

Doživljaj i uloga ljepote u likovnoj umjetnosti baroknog razdoblja

Pimpi - Steiner, Sheron

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, The Academy of Arts Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:134:443146>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-22**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU

ODSJEK ZA LIKOVNU UMJETNOST

STUDIJ LIKOVNE KULTURE

SHERON PIMPI-STEINER

**DOŽIVLJAJ I ULOGA LJEPOTE U
LIKOVNOJ UMJETNOSTI BAROKNOG
RAZDOBLJA**

DIPLOMSKI RAD

Mentorica:

doc. dr. sc. Rosana Ratkovčić

Sumentorica:

doc. dr. sc. Margareta Turkalj Podmanicki

Osijek, 2015.

SADRŽAJ:

1. UVOD.....	3
2. ESTETIKA.....	4
2.1. POJAM I DOŽIVLJAJ LJEPOTE.....	4
2.2. FILOZOFSKA STAJALIŠTA O ESTETICI I UMJETNOSTI.....	6
2.3. ESTETIKA NATURALISTIČKOG STILA BAROKA.....	9
2.4. ESTETIKA RUŽNOĆE.....	16
3. PRISTUP UMJETNIČKOM DJELU BAROKA.....	21
3.1. TEMATIKOM UVJETOVAN ESTETSKI DOŽIVLJAJ.....	22
3.2. ESTETSKI PRISTUP PREMA DOŽIVLJAJU ČOVJEKA.....	24
3.2.1. <i>Estetski doživljaj i pristup u prikazu ženskog lika.....</i>	<i>27</i>
3.2.2. <i>Alternativni umjetnički izraz izlazi iz okvira.....</i>	<i>38</i>
4. VRHUNAC ESTETIKE.....	44
4.1. AFIRMACIJA DOŽIVLJAJA LJEPOTE U OKRUŽJU ESTETIKE.....	47
5. ZAKLJUČAK.....	48
6. SAŽETAK.....	49
7. LITERATURA.....	51

1. UVOD

Tema ovog diplomskog rada bavi se istraživanjem doživljaja pojma ljepote, te utjecajem umjetničkog djelovanja i teorije estetike s naglaskom na barokno razdoblje.

Kroz istraživanje navedenog pojma temeljnim uporište umjetničkog djelovanja u izrazu baroka, stoga što je tada i sam pojam estetike definiran, kao i njezin doživljaj koji najviše odstupa u odnosu na prethodna razdoblja, te isto tako ima izrazit utjecaj na razvoj kasnijih stilova, kao i estetsko poimanje općenito. Istraživanje promjena u umjetnosti baroka u odnosu na ostale stilove i razdoblja proučavam analizom likovnih djela umjetnika Michelangela Merisi de Caravaggia, Artemisie Gentileschi, Petera Paul Rubensa, Rembrandta van Rijna, Bernarda Strozia, Majstora Franckea, Sandra Botticellia, Diega Velazquesa, Jana Vermeera, Gerarda van Honthorsta, Francisca Goye, Theodorea Gericaulta, Marcela Duchampa i Andya Warhola.

Analizom likovnih djela Michelangela Merisi de Caravaggia i Artemisie Gentileschi proučavam barokni izraz i brutalnost koju on dopušta, a kroz djela Petera Paul Rubensa, Francisca Goye i Theodorea Gericaulta analiziram naturalistički pristup koji ima uporišta u baroku, odnosno proizlazi iz barokne brutalnosti. Kako je tematika u prošlim razdobljima često bila ta koja uvjetuje estetski doživljaj, tako kroz primjere Diega Velazquesa i Caravaggia proučavam sukob tematike (koji se javlja u baroku) u odnosu na estetski doživljaj likovnog djela. Na modelu čovjeka, a posebno ženskog lika koji je naročito zastupljen motiv, može se proučavati estetski doživljaj u odnosu na stilski izraz. Stoga kroz djela umjetnika Bernarda Strozia, Majstora Franckea, Sandra Botticellia, Jana Vermeera, Gerarda van Honthorsta analitički istražujem estetski doživljaj modela ženskog lika kroz povijest. Isto tako kada je riječ o čovjeku kao modelu proučavanja u svrhu umjetničkog djela, analiziram umjetničke radove Leonarda da Vincia i Rembrandta van Rijna na području ljudske anatomije koji iz pomoćne skice postaju umjetničko djelo. Radovima Marcela Duchampa i Andya Warhola usmjeravam pažnju na doživljaj estetike u razdoblju moderne, te analiziram kako barokni izraz utječe na promjenu u estetskom doživljaju umjetničkog djelovanja suvremene umjetnosti.

Cilj istraživanja je nizom analiza umjetničkih djela, povezanih s estetskim poimanjem određenog vremena, uočiti razlike u doživljaju ljepote i izrazu ružnoga.

2. ESTETIKA

Alexsandar Gottlieb Baumgarten sredinom 18. stoljeća definira pojam estetike, a estetiku smatra „kritikom ukusa“. Estetiku smatra teorijom slobodnih umjetnosti, umijećem lijepog mišljenja, te znanošću osjetilne spoznaje. Prema Baumgartenu estetika je nezavisna znanost koja daje norme za osjetilne spoznaje.¹

Riječ estetika potječe od grčke riječi *aisthesis* (osjet), *aisthetos* (ono osjetilno, dostupno osjetilima). Baumgarten za estetiku kaže da je ona znanost o svemu što je osjetilno, te se njezinim definiranjem poziva na logiku, odnosno znanost onog jasnog što proizlazi također iz grčke riječi *logikos* (jasna predodžba), *logike* (pojmovi razuma), te navodi kako uz logiku koja je sposobnost pojmovnog mišljenja treba izdvojiti, kako on kaže nižu vrstu logike, znanost o osjetilnoj spoznaji kako definira estetiku.²

Kako je estetika disciplina koja se bavi doživljajem ljepote ona ne uvjetuje naprosto uživanje u ljepoti umjetničkog djela, već potencira spoznaju onoga što umjetnost prikazuje i prezentira, iako je doživljaj ljepote takav sam po sebi, a uvođenje riječi estetika ne donosi istinski novi sadržaj, odnosno doživljaj umjetničkog djela.³ Ipak s druge strane estetika se razlikuje od filozofije umjetnosti prema odnosu na umjetničko stvaralaštvo, odnosno prema produkciji. Filozofija umjetnosti ju pretpostavlja, deklarira je kao svoj predmet i podređuje filozofskom razmišljanju i stavovima, a estetika iz pretpostavljene umjetničke produkcije stvara predmete svojih istraživanja.⁴ Filozofija je ta koja teoretizira umjetnost pa ujedno i estetiku, dok je umjetnost praktični vid navedenog pojma. Kako je poznato da postoji mnogo pristupa i stilova u umjetnosti, tako se i teorije na ovu temu često sukobljavaju, iako filozofija generalno definira estetiku kao osjetilnu spoznaju poimanja ljepote.

2.1. POJAM I DOŽIVLJAJ LJEPOTE

Kada je riječ o poimanju ljepote apsolutizam u smislu formuliranja definicije teško je uspostaviti, odnosno treba sagledati sve moguće aspekte doživljaja i promjenjivosti percepcije, koliko god to nemoguće zvučalo, te preispitati pristup, ukus i doživljaj kao individualno rješenje

¹ Grlić, D. (1976), Estetika II - Epoha estetike. Zagreb: NAPRIJED. str. 49.

² Galović, M. (2011), Doba estetike-Eстетika lijepog-Problemi sa ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom „digitalnog privida“. Zagreb: TVRĐA. str. 20.

³ Grlić, D. (1976), Estetika II - Epoha estetike. Zagreb: NAPRIJED. str. 50.

⁴ Bense, M. (1978), Estetika. Beograd: „Kultura“. str. 19.

problematike poimanja ljepote. Dakle pojam ljepote ovisan je o doživljaju prirode i percepciji svijeta individue. Ovdje se može govoriti dakako i o stečenim estetskim vrijednostima koje narušavaju istinski vizualni podražaj u doživljaju ljepote kod pojedinca, no unutarnji podražaj na osjetilnoj razini doživljaja ljepote ipak ostaje na promatračevim osjetilnim spoznajama pri promatranju vizualnog materijala.

U Summi pripisanoj Aleksandru Haleškom, stvoreni svemir cjelina je koju valja cijeniti u njezinoj ukupnosti, u kojoj sjene pridonose jačem sjaju svjetla, pa tako i ono što se može smatrati nužnim po sebi postaje lijepo u okviru općeg reda. Red je taj koji je u svojoj ukupnosti lijep, a s toga se stajališta iskupljuje čak i čudovišnost koja pridonosi ravnoteži reda.⁵ Guillaume d'Auvergne govori kako raznolikost pojačava ljepotu svemira, stoga su čak i stvari koje nam se čine neljepima, uključujući i čudovišta, neophodne općem redu.⁶ Iz navedenoga jasno je kako ljepota prvenstveno proizlazi iz prirode, a priroda je sama po sebi nesavršena, stoga bi doživljaj ljepote ovisio o nizu nesavršenosti koje u svojoj ukupnosti cjelinu čine lijepom, no poimanje ljepote proizlazi iz pokušaja zamišljanja uzvišenog savršenstva. Koliko ljudska percepcija ružnoću smatra nesavršenom, isto tako se može gledati i na ljepotu, jer je ona sama po sebi, baš zato što je to stvar individualnog doživljaja, prirodno nesavršena prema zadanim idealima savršenstva. A uzvišena ljepota obilježena svim parametrima savršenstva, kako od tematike, do proporcije, nije prirodna, stoga je zapravo ona ta koja je nesavršena jer ne posjeduje niz nesavršenosti koje cjelinu čine lijepom. Kako je poznato da čovjek s prosuđivanjem okoline kreće od sebe, a nitko nije savršen, te svaka mana može biti prednost, u pogledu izgleda, pa i morala, prirodno je da čovjek ljepotu egoistično gleda kroz vlastito poimanje sebe. Svaki je čovjek itekako svjestan vlastitih nesavršenosti, no ipak generalno sebe smatra lijepim, dakle ispravno je tvrditi kako je ideal ljepote usvojeno razmišljanje, možda i neiskreni doživljaj, ili je tu riječ o iskrivljenom doživljaju samoga sebe.

Kroz povijest umjetnosti može se prema podjeli razdoblja povući paralela između njih prema poimanju ljepote, koju se može odrediti prema doziranosti savršenstva u proporciji ili kompoziciji. Kada je riječ o čovjeku kao modelu umjetničkog djela, proporcija poput grčkog kanona smatra se savršenom, a mladoliko, zategnuto lice, glatke površine i mekih prijelaza te uravnoteženi oblici između elemenata koji čine lice isto tako proporcionalno usklađeno s navedenom tjelesnom proporcijom smatra se pojmom ljepote. Kada je riječ o ljepoti teško je

⁵ Haleški, A. (13. stoljeće), Summa teologije. http://www.academia.edu/1496834/Ex_libris_Nicolai_Episcopi_Modrussiensis_Knji%C5%BEnica_Nikole_Modru%C5%A1kog (19. kolovoza 2015.)

⁶ Eco, U. (2004), Povijest ljepote. Zagreb: Hena com. str. 148.

odrediti što je standard, no pretpostavka je da upravo ti standardi koji su određeni od subjektivne nekolicine, uče i odgajaju usvojene vrijednosti ljepote, dok je ljepota u stvarnosti individualna, te je teško ukus i „sviđanje“ kategorizirati u ne individualnu kategoriju. Na primjeru Willendorfske Venere jasno se mogu proučavati usvojene vrijednosti ljepote, tj. kako se tada pojam ljepote svodio na reproduktivna obilježja, široki bokovi, velika stražnjica i naglašene grudi, dok se na primjer u gotici smatralo lijepim veliko čelo i uzak struk, a recimo kod „Buđenja Venere“ skladno tijelo bijele puti s naglašenim bokovima i grudima bez istaknute mišićne mase. Nametanje propozicija savršenstva seže još iz razdoblja stare antike, a likovna umjetnost je ta koja, podređena vizualnim podražajem, prikazuje standarde ljepote za ono što je u konotaciji ljepote same ili dobrote, odnosno odraz pozitivnosti. Podražaji od strane naslova umjetničkog djela na promatrača ostavljaju utisak koji ga prisiljavaju na usvajanje pravila koja uvjetuju doživljaj i poimanje ljepote. Ipak bez obzira na odgojenu estetiku svatko ima individualnu estetiku koja počiva na temeljima okoline, gdje se za primjer može navesti kako je svakom djetetu vlastita majka lijepa, kao i majci dijete. Iz navedenog je jasno kako je doživljaj ljepote sukob individualno nesvjesno usvojenog lijepog i kulturološki uvjetovanog doživljaja ljepote.

2.2. FILOZOFSKA STAJALIŠTA O ESTETICI I UMJETNOSTI

Platon navodi kako je u ideji ljepote problem u određivanju kriterija lijepog, te zaključuje da samo onaj koji poznaje ideju ljepote može stupnjevima odrediti ljepotu. Prema zaključku Platonove teorije o utvrđivanju stupnja ljepote promatrač bi trebao imati jasne subjektivne kriterije o onome što smatra lijepim, te zašto nešto smatra lijepim kako bi na osnovu jasno određenih kriterija bio u mogućnosti suditi o lijepim stvarima. Ako postoji ideja ljepote kao pravo, nepromjenjivo, neprosto, nadosjetilno i vječno biće, tada se postavlja pitanje kako je zasnovana ta ideja, što čini njezinu bit i kako se uopće može javljati. Ideju ljepote prema Platonu određuju subjektivni kriteriji te zbog toga ideja ljepote nije određena, nego ovisi o nizu faktora prema kojima će pojedinac u trenutku stvarati kriterije. Sa svojim tezama Platon zastupa Sokratove metode da se samo pojmom u teoriji, bez osjetilne spoznaje, može shvatiti bit određene stvari.⁷

⁷ Grlić, D. (1974), Estetika / Povijest filozofskih problema. Zagreb: NAPRIJED. str. 27.

Nasuprot idealizmu Platona Aristotel tvrdi kako je ljepota ideja koja nam pruža osjećaj ugone, a lijepo nastoji odrediti kao određenu kvalitetu neke stvari. Glavna nepodudarnost u mišljenjima je ta što Aristotel lijepom daje objektivne karakteristike.⁸

Prema navedenom jasno je razilaženje stavova u odnosu na poimanje ljepote. Za Platonovu tezu bi se moglo reći kako njegova ideja odlazi od realnosti, i podržava ideju preuzvišenog, božanskog, nečega što, kako i on sam tvrdi ne postoji u prirodi, odnosno u mogućnosti čovjekova vizualnog opažanja, nego postoji samo subjektivno mišljenje pojedinca. Aristotel vlastitu ideju ljepote bazira na „ukusu“, te individualnom poimanju ljepote prema osjećaju koji određeni motiv, ili predmet ostavlja bez kriterija na temelju kojih se jasno može odrediti zbog čega je nešto lijepo. U likovnoj umjetnosti sukob ovih dvaju ideja očit je u vidu estetskog pristupa različitih stilova u umjetnosti. Kako je Platonova teorija ljepote uzvišena nerealnom percepcijom, teško je uspostaviti konkretnu poveznicu s likovnim prikazom, no ideal ljepote, poput na primjer proporcijskog ideala antike ili neoplatonskog simbolizma u ficinijanskom iščitavanju Venere u renesansi, ipak se pojavljuje u likovnoj umjetnosti.⁹ Aristotelova razmišljanja kasnije znatno utječu na srednjovjekovnu estetiku koja zagovara etiku iznad estetike a ljepota je čin dobrote, što pridaje lijepom objektivne karakteristike. Prema nasljedstvu Aristotela, Toma Akvinski dosljedno vlastitim srednjovjekovnim stavovima umjetnost označava kao oponašanje, te je po njemu lijepa ona umjetnost koja najpotpunije i najbolje odražava predmet, odnosno integritet motiva, što je za njega osnovni preduvjet ljepote.¹⁰ Iako i kod Akvinskog proporcija igra ulogu u doživljaju ljepote, ipak je njegov doživljaj daleko od Platonovih stajališta koja zagovaraju proporciju u vidu savršenstva, no njegove teorije su daleko od srednjovjekovne objektivnosti u smislu doživljaja ljepote.

Nakon razdoblja renesanse koje počiva na Platonovim načelima ljepote, počinje se progovarati o estetici definiranoj kao takvoj, te se ona prema Baumgartenu treba osamostaliti i progovarati o shvaćanju opažaja i stvaranju lijepog. Pokušavajući riješiti temeljna pitanja Baumgartena, Immanuel Kant progovara o sudu ukusa i sudu spoznaje što objašnjava suđenjem što je lijepo a što ne, do čije se spoznaje ne dolazi s pomoću razuma, već maštom, koja je možda povezana s razumom, odnosno spoznaja ljepote dolazi osjećajem ugone ili neugode.¹¹ Jednako tako Lord Shaftesbury iznosi kako je razlikovanje ljepote od izobličena uzvišenost osjećaja

⁸ Grlić, D. (1974), Estetika / Povijest filozofskih problema. Zagreb: NAPRIJED. str. 50.

⁹ Eco, U. (2004), Povijest ljepote. Zagreb: Hena com. str. 188.

¹⁰ Grlić, D. (1974), Estetika - Povijest filozofskih problema. Zagreb: NAPRIJED. str. 158.

¹¹ Grlić, D. (1976), Estetika II - Epoha estetike. Zagreb: NAPRIJED. str. 145.

karakteristična umjetniku u njegovom sudu ukusa i spoznaje.¹² Kant prema utjecaju estetičkih nazora Denisa Diderota progovara i o genijalnosti koju povezuje s talentom, a ukupnost toga daje originalnost, stoga lijepe umjetnosti nužno proizlaze iz genija, što je u izvjesnom odnosu sjedinjenje mašte i razuma.¹³ Kako se estetika rađa odvajanjem od logike, tako bi se moglo reći da je sud spoznaje logički, a sud ukusa estetski, a ukus može biti samo subjektivan. Barok je stil čija se stajališta temelje na propitivanju poimanja ljepote. Može se tvrditi kako glavna uporišta ne sežu iz razdoblja antike što je do tada bio slučaj, već suvremenici s područja filozofije promišljaju o navedenoj tematici u korak s umjetničkim stilom toga vremena. Kant progovara i o genijalnosti koju povezuje s talentom, a ukupnost toga daje originalnost, stoga lijepe umjetnosti nužno proizlaze iz genija, što je u izvjesnom odnosu sjedinjenje mašte i razuma.

Promišljanja o estetici u devetnaestom stoljeću podrazumijevaju pitanja o ljepoti, no ovdje je mnogo izraženije, izuzev klasicizma, pitanje ružnoće, već i zbog same pojave i definiranja termina estetike ružnoće. Prema Friedrichu Nietzscheu definicija koja ljepotu označava dobrotom i istinitošću je nevaljala, jer kako on tvrdi priroda je ružna, a umjetnost imamo da ne propadnemo s istine, te više nisu potrebni principi i norme iznad samog djela.¹⁴ Naturalistički pristup umjetnosti dopušta istraživanje ružnoga do ekstrema, posebice dolaskom romantizma i njegovim stilskim doživljajem u pogledu brutalnosti. Doživljaj umjetničkog djela mogao bi se odrediti teorijom o estetici Theodora Lippsa koji tvrdi kako bi se to trebalo postići uživljavanjem u umjetničko djelo, a umjetnik bi trebao biti taj koji otklanjanjem svega nepotrebnog olakšava uživljavanje.¹⁵ Nakon pitanja o doživljaju ružnoće, pojavljuje se pitanje forme i sadržaja, što Benedetto Croce objašnjava u vidu estetike, čiji je čin forma, a obilježje forme je sadržaj, te smatra kako novo ime estetika ne donosi novi sadržaj.¹⁶ Takvim stajalištima jasno se odmiče od ranijih stilova koje tematikom, odnosno sadržajem i naslovom djela određuju formu i estetski pristup koji sadržaj dopušta. Ovakvo razmišljanje najviše će se izraziti u apstraktnoj umjetnosti jer i geometrijska i organska apstrakcija prate određeni ritam i slijed intervala koji čine formu, a tek čitanjem forme može se doći do shvaćanja određenog sadržaja.¹⁷ Uspostavljanjem čvrste veze između ljepote i umjetnosti, modernim estetičkim teorijama o

¹² <http://homepage.univie.ac.at/charlotte.annerl/texte/shaftesbury2.pdf> (24. kolovoza 2015)

¹³ Michaud, Y. (2004), Umjetnost u plinovitom stanju-Esej o trijumfu estetike. Zagreb: LJEVAK d.o.o. str. 86.

¹⁴ Galović, M. (2011), Doba estetike/Estetika lijepog-Problemi sa ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom „digitalnog privida“. Zagreb: TVRĐA. str. 304.

¹⁵ <http://www.eurosa.org/volumes/6/AlleschESA2014.pdf> (29. srpnja 2015)

¹⁶ Grljić, D. (1976), Estetika II - Epoha estetike. Zagreb: NAPRIJED. str. 50.

¹⁷ Galović, M. (2011), Doba estetike - Estetika lijepog - Problemi sa ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom „digitalnog privida“. Zagreb: TVRĐA. str. 69.

lijepoj umjetnosti dolazi do podcjenjivanja ljepote prirode, a pojam ljepote umjetnosti jasno može odvojiti umjetnost od onoga što bi danas nazvali zanatom. No primijenjena umjetnost je nova grana koja u određenoj sferi povezuje, u tom smislu, umjetnost i zanat, no to ne zamjenjuje ljepotu koja je bila svojstvo stvari u prirodi. Pojavom razmišljanja o estetičkom predmetu javljaju se nove estetske vrijednosti, briga za uporabne predmete u razdoblju u kojem se kako tvrdi Umberto Eco, život i stvari pretvaraju u robu. Takva se „nova“ ljepota može reproducirati, ali je potrošna, odnosno često se kvalitativni aspekti ljepote pretvaraju u kvantitativne.¹⁸ Ta „nova“ ljepota, bez obzira na svoju tehničku reproduktivnost, prema Walteru Benjaminu označava promjenu načina percepcije i prirode umjetničkog djela, jer za njega estetika nije ništa drugo nego znanost o percepciji, a percepcija ljudskih društava se, u velikim intervalima u povijesti, istodobno mijenja s načinom života.¹⁹ Umjetnost u povijesno promjenjivoj konstelaciji vremena ima svoj doživljaj estetike koji se, kako tvrdi Theodor Wiesengrund Adorno, protivi definiciji.²⁰

2.3. ESTETIKA NATURALISTIČKOG STILA BAROKA

Razdoblje baroka je razdoblje u kojemu se nakon antike progovara o pitanju estetike, o onome što je ružno a što lijepo, te pitanju ljudske percepcije doživljaja i kriterija ljepote.

Teorija umjetničkog ukusa pojavila se u sedamnaestom stoljeću, a za ukus bi se moglo reći da se temelji na estetskom iskustvu.²¹ Ukus je taj koji određuje „sviđanje“, a definirao bi se odgovorom što je lijepo a što ružno. Dakle ukus je taj koji na individualnoj razini estetskim doživljajem određuje poimanje ljepote. Kako je estetika disciplina koja se bavi pitanjem doživljaja ljepote, tako je jasno da se promišlja i o estetski neprivlačnim stvarima i doživljajima, te se takav estetski pristup, za koji bi se moglo reći da je preduvjet za doživljaj ljepote, temelji na promišljanju smatra li se nešto lijepim ili ružnim. Da bi se, prema tim pogledima, estetiku smatralo disciplinom o promišljanju lijepoga, svakako je potrebno promišljati i o estatici protuteže lijepome, odnosno estatici ružnoga. Problem ovog stila više nije samo u tome smatra li se nešto lijepim ili ružnim, već je pitanje oblika djela, umjetnikova doživljaja, te utiska na

¹⁸ Eco, U. (2004), *Povijest ljepote*. Zagreb: Hena com. str. 376. i 377.

¹⁹ Michaud, Y. (2004), *Umjetnost u plinovitom stanju - Esej o trijumfu estetike*. Zagreb: LJEVAK d.o.o. str. 90. i 92.

²⁰ Michaud, Y. (2004), *Umjetnost u plinovitom stanju - Esej o trijumfu estetike*. Zagreb: LJEVAK d.o.o. str. 102.

²¹ Galović, M. (2011), *Doba estetike - Estetika lijepog - Problemi sa ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom „digitalnog privida“*. Zagreb: TVRĐA. str. 63.

promatrača.²² U osamnaestom se stoljeću počinju javljati pojmovi poput mašte, ukusa i osjećaja koji jasno ukazuju da dolazi do promišljanja o estetici doživljaja umjetničkog djela.²³

Termin (ital. *barocco*, franc. *baroque*) barok se može odnositi i na biser odnosno na kamen nepravilnih oblika, koji je preferiran u šesnaestom i sedamnaestom stoljeću u oblikovanju nakita. Riječ barok dakle znači "nesavršen". U prenesenom smislu bi navedeni pojam označavao oblike koji su pretjerani, neuravnoteženi i koji bi prema tome bili u suprotnosti s antički inspiriranom harmonijom renesanse i klasicizma. Povjesničar umjetnosti Jacob Burkhardt je u devetnaestom stoljeću (1855.) prvi odredio barok kao umjetnički stil povezan s određenim povijesnim razdobljem, te je tako termin „barok“ priznat za umjetničko razdoblje sedamnaestog i osamnaestog stoljeća. Umjetničko razdoblje baroka podrazumijeva više stilova od postrenesansne tradicije do rokoka, no slikarstvo o kojem je ovdje riječ odnosi se na umjetnički izraz bizarnog, prekomjernog, apsurdnog, neskladnog, a često i morbidnog. Krajem devetnaestog stoljeća Henrich Wofflin navodi kako je termin barok pogrdan naziv u nastojanju da se razjasni, kako se on izrazio „fenomen“ u umjetnosti koji u svojim povojima u sedamnaestom stoljeću nije bio dekadentan kao što je to slučaj kasnije, no iz klasične stabilnosti, harmonije i jasnoće visoke renesanse dolazi do nesklada, neartikuliranosti, masivnosti, protkanosti svjetlom i pokretom, što je uvelike odskakalo od klasičnih estetskih formi. Kako se termin barok koristi za umjetničko razdoblje koje nije stilski ujednačeno, Benedetto Croce oko 1920. godine odvaja naturalistički stil baroka od pripadajućeg razdoblja, te ga osamostaljuje kao estetski doživljaj baroknog umjetničkog izraza, bez obzira na povijesno razdoblje.²⁴

Tijekom proteklih stoljeća pojam „barok“ doživljava niz promjena koje utječu na promjenu estetskog doživljaja umjetničkog djela, te na kritičke teorije u cjelini, no osamnaesto stoljeće je doba u kojem je termin baroka prvi puta upotrijebljen za stilsko-umjetničko razdoblje, te isto tako stoljeće previranja estetskih promišljanja o baroknom izrazu u umjetnosti.

Dok je renesansa utemeljena na načelu ravnoteže, barok, poput ljudskih osjećaja, počiva na neravnoteži. Naturalistički stil baroka uvodi složenu estetiku: estetiku ružnog, bizarnog i prenapregnutost u izrazu. U stvarnosti postoje ružne stvari koje nam se čine odbojnim, no u ovom slučaju one postaju prihvatljive. Ovdje se postavlja pitanje „koji su kriteriji koji određuju

²² Eco, U. (2004), *Povijest ljepote*. Zagreb: Hena com. str. 152.

²³ Eco, U. (2004), *Povijest ljepote*. Zagreb: Hena com. str. 275.

²⁴ <http://www.scribd.com/doc/22141904/Baroque-Aesthetics#scribd> (25. kolovoza 2015)

što je ružno, a što lijepo?“. U klasičnoj umjetnosti smatra se lijepim sve što je savršenih proporcija, te otklanja u prirodi prisutne, „nepravilnosti“, dok se ružnim smatra ono što je neuobičajeno, nesavršeno, ali isto tako i prirodno. Pojava ružnoće u baroku prihvaćena zato što ju barok prikazuje na lijep način, to jest tako da umjetnik vješto naslika neprihvatljivu temu, pa ona postaje prihvatljiva zbog umjetnosti koja ju prezentira, a sama po sebi je cijenjena. U renesansnoj umjetnosti ljudi i priroda oko njih se nisu mogli poistovjetiti s motivima, samo joj se diviti, dok se u baroku estetikom ružnog pojavljuju motivi i prizori bliski njima i svijetu oko njih.²⁵ Svi su ljudi drukčiji, ne savršeni po renesansnim načelima, no prihvatljivi s određenim „anomalijama“, u okruženju koje vlada i prizori koji su svima poznati, što je tek u baroku napokon i prikazani. Umjetnost ovdje na lijep način prikazuje ružnoću. U tom smislu, u manirizmu i baroku se nisu bojali koristiti elemente koje je klasična estetika renesanse smatrala nepravilnima. Na baroknim slikama uobičajen je motiv odrubljene glave, popraćen snažnim kontrastom svjetla i sjene, te nemirnom kompozicijom. Prizori krvi na slici 1 Artemisie Gentileschi „Judita ubija Holoferna“ ostavlja promatrača bez daha, brutalnim prikazom lišavanja života u kojemu Judita spašava vlastiti narod.²⁶ Likovi su prikazani u povijesnom okruženju, obavijeni tamom noći koja stvara atmosferu mističnog i nepoznatog. Holofern je prikazan širom otvorenih očiju kako bi promatrač stvorio sliku brutalnog suočavanja sa smrću (Holofern je gledao smrt u oči), kada bi ovaj prikaz bio uljepšan prema renesansnoj estetici prikazivanja, Holofernovi bi oči zasigurno bile zatvorene kako bi promatrač bio lišen brutalnosti samog čina umiranja odrubljivanjem glave. Artemisia je željela promatraču podariti osjećaj zadovoljstva (zaslužene kazne za Holoferna) tako što je prikazala njegovu glavu kako visi s kreveta u lokvi krvi koja se razlijeva oko njegove glave u prvom planu. Kako bi gledatelju pružila određeni osjećaj odnosno osjetilni podražaj neugode koji je izazvan šokom pribjegla je dinamičnoj kompoziciji kako bi prikazala trenutak afekta koji djeluje kao da se upravo odvija, Judita i njezina sluškinja u fizičkom položaju dok zamahuju rukama i grčevito se bore s Holofernom dok mu uzimaju život. Izraz Holofernovog lica govori o užasu koji ga je snašao i činjenicu da je brza smrt jedino što mu je preostalo činiti. Upravo taj uhvaćeni trenutak između života i smrti je ono što uznemirava gledatelja, krv razlivena preko kreveta i oštrica zabijena u Holofernov vrat sugeriraju na smrt koja ga obuzima, no ruke koje još uvijek grčevito drže haljinu sluškinje i njegove užasnite i širom otvorene oči nam sugeriraju da je još uvijek živ i svjestan svega što se upravo događa. Brutalnost je upravo taj trenutak Holofernove svjesnosti

²⁵ Prikazivanje natprirodne ljepote i nemogućnost poistovjećivanja s motivima specifičnost je talijanske renesanse.

²⁶ Janson, H. W. i Janson, A. F. (2005), Povijest umjetnosti. Varaždin: Stanek d.o.o. str. 551.

umiranja, poraza od ženske ruke i sramota koju će ta smrt donijeti. Umjesto da je poginuo časno tijekom bitke od ruke drugog vojnika, od umire pod okriljem tame, prevaren od žene, obmanut njezinim čarima i zaveden njezinom putenošću. Carravaggio, veliki uzor Artemisie Gentileschi prvi je prikazao spomenutu temu. Judita koju je prikazao Carravaggio na slici 2 stoji vrlo mirno dok zabija oštricu, ne pokazujući ni najmanji napor, ona samo stoji i proučava Holofernovu patnju, gleda ga ravno u oči te bez imalo empatije čeka da ga napusti život. Trebamo li se diviti Holofernu koji se hrabro suočava s porazom i ne želi Juditi pružiti zadovoljstvo potpune inferiornosti ili Juditi koja ne preza skloniti pogled ispred užasa koji se odvija ispred nje. Judita na Artemisininom prikazu također ima fiksiran pogled prema Holofernu koji je pogled usmjerio u suprotnom smjeru, potpuno se podređujući Juditinoj nadmoćnosti. Artemisin prikaz nam pokazuje Juditu kao potpuno nadmoćnu i nemilosrdnu pred kojom je čak i Holofern sklonio pogled. Možemo li Juditu povezati sa samom Artemisom pitanje je kojim su se bavili mnogi povjesničari umjetnosti. Artemisa je kao djevojka bila silovana od strane Agostina Tassia prilikom poduke iz slikarstva.²⁷ Prikaz Judite i njezine pobjede nad Holofernom je Artemisina imaginarna pobjeda nad užasom kojeg je proživjela. Na njezinom je prikazu Judita u krupnom planu kako bi bila naglašena, dok je kod Carravagga Judita značajno odmaknuta od Holoferna kako bi naglasak ostao na prerezanom vratu koji je realistično prikazan. Također kod Carravaggia je Holoferново tijelo dinamično dok je Judita u odnosu na njega statična. Spomenuti je odnos likova kod Artemise suprotan. Možemo zaključiti kako je Carravaggio htio naglasak staviti na Holoferna i njegovu sudbinu dok je Artemisa naglasila nadmoć jedne žene nad muškarcem. Cilj takve naturalističke oštine bio je ostaviti snažan dojam na promatrača.

²⁷ <http://www.biography.com/people/artemisia-gentileschi-9308725> (26. kolovoza 2015)



(prema: <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/judith-and-holofernes/oQF3gDEYNkutBA?projectId=art-project>)

SLIKA 1: Artemisia Gentileschi „Judita ubija Holoferna“, 1614.-20. godine



(prema: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/caravaggio/>)

SLIKA 2: Michelangelo Merisi da Caravaggio „Judita ubija Holoferna“, 1598. godine

Barok vrlo vjerodostojno prikazuje i najgore najbrutalnije prizore bez obzira na to što je crkva i dalje vršila najveći utjecaj na umjetnost, ali upravo zbog promišljene namijenjenosti puku, u baroknim prikazima su prizori bliskiji promatračima. Rađene su i slike za privatne kolekcije. Mrtve prirode i genre scene, a te slike za privatne kolekcije zapravo su bile moralne alegorije.²⁸ Naravno kako je naturalistički stil baroka samo izraz u baroknom razdoblju, te kako se tu javljaju i drugi izrazi trebalo bi se izdvojiti genre slikarstvo koje u baroknom razdoblju donosi novu estetiku u doživljaju prikaza, odnosno česta je pojava da se prikazivanjem „lijepog“ na simboličan način prikrija nešto „ružno“ u sadržaju. Dakle genre slikarstvo je u obrnutom odnosu estetskog doživljaja spram naturalističkog stila baroka, koji svojom nesuptilnošću, kao što je to slučaj kod genrea, prikazuje stvarnost kakvom ona jest.

Prikazi ružnoće su postojali i u ranijim epohama, ali ovdje je riječ o ponovnoj afirmaciji ružnoće nakon perioda renesanse, iako je prikaz ružnoga u baroku u nešto drugačijoj konotaciji u odnosu na prošlost. Činjenica je da barok elemente nasilja, smrti i užasa koristi s namjerom. U baroku se nisu bojali koristiti elemente koje je klasična estetika renesanse smatrala nepravilnima. No, razlog tome nije strast, bunt umjetnika, već surova stvarnost. Umjetnost baroka je na novi i prihvatljiv način prikazivala ružnoću, strahote, smrt. Česte teme u baroku sa simboličkim značajem su primjerice, podsjećanje da ćemo svi umrijeti (*memento mori*), prikazujući to simbolima prolaznosti ljudskoga života. Tema smrti je u baroknom umu opsesivno prisutna, što se osim u likovnosti iščitava i u književnosti toga razdoblja. Prikazivanje tragičnih događaja je u gledatelju trebalo izazvati sažaljenje i strah.

Posebnu zaslugu imali su realistični detalji na slikama Michelangela Merisi da Caravaggia koji bez uljepšavanja bude interes za ružno. Među zastupljenim su temama, kao i kod većine suvremenika, biblijski prikazi prizora na primjer Isusova života, no kada je riječ o takvom prikazu, njegov pristup, za razliku od prošlosti, dobiva novu dimenziju prikaza realističnih detalja koji svojom degutantnom realističnošću ističu nova načela u doživljaju umjetnosti, odnosno estetiku koja dopušta prikaz ružnoga. Dakle prema navedenom se može izdvojiti slika 3 „Nevjera svetog Tome“ na kojoj je prikazan Isus s ranom na desnom rebro i sv. Toma s Isusom u prvome planu, no ovdje se treba izdvojiti realističan detalj koji je specifičan za ovaj stil, a to je prst sv. Tome koji je doslovce zaboden u ranu, te kako bi se dojam ovakve estetike dodatno naglasio, taj prst je prikazan kao da gotovo kopa po rani kojoj je razvučena koža zbog čina sv. Tome. Caravaggio je upravo ovakvim prikazom naglasio poznati religijski događaj.

²⁸ Taine, H. (1951), Slikarstvo u Nizozemskoj. Zagreb: MLADOST. str. 104.

Dramatičnost u navedenom prizoru pojačava i Isusova ruka koja drži ruku sv. Tome kao da njome upravlja i zabija ju duboko u ranu, odnosno u dubinu sv. Tominog nepovjerenja. Njegov je prst toliko duboko zabijen u ranu da nam napeta koža oko rane djeluje kao komad tkanine a ne živog tkiva, obzirom da Isusov izraz lica ne odaje osjećaj fizičke boli zbog ranjenog tijela. Na dramatičan je način promijenjen doživljaj i definiranje umjetničkog djela kao prikaza uljepšane stvarnosti ili imaginacije. Caravaggio je izabrao prikazati stvarnost i imaginaciju kako bi ih približio promatraču, bez skladnih lica i magičnih atmosfera. Njegovi su prikazi smješteni u interijere i eksterijere iz svakodnevnog života, ljudi koji predstavljaju određene likove nose lica iz običnog puka, a prizori su predstavljeni u krupnim kadrovima s naglašenim chiaroscuroom koji vlastitim ritmom čine snažne kontraste koji su u službi dramatičnosti određenog trenutka.²⁹



(prema: Gombrich, E. H. (1999), Povijest umjetnosti: Zagreb: GOLDEN MARKETING. str.392.)
SLIKA 3: Michelangelo Merisi da Caravaggio „Nevjetni sv. Toma“, 1601.-02. godine

²⁹ Gombrich, E. H. (1999), Povijest umjetnosti: Zagreb: GOLDEN MARKETING. str. 393.

2.4. ESTETIKA RUŽNOĆE

Od prapovijesti do danas svako je razdoblje, pa i kultura, uz vlastitu ideju poimanja lijepog uvijek posjedovala i ideju poimanja ružnog. Različite estetske teorije ružno doživljavaju kao antitezu lijepog, odnosno nesklad koji ne poštuje proporciju na kojoj se zasniva ljepota.³⁰

Karakteristike koje ističu i inzistiraju na najružnijim i najtamnijim prizorima života, gdje se razotkriva socijalna i moralna izopačenost, čovjekova animalna strana, zločin, duševna bolest, gruba seksualnost i društvena degeneričnost jest estetika ružnoće.³¹ Do istinske legitimnosti ružnoće dolazi tek u razdoblju romantizma, no navedena estetika ima svoja uporišta već u baroku. Definira kao takva tek u devetnaestom stoljeću kada Johann Karl Friedrich Rosenkranz uvodi termin estetike ružnoće (1853.), te ga objašnjava u vidu doživljaja estetike koja prikazuje ružnoću bez negativne konotacije (moralizacije društva), odnosno iznosi estetiku ružnoće analogijom između ružnoće i zla.³²

Usporednim proučavanjem barokne estetike „ružnoga“ i estetike ružnoće u romantizmu, vidi se jasna razlika doživljaja u percepciji naturalističke estetike. Na primjerima slika 4 i 5 umjetnika Petera Paula Rubensa i Francisca Goye „Saturn“ jasno se mogu primijetiti uporišta romantizma u razdoblju baroka, te povezati sličnosti i vidjeti razlike u doživljaju prikaza gruboga zločina. Peter Paul Rubens prikazuje kanibalistički čin s referencom na antički mit u kojemu Saturn strahuje da će ga sinovi svrgnuti s prijestolja, dok Francisco Goya istim prikazom odlazi u grotesku humanoidnim prikazom čudovišta koje proždire osakaćeno i krvavo mrtvo tijelo. Na Rubensovoj slici je jasno da se radi o kanibalističkom činu zbog vjerodostojnog prikaza, na kojem Saturn doslovno grize vrat svojega sina. Navedeni je prizor kod Rubensa doveden do margina, gdje je prikazan vjerodostojno i brutalno kakav on i jest, dakle već u baroku je estetika ružnoga dosegla stupanj koji je u ranijim razdobljima bio gotovo nezamisliv.³³ U Goyinom prikazu Saturn kao zločinac odlazi u animalnu grotesku, a čin kanibalizma ovakvim naturalističkim izrazom dovodi estetiku ružnoga do vrhunca. Kako je takva estetika tada prepoznata i definirana, gdje je umjetnik, u ovome slučaju Goya kao reprezentativni primjer, taj koji kritizira društvo na najbrutalniji način, pre naglašavajući doživljaj brutalnosti, te stavljaajući naglasak na najružniji i najtamniji naturalistički prikaz od

³⁰ Eco, U. (2004), Povijest ljepote. Zagreb: Hena com. str. 133.

³¹ http://www.academia.edu/12528868/Karl_Rosenkranz_Aesthetics_of_Ugliness._A_Critical_Edition._Translated_by_Andrei_Pop_and_Mechtild_Widrich (28. kolovoza 2015)

³² http://www.academia.edu/12528868/Karl_Rosenkranz_Aesthetics_of_Ugliness._A_Critical_Edition._Translated_by_Andrei_Pop_and_Mechtild_Widrich (28. kolovoza 2015)

³³ Hagen, R. i R. (2006), Francisco Goya. Zagreb: V.B.Z. d.o.o. str. 76.

strane umjetnikova doživljaja. Kada je riječ o Goyi, kod njega se mogu vidjeti mnogi primjeri kritike društva kroz tematiku ratnih strahota, gdje je sveprisutna brutalnost tematike i naturalizam u prikazu, odnosno estetika ružnoće.



(prema: Hagen, R. i R. (2006), Francisco Goya. Zagreb: V.B.Z. d.o.o. str. 76.)

SLIKA 4: Peter Paul Rubens „Saturn“, 1636.-38. godine



(prema: Hagen, R. i R. (2006), Francisco Goya. Zagreb: V.B.Z. d.o.o. str. 77.)

SLIKA 5: Francisco Goya „Saturn“, 1820.-23. godine

Motivacija ljudskog ponašanja svodi se na biološko, što znači da ljudski likovi naslikani poput životinja čije ponašanje određuju strasti i nagoni, prikazuju ogoljenost i surovost u okviru stvarnosti. Umjetnici su se prije naturalističkog izraza bespotrebno prepustili maštanju punom lažnog sjaja, opisujući neki drugi svijet (bez briga), uljepšan koliko god može biti, dok su u stvarnosti ljudi slabi i istrošeni.

Prizori smrti i patnje u razdobljima prije dolaska estetike ružnoće, bez obzira koliko brutalno prikazani, mogu se gledati s dozom dostojanstva, te se vidi umjetnikov pristup i doživljaj u percepciju događaja, dok u romantizmu dolazi do istinskog radikalnog naturalističkog i objektivnog prikaza. Umjetnik koji afirmira takvo shvaćanje u pristupu jest Theodore Gericault koji ne samo da prezentira naturalističko shvaćanje u likovnom pristupu, već i u samoj tematici sugerira na estetski doživljaj kojem teži. Slici 6 „Splav Meduze“ prema stvarnom događaju, koji je uistinu najružniji i najtamniji prizor iz života, pristupa na najbrutalniji način prikazujući ju poput surove stvarnosti, bez dostojanstva, samo isticanjem iskonskog naturalističkog doživljaja kakav u takvoj situaciji i jest.³⁴ Kada je riječ o Gericaultu treba se osvrnuti i na izvor modela za portretiranje, za što je poznato da je već u samom odabiru modela sugerirao estetiku očišta iz kojega je pristupao, a to se odnosi na vizuru promatranja modela mentalno bolesnih osoba. Slika 7 Petera Paula Rubensa „Pokolj nevinih“, koja se može povući kao paralela sa slikom „Splav meduze“, iako se brutalni događaj pokolja djece pamti dva tisućljeća u prošlost od Rubensova prikaza, i dalje ostavlja jak utisak na doživljaj ovog brutalnog događaja koji se uistinu može smatrati jednim od najmračnijih prizora povijesti iz Staroga zavjeta, dok događaj prikazan slikom „Splav meduze“ potresa Gericaultovo doba kao skandalozni masakr u tadašnjoj Francuskoj. U Rubensovom prikazu već samom tematikom ona upućuje na estetiku ružnoga, no kada se uspoređi s istinskom estetikom Gericaultova naturalističkog pristupa jasna je razlika u načinu doživljaja onoga što bi se uistinu nazvalo ružnim. Gericault je, za razliku od Rubensa, prikazu pristupio osobnim istraživanjem brutalnog događaja svojega vremena, s preživjelim žrtvama suvremenici i njihovim potresnim pričama, no najveća razlika u pristupu ovih umjetnika u navedenim prikazima jest to što Gericault za razliku od Rubensa prizoru pristupa iz objektivne vizure, bez da je imaginacijom postigao gestualnost, kao što je to slučaj kod Rubensa, već je portretirao stvarne umiruće i mrtve ljude kako bi što vjerodostojnije prikazao naturalističku brutalnost kojom je prizivao doživljaj estetike ružnoće kod promatrača.

³⁴ Skupina autora. (2006), Leksikon slikarstva i grafike. Zagreb: BEGEN d.o.o. str. 202.



(prema: Janson, H. W. i Janson, A. F. (2005), Povijest umjetnosti. Varaždin: Stanek d.o.o. str. 677.)
SLIKA 6: Theodore Gericault „Splav meduze“, 1819. godine



(prema: <http://www.photos-albums.com/disturbing-paintings-album11436/>)
SLIKA 7: Peter Paul Rubens „Pokolj nevinih“, 1611. godine

3. PRISTUP UMJETNIČKOM DJELU BAROKA

Zadaća barokne umjetnosti jest ta da vrši utjecaj na emocije promatrača, a pristup i doživljaj umjetničkog djela su na umjetnikovoj estetici pristupa prikazom vlastitog doživljaja određene stvarnosti.

Pristup umjetničkom djelu od strane promatrača uvelike ovisi o umjetnikovoj zamisli koja već samim naslovom djela uvjetuje vizuru u pogledu na estetski doživljaj istoga. Dakle tematika, kao i naslov djela su ti koji prvenstveno zadaju put, odnosno način pristupa promatranju umjetničkog djela. Prema tome tematika je ta koja je u sukobu s normama ili sveopćim pogledima na svijet tadašnjeg vremena, zbog čega dolazi do afirmacije estetike ružnoga u likovnom prikazu baroknog razdoblja. No isto tako pomicanjem granica okvira umjetničkog djela, barokna morbidnost šokira javnost, odnosno alternativni izraz koji je bio samo umjetnikovo sredstvo za dolazak do cilja što je umjetničko djelo, isto se tako afirmira u vidu estetike ružnoga. Umjetnik je slobodan prikazati djelo ili tematiku koja utječe na estetiku, a nije prikaz savršenstva, te je baš iz tog razloga u mogućnosti utjecati na emocije promatrača, što dakako ne znači da prikaz ljepote nema nikakav utjecaj na emocije, već je ovdje riječ o novim emocijama koje je umjetnost spremna prikazati.

Isto tako u pristupu umjetničkom djelu važno je razlučiti o kakvoj je vrsti estetike riječ, odnosno ako je tema ili motiv umjetničkog djela prirodna ljepota stvari ili bića, tada nije riječ o čistoj ljepoti, već o ljepoti same stvari. Kant je za takvu ljepotu izdvojio ljepotu ženskoga lika, budući da je polazio od čiste ljepote, te ju definirao kao ljepotu koja je pridodana samoj stvari sa svim njenim odredbama.³⁵ Stoga motiv koji se zastupljen kroz sva razdoblja je upravo navedeni motiv ženskoga lika koji društvenim i moralnim doživljajem jasno stavlja odrednicu na prikaz modela žene, te na estetski doživljaj istoga.

Pristup umjetničkom djelu baroka znatno se razlikuje od prethodnih razdoblja, kako je barokni izraz otvoreniji po pitanju tematike, tako i prema načinu na koji je nešto prikazano. Prema tome pristup ovakvome djelu otvoreniji je za emocionalne oscilacije prilikom njegova promatranja i doživljaja. Stoga se i estetski doživljaj znatno razlikuje u odnosu na prethodne stilove, a promatračev doživljaj nije isključivo doživljaj ljepote već i doživljaj ružnoga.

³⁵ Galović, M. (2011), Doba estetike - Estetika lijepog - Problemi sa ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom „digitalnog privida“. Zagreb: TVRĐA. str. 89.

3.1. TEMATIKOM UVJETOVAN ESTETSKI DOŽIVLJAJ

Doživljaj privlačnosti odnosno neprivlačnosti prvenstveno možemo pripisati tematici umjetničkoga djela, odnosno simbolici koju prezentira. Dakle kada govorimo o estetici neprivlačnoga najprije trebamo sagledati okolnosti vremena o kojem govorimo. U vremenu baroka umjetnost doživljava određeni preporod u tom pogledu jer crkva više nije ta koja u potpunosti monopolizira umjetnost. Česta pojava toga vremena jest zvanje dvorskoga umjetnika koji svoju okupaciju bazira na temama dvorskoga života, prikazujući pripadnike kraljevske obitelji, no vrlo često i ostale dvorjane. Umjetnik kod kojega možemo vidjeti primjere sukoba u pogledu estetskoga doživljaja spram same tematike jest Diego Velazques koji je portretirao likove na periferiji dvorskoga života, patuljke, dvorske lude, no isto tako i pripadnike kraljevske obitelji, pa čak i samoga papu. Kada govorimo o sukobu tematike koja uvjetuje estetski doživljaj prepoznavamo da se doživljaj svijeta, odnosno prihvatljivog i neprihvatljivog u ljudskome društvu danas uvelike promijenilo u odnosu na prošlost. Stoga bi prije vremena baroka bilo nepojmljivo da umjetnik prikaže patuljka, izuzev slučaja prikaza moralne alegorije što bi u tome slučaju imalo konotaciju negativnosti spram pogleda na motiv, dok u baroku umjetnik prikazuje navedeni motiv bez ikakva predznaka, već prikazuje stvarnost kakvom ona jest.³⁶ Velazques slikom 8 „Male dvorske dame“ prikazuje jednu od prostorija na dvoru kralja Filipa, u fokusu slike se nalazi mala princeza Margarita Tereza okružena dvorkinjama, patuljkom, psom i samim Velazquesom koji upravo slika prizor.³⁷ Spomenuta slika koja pripada genre slikarstvu ne bi se razlikovala prema temi od ostalih genre slika da ne prikazuje ono što nećemo pronaći niti na jednoj drugoj slici iz tog vremena. Slika između ostalog prikazuje ženu patuljastog rasta. U to je vrijeme bila uobičajena praksa da osobe patuljastog rasta kao i dvorske lude žive na dvoru kako bi zabavljali živote pripadnika visokog staleža. Nije bilo neobično prikazivati sluškinje na dvori koje su u službi visokog staleža, no prikazati osobu patuljastog rasta kako stoji pored malene princeze bilo je i više nego provokativno za ono vrijeme. Dvorske su dame prikazane kako dvore malenu princezu, odnosno njihov je glavni fokus ugoditi princezi dok pas i žena patuljastog rasta gledaju prema promatraču kao i Margarita Tereza, ne podređujući se njezinim potrebama nego uživajući u trenutcima dvorske opuštenosti. Žena patuljastog rasta nije prikazana u neprimjerenoj odjeći koja bi izazvala zabavu kod gledatelja kakav je to bio običaj za dvorske lude, niti je prikazana

³⁶ Izuzetci ipak postoje kao što je to slučaj kod renesansnog umjetnika Andrea Mantegna sa slikom „Obitelj Gonzaga“

³⁷ Pupi, L. (1987), Velaskez. Beograd: „Vuk Karadžić“. str. 24.

kao nakaza čovječanstva kakvima su se nažalost smatrali ljudi u vrijeme baroka koji su bolovali od bolesti koje bi imale snažnu fizičku manifestaciju. Ona je prikazana kao i svaka druga osoba koja sudjeluje u životu dvora. Ovim je prikazom njezino značenje uzdignuto na razinu kao i prikaz bilo koje druge osobe. Prikazana je upravo onako kakva ona jeste u potpunoj istini. Upravo je njezina istinitost prikaza element šoka. Njezino je držanje uspravno a pogled fokusiran, što nikako nije bilo obilježje osobe koja boluje. Jedina je iznimka njezina facijalna ekspresija koja se znatno razlikuje od ekspresija ostalih likova. Usnice su joj raširene i spuštene u blagi poluluk prema dolje čineći njezino lice neskladno u odnosu na tadašnji standard lijepe djevojke. Društvena neliberalnost i zatvorenost za sve što je drukčije traje još i danas, no pogled na fizičke anomalije se uvelike promijenio, te se danas to ne smatra neprirodnim ili bolesnim kao nekada. U vremenu u kojem je Diego Velazques prikazivao takvu tematiku društvo nije bilo otvoreno kao što je danas, no umjetnik je slobodan prikazati prizor iz svakodnevice, patuljka ili dvorsku ludu, jer počinje shvaćati da je to priroda čovječanstva da su ljudi drukčiji kako prema staležu tako i fizički možda i s određenim različitostima što bi se smatrale anomalijama. Različitosti ne znače nešto neprirodno i izopačeno kakvim bi se u prošlim vremenima smatrale, već je i to nešto prirodno iako i dalje u vremenu baroka neprihvaćeno, no ljudskom društvu presudno, a umjetnik je taj koji bez negativnog predznaka uvođenjem estetike ružnoga prikazuje tu različitost.



(prema: Gombrich, E. H. (1999), Povijest umjetnosti: Zagreb: GOLDEN MARKETING. str. 409.)

SLIKA 8: Diego Velazques „Male dvorske dame“, 1656. godine

Prema prethodno navedenom jasno je kako u slučaju Velazquesa tematika koja je smatrana estetikom ružnoga jest ona koja prikazuje neprihvatljive anomalije ili društvo na marginama. Takvi prikazi nisu brutalnošću usmjereni ka određenom doživljaju estetike, već samim prikazom „nedostojnog“ modela doživljaj je mogao biti zgražanje nad umjetnikovim odabirom istoga. S druge strane treba obratiti pažnju na tematiku koja prikazom brutalnosti, boli i krvi mnogo usmjerenije djeluje na doživljaj promatrača. Caravaggieva slika 9 „Vaditelj zuba“, što svojim realističnim detaljem krvi i izobličene geste boli od strane pacijenta ostavlja dubok utisak na promatrača. Sam naslov djela upućuje na bolan čin koji nema ništa dostojanstveno u sebi, za razliku od herojskih prizora borbi koje bez obzira na brutalnost i krv, naslovno ostavljaju dostojanstven utisak, dok Caravaggiev navedeni prikaz s istim obilježjima uvjetuje promatraču estetski doživljaj zgražanja.



(prema: <http://www.caravaggio-foundation.org/The-Tooth-Puller.html>)

SLIKA 9: Michelangelo Merisi de Caravaggio³⁸ „Vaditelj zuba“, 1609. godine

3.2. ESTETSKI PRISTUP PREMA DOŽIVLJAJU ČOVJEKA

Kroz povijest čovjek sebe nikada nije doživljavao kao puko biće među bićima, iako je ponekad s filozofske strane definiran kao „racionalna životinja“ (*animal rationale*), a ona ga definira kroz ono prirodno (animalno) u čovjeku, ono etičko i političko, po čemu se upravo razlikuje od

³⁸ Pripisana Caravaggiu: <http://www.caravaggiogallery.com/caravaggio-paintings-list.aspx> (21. rujna 2015.)

životinje, i ono duhovno čime čovjek doseže vlastitu svrhu, što se ujedno definira nečim božjim u samom čovjeku.³⁹

Čovjek kao model umjetničkoga djela okupira umjetnike od prapovijesti do danas. Čovječanstvo doživljava čovjeka u središtu svemira kako u određenim razdobljima doslovno, tako u drugima iz egoistične prirode doživljava svijeta. Stoga je razumljivo kako će umjetnici neprestano prikazivati čovjeka kao modela, bilo da se radi o biblijskim prizorima, prikazima poganskih običajima, moralizacijom kroz umjetničke prikaze, scenama iz svakodnevice ili o jednostavnom prikazivanju samoga sebe kao čovjeka kroz model istoga. Umjetnost je često ta koja doseže do onog uzvišenog u čovjeku, a umjetnički se prikazi kroz stoljeća oslanjaju na doživljaj čovjeka kao božanskog bića pokušajima prikazivanja preuzvišenog savršenstva, kritizirajući sve što ne predstavlja navedene ideale. Promišljanjem o estetici i oslobađanjem određenih okvira umjetnost počinje shvaćati, odnosno prihvaćati ideju prirodnog ne savršenstva, te primjenjivati protutežu estetici koja prvenstveno predstavlja umijeće lijepog mišljenja i proučavati estetiku u drugoj krajnosti spram ljepote. Estetiku ružnoće čini određeni balans koji mnogo više nalikuje na stvarnost sačinjenu od niza istinitosti što donosi ravnotežu i predstavlja doslovni doživljaj realnosti. Kako je prema prethodno navedenom čovjek dugi niz stoljeća, što se ne može osporiti da je i danas prisutno, doživljava savršenim bićem, tako je jasno da će i prikazi u umjetnosti imati posljedice ovakvog razmišljanja. Umjetnost od prapovijesti prikazuje ljudsko biće u određenom kontekstu svrhe postojanja. Već u špiljskoj umjetnosti jasno je kako ono duhovno u čovjeku postoji, te kako čovjek samim otiskom ruke ostavlja svoj trag u povijesti, sa znakom koji taj trag nosi, a to je uzvišenost među ostalim bićima. Iako čovjek, još od doba antike, sebe doživljava savršenim bićem, ili se tako barem pokušava prezentirati, ipak odrađena razlika u doživljaju između različitih grupacija ljudi postoji. Najizraženija je razlika u doživljaju žene i muškarca u estetici prikaza svakog spola. Pravila za prikaz muškarca znatno se razlikuju od pravila prikaza žene, što je generalno prisutno gotovo u svakom razdoblju, stilu i kulturi. U nekim se stilovima ipak ne poštuju razlike estetskog doživljaja i ne prati stvarnost u jednakoj mjeri koja je jednako prisutna kod oba spola, s eventualnim razlikama u karakteriziranju svakog od njih. Najizraženije razlike u prikazu muškarca i žene očite su u pokušaju primjene estetike lijepoga kod žene, što je uvelike prisutno još od srednjeg vijeka, gdje su muškarci u prikazu imali tretman statusa bez ljepotom uvjetovane estetike. Kada je riječ o prikazu žene estetika lijepog doživljava je ta koja prevladava

³⁹ Galović, M. (2011), Doba estetike - Estetika lijepog - Problemi sa ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom „digitalnog privida“. Zagreb: TVRĐA. str. 14.

u samom doživljaju ženskog lika, pa tako i u likovnom djelu. Tjelesnost žene se uvelike povezuje s mladosti i ljepotom, stoga staricama i nezgrapnim ženama nije bilo mjesto na likovnom djelu, izuzev moralnih alegorija, koje dopuštaju širi pristup u prikazu žene, no vrlo su često u negativnim kontekstu. Pravila tjelesne proporcije i prikaz ljepote u estetskom doživljaju muškarca dakako postoje, posebno u razdoblju antike (muškarac se u antici smatra ljepšim od žene zato se prikazuje puno češće u smislu ljepote), no to nije slučaj u svim stilovima, a posebno nakon dolaska srednjeg vijeka. Dok se estetska teorija ogleda u simetriji i proporciji, moćnici određenog vremena, bila tu riječ o crkvenjacima srednjega vijeka ili o renesansnim bogatašima, primjer su kršenja tih pravila.⁴⁰ Dakle estetika lijepoga nije primjenjiva na primjeru crkvenih poglavara, a to su uglavnom bili stariji ljudi koji nisu posjedovali tjelesnu snagu, već su se na njihovim tijelima mogle vidjeti posljedice užitka i moći koje su često kao popratnu pojavu sa sobom nosile tjelesnu tromost i debljinu, te je isto tako dosezanje doba starosti, odnosno dugovječnost bila odraz moći i lagodnog života. Ovakvi se navodi za običan puk nisu mogli reći, jer su ljudi nižeg staleža bili mišičavi zbog često napornog fizičkog rada, mršavi zbog nedostatka hrane, moći i bogatstva i uglavnom kratkovječni, na što su utjecali loši uvjeti života i bolesti.

Dakle proučavajući prikaze ljudskog lika kroz povijest umjetnosti jasno je kako postoji mnogo čimbenika koji utječu na razlike u prikazima određenog spola, bilo da se radi o društvenom statusu određenog vremena ili o samom doživljaju estetike određenoga stila. Stoga kada je riječ o estetici mnogo je zahvalnije proučavati estetski doživljaj spram modela žene nego u odnosu na prikaz muškarca.

S druge strane čovjek kao model ne doživljava se samo u smislu duhovnog ili uzvišenog u čovjeku, što bi se prema kategorizaciji ljudskog bića definiralo kao ono etičko, već je i ona materijalna strana, kada se izuzme duh, dakako prisutna. Kako je prema prethodno navedenom jasno da duhovno, odnosno status uvjetuje prikaz u likovnoj umjetnosti, tako je i ono animalno, bez božanskog i uzvišenog, kod čovjeka prisutno, a to je da je svako biće od „krvi i mesa“. Stoga kada bismo se vratili na teoriju čovjeka kao „racionalne životinje“, može se utvrditi da je umjetnost u nekim slučajevima lišena uzvišenosti, a umjetnik je taj koji je svjestan čovjekove materije u vidu objektivnog proučavanja anatomije ljudskoga tijela. Nakon takve racionalnosti spram doživljaja ljudske materije, umjetnik gradi „čovjeka u čovjeku“, odnosno iz prizemnog bića među bićima, naslovom umjetničkog djela i estetikom određenog stila stvara čovjeka s

⁴⁰ Eco, U. (2004), Povijest ljepote. Zagreb: Hena com. str. 205.

karakteristikama i osobinama misaonog bića.⁴¹ Takvo „učenje zanata“, odnosno proučavanje anatomije jest umjetnikovo djelo alternativnog izraza bez naslova. Nastupanjem nove estetike, estetike ružnog, dopušta se čovjeka prikazati kakvim on jest, bez duha, odnosno to što pravila tjelesne proporcije zagovaraju, a to jest isključiva tjelesnost čovjeka.

3.2.1. Estetski doživljaj i pristup u prikazu ženskog lika

Ženski lik kao vrlo čest motiv u likovnoj umjetnosti primjer je za proučavanje estetike lijepoga i estetike ružnoće. Od prapovijesti možemo primijetiti kako je žensko tijelo sveprisutno u umjetnosti. Među prvim prikazima poput Willendorfske Venere na slici 10, pa sve do suvremene umjetnosti, ženski je lik u prikazima nosio konotacije kao što su plodnost i ljepota. Dakle kada govorimo o prikazima žene u prapovijesti vidimo kako su obline poput grudi i bokova prenaplašene, te je nago tijelo sveprisutno i prirodno kako u doživljaju tako i u prikazu.



(prema: <http://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/venus-of-willendorf.htm>)

SLIKA 10: Venera iz Willendorfa c. 28.000. – 25.000. godine pr. Kr.

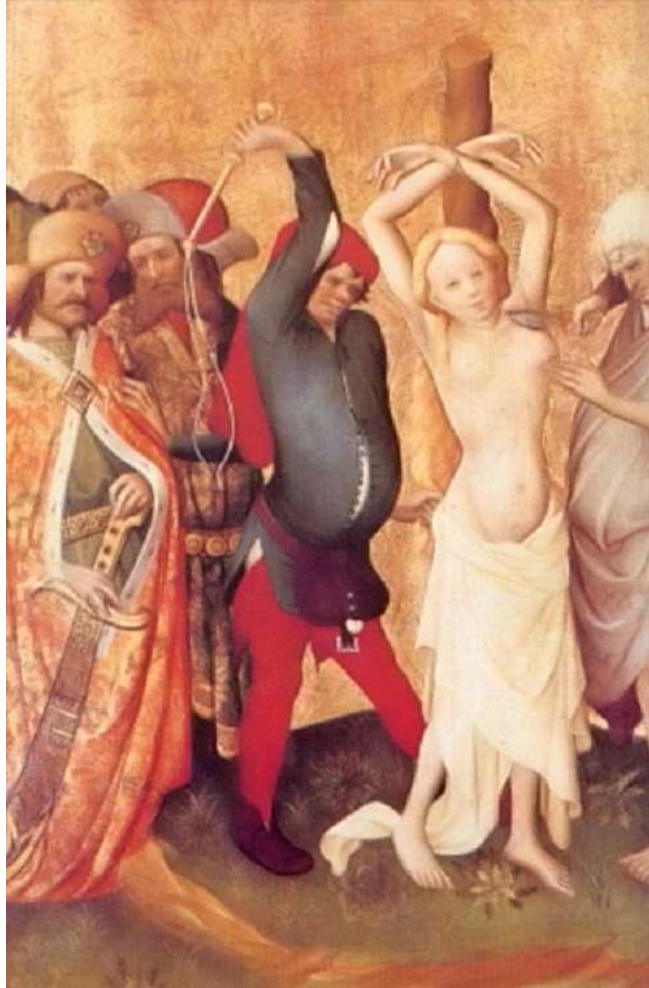
⁴¹ Galović, M. (2011), Doba estetike/Estetika lijepog/Problemi sa ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom „digitalnog privida“. Zagreb: TVRĐA. str. 14.

Simbolom plodnosti i rođenja žena se nastavlja doživljavati i u srednjem vijeku, no u njezinim prikazima više ne vidimo istaknute dijelove ženskoga tijela koji bi to simbolizirali, već jedino iz čega možemo isto zaključiti jest to da su bile prikazivane u ulogama majke s djecom u kadru, poput prikaza Marije s Kristom, ili Elizabete sa svetim Ivanom Krstiteljem. Kroz srednji vijek crkva je dominirala umjetnošću, tako da se vrlo rijetko mogu vidjeti prikazi koji nisu iz Biblije, odnosno prizori naslijeđeni iz antike i staroga Rima poput onih mitoloških ili iz još ranijih razdoblja poput astroloških znakova i poganskih običaja. No u srednjem vijeku za razliku od prapovijesne umjetnosti žensko je tijelo prikazivano u odjeći s neutralnim gestama lica koja su ostavljala dojam estetske privlačnosti.

Prikazi starica ili oronulog ženskog lica pristajali su likovima koji su bili simbolima fizičke i moralne dekadencije, dok se prikazima starijih muškaraca nije pripisivala jednaka simbolika, to jest smatralo se da su stariji muškarci u prikazima simboli mudrosti.

Nago žensko tijelo u srednjem se vijeku prikazivalo u slučajevima kažnjavanja grješnika. Majstor Francke oltarnom slikom 11 na kojoj prikazuje „Mučenje sv. Barbare“ postavlja pred gledatelja polugolo žensko tijelo. Iako sveta Barbara nije bila grješnica nego svetica u kontekstu kršćanstva, ona predstavlja požrtvovnost i patnju zbog prijelaza na novu religiju. Kako bi približio perspektivu iz koje su je njezini suvremenici promatrali zbog neposluha prema ocu i prijelazu na kršćanstvo Francke je svetu Barbaru prikazao kao mučenicu. Ogolio je njezino tijelo kako bi prikazao sramotu njezinih postupaka, iz perspektive suvremenika sv. Barbare. Kako je ona smatrana veoma lijepom i inteligentnom djevojkom umjetnik nije propustio prikazati njezinu veličanstvenu ljepotu prema standardima ljepote za tadašnjeg srednjovjekovnog (gotičkog) promatrača. Njezino je čelo vrlo visoko što se tada smatralo znakom visoke inteligencije odnosno privlačnim elementom u znaku ljepote, isto kao i svijetla put te duga i nježna kosa. Navedeni je prikaz za to vrijeme iznimno dramatičan zbog elemenata mučenja nagog tijela, sile koja pokušava oduzeti život, a upravo je ta dramatičnost bila u službi podsjetnika koliku je žrtvu sveta Barbara podnijela zbog vlastite vjere.⁴²

⁴² <http://www.christianiconography.info/barbara.html> (23.rujna 2015.)



(prema: https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Barbara_Altarpiece)

SLIKA 11: Majstor Francke „Mučenje sv. Barbare“, c. 1410. godine

Kroz renesansu se može primijetiti kako se situacija doživljava estetike privlačnoga i neprivlačnoga u prikazima žena tradicionalno nastavlja nasljeđivanjem srednjovjekovnoga doživljava. Dakle kada je riječ o estetici lijepoga i estetici ružnoće, u renesansi vlada estetika lijepoga kao i načelo sklada, ljepote i ravnoteže.

Ženski se lik i dalje gotovo uvijek prikazivao mladim i lijepim, dok bi u suprotnom simbolizirao bolest ili nemoralnost. Odmak od razdoblja srednjega vijeka u prikazu i doživljaju ženskoga tijela jasan je na prikazima Venere u renesansi, što dovodi do preporoda estetskih pogleda u odnosu na ono što je prirodno. Renesansa prihvaća nasljedstvo prapovijesne umjetnosti gdje je bio zastupljen prikaz Venere kroz žensko tijelo koje simbolizira plodnost. Sandro Botticelli je u renesansi prikazao ljepotu u njezinom punom sjaju i značenju kako za renesansnog promatrača tako i za suvremenog no u drugačijem kontekstu koji je ovisan o kulturnom određenju pojedinca. Slikom 12 „Rođenje Venere“ Botticelli je želio prikazati uzvišenost

ljepote kroz mitološki motiv.⁴³ Mlada djevojka koja stoji na rastvorenoj školjci privlači pozornost na svoje puteno tijelo i lice skladnih proporcija s pogledom koji je sramežljivo upućen izvan slike. Renesansi standard ženske ljepote podrazumijevao je svijetlu boju kože, naglašene bokove kao znakom pravilne uhranjenosti koji je ekvivalentan znaku plodnosti i dobrog zdravlja. Izuzetno su se lijepima smatrale djevojke svijetle kose, naglašenih obraza, skladnog nosa i malenih usta s debelim usnicama. Botticelli je Venerom prikazao tadašnji status ljepote prema točnim standardima koji su određivali žensku ljepotu spomenutog razdoblja. Ona je utjelovila mitološko značenje Venere i značenje ljepote u jedinstvo. Ljepota ovog prikaza uvjetovana je i atmosferom koja sugerira proljeće kao razdoblje plodnosti i sjetve. Renesansi se promatrač gledajući Veneru divio ljepoti žene dok se današnji promatrač divi maestralnom slikarstvu kakvo je svojstveno jedino za Botticellia. Današnji je promatrač odgojen promatrati ne samo motiv nego likovne elemente kao cjelinu u kojoj će tragati za ljepotom slike smatrajući njezine nesavršenosti sastavnim dijelom opisivanja ne samo motiva nego i slike kao umjetničkog izraza koji pripada povijesnom periodu. Botticellijeva je Venera tako i danas ostala sinonim za lijepo ne samo u kontekstu ljepote ženskog tijela nego i u povijesnom ali i umjetničkom značenju. Dok se u prapovijesti naglasak stavlja na plodnost, u renesansi se uz to može dodati i konotacija ljepote.



(prema: Gombrich, E. H. (1999), Povijest umjetnosti: Zagreb: GOLDEN MARKETING. str. 265.)

SLIKA 12: Sandro Botticelli „Rođenje Venere“, 1486. godine

⁴³ Gombrich, E. H. (1999), Povijest umjetnosti: Zagreb: GOLDEN MARKETING. str. 264.

Barok u odnosu na prethodna razdoblja dovodi u pitanje estetski doživljaj ženske ljepote, odnosno ističe ono prirodno i presudno svakom čovjeku, a to je starost. Za naturalistički stil baroka možemo reći da ružno prikazuje lijepim i surovu stvarnost kakvom ona jest.

Ovdje dolazi do preispitivanja ženske nesavršenosti, a takav se pristup jasno može vidjeti na slici 13 Bernarda Strozzia „Vanitas“. Slika prikazuje ženu u starosti koja se uređuje ispred zrcala okružena sluškinjama. Njezino je lice naborano kao i koža na vratu, sjeda kosa je uredno složena uz glavu omotana crvenom vrpcom a haljina otvorenih ramena nimalo ne skriva tragove njezinih godina. Upravo je taj istiniti prikaz starosti čin ljepote navedene slike. Strozzi je damu prikazao kako unatoč tragovima starosti ona i dalje želi izgledati privlačno u skladu sa svojim godinama ne srameći se pokazati potrebu za uljepšavanjem. Mogao bi nas njezin čin navesti i na sukob zastupljenih teorija. S jedne je strane prikazana žena koja ponosno ističe svoje godine, dakle prikazuje ljepotu vlastitih godina, no s druge strane ona se pokušava urediti, što sugerira njezino ne zadovoljstvo vlastitim odrazom u zrcalu. Umjetnik je tragove njezinih godina dodatno naglasio smještajući u isti kadar dvije mlade djevojke kako bi postigao kontrast starog i mladog. Prikazane djevojke poletno uređuju staricu dok ona mirno sjedi i promatra situaciju u zrcalu. Strozzi nam je prikazao starost sa svim njezinim prednostima i nedostacima, spomenuta slika suočava promatrača s istinom, starost je prirodno stanje ljudskog tijela no ljudski duh koji ne stari ekvivalentno našem tijelu i dalje želi zadržati odraz u zrcalu za koji osjeća da mu pripada.



(prema: <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/vanitas-old-coquette/3QHhQNOes2mew?projectId=art-project>)

SLIKA 13: Bernardo Strozzi „Vanitas“, 1630. godine

Jasno je kako su u razdoblju baroka i dalje prisutni prikazi starog i oronulog ženskog lica simbolima nemoralnosti, kao što je to u primjeru genre slikarstva, gdje je primjer ovakvog prikaza mogao biti recimo u službi uprizorenja prostitucije, odnosno starica koja simbolizira svodnicu, što je sadržajno negativna konotacija spram sadržaja, pa tako i forme prikaza. Gerard van Honthorst je kroz genre scene prikazivao prostituciju. Njegove slike 14 i 15 pod nazivom „Sretno društvo“ i „Sretno društvo (ili izgubljenom sinu)“ sadrže spomenuti primjer starice koja u prizorima predstavlja staru svodnicu. Obje slike sadrže slične elemente, mlade djevojke koje se zabavljaju s mladićima za stolom u mračnoj krčmi dok ih starica promatra. Prisutnost laute, bilo da ju drži muškarac ili žena, snažno implicira prisutnost seksualnosti unutar atmosfere. Starica koja naizgled ne pripada mladom i veselom društvu suptilno brine o vlastitim djevojkama.



(prema: <http://www.top-art-gallery.com/Gerrit-Van-Honthorst/Gerrit-Van-Honthorst-oil-paintings.html>)

SLIKA 14: Gerard van Honthorst „Sretno društvo“, 1619. godine



(prema: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_van_Honthorst_004.jpg)

SLIKA 15: Gerard van Honthorst „Sretno društvo (ili izgubljenom sinu)“, 1623. godine

Za razliku od Honthorstovih prikaza koji nisu vulgarni, a prostitucija se čita samo iz znakova u obliku predmeta iz svakodnevne uporabe, Dirck van Baburen pristupa puno smjelije samoj temi. Njegova slika 16 pod nazivom „Svodnica“ samom temom otkriva radnju slike. Starica u ulozi svodnice nalazi se u prvom planu pokazujući djevojci na vlastiti dlan, sugerirajući time na novac. Nezaobilazna lauta kao znak seksualnog odnosa nalazi se u rukama djevojke kojoj haljina otkriva gotovo ogoljele grudi te na taj način gotovo bez suptilnosti otkriva koje su joj namjere prema muškarcu koji ju nježno grli držeći u ruci novčić. U navedenim je prikazima prisutnost starice svedena na znak, promatrača ne zanima njezina ljepota ili istinitost njezinih godina, njega zanima značenje njezine prisutnosti. Element dramatičnosti nije otvoreno serviran u prikazu nečega šokantnog, on se nalazi kao podtekst prikazane scene. U navedenim je djelima prisutnost oronule starice koja naizgled prosi mnogo slojevitiji od samog estetskog doživljaja promatrača.



(prema: <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/the-procuress/SQGuBVNXxqSb2Q?projectId=art-project>)

SLIKA 16: Dirck van Baburen „Svodnica“, 1622. godine

U genre slikarstvu baroknog razdoblja česti su prikazi žena koji znakovno upućuju na negativnu konotaciju, dok sam prikaz ženskog lika svojom putenošću, mladošću i skladnom građom tijela

ostavljaju dojam estetske ljepote lika, no ipak to nije uvijek slučaj, te se značenje i kontekst može čitati isključivo čitanjem znakova, dok nam estetska privlačnost lika ne daje gotovo nikakav kontekst spram doživljaja motiva. Kako bi se odredio pozitivan ili negativan doživljaj genre prikaza potrebno je čitati simboliku znakova na slici, dok sama ljepota u prikazu lika nije mjerilo estetskog doživljaja.

Slika 17 pod nazivom „Ljubavno pismo“ Jana Vermeera prikazuje uobičajenu ljubavnu priču kroz motiv žene. Mlada žena prima ljubavno pismo te s iščekivanjem gleda u svoju sluškinju držeći u ruci loutu.⁴⁴ Prema znakovima unutar slike možemo zaključiti da se radi o pismu njezina zaručnika ili supružnika. Lauta kao simbol ženske seksualnosti upućuje nas na zaključak da se radi o vezi seksualne prirode, brod na mirnom moru koji je naslikan na slici u pozadini znak je ljubavne veze s porukom kako je sve u redu, odnosno da mlada dama prima pozitivne vijesti. Naizgled jednostavan prikaz iz svakodnevice mlade žene donosi nam ljubavnu priču, bez nazočnosti muškarca, koja se skriva u suptilnim znakovima koji su bili karakteristični za čitanje genre scena u baroku.



(prema: Kjarini, M. (1987), Vermer. Beograd: „Vuk Karadžić“)
SLIKA 17: Jan Vermeer „Ljubavno pismo“, 1666. godine

⁴⁴ Kjarini, M. (1987), Vermer. Beograd: „Vuk Karadžić“. str. 16.-18.

Nasuprot Vermeerovom nevinom ljubavnom prikazu na spomenutoj slici Gerard van Honthorst slikom 18 „Posredovanje“ na suptilan način prikazuje prostituciju izostavljajući elemente vulgarnosti. Djevojka odjevena u haljinu koja sjedi za stolom s muškarcem, naizgled započinje svirati loutu te ju muškarac zainteresirano promatra iščekivajući pjesmu koju će odsvirati pripremajući novac kojim će nagraditi njezin trud, dok starica u ulozi svodnice veselo pokazuje na loutu. Spomenuti prikaz zapravo govori o muškarcu koji plaća djevojku za seksualne usluge. Lauta u njezinim rukama sugerira njezinu seksualnu prirodu a novac u rukama muškaraca želju za seksualnim zadovoljstvom koje će mu pružiti mlada djevojka. Delikatan prizor bez dramatičnih scena pokazuje skriveno značenje u kojemu žena nudi vlastito tijelo u zamjenu za novac, dok starija inačica ženskog lika predstavlja posrednicu ovakvom činu. Dramatičnost se skrivala u tajnim znakovima kako ne bi uznemiravala promatrača, odnosno kako bi se zadržao element prikazivanja scene iz života običnog puka.



(prema: <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/the-procuress/UgFlQ52tsFTQZg?projectId=art-project>)

SLIKA 18: Gerard van Honthorst „Posredovanje“, 1625. godine

Uobičajeni motivi genre scena bile su i ciganke koje je prikazivao Frans Hals, no za razliku od Vermeera i Honthorsta, njegov je prikaz ciganke na slici 19 „Ciganka“ puno otvoreniji. Prikazao je djevojku široka osmjeha kako pogledava u stranu s dubokim dekolteom koji stavlja

akcent na njezino bujno poprsje. U njegovom prikazu nema skrivenih znakova koje bi promatrač iščitavao nego je prikazao djevojku u njezinom veselom raspoloženju s elementom suptilne seksualne zavodljivosti. U ovom stilu estetski je doživljaj u obrnutom odnosu spram estetike većine razdoblja i stilova, jer prikazom ljepote motiva, simbolikom znakova u konotaciji s modelom često upućuju na nemoralnost ili dekadenciju društva.



(prema: <http://www.aaronartprints.org/hals-gypsygirl.php>)

SLIKA 19: Frans Hals „Ciganka“, 1628. godine

Ipak, barokni je stil taj dopušta uvođenje novog doživljaja u prikazu modela žene, što ženski lik u umjetnosti stavlja bliže doživljaju muškarca gdje je nezgrapnost mogla označavati lagodan život, a starost mudrost ili dobre uvjete života, kako se na to gledalo u prošlim vremenima. Žena i u modernoj umjetnosti često zadržava simboliku prikaza ljepote, no njezin lik nije više isključiv po pitanju standarda ženske ljepote, te se čovječnost prikazuje i u ženi, kao što se do tada prikazivala samo kod muškarca, no u današnje vrijeme bi se moglo tvrditi kako nijedan pristup nije isključiv, ali je generalni doživljaj mnogo otvoreniji u odnosu na doživljaj ženskog lika u prošlosti.

3.2.2. Alternativni umjetnički izraz izlazi iz okvira

Kako je jasno da je čovjek taj koji je u središtu umjetnosti, tako je jasno kako će i sam postati predmetom proučavanja kako psihičkog, što se može vidjeti iz primjera prikaza moralizacije kroz religiju ili druge teme, tako i fizičkih obilježja čovjeka radi što vjerodostojnijeg prikaza istoga. Još iz razdoblja antike poznato je da su ljudi vršili obdukcije i seciranja radi što boljeg shvaćanja ljudske građe i konstrukcije u svrhe liječenja, te otkrivanja uzroka smrti. S druge strane u renesansi, koja nasljeđuje antičku tradiciju shvaćanja svijeta i čovjeka, svrha proučavanja ljudskoga tijela dobiva novo svijetlo. Premda crkva i dalje uvjetuje moralna shvaćanja i ponašanja pretpostavljena pravilnima još u srednjem vijeku i nastavlja s okupacijom umjetničkog prikaza, umjetnici preispituju antička saznanja na području ljudske anatomije, te se vrše seciranja koja se nisu svrhom podudarala s antikom. Što se tiče područja medicine, srednjovjekovno nasljeđe još uvijek je dominantno, a proučavanje anatomije u te je svrhe na marginama. Iz navedenoga razloga zatvorenosti prema znanosti, analizom kroz seciranje, te prikazivanjem ljudske anatomije kroz likovni izraz smatra se alternativnim umjetničkim izrazom.

Umjetnik koji se uvelike bavio prvotno proučavanjem antičkih saznanja o ljudskoj anatomiji, a kasnije sam kroči u svijet razotkrivanja čovjekova tijela vlastitim seciranjem jest Leonardo da Vinci. Prema njegovoj ostavštini na području proučavanja ljudske anatomije što vidimo na primjeru slike 20 „Anatomska studija vrata i ramena muškarca“, i skiciranja istoga prepoznaje se izuzetno poznavanje anatomije zbog preciznosti njegovih studija. No u razdoblju renesanse takve studije nisu bile prikazane javnosti, te ih umjetnik nije prezentirao kao umjetničko djelo, već ih je koristio za izradu umjetničkih djela, jer su načela renesansne estetike bila zatvorena u pogledu svega što je neukusno, smatrano neprikladnim, odnosno „ružno“, a nema simboliku koja podržava degeneričnost u izrazu. Dakle takav alternativni izraz služio bi kao referenca umjetniku kako bi što vjerodostojnije i savršenije prikazao čovjeka na umjetničkim djelima prezentiranim kao takvima, što je i samo načelo renesanse.⁴⁵

⁴⁵ Zöllner, F. (2006), Leonardo da Vinci. Zagreb: V.B.Z. d.o.o. str. 84.



(prema: Zöllner, F. (2006), Leonardo da Vinci. Zagreb: V.B.Z. d.o.o. str. 82.)

SLIKA 20: Leonardo da Vinci „Anatomska studija vrata i ramena muškarca“, 1509.-10. godine

Barok s druge strane otvara tu jednu notu estetike ružnoga koja dopušta umjetniku da prezentira javnosti vlastitu referencu u radu koja se u ovome slučaju odnosi na proučavanje ljudske anatomije. U 17. stoljeću medicina se odmiče od nasljeđa srednjega vijeka, te dobiva novo svijetlo, odnosno vraća se korijenima stare antike. Preko preporoda renesansnoga razdoblja dolazi do otvorenosti u pogledu znanosti općenito, pa i kirurgije koja napreduje seciranjem i obdukcijom ljudskoga tijela. Kako se umjetnost u razdoblju baroka djelomično oslobađa crkvom zadanih okvira, umjetnik je slobodniji po pitanju izraza i odlučivanja o tome hoće li svoja proučavanja ostaviti kao alternativni, skriveni izraz ili će ih prezentirati kao umjetničko djelo dostupno javnosti.

Primjer umjetnika koji prezentira seciranje na umjetničkom djelu i povezuje znanost i umjetnost u očima javnosti je Rembrandt van Rijn. On slikom 21 „Dr. Nicolaes Tulp pokazuje anatomiju ruke“ vjerodostojno prikazuje čin u kojemu kirurg s okupljenima na predavanju secira na

mrtvome tijelu, odnosno prikazuje studiju ljudske anatomije kao umjetničko djelo. Kirurg kao pomagalo koristi kliješta s kojima podiže pojedine tetive. Tulp sjedi u naslonjaču dok predaje anatomiju, a njegova publika, koja se sastoji od sedam članova, sluša predavanje, te svaki portret ima drugačije osobine ponašanja prikazan facijalnom ekspresijom. Rembrandt je ravnodušan prema stvarnom rasporedu stvari; njegova pojava je sve što je njemu važno. Prikazivanje samog leša nije toliko dramatično koliko je dramatična razrezana podlaktica, gdje upravo tim razrezanim crvenim i krvavim mesom Rembrandt postavlja glavnu točku gledišta na slici. Ostavljajući potpuno prazan i u sjeni desni dio slike, naglašavajući smrt isticanjem blijedog tijela u tami te prikazujući ruku kao običan komad mesa umjetnik je postigao šokantan prizor u očima promatrača. Kontrastom svijetlih i tamnih površina, koje su jedna uz drugu, isto kao što je blijedo mrtvo tijelo kraj rumenih živih ljudi naglašava igru kontrasta živog i neživog. Jedan dio likova na slici pogledava oko sebe i promatra naše reakcije kao da smo i mi izravni sudionici seciranja, dok drugi dio likova iz spomenute skupine gleda prema knjizi, kao da skrivaju pogled sa secirane ruke, te time opravdavaju vlastitu nazočnost.⁴⁶ Niti jedan od likova zapravo ne gleda u rastvorenu ruku, pa ni sam Tulp koji ju secira. Iz ovoga primjera jasno je kako su se načela estetike u odnosu na renesansu uvelike promijenila, odnosno jasno je to da je smrt prirodan čin svakoga čovjeka, te isto tako prikazivanje nečega prirodnoga kao što je leš, ali bez negativnoga konteksta, ili seciranje za koje je jasno da se koristi u svrhe poboljšanja ljudskoga života, odnosno liječenja, jest neprivlačno gledatelju, no to je čin društva koji treba prihvatiti. Koliko god u tom vremenu takav prikaz bio šokantan ili odbojan, čin je stvarnosti, a stvarnost je vrlo zastupljena tema barokne umjetnosti, bilo da se radi o estetici lijepoga ili ružnoga. Predavanja o anatomiji često su se vršila za javnost kako bi se čovječanstvu približila stvarnost ljudske materije, kako u svrhu podsjećanja kako su ljudi odlaskom duše iz tijela samo beživotna materija, tako i u kontekstu prikazivanja mudrosti stvoritelja u njegovu stvaranju ljudskog tijela.⁴⁷

⁴⁶ Bockemühl, M. (2006), Rembrandt - Misterij otkrivene forme. Zagreb: V.B.Z. d.o.o. str. 45.

⁴⁷ Bockemühl, M. (2006), Rembrandt - Misterij otkrivene forme. Zagreb: V.B.Z. d.o.o. str. 40.



(prema: Bockemühl, M. (2006), Rembrandt - Misterij otkrivene forme. Zagreb: V.B.Z. d.o.o. str. 42 i 43.)
SLIKA 21: Rembrandt van Rijn „Dr. Nicolaes Tulp pokazuje anatomiju ruke“, 1632. godine

Kako barok donosi promjene doživljaja i definiranja umjetničkog djela kao takvog, te kada je riječ o čovjeku kao jednom od glavnih okupacija u umjetnosti, prema već navedenom jasno je kako će upravo čovjek postati predmetom proučavanja gotovo svakog umjetnika, te da će se u nekom trenutku na ljudsko biće gledati kao na objekt proučavanja od psihologije do anatomije. Čak i pri afirmaciji umjetničkog izraza u pogledu prikaza seciranja ljudskog tijela u baroku i dalje je jasno kako je riječ o seciranju čovjeka kao modela, bio on živ ili mrtav. Trenutak kada više neće biti moguće čovjeka definirati kao takvog, bez obzira na stanje, život ili smrt, biti će razdoblje romantizma. Slikom 22 „Anatomski komadi“ Theodore Gericault prikazuje udove, odnosno komade ljudskoga tijela, te ovdje nije riječ o ljudskom biću i ne može se svrstati u studiju ljudske anatomije, već je riječ o objektima koji bi se prema kategorizaciji tematike mogli svrstati, bez obzira na morbidnost, u prikaze mrtve prirode. Kroz prikaze ljudske anatomije jasno je kako je čovjekova fizionomija proučavana kroz stoljeća, a sve u svrhu što vjerodostojnijeg uprizorenja čovjekova tijela, te potom i prikaza ljudskoga karaktera i psihologije čovjeka što isto tako zahtjeva umjetnikovo poznavanje fizičkih obilježja. Kako bi se umjetnik mogao dublje posvetiti proučavanju čovjeka, te na kraju prikazati ljudsku psihu, stanje, raspoloženje i drugo na što utječe položaj mišića ili za prikaze za koje su potrebna

određena izobličenja i gestikulacije itekako je potrebno poznavanje ljudske anatomije. U baroku je prikazan i sam čin proučavanja umjetnika prikazom javnih predavanja iz ljudske anatomije, za razliku od renesanse u kojoj je čovjek bio središte svega, ali s dozom savršenosti, tako da se nije obraćalo mnogo pažnje na psihologizaciju karaktera, iako se i tada vrše seciranja. No u renesansi proces umjetnikova proučavanja nije dostojan umjetničkog definiranja, već je smatran samo skicom bez ikakve umjetničke vrijednosti, a takva bi se skica mogla svrstati u umjetnikova pomagala, odnosno učenje zanata.

Romantizam odmiče od barokne estetike i doživljava ružnoće u prikazima i odrazi do ekstrema u naturalističkom prikazu i samom doživljaju čovjeka. Od renesanse, kada je čovjek bio savršeno biće u središtu svemira, preko baroka gdje je čovjek bio prikazan kakav jest, do estetike koja negira čovjeka kao biće i u trenucima brutalnih događaja, romantizam ističe estetiku ružnoće do ekstrema. Kako je prethodno navedeno da je Gericault slikao portrete mentalno oboljelih ljudi i prema modelima slikao brutalne događaje poput njegovog „Splava meduze“, tako je i dijelove čovjekovog tijela doživljavao poput modela. Stoga njegov prikaz istoga možemo dakako udaljiti od da Vincijevog prikaza, jer da Vinci anatomiji pristupa znanstveno, dok Gericault pristupa iz naturalističke perspektive vlastitog doživljaja. Rembrandt u skladu svog vremena isticanjem estetike morbidnog stilskog izraza koji potencira elemente i detalje degutacije što se tiče doživljaja, stvara osnovu za Gericaultov prikaz, odnosno prikaz predavanja iz područja anatomije u sebi sadrži osobni doživljaj umjetnika koji on zabilježava, što se također može ograditi od da Vincijevog pristupa, koji je potpuno druga dimenzija doživljaja od baroknog izraza, a posebno od prikaza iz 19. stoljeća, odnosno naturalizma s estetikom ružnoće.



(prema:<http://www.photos-albums.com/disturbing-paintings-album111436/>)
SLIKA 22: Theodore Gericault „Anatomski komadi“, 1819. Godine

4. VRHUNAC ESTETIKE

Kada govorimo o ultimativnoj zadaći barokne umjetnosti da izvrši utjecaj na emocije promatrača, moguće je povući paralelu s današnjicom. Neobarokni duh našeg vremena obilježen je proizvodnjom spektakla i šoka. Sve je podređeno iznenađenju i ekstravaganciji. No, razlika je ta što danas na tome ne inzistira religioznost, već suvremena umjetnost, koja je lišena svetosti. Mjerilom vrijednosti sada je nešto novo, posebno, neočekivano, nikad viđeno. Estetika suvremenog doba doživljava, kako i sam Michaud kaže, trijumf, odnosno vrhunac, umjetnost služi nekoj ideji i nije sama sebi svrha.⁴⁸

Povjesničari umjetnosti razlike stilova od impresionizma preko simbolizma, kubizma, nadrealizma do apstraktnih pravaca, ponekad otkrivaju u potenciranju ponekih ljudskih spoznaja bilo to u estetskoj osjetilnoj sferi ili razumnom doživljaju. Prema takvoj estetskoj i logičkoj podjeli, impresionizam bi se prema doživljaju mogao klasificirati osjetilno, ekspresionizam prema doživljaju emocije, kubizam razumno, a nadrealizam nesvjesno, te isto tako stilovi moderne zagovaraju stav da umjetnost ne oponaša ono vidljivo, već posreduje da se vidljivim pojavi ono nevidljivo. U dvadesetom stoljeću, posebno u njegovoj drugoj polovici, javlja se umjetnost koja više nije oponašanje, prikazivanje, predstavljanje ni stvaralaštvo, već je to umjetnost za koju se može reći da napušta samo umjetničko djelo kao krajnji rezultat umjetničke djelatnosti, te joj je primarni cilj događanje, a djela koja bi na primjer ostala muzejski primjerci vrlo su rijetka. Estetika umjetničkog djela tada prelazi s oponašanja, prikazivanja i predstavljanja na estetiku stavova, učinaka i iskustva.⁴⁹ Takav odnos spram umjetnosti jasno se može pratiti od dadaističke umjetnosti preko performansa do akcione umjetnosti. Razlika između stvaralačke, oponašalačke i prikazivačke umjetnosti od ovakve idejne umjetnosti jest u estetskom doživljaju, jer kako umjetnost ranijih stilova zagovara promišljanje o formi kroz sadržaj koji ju uvjetuje, tako sada umjetnost kreće od estetske ideje.⁵⁰ U tom smislu tvorac djela postaje proizvođač iskustva, no to ne znači kraj umjetnosti već samo novu percepciju umjetnosti, a instalacije i performansi donose kraj općevažećeg iskorištavanja materijala, odnosno vladanja nad predmetom. Kako je estetika doživljaj ljepote, tako je suvremena umjetnost doba ljepote, gdje je sveopće okružje čovjekova stvaralaštva

⁴⁸ Michaud, Y. (2004), Umjetnost u plinovitom stanju - Esej o trijumfu estetike. Zagreb: LJEVAK d.o.o. U podnaslovu: trijumf estetike

⁴⁹ Michaud, Y. (2004), Umjetnost u plinovitom stanju/Esej o trijumfu estetike. Zagreb: LJEVAK d.o.o. str. 89.

⁵⁰ Galović, M. (2011) Doba estetike/Estetika lijepog/Problemi sa ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom „digitalnog privida“. Zagreb: TVRĐA. str. 69.

usmjereno ka estetskom doživljaju ljepote, u smislu komercijalne estetike.⁵¹ Dizajn je grana koja vlada nad estetikom suvremenog doba, dok je umjetnost okrenuta masama s porukama ili kritikom društva, bez uljepšavanja surove stvarnosti, necenzurirana, te često mračna ili vrlo promišljena u skladu s aktualnostima vremena, a u odnosu spram estetike, idejna, no ne i lijepa. Barok koji je otvorio poglede čovjeka prema doživljaju osjetilne spoznaje, te estetika koja je od svojega postanka bila teorija vrednovanja umjetničkog djela, modernom, a kasnije i suvremenom umjetnošću, doživljava afirmaciju poimanja ljepote, odnosno estetika ostaje prisutna kao takva do danas u nekom drugom smislu. No u sferi umjetnosti estetika više nije ta koja ima moć upravljanja nad djelom, već je umjetničko djelo ono koje idejom umjetnika ostavlja utisak na promatrača, dok je ljepota prisutna ako je u službi kritike ili poruke za promatrača.

Ovdje možemo spomenuti Marcela Duchampa i ready-made, te Andy Warhola s kutijom „Brillo“ na slici 23 koji postaje umjetničko djelo. Pop art općenito, koji donosi vrhunac estetike u umjetnost, koja se iz tog smjera razvija i raste do današnjeg vremena.⁵² Estetika u umjetnosti je u svrhu globalne potrošnje, tj. reklamiranje proizvoda za gledatelja koji postaje potrošač, umjetnost pretvara promatrača u aktivnog potrošača, sudionika u globalnoj industriji konzumerizma. Kako bi bila jasna ontološka razlika između Warholovih „Brillo“ kutija i kutija koje su pakirale spužve za čišćenje suđa potrebno je preispitati teoriju umjetnosti, estetičke teorije, te njihovo značenje i utjecaj na umjetnost. Iz čega se može zaključiti kako Warholovo umjetničko djelo ukazuje da estetska svojstva ili ljepota, nisu nužan element umjetnosti (kako u pojmovnom smislu, tako ni samog djela), odnosno donosi načelo u kojem sve može postati umjetnost. Ovakva teorija dakako proizlazi i iz Duchampovog pisoara, gdje je uporabni predmet doslovno promjenom ambijenta i doživljaja, okretanjem naopako i naslovom „Vodoskok“ na slici 24 postao umjetničkim djelom, što izjednačuje umjetnost i običnu stvarnost. Umjetnost koja je prije bila uzvišena u odnosu na stvarnost, svojom brutalnošću i buntovima pojedinih stilova, samo mijenja estetička načela (ili ona svojim promjenama utječu na likovni izraz), no u nijednom razdoblju ona nije ovako svjetovna kao što je to ovdje slučaj.⁵³

⁵¹ Michaud, Y. (2004), Umjetnost u plinovitom stanju/Esej o trijumfu estetike. Zagreb: LJEVAK d.o.o. str. 10.

⁵² Honnef, K. (2007), Warhol/Od reklame do umjetnosti. Zagreb: V.B.Z. d.o.o. str. 29. i 30.

⁵³ Honnef, K. (2007), Warhol/Od reklame do umjetnosti. Zagreb: V.B.Z. d.o.o. str. 30.



(prema: Honnef, K. (2007), Warhol/Od reklame do umjetnosti. Zagreb: V.B.Z. d.o.o. str. 34.)

SLIKA 23: Andy Warhol „Brillo“, 1964. godine



(prema: <http://www.tate.org.uk/art/artists/marcel-duchamp-1036>)

SLIKA 24: Marcel Duchamp „Vodoskok“, 1917. godine

4.1. AFIRMACIJA DOŽIVLJAJA LJEPOTE U OKRUŽJU ESTETIKE

Danas je vrijeme u kojem je estetike prisutna svuda oko čovjeka, bilo da se radi o čovjekovom estetskom doživljaju samoga sebe, što je danas estetskom kirurgijom prisutno do ekstrema, ili ako je riječ o etiketama komercijalnih proizvoda, no čak i kada se radi o elementarnim ljudskim potrebama, gdje je estetika prisutna i u najmanjim sitnicama kao što su dekor hrane pri posluživanju. Konzumerizam današnjeg društva uvodi racionalizaciju, standardizaciju i transformaciju estetičkog iskustva uz komercijalan proizvod, masovnom reprodukcijom umjetničkog djela, koji takva estetika prodaje.

O reprodukciji umjetničkog djela govori Walter Benjamin, te kako on tvrdi umjetničko se djelo u načelu uvijek moglo reproducirati, no tehnička reprodukcija umjetničkih djela je nešto novo. U ranijim razdobljima tehnička reproduktivnost se odnosila na odljev i otisak, te pojavom grafike i na grafički tisak, no sva su ostala djela bila neponovljiva, dok je danas masovnom proizvodnjom, bilo da se radi o tisku ili fotografiji, umjetnička reproduktivnost došla do vrhunca. Takvom masovnom reproduktivnosti estetika doseže svoj vrhunac jer nije ograničena na jedinstvenost i autentičnost umjetničkog djela. Suvremeno doba je doba obilježeno estetikom masovne proizvodnje, a umjetnost više ne nosi jednako značenje, odnosno vrijednost povijesnog svjedočanstva, te se u umjetničkom djelu gubi njegova, kako to Benjamin naziva, „aura“. Umjetnost i danas zadržava svoju autentičnost jedino u smislu postupka, nastanka umjetničkog djela, te smislu njegovog idejnog jedinstva.⁵⁴

⁵⁴ Michaud, Y. (2004), Umjetnost u plinovitom stanju - Esej o trijumfu estetike. Zagreb: LJEVAK d.o.o. str. 91.

5. ZAKLJUČAK

Kroz povijest umjetnosti jasno se mogu uočiti razlike u estetskom doživljaju umjetničkih djela, odnosno u doživljaju ljepote općenito, koje su u skladu s određenim povijesnim razdobljem i umjetničkim stilom. Kako filozofska promišljanja utječu na doživljaj umjetnosti, tako i umjetnost uvjetuje promišljanja o njoj samoj. Jedna od najvećih prekretnica u umjetničkom izrazu dogodila se u okviru slikarstva naturalističkog izraza baroka (Michelangelo Merisi de Caravaggio, Artemisia Gentileschi, Peter Paul Rubens, Rembrandt van Rijn, Bernardo Strozzi i Diego Velazques) koji je u smislu teorije estetike najpodložniji za istraživanje osjetilno-podražajnog aspekta u percepciji. Za istraživanje doživljaja umjetničkog djela važan je, s jedne strane umjetnik koji dovodi novi pristup u prikazu, a s druge promatrač i njegov emotivni doživljaj likovnog djela uzrokovan takvim pristupom. Utjecaj promjena u doživljaju umjetnosti koje su se dogodile tijekom baroknog razdoblja nedvojbeno je prisutan, kako u stilovima nakon baroka, tako i danas, zato što umjetnost koja je otvorena u pogledu tematike, likovnog izraza i estetike, svoja uporišta oslanja na otvorenost koju je dopustio naturalistički izraz baroka i stvorio osnovu za njezin razvoj do danas.

Teorija estetike i umjetnosti od iznimne je važnosti kako bi promatrač bio u mogućnosti shvatiti takozvanu „novu“ umjetnost koja više nije, kao što bi gledatelj očekivao, lijepa i preuzvišena, već je, ovisno o primjeni, prigodi, stilu; ili samoj umjetnikovoj ideji ili namjeri, prezentirana načinom kojim umjetnik smatra da će najjasnije prenijeti svoju zamisao ili poruku. Današnja umjetnost jest u mogućnosti prikazati sve umjetnikove, ali i gledateljeve, zamisli bez opterećenja preuzvišenosti umjetnosti, ljepote u prikazu, ili isticanjem ružnoće što je bila prekretnica koju posredno donosi barokni izraz. Dakle, suvremena umjetnost ima slobodu koju je stekla posredno zahvaljujući nizu promjena čije je ishodište u baroknom razdoblju kada je bilo dopušteno odstupanje od estetskih normi ljepote i savršenstva (a ružnog samo u negativnoj konotaciji), što je proširilo poimanje estetike promišljanjem i o ljepoti ružnoga, te osnovala temelje za daljnja promišljanja o estetskom doživljaju i utjecaju na umjetnost. Kako je naturalistički stil baroknog razdoblja poljuljao položaj ljepote u umjetničkim djelima, tako je umjetnost avangarde potaknuta korakom umjetnosti baroka, pomaknula drugo obilježje koje je umjetnost imala u svom opisu, a to je uzvišenost umjetnosti nad stvarnim svijetom, što se ponajviše očituje na području dizajna u smislu komercijalne estetike, gdje je sveopće okruženje čovjekova stvaralaštva usmjereno ka estetskom doživljaju ljepote.

6. SAŽETAK

Tema ovog diplomskog rada bavi se istraživanjem estetike u likovnoj umjetnosti, odnosno istražuje doživljaj i poimanje ljepote. Uporište istraživanja je u naturalističkom stilu 17. stoljeća (Michelangelo Merisi de Caravaggio, Artemisia Gentileschi, Peter Paul Rubens, Rembrandt van Rijn, Bernardo Strozzi i Diego Velazques), odnosno razdoblju intenzivnog promišljanja o estetici, koja je i pojmovno definirana urazdoblju baroka. Tijekom navedenog razdoblja primjećuju se i odstupanja od estetskih obilježja umjetnosti prethodnih razdoblja. Barokni izraz uvodi novi doživljaj umjetnosti koji ju poistovjećuje sa stvarnošću. Za razliku od većine prethodnih razdoblja koji umjetnost doživljavaju kao potrebu za prikazivanjem ljepote po principu pokušaja imaginacije savršenstva, dok je ružno prikazivano u kontekstu moralizacije društva, barokni izraz izdvaja se u smislu doživljaja, odnosno pristupa umjetnosti. Granice i principi savršenstva su pomaknuti, moglo bi se reći u slučaju ovoga stila i nesavršeni, a ružno usmjereno ka prikazivanju radikalne realnosti društva. Navedeni stil isto tako znatno utječe i na estetiku kasnijih stilova, a posebno na estetiku ružnoće pojavom naturalističkog izraza romantizma.

Teorija estetike utječe na gotovo sve što umjetnost prikazuje te je zbog spomenutog utjecaja umjetnost usko povezana s filozofskim stajalištima. Često je filozofija ta koja estetskim načelima određuje umjetnički doživljaj, dok umjetnička djela poticanjem osjetilnih spoznaja utječu na promišljanja koja vode prema stvaranju stajališta o estetici.

Tematski pristupom umjetničkom djelu izražavaju se najjasnije razlike između umjetnosti baroka i prethodnih stilova tako što je upravo tema ta koja uvjetuje estetski doživljaj. Tema umjetničkog djela utječe tako što svojim sadržajem uvjetuje formu prikaza. U spomenutom je kontekstu barokna umjetnost puno slobodnija u odnosu na prethodna razdoblja zato što dopušta formi da bude jednaka ili čak i dominantnija od sadržaja.

Čovjek je jedan od najzastupljenijih motiva u umjetnosti. U ljudskoj je prirodi da promatramo svijet oko sebe u odnosu na nas same te zbog toga stvaramo i mijenjamo vlastitu okolinu prilagođavajući je našim proporcijama i sposobnostima. Na taj način postavljamo sami sebe u središte svega što se oko nas događa. S obzirom na to da je u našoj doživljajnoj prirodi okoline čovjek u glavnom fokusu tako je i u umjetnosti jedan od najzastupljenijih motiva. Čovjekom kao modelom uvjetuje se promatračev estetski doživljaj lijepog i ružnog. Stoga je pristup umjetničkom djelu prema doživljaju promatrača i njegovim poistovjećivanjem s onim što

promatra ujedno i mjerilo za estetička načela gotovo svakog stila, te za estetski doživljaj općenito.

Umjetnost baroknog razdoblja koja vrši utjecaj na emocije (uvjerava, podučava, oduševljava i potiče reakcije) promatrača uvelike je povezana s neobaroknim duhom današnjice (suvremenom umjetnošću) gdje umjetnost spektaklom i izazivanjem šoka kod promatrača ima sličnu zadaću. Konzumerizam današnjeg društva estetiku je usmjerio na sveopće okruženje čovjekova stvaralaštva što ju je dovelo do trijumfa u pogledu dizajna.

Ključne riječi: estetika, lijepota, razdoblje baroka, naturalistički izraz, slikarstvo.

Key words: aesthetics, beauty, the baroque period, naturalistic expression, painting.

7. LITERATURA

a) Knjige

1. Bense. M. (1978) *Estetika*. Beograd: „Kultura“
2. Bockemühl. M. (2006) *Rembrandt/Misterij otkrivene forme*. Zagreb: V.B.Z. d.o.o
3. Eco. U. (2004) *Povijest ljepote*. Zagreb: Hena com
4. Galović. M. (2011) *Doba estetike/Estetika lijepog/Problemi sa ljepotom: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom „digitalnog privida“*. Zagreb: TVRĐA
5. Gombrich. E. H. (1999) *Povijest umjetnosti*: Zagreb: GOLDEN MARKETING
6. Grlić. D. (1974) *Estetika / Povijest filozofskih problema*. Zagreb: NAPRIJED
7. Grlić. D. (1976) *Estetika II / Epoha estetike*. Zagreb: NAPRIJED
8. Hagen. R-M. i R. (2006) *Francisco Goya*. Zagreb: V.B.Z. d.o.o
9. Honnef. K. (2007) *Warhol/Od reklame do umjetnosti*. Zagreb: V.B.Z. d.o.o
10. Janson. H. W. i Janson. A. F. (2005) *Povijest umjetnosti*. Varaždin: Stanek d.o.o
11. Kjarini. M. (1987) *Vermer*. Beograd: „Vuk Karadžić“
12. Michaud. Y. (2004) *Umjetnost u plinovitom stanju/Esej o trijumfu estetike*. Zagreb: LJEVAK d.o.o
13. Pupi. L. (1987) *Velaskez*. Beograd: „Vuk Karadžić“
14. Shiller. F. (2006) *O estetskom odgoju čovjeka u nizu pisama*. Zagreb: „Imago“
15. Skupina autora. (2006) *Leksikon slikarstva i grafike*. Zagreb: BEGEN d.o.o
16. Taine. H. (1951) *Slikarstvo u Nizozemskoj*. Zagreb: MLADOST
17. Zöllner. F. (2006) *Leonardo da Vinci*. Zagreb: V.B.Z. d.o.o

b) Internetski izvori

18. http://www.academia.edu/1496834/Ex_libris_Nicolai_Episcopi_Modrussiensis_Knji%C5%BEnica_Nikole_Modru%C5%A1kog (19. kolovoza 2015.)

19. http://www.academia.edu/12528868/Karl_Rosenkranz_Aesthetics_of_Ugliness._A_Critical_Edition._Translated_by_Andrei_Pop_and_Mechtild_Widrich(28. kolovoza 2015)
20. <http://www.biography.com/people/artemisia-gentileschi-9308725> (26. kolovoza 2015)
21. <http://www.caravaggiogallery.com/caravaggio-paintings-list.aspx> (21. rujna 2015.)
22. <http://www.christianiconography.info/barbara.html> (23. rujna 2015.)
23. <http://www.eurosa.org/volumes/6/AlleschESA2014.pdf> (29. srpnja 2015)
24. <http://homepage.univie.ac.at/charlotte.annerl/texte/shaftesbury2.pdf> (24. kolovoza 2015)
25. <http://www.scribd.com/doc/22141904/Baroque-Aesthetics#scribd> (25. kolovoza 2015)