/Počeci apstraktne slike

Radić, Filip

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:860390

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

THE ACADEMY OF ARTS AND CULTURE IN OSIJEK

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU

ODSJEK ZA VIZUALNU I MEDIJSKU UMJETNOST

SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ LIKOVNA KULTURA

FILIP RADIĆ

POČECI APSTRAKTNE SLIKE

DIPLOMSKI RAD

Mentor:

izv. prof. dr. sc. Krešimir Purgar

Osijek, 2022.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja_____**Filip Radić**_____potvrđujem da je moj _____**diplomski**____rad

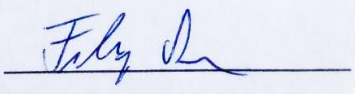
pod naslovom __**Počeci apstraktne slike**___

te mentorstvom _____ **izv. prof. dr. sc. Krešimira Purgara**___

rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, 21.11.2022_____

Potpis



Sadržaj

1) Uvod.....1

2) Kazimir Maljevič prije *Crnog Kvadrata*.....2

3) Maljevičev Suprematizam.....4

4) Valilij Kandinski do osnivanja grupe „Der Blue Reiter“.....7

6) Vasilij Kandinski – proboj u apstrakciju.....9

7) Utjecaj ruske kulture na apstraktno slikarstvo.....12

8) Ikone i koncept nevidljivog u apstraktnom slikarstvu.....15

9) Zaključak.....17

10) Sažetak.....19

11) Slikovni materijali.....21

12) Popis literature.....30

13) Popis slikovnih materijala.....31

Uvod

Ovaj diplomski rad bavi se povijesnim počecima apstraktne umjetnosti. Začetnici ove vrste umjetnosti su Kazimir Maljevič i Vasilij Kandinski. Svaki je na svoj način došao do apstrakcije. Maljevič je prolazio različite faze ugledajući se ponajviše na francuske slikare modernizma, Cézannea, Matissea, Picassa. Stvarao je novu i inovativnu umjetnost spajajući ove utjecaje sa slavenskom narodnom (neakademskom) umjetnošću. U vrlo kratkom vremenu proizveo je nekoliko različitih stilova, te je postepeno uočavao kako mu slikarska forma postaje sve apstraktnija da bi naposljetku stigao do *Crnog kvadrata* koji je bio glavna prekretnica u njegovom umjetničkom stvaralaštvu ali i umjetnosti uopće. Kandinski je također postupno prilazio apstrakciji, napuštajući sve više ono sadržajno u slici te je na kraju dospio do potpuno apstraknih formi. Iako su ova dva umjetnika različito pristupala slikarstvu, zajedničko im je to da su obojica bili snažno nadahnuti ruskim duhom, te nije slučajno što upravo u Rusiji nastaju prve apstraktne slike. Osim povijesnog pregleda nastanka apstraktne umjetnosti, cilj ovog diplomskog rada je razmotriti i utjecaj Rusije na Maljeviča i Kandinskog te pokušati sagledati njihovo stvaralaštvo kroz prizmu specifičnoga ruskog duha. Za analizu ovoga poslužit će djelo ruskog filozofa Nikolaja Berđajeva, posebno njegova knjiga *Ruska ideja* u kojoj je dan pregled ruske misli 19. i početka 20. stoljeća. Ovo djelo daje dodatne uvide u rad Maljeviča i Kandinskog te razjašnjava neke razlike u umjetnosti koja je nastajala u zapadnoj Europi i one koja je nastajala u Rusiji. Uočavanje ovih razlika je bitno pri razumijevanju nastanka apstraktne umjetnosti. Iako u svom djelu ne govori izravno o Maljeviču i Kandinskom, teze Berđajeva su itekako primjenjive i u ovom radu. S druge strane, velik utjecaj na apstraktnu umjetnost imale su ikone, one su naročito utjecale na Maljeviča i na njegovo promišljanje suprematizma. Stoga će se ovaj rad baviti i promišljanjem o ulozi ikona koje su neodvojive od ruske duhovnosti. Ikone nam mogu pružiti neke od najdubljih uvida u ruski duh i njegovo stvaralaštvo.

Kazimir Maljevič prije *Crnog Kvadrata*

Kazimir Maljevič je rođen u Kijevu 1878. godine od oca i majke koji su bili Poljaci. Maljevič je svojim sjećanjima i odrastanju na selu pridavao veliku važnost. "Jasno se sjećam i nikada neću zaboraviti da me se uvijek prije svega dojmilo slikarstvo i boja, potom oluja, nevrijeme, munje, pa tako i apsolutni mir koji nastupa nakon nevremena, te su me mijene danonoćno snažno uzbuđivale", govorio je on u kasnim godinama života (Todorov: 2018, 151). Tom seoskom životu Maljevič zahvaljuje svoj prvi dodir s crtanjem i slikarstvom. „Najvažniji kriterij prema kojem razlikujem radnike od seljana: crtež. Oni prvi ne crtaju i nisu kadri okititi vlastitu kuću niti mare za umjetnost. Seljani, naprotiv, sve to znaju... Na selu se ljudi zanimaju za umjetnost (u ono doba ja nisam ni čuo za tu riječ). Točnije bi bilo reći da su se na selu izrađivali predmeti koji su mi se neobično svidjeli. Uzbuđen sam promatrao seljake kako izrađuju ornamente i pomagao im pri njihovoj izradi te im pomagao da podove koliba premažu glinom ili ukrase sobne peći. Seljani su slikali lijepe, ali i šaljive pijetlove, konjiće i cvijeće. Boje bi proizveli na licu mjesta iz različitih glinica i od nizozemske nebesko plave" (Néret: 2007, 8). Religijske ikone imale su veliku važnost za njegov opus te, iako je zbog svog poljskog podrijetla bio katolik, pravoslavna vjera je u značajnoj mjeri obilježila Maljevičeo djelo.

O njegovim najranijim slikarskim pokušajima se ne zna mnogo niti ih on kasnije spominje. Maljevič jedino spominje da je tada bio pod utjecajem naturalističkih slikara Repina i Šiškina, takozvanih "putnika". Poznato je, međutim, da je Maljevič 1904. bio u Moskvi te da je tamo doživio iskustva koja će se kasnije odraziti u njegovom opusu: u zbirci bogatog mecene Ščukina otkrio je francuske slikare. "Prvi sam put vidio svjetlom bogat odraz plavog neba, čiste, transparentne tonove boje. Od tog sam trenutka počeo slikati svijetlim bojama ispunjenim suncem i vedrinom... U tom sam trenutku postao impresionist" (Néret: 2007, 13). Impresionizam je značajno utjecao na Maljeviča, on mu je dao novi pogled na slikarstvo, novu viziju. Otkrio je duhovnu snagu iza same pojavnosti:

Nitko nije promatrao slikarstvo samo, nije vidio kako se mrlje boje miču, nije vidio kako beskrajno rastu: većina promatrača smatrala je kako je Monetova namjera prilikom slikanja katedrale bila dočaravanje svjetla i sjene na zidinama crkve. Ali to nije točno. Monet se zapravo potpuno usredotočio na zidine crkve. Predmet njegova zanimanja nije bilo svjetlo i sjena, nego slikarstvo obasjano svjetlom, ali i zahvaćeno sjenom... Moramo usmjeriti pogled na slikarstvo, a ne na samovar, katedralu, tikvu, Mona Lisu. Dok slikar slika i gradi sliku, pri čemu mu predmet služi kao gredica za cvijeće, mora u toj mjeri zanemariti sliku da premet nestaje, jer on na slici

služi samo kao vidljiva podloga za slikanje... Takvi odlučujući poticaji za najsuvremenija strujanja u slikarstvu, kao npr. za nastajanje kubizma, došli su od Cézannea, a za dinamički futurizam od Van Gogha (Néret: 2007, 13).

Od impresionističke faze ostale su samo dvije slike koje je smatrao dostojnima da predstave njegovu ranu fazu: *Obješeno rublje* i *Crkva*. Maljevič zatim prolazi fazu simbolističkog slikarstva kojemu pripadaju djela poput *Hrasta i šumske nimfe* te *Stanka, društvo s cilindrima*. U Rusiji je tada bio poznat Odilon Redon no, za razliku od Francuza, Maljevičevi motivi i slikovni svijet približavaju se naivnoj srednjovjekovnoj umjetnosti. Maljevič je čitavo vrijeme inspiriran ikonama, kroz njih je razumio da slika ne mora reproducirati ono što postoji u prirodi, nego je stvar u osjećanju umjetnosti i umjetničkom realizmu, kako on to naziva.

Po uzoru na francuske umjetnike, Maljevič stvara novu i inovativnu umjetnost koja je spojila nekoliko tradicija s popularnom, neakademskom slavenskom umjetnošću (Néret: 2007, 19). Jedna od ovih neobičnih sinteza je djelo *Seoske žene u crkvi*. Ova figurativna kompozicija je bazirana po Cezannovim grubo obrađenim platnima, gauguinovskom simbolizmu i po fluidnosti Matissove linije (Souter: 2012, 77). "Maljevič je bio suviše svjestan azijske kulture u kojoj živi, da bi se bojao europskih utjecaja. Njegov je cilj stvoriti univerzalnu umjetnost i istodobno ostati ukorijenjen u ruskom univerzumu" (Néret: 2007, 25). Više se ne zanima za neoprimitivizam, prevladao ga je. Kreće prema novim otkrićima i priključuje se futuristima. Oni se još više udaljavaju od tradicije i prošlosti smatrajući ju nerazumljivom modernom čovjeku. Sebe smatraju pravim predstavnicima svoga vremena. Slijedeći neka njihova načela Maljevič, sve više uviđa da njegova djela postaju apstraktna. Slika *Kosač* najavila je pomak prema novom stilu. Ona prikazuje ruskog seljaka koji je naslikan tako da su oblici geometrizirani. Svaki dio kao da je zaseban i neovisan od drugog. Ovu geometrizaciju Maljevič je još više razvijao u naredim slikama gdje prikazuje drvosječe, još više se udaljio od prirode i slike su postale potpuno geometrizirane. Prednji plan i pozadina se stapaju u jedno. Oblici su cilindrični i ovalni te se na njima svjetlo odbija iz neodredivog smjera.

Maljevič je 1913. naslikao *Brusača škara*, kubo-futurističko djelo iznenađujuće virtuoznosti. U njoj miješa simultane pokrete i kubističko načelo poliperspektivizma, paletu metalnih boja i fragmentirane fasete. Djelo *Samovar II* predstavlja ogromnu razliku spram *Brusača škara*. U njemu koristi on stvarni, lokalni kolorit, za razliku od korištenja boja prema unutrašnjem poticaju. Djelo je u pravom smislu kubističko, a futuristi su poticali i ohrabrivali ovakav rad jer

„tako bi trebao izgledati čovjek budućnosti“ (Souter: 2012, 102). Maljevič je prije stvaranja apstraktne slike uspio načiniti osam različitih slikarskih izražaja, kojima je pokušao nadvladati Cézannea. “Koliki prevaljeni put, koja kreativna snaga u tako kratko vrijeme, čiji je rezultat i vrhunac monokromija crnog kvadrata. U takvom napretku nema nikakve logike, on je posljedica „iznenadnih nadahnuća“. Néret o tome kaže:

Kojeg li rasipnog obilja različitih slikovnih zamisli i razvoja, kojima bi manje kreativan slikar bio zaokupljen cijeli život. Maljeviču polazi za rukom distancirati se od Braquea i Picassa koji su svoju paletu u međuvremenu ograničili na zagasite, blijede boje kao što su smeđa, oker, siva i crna. U svojoj predodžbi samoga sebe Maljevič više nego ikada slijedi tradiciju šarene narodne umjetnosti iz Ukrajine tako što geometrijske elemente svojih različitih stvaralačkih faza prekriva jarkim bojama te stvarajući efekt ljeskanja boja prizme. Jedini je kojem, zahvaljujući tom postupku, polazi za rukom sinteza kubizma i futurizma kao etapa na putu do potpune apstrakcije (Néret: 2007, 32).

Maljevičev Suprematizam

Kazimir Maljevič je u svome programatskom tekstu “Suprematizam” pregnantno iznio definiciju novog stila:

Pod suprematizmom razumijevam supremaciju čistog osjećaja u likovnoj umjetnosti. Sa stajališta suprematista, pojave predmetne prirode su po sebi beznačajne; bitan je osjećaj kao takav, posve neovisan o okolini u kojoj je izazvan. Takozvano „konkretiziranje“ osjećaja u svijesti znači u stvari konkretizaciju refleksije nekog osjećaja uz pomoć realne predodžbe. Takva realna predodžba u umjetnosti suprematizma je – bez vrijednosti... Ne samo u suprematizmu, nego i u umjetnosti uopće, budući da neprolazna, zbiljska vrijednost umjetničkog djela (bilo kojoj „školi“ ono pripadalo) leži isključivo u izraženom osjećaju (Maljevič: 1980, 65).

Kako se sve više približavao apstrakciji i nastojao poimati čisto slikarstvo, neovisno od osjetilne pojavnosti, ovaj umjetnik okreće se filozofima kako bi pronašao opravdanje za svoje stvaralaštvo. Tako uzima u obzir Hegelovu dijalektiku – čovječanstvo može postići višu duhovnu svijest jedino kroz beskrajno suprotstavljanje ideala da bi na kraju došlo do sinteze svih. Pomno se zagledava u Nietzschea, koji vjeruje da čitav naš pokušaj shvaćanja „stvarnosti“ i „bitka“ su ovisni o našem shvaćanju „ega“ kao supstancije, kao „jedinu stvarnost kroz koju poimamo stvarnost uopće“. Mi težimo tome da interpretiramo „subjekt“ tako da se ego poima kao supstancija, kao uzrok svega. To negira religije poput kršćanstva i vjeru u vrhovno biće, a što se

izrazito suprotstavljalo Maljevičevom naslijeđenom katolicizmu, ali kao i s futurizmom i kubizmom, uzimao je ono što mu je bilo potrebno (Souter: 2012, 107).

Različita ezoterična, okultna ali i znanstvena učenja preokupiraju Maljeviča. Koncept četvrte dimenzije postaje popularan u to vrijeme, čija je velika zasluga pripisana Teozofskom društvu čija je osnivačica Helena Petrovna Blavatska. Ono se poklapa sa shvaćanjima Maljeviča da se mistični svijet nalazi onkraj intelekta i osjetilne percepcije. 1905. godine izdana je *Specijalna teorija relativnosti* Alberta Einsteina, koji je tvrdio da je potrebno uzeti u obzir i vrijeme kako bi se odredila lokacija nekog događaja, drugim riječima, osim tri dimenzije prostora potrebno je uračunati i vrijeme, kao četvrtu dimenziju (Souter: 2012, 110).

Maljevičeva apstraktna djela izazivaju mnoge nejasnoće. Je li riječ o figuri ili možda o simbolu? Je li riječ o znaku ili ipak onome simboličnome figure? *Crni kvadrat*, amblem suprematizma, statična je forma, lebdi nepomično na bijeloj pozadini. U Manifestu se nasuprot tome neprestano govori o dinamici i pokretu. Umjetnost, smatra Maljevič je sposobnost da se nešto konstruira... na osnovu težine, brzine i pokreta. Na isti način *Crni kvadrat* je najreduciranije, najminimalnije naslikano platno do tada, ali vidimo da autor traži da umjetnost ne treba ići ka redukciji, ili pojednostavljenju, nego ka kompleksnosti (Golding: 1997, 62). Da bi se razumjelo ovo djelo potrebno je shvatiti da se u njemu nalazi dinamička sinteza svih slikarevih prethodnih pikturalnih dostignuća. Maljevič u svom dnevniku to ovako objašnjava:

> Reprezentacija objekta samog po sebi (objektivnost kao cilj izražavanja) je nešto što nema ništa s umjetnošću, iako korištenje reprezentacije u umjetničkom djelu ne znači da ono ne može postići visoki umjetnički doseg. Za suprematista, zato, odgovarajuća sredstva su ona koja donose puno izražavanje čistog osjećaja i ignorira naviku prihvaćanja objekta. Objekt za njega ne znači ništa, i ideja svjesnog uma je beskorisna. Osjećanje je odlučujući faktor... i zato umjetnost stiže do ne-objektne reprezentacije – do suprematizma (Souter: 2012, 110).

Maljevič prvi put izlaže svoje nove suprematističke kompozicije na zadnjoj izložbi futurista naziva "0.10". *Crni kvadrat* postavlja u kut sobe blizu stropu, na način kako se u pravoslavnim ruskim domovima postavlja ikona. Ostali radovi postavljeni su gusto i bez reda, individualnost radova se gubila u toj masi.

U suprematizmu je Maljevič vidio i mogućnost ovladavanja nebeskim prostorima. Vrijeme nastanka suprematizma podudara se s vremenom prvih zrakoplovnih letova u Rusiji. Maljevič je vjerovao da će čovjek postepeno ovladati i kozmičkim prostorima te argumentira

mogućnost međuplanetarnih letova. Maljevičev se uspon u svemir odvija u različitim fazama. Iz statičnog stadija s *Crnim i crvenim kvadratom* prelazi u dinamički, kozmički stadij; takva djela su *Osam pravokutnika* i *Avion u letu*. Kod potonjih slika kvadrat se pretvara u pravokutnike ili trapeze koji lebde. *Avion u letu*, koji tvori 13 četverokuta, ima objašnjenje: to su "kompozicijski suprematistički elementi". Kao što kaže naslov, slikar izravno poseže za "mitologijom leta". Néret to ovako objašnjava:

> Kod Maljeviča je vizija ptičjeg leta odlučujući trenutak u suprematističkom osvještavanju i objašnjava oslobođenje predmeta od sile teže. Otuda nastaje zvjezdana prašina bespredmetnosti, četvrta dimenzija, pojam prostorne relativnosti u čistom promišljanju beskrajnog, što se materijalizira u letećim sagovima sjajnih boja, na primjer u "Suprematizmima" ili u "Slikarskim masama u pokretu", što, sve svjetlije i kompleksnije postaju pravi vatrometi (Néret: 2007, 65).

Maljeviča nisu zanimali strojevi, ili pak ono što bi oni mogli simbolizirati; može se čak pretpostaviti da ih je gledao s odmakom i stanovitim podozrenjem. Njegove vizije letenja bile su kozmološke prirode, kada više ni prostor ni vrijeme ne igraju ulogu. Njegovi oblici u bojama na bijeloj pozadini predskazivali su potpuno novu perspektivu. Oblici različitih težina i proporcija preklapaju se i presijecaju, ali nemoguće je odrediti udaljenost koja ih dijeli. U njegovim slikama ne postoji *blizu, daleko, gore* ili *dolje*. Nagnuti oblici sugeriraju uzmicanje prema dubini, plošni oblici lebde neodređenim prostorom. Slično tome, bijela pozadina potvrđuje plošnost i naznačuje beskonačnost, neograničeni prostor koji nadilazi ljudsko poimanje (Golding: 1997, 67). Za naslove koje daje svojim slikama Maljevič kaže: „Ako nekim slikama dam ime, time ne želim naglasiti da se u njima moraju tražiti te forme, nego želim pokazati da stvarne forme smatram prije svega hrpom slikarske mase bez forme, od koje je nastala slika, koja pak nema veze s prirodom." Kod suprematizma nije riječ o formama, nego o osjetilnim dojmovima (Néret: 2007, 51).

Maljevič sve više osjeća da umjetnost kakvu je do tada poznavao više nije moguća. Ljudska svijest ulazi u novo razdoblje, sve se mijenja. Te promjene on uočava prvenstveno u bijeloj boji gdje su se sve mogućnosti ispreplele. O tome ovako piše:

> Naše stoljeće je ogromna stijena, koja svom svojom težinom juri u svemir. Od toga slijedi kolaps svih temelja u umjetnosti, kako je naša svijest prenesena na potpuno druge osnove. Polje boja mora biti odbačeno, to znači, mora se preoblikovati u bijelo... razvitak bijele... pokazuje moju transformaciju u vremenu. Moja imaginacija boja prestaje biti obojena. Sve se slijeva u jednu boju – bijelu (Souter: 2012, 164).

Bijeli kvadrat na bijeloj pozadini predstavlja vrhunac njegovog promišljanja. Dosegnuo je apsolut: on kaže: "Ako netko poznaje apsolut, poznaje nulu" (Golding: 1997, 78). Od crnog kvadrata stigao je do bijelog kvadrata na bijeloj podlozi. Došao je do kraja suprematizma na dvodimenzionalnoj plohi. Našao se u položaju da ne može više nastaviti s onim idejama od kojih je krenuo. Sve što je ostalo je beskrajno ponavljanje onoga što je već napravio. Jedno vrijeme je napustio slikanje i bavio se samo pisanjem, do ponovnog povratka na slikarstvo. Slikarstvo kojemu se kasnije vraća opisuje kao slikarstvo posljednjeg vremena prije kraja svijeta.

Valilij Kandinski do osnivanja grupe „Der Blue Reiter"

Vasilij Kandinski rođen je u Moskvi 4. prosinca 1866., u vrijeme ekonomskog i kulturnog napretka Rusije. Biografkinja Kandinskog Becks-Malorny opisuje ga kao „putnika među svjetovima". Većinu svoga života provodi u Njemačkoj i Parizu, no ipak čitavim svojim bićem je Rus. Svoju voljenu Moskvu je vidio kao suštinu svega što je rusko i kao inspiraciju za sav svoj umjetnički rad (Becks-Malorny: 2007, 7). U svojoj biografskoj crtici „Sjećanja" Kandinski kao prve boje kojih se sjeća navodi „sočnu svijetlozelenu, bijelu, karmin crvenu, crnu i oker". Ta sposobnost pamćenja živih boja i slika pratila ga je cijeli život i bila mu je glavni izvor kreativnih poticaja. U tom smislu pejzaž Moskve, rodnog grada koji je jako volio i kasnije oblikovao u svojim lirskim sikama, ostavio je na njega snažan dojam. Za Kandinskog je Moskva bila san kojemu se vraćao još i godinama kasnije (Düchting: 2007, 7). Osim toga, ruske i njemačke bajke koje je mu je čitala njegova teta ostale su trajnim izvorom njegove umjetničke imaginacije. Pokušaji da prikaže svoje doživljaje neće biti naročito uspješni jer snaga njegove mašte znatno je nadrasla sposobnost vizualnog izražavanja. No, osjećajnost njegove tete probudila je u njemu ljubav prema likovnoj umjetnosti, koja je postepeno sve više jačala (Düchting: 2007, 8).

Kao mladić, Kandinski još nije imao samopouzdanja da se potpuno otisne na putu prema umjetnosti. "Vidio je umjetnost kao nešto uzvišeno i neostvarivo, smatrao je da njegove sposobnosti još nisu dovoljno dobre da bi u slici izrazio ono što je osjećao u sebi" (Becks-Malorny: 2007, 8). Kandinski se tek 1896. godine odlučuje potpuno posvetiti umjetnosti, u svojoj tridesetoj godini, tek nakon što je završio studij prava. Otišao je iz Moskve i preselio se u

München, napustio je posao pravnika te se počeo baviti otiskivanjem reprodukcija umjetničkih djela. Već to je naznačilo napuštanje redovnog akademskog puta. U svojim ranim slikarskim radovima Kandisnki opaža: "Doista sam se osjećao puno bolje u svijetu boja, nego u svijetu crteža. I nisam znao kako da se nosim s problemom koji me mučio" (Düchting: 2007, 14).

Kandinski u to vrijeme traži grupu umjetnika s kojima bi osmislio progresivan izložbeni program. Godine 1901. osnovao je grupu "Phalanx" gdje je bio predsjednik. Grupa je namjeravala potaknuti umjetnički život u Münchenu koji je tada bio izrazito konzervativan. Kandinski je najviše zaokupljen oblikovanjem šire umjetničke scene te nije oslikao ni jedno veliko platno. Njegov rad između 1900. i povratka u München, nakon što je jedno vrijeme putovao Europom mogu se podijeliti u četiri grupe: drvorezi, takozvani "crteži u boji", koji su ustvari slike u temperi, studije u ulju, i gotove slike (Grohmann: 1958, 43). Za te radove se općenito može reći da osciliraju između Istoka i Zapada, između Rusije i Europe i da su njegovi radovi bilo tematski bilo formalno, ili ruski ili europski, bez obzira na to što nastaju u istom vremenu. Slikajući temperom Kandinski uzima teme iz ruskog folklora i legendi. *Život pun boja* predstavlja rapsodiju imaginacije. Slika se sastoji od mnoštva živahno obojenih likova koji se kreću bez uočljivog cilja kroz jesenski pejzaž. U pozadini se nalazi grad isto tako u živahnim bojama. To je mitski preobražen svijet, poput bajke. U ovom romantičnom prizoru folklora u gomili se događaju kako profane tako i sakralne aktivnosti. Više nego u ostalim djelima iz ovog perioda, ljudske figure su postale apstraktni ornamenti u boji. Drvorezi su imali značajnu ulogu u ranom opusu Kandinskog. U drvorezu u boji *Pjevačica* iz 1903. vidi se da je već ovladao ovim teškim medijem. Više nego ikoji drugi medij, drvorez zahtijeva izrazito apstrahiranje forme koje tjera umjetnika da reducira prikaz na ono najbitnije s plošnom formom i malim nagovještajima boje (Becks-Malorny: 2007, 8). On ovdje pokušava postići sintezu slike i zvuka, lelujavi oblici pjevačice žele naglasiti zvuk u slici te podudaranje i rezoniranje različitih elemenata. Ovako je to opisao u svom djelu *O duhovnom u umjetnosti*: "Općenito uzevši boja je, dakle, sredstvo izravnog utjecaja na dušu. Boja je tipka. Oko je batić. Duša je glasovir s mnogo žica. Umjetnik je ruka koja ljudsku dušu pritiskom na ovu ili onu tipku svrhovito dovodi do vibriranja" (Düchting: 2007, 17). Motivi ostalih drvoreza uglavnom su imali korijene u svijetu narodnih bajki i legendi ili su pak bili plod mašte samog Kandinskog, koja je bila potaknuta slikama iz povijesnih razdoblja Srednjeg vijeka ili pak Bidermajera, s početka 19. stoljeća (Düchting: 2007, 17). Takvi mitski prizori su bili pogodni za izražavanje bojom te je u njima prvi put pokušao realizirati

svoje ideje i koncepte. Njegove boje koje su imale za cilj da izražavaju duboke duševne podražaje poklapaju se sa sadržajem mitova jer i oni su dio dubokog ili podsvjesnog svijeta.

1908. godine Kandinski se seli u malo mjestu u podnožju Alpa, u Murnau. Tamo pronalazi mir i nova umjetnička nadahnuća. Inspiriraju ga pejzaži te nastoji prenijeti na svoje pejzaže već razvijeni stil koji je postigao u drvorezima. Becks-Malorny objašnjava kako postoji jasna paralela sa Cézanneovim shvaćanjima i onime što je Kandinski počeo raditi u tom trenutku. Cézanne vjeruje da umjesto prikazivanja stvarnosti i pokušaja prenošenja atmosfere trenutka, umjetnik bi trebao biti usmjeren na ono što je iza površine, gdje se možda "ne nalazi ništa, a možda sve" (Becks-Malorny: 2003, 24). Ove slike karakteriziraju jarke i čiste boje, široki namazi kista iza kojih se može vidjeti pozadina platna. Sami sadržaj se gotovo gubi od silnog naglaska na boju. Kandinski se u njima još nije otisnuo u potpunu apstrakciju. Na slikama je još uvijek prisutan sadržaj, no on je raspršen, ponekad dinamički neuravnoteženo. 1909. godine počeo je razdvajati svoje radove u tri kategorije – "impresije", koje su i dalje nosile element naturalističkog predstavljanja; "improvizacije", koje su trebale prenijeti spontane reakcije osjećaja i "kompozicije", najvišu i najzamršeniju razinu, radove koji su uspijevali jedino nakon dugog razdoblja pripremnog rada (Düchting: 2007, 30).

Vasilij Kandinski – proboj u apstrakciju

Prva izložba skupine „Der Blaue Reiter" otvorena je 18. prosinca 1911. godine. Kandinski se predstavio radovima iz sve tri svoje kategorije: impresija, improvizacija, kompozicija. Na izložbi su sudjelovali još mnogi umjetnici sa svojim progresivnim djelima. U predgovoru kataloga Kandinski je pokušao pripremiti posjetitelje na prilično raznovrstan sustav izložbe. „Na ovoj maloj izložbi ne želimo se posebno zalagati za neku određenu ili posebnu formu. Naša je namjera pokazati, u raznolikosti svih predstavljenih formi, kako se unutrašnja želja umjetnika oblikuje u raznovrsnim formama" (Düchting: 2007, 37). Tekst Kandinskog "o duhovnom u umjetnosti" pojavio se u vrijeme kada i izložba. Kandinski je smatrao glavnim da slika treba nastati, kako on to naziva, iz "unutrašnje nužnosti". To je bio ključni koncept u njegovom teorijskom radu, te je smatrao kako bi to trebala biti i smjernica ostalim umjetnicima. Umjetničko djelo, vjerovao je, ne treba više ovisiti o vanjskom modelu, poput prirode. Umjesto

toga, odlučujući faktor u stvaranju slike treba biti unutrašnji glas umjetnika, tako da nekontrolirani subjektivitet vanjske pojavnosti treba biti kontriran konceptom unutrašnje impresije (Becks-Malorny: 2007, 55). Kandinski se želio suprotstaviti noćnoj mori materijalnog svijeta koja opterećuje dušu modernog čovjeka, a to je bila ideja koju su dijelili mnogi mislioci i umjetnici toga vremena.

Razmišljanja Kandinskog su se u mnogo čemu oslanjala na razna mistično-okultna učenja. Značajan utjecaj na njega je imalo antropozofsko društvo koje je osnovao Rudolf Steiner, a koje je nastalo zahvaljujući teozofiji. Vjerovao je da duhovno treba učini pojavnim uz pomoć apstraktnih formi i boja. Pokušao je ostvariti tajni, unutarnji odnos između boje i njezinog psihološko-duhovnog učinka na gledatelja. Kandinski je bio svjestan opasnosti koju bi mogla predstavljati samostalnost oblika i boja lišena značenja: "Kad bismo danas počeli kidati sve veze koje nas spajaju s prirodom, kada bismo se nasilno oslobađali te se zadovoljili isključivo kombinacijama čiste boje i nezavisnih oblika, stvarali bismo djela koja bi izgledala kao geometrijska ornamentika te, grubo rečeno, sličila kravati, tepihu. Ljepota boje i oblika nedostatan je cilj umjetnosti..." (Düchting: 2007, 37). U svojim ranim apstraktnim slikama stoga Kandinski koristi boje i oblike koje bi podsjećale na objektivni svijet. Primjer ovoga je *Slika s crnim lukom*. Sačinjena je od tri polja oblika koji prodiru jedan u drugi. Kompozicija je dramatična te crni luk taj dojam još više pojačava. Borba i sukob će kod slika Kandinskog uvijek biti prisutne. Bojama i oblicima neprestano je pokušavao ostvarivati ravnotežu. U ovom slučaju crni luk kao da i simbolično predstavlja tu borbu.

Sve više napreduje u apstrakciji što se vidi na slici *Improvizacija 26.* Crne ravne linije ovdje mogu predstavljati vesla, dok one zaobljene kao da naznačuju tri figure. Crvena zaobljena linija što se provlači ispod kao da je brod, a druga crvena linija koja vijuga gornjim djelom slike liči na površinu vode. Na slici su prisutna dva različita pikturalna plana: jedan grafički, objektno orijentiran koji je prije svega naglašen dijagonalama vesla te koji donosi snažnu tenziju u kompoziciji, i drugi plan, slobodnih polja svijetlećih i moduliranih boja koje određuju opći dojam slike. Pogled je najprije privučen velikom svijetložutom površinom, odatle izbija plavo polje koje izbija prema van te mu je suprotstavljeno. Crvena, treća primarna boja, korištena je manje, no svojom toplinom odgovara oštrom kontrastu plave i žute. "Suprotnosti i kontradikcije – to je naša harmonija", piše Kandinski u knjizi "o duhovnome u umjetnosti" (Becks-Malorny:

2007, 55). Kako bi stvorio pikturalnu kompoziciju, Kandinski smatra da slikar ima dva sredstva – boju i oblik. Oblik može postojati za sebe, ali boja ne može, što je čini ograničenom. Oblik i boja u slici uvjetuju jedno drugo. Trokut zelene boje razlikuje se od onoga žute boje; boja utječe na oblik, a oblik na boju. Duboke boje su naglašenije s okruglim oblicima (plava u krugu), ali i neharmonične kombinacije također donose izražajne mogućnosti i dovode do novih harmonija (Grohmann: 1958, 88).

Čamac na vesla se više puta pojavljuje na slikama Kandinskog i dio je njegove ikonografije, isto kao što se često pojavljuje jahač. To je simbol kretanja prema novim duhovnim prostorima, naručito jahač, inspiriran pričom o Jurju koji ubija zmaja, a što je u Rusiji česti prikaz na ikonama. Ovaj simbol ne predstavlja samo kretanje prema naprijed već i opasnosti koje to donosi, kao i osjećaja izoliranosti. Na nekim od tih slika Kandinski je tematizirao Apokalipsu i njezinu katastrofu, kao na primjer na slici *Improvizacija potopa,* jednoj od koloristički najintenzivnijih i najturbulentnijih njegovih kompozicija. Drugačija upotreba boja i prevladavajući tamni tonovi je ono što prvo upada u oči te je razlikuje od većine njegovih drugih slika. Svaka prepoznatljivost se gubi u silnoj buri oblika. Iz gornjeg djela slike kao da probija nešto poput svjetlosti te pokušava kontrastirati svim ostalim uzburkalim oblicima. Da bi se pobijedio nadolazeći kaos potreban je velik trud i naporno uspinjanje prema gore. "Mnoga njegova proročanstva iz napisa "O duhovnome u umjetnosti" baziraju se na "Trećem otkrivenju", okultnom tekstu Joachima von Fiorea iz dvanaestog stoljeća. Taj je tekst bio važan i romantičarima, a u krugu grupe "Der Blaue Reiter" o njemu su često raspravljali i Kandinski i Marc" (Düchting: 2007, 45).

Najvažnije djelo münchenskog razdoblja Kandinskog je *Kompozicija VII*. Ovo djelo karakterizira izrazita složenost teme i motiva te nebrojen broj skica, akvarela i ulja kao priprema za konačni rad. Slika je velikih dimenzija, dva metra visine i tri metra širine, dok se teme vrte oko ishodišnih tema kao što su Potop, Uskrsnuće, Posljednji sud i slično. Kandinski je stvorio simfoniju izražajnih motiva i oblika kao konačnu apoteozu "Duhovnoga u umjetnosti". Pokušaj da se sliku obuhvati u cijelosti ili da se analizira dio po dio nije moguć jer time bi se iskrivila slikarova namjera, a isto tako nestao bi unutrašnji doživljaj.

Kandinski je u to vrijeme postao cijenjeni umjetnik koji je uspostavio novi apstraktni stil. Nizom malih koraka otkrio je nove koncepte u slikarstvu. Pažljivo se riješio predmetnih

reminiscencija iz kompozicija svojih slika, njihove je sadržaje pretočio u "izražajne naznake" boja i oblika (Düchting: 2007, 54). Osvojio je nove duhovne prostore slike koje su trebala biti lijek za bolesno društvo u kojemu je živio. To je bilo vrijeme koje se nije moglo smatrati mirnim. Prvi svjetski rat zatekao je Kandinskog u Murnauu, no uspio je pobjeći u Moskvu. Tamo će početi surađivati s ruskim umjetnicima te nastaviti razvijati svoj apstraktni stil.

Utjecaj ruske kulture na apstraktno slikarstvo

Djelo koje izvrsno opisuje rusku misao je knjiga *Ruska ideja* Nikolaja Berđajeva, ruskog filozofa s prijelaza 19. i 20. stoljeća. U njoj on će pokušati dati opis ruske misli i umjetnosti 19. i početka 20. stoljeća. Pokušat će iznijeti ono što te misli čine karakteristično ruskim i što ih razlikuje od zapadne Europe. Kroz prizmu Rusije može biti izrazito korisno sagledati i Maljeviča i Kandinskog. Kada općenito govori o Rusiji, Berđajev ovako započinje:

> Proturječja i složenost ruske duše, može biti, povezana je s time što se u Rusiji dodiruju i dolaze u uzajamni odnos dva potoka svjetske povijesti – Istok i Zapad. Ruski narod nije čisto evropski a nije ni čisto azijatski narod. Rusija je čitav jedan dio svijeta, ogromni Istok-Zapad, ona spaja dva svijeta. I uvijek su se u ruskoj duši borila dva načela, istočno i zapadno. Postoji podudarnost između neobuhvatnosti, bezgraničnosti, beskonačnosti ruske zemlje i ruske duše, između geografije fizičke i geografije duševne. U duši ruskog naroda ima ista takva neobuhvatnost, bezgraničnost, ustremljenost u beskonačnost, kao i u ruskoj ravnici. Zato je ruskom narodu bilo tako teško ovladati tim ogromnim prostorima i oformiti ih. Kod ruskog je naroda bila na djelu ogromna snaga stihije i srazmjerna slabost forme. Ruski narod nije bio prvenstveno narod kulture, kao narodi Zapadne Evrope, bio je on više narodom otkrovenja i nadahnuća, on nije poznavao mjeru i lako je upadao u krajnosti. Kod naroda Zapadne Evrope sve je znatno determiniranije i oformljenije, sve je razvrstano po kategorijama i konačno. Nije tako kod ruskog naroda, kao manje determiniranog, kao okrenutijeg beskonačnosti i nesklonog poznavati razvrstavanja po kategorijama. U Rusiji nije bilo oštrih socijalnih razgraničenja, nije bilo izraženih klasa. Rusija nikad nije bila u zapadnjačkom smislu aristokratska zemlja, kao što nije postala ni buržoaskom. Dva suprotna načela položena su u osnov formacije ruske duše: prirodna, poganska dionizijska stihija i asketsko-monaško pravoslavlje (Berđajev: 1990, 12).

Ono što će karakterizirati Maljeviča i Kandinskog je usmjerenost prema beskonačnosti, iz čega će se izroditi apstraktna umjetnost. To su djela duhovnih otkrivenja i nadahnuća gdje je forma minimalizirana i apstrahirana. Obojica će neprestano u svojim djelima stvarati dijalog Europe i Azije, Zapada i Istoka. U općenitom smislu, ono što Nikolaj Berđajev ovdje ističe može se itekako primijeniti i na Maljeviča i Kandinskog bez obzira na to što Berđajev njih nema na

umu dok piše svoje djelo. Maljevič i Kandinski tragat će za istinom i novim duhovnim spoznajama, upozoravat će svijet na njegovu propast te će tražiti spas u umjetnosti. Ova karakteristika je još više bila prisutna u devetnaestostoljetnim ruskim piscima. „Veliki ruski pisci 19. stoljeća neće stvarati iz radosnog stvaralačkog preobilja, već od žudnje za spasom naroda, čovječanstva i cijelog svijeta, od tugovanja i stradanja zbog nepravde i čovjekovog ropstva. Teme ruske literature bit će kršćanske i onda kada će u svojoj svijesti ruski pisci odstupiti od kršćanstva“ (Berđajev: 1990, 31). Ovo se odnosi na pisce, no nešto slično se može reći i za početke nastanka apstraktnog slikarstva 20. stoljeća. Naročito je žudnja sa spašavanjem i kršćanska tematika vidljiva kod Kandinskog kada se njegove ishodišne teme najčešće bave Potopom, Uskrsnućem, Posljednjim sudom, iako on odstupa od tradicionalno shvaćenog kršćanstva. U 19. stoljeću u umjetnosti Rusije moralni aspekt ima prevagu nad intelektualnim i više nego sva književnost svijeta ima implicitno religiozni karakter. Duhovnost i religioznost će kod Maljeviča i Kandinskog itekako biti prisutne. Skrenimo pozornost ponovo na Berđajeva:

> Rusi nisu skeptici, oni su dogmatici, kod njih sve poprima religijski karakter, slabo razumiju ono relativno. Darvinizam, koji je na Zapadu bio biologijskom hipotezom, kod ruske inteligencije poprima dogmatski karakter, kao da se radi o spasu za život vječni. Materijalizam je bio predmetom religioznog vjerovanja, i s njegovim se protivnicama u izvjesnoj epohi postupalo kao s neprijateljima oslobođenja naroda. U Rusiji se sve procjenjivalo prema kategorijama ortodoksije i hereze“ (Berđajev: 1990, 32).

Maljevič i Kandinski se zanimaju za znanost, naručito Maljevič koji čita i proučava radove iz područja znanosti. Ona je kod njih nešto poput apsoluta; ono što vrijedi u znanosti trebalo bi vrijediti i u umjetnosti, i obrnuto. Kad je francuski fizičar Antoine Henri Becquerel 1896. otkrio radioaktivnost, što je uzdrmalo znanstvenu predodžbu svijeta, Kandinski je ovako to opisao: „U mojoj duši raspad atoma bio je kao raspad cijelog svijeta. Odjednom su popustili najčvršći zidovi. Sve je postalo nesigurno, nemirno, mekano. Više me ne bi iznenadilo da mi se neki kamen pred očima istopi i postane nevidljiv“ (Düchting: 2007, 10). “Veoma je važno primijetiti da rusko mišljenje ima sklonost totalitarnim naucima i totalitarnim svjetonazorima. Samo su nauci takve vrste kod nas imali uspjeha. U tome se očitavao religijski sklop ruskog naroda. Ruska je inteligencija uvijek težila izraditi totalitarni, cjeloviti svjetonazor, u kojem će pravda-istina biti sjedinjena pravdom-pravičnošću” (Berđajev: 1990, 36). Maljevič i Kandinski teže sveukupnom umjetničkom radu, u njima bi se trebala očitovati viša duhovna stvarnost. Maljevič je posezao za apsolutom da bi na kraju, kada je stigao do bijelog kvadrata, ustvrdio da je stigao

do kraja slikarstva. Ruski umjetnici su tražili nadahnuće u umjetničkim djelima zapadne Europe i prilagođavali ih svojim zamislima.

Kao najvažniju karakteristiku ruske misli Berđajev će istaknuti eshatološko usmjerenje. Ruska misao je odvojena od svijeta i okrenuta je kraju, to ju je učinilo slobodnom i smjelom:

> Ruska inteligencija je posve osobita duhovno-socijalna tvorba, koja postoji jedino u Rusiji. Inteligencija nije socijalna klasa i njezino postojanje stvara poteškoće marksističkim tumačenjima. Inteligencija je bila idealistička klasa, klasa ljudi u cijelosti zaokupljenih idejama i spremnih u ime svojih ideja na zatvor, robiju i na pogubljenje. Inteligencija nije kod nas mogla živjeti u sadašnjosti, ona je živjela u budućnosti, a ponekad i u prošlosti" (Berđajev: 1990, 32).

Apokalipsa, vrijeme kraja i pada čovjeka, je možda ono što je najviše zajedničko Maljeviču i Kandinskom. U posljednjoj slikarskoj fazi, Maljevič je posve okupljen mislima o kraju svijeta. U toj fazi prikazuje seljake koji poprimaju mehanički izgled. Lica muškaraca seljana ne slika jer ih ne vidi, kako sam kaže. Vizije svijeta i budućnosti postaju zastrašujuće. Ovakav nagli povratak na figurativno slikarstvo je neobičan slučaj u slikarstvu. To je isto karakteristično rusko, ono je usporedivo s Lavom Tolstojem koji, kada je već postao slavan pisac, potpuno odustaje od pisanja jer će posumnjati u stvaralaštvo. Vizije Kandinskog su također mračne, on promišlja o nadolazećem Trećem otkrivenju koje bi prema nekim mističnim tekstovima trebalo biti obznanjeno pred kraj svijeta. Njegovo slikarstvo je trebalo biti duhovno utočište čovjeku u svijetu koji postaje potpuno obezduhovljen, svijetu koji poznaje samo materijalno. Ima nešto „romantično" u njihovim vizijama, uvjetno koristeći ovaj termin. Taj romantizam je usmjeren ka religioznom realizmu. U Rusiji nije bilo samodovoljne zatvorenosti u kulturi, koja je tako karakteristična za zapadnu Europu. Maljevič u svojoj posljednjoj fazi se ponovno okreće svojim voljenim seljacima. U narodnoj stihiji inteligencija je vidjela neku tajanstvenu snagu. Tema „inteligencija i narod" je čisto ruska tema.

Govoreći o početku 20. stoljeća, Berđajev piše da je to bilo vrijeme kulturnog procvata. Problematika misli je bila složenija i dolazilo je do novih elemenata i novih strujanja. On kaže da samo oni koji su u to vrijeme živjeli znaju kakav je stvaralački uspon to bio, kakvo strujanje duha je obuzelo ruske duše. Rusija je doživjela procvat te snažne, religiozne potrage, mistička i okultna raspoloženja. Ali napominje da, kao što uvijek biva i svugdje, iskrenom poletu priključila se moda i bilo je ne malo laganja (Berđajev: 1990, 201). Karakteristike tog poleta ovako opisuje:

Misao nije bila toliko bogoslovska koliko religijsko-filozofska. To je karakteristično za Rusiju. Na Zapadu je postojala reska podjela između bogoslovlja i filozofije, religijska filozofija bila je rijetka pojava, a nisu ju voljeli ni bogoslovi ni filozofi. U Rusiji je filozofija, koja je na početku stoljeća veoma cvjetala, poprimila religijski karakter, i ispovijedanje vjere se filozofski utemeljivalo. Filozofija se uopće nije stavljala u ovisnost od bogoslovlja i od crkvenog autoriteta, ona je bila slobodna, ali iznutra je ovisila o religijskom iskustvu" (Berđajev: 1990, 216).

Ovo burno vrijeme intelektualnih traženja zahvatit će i Maljeviča i Kandinskog. U usporedbi s piscima 19. stoljeća, uzvišeni osjećaj za moral u novim umjetnicima će oslabiti. Kritika koju Berđajev upućuje pjesnicima simbolistima se općenito može primijeniti i na Maljeviča i Kandinskog (iako Maljevič u svojoj zadnjoj fazi kao da postaje svjestan ovoga na jedan osobit način). „Moglo bi se reći da je osjećanje svijeta poeta-simbolista stajalo pod znakom kozmosa, a ne Logosa. Stoga kozmos kod njih guta ličnost; vrijednost ličnosti bila je oslabljena: kod njih su postojale jake individualnosti, ali slabo izražena ličnost (...) U renesansi je postojao antipersonalistički element. Poganski kozmizam, makar i u veoma preobraženom obliku, prevladavao je nad kršćanskim personalizmom" (Berđajev: 1990, 213).

Ikone i koncept nevidljivog u apstraktnom slikarstvu

Značajan utjecaj na Maljeviča i Kandinskog imat će koncept pravoslavne ikone. Analiza ikone može doprinijeti dodatnom razumijevanju apstraktnog slikarstva. Ikona nastaje u kršćanstvu, i svaka analiza mora najprije postaviti pitanje što kršćanstvo razlikuje od drugih religija u kontekstu slikovnog prikaza. Islam zabranjuje da lik Boga bude prikazan u slici. U džamijama prikazi su ornamentalni, razni geometrijski oblici i uzorci se izmjenjuju te tako stvaraju ljepotu unutrašnjosti džamije. Judaizam gotovo da nema uopće ikakvih slikovnih prikaza, Stari zavjet također zabranjuje prikaz Boga. Religija dalekog istoka, hinduizam, prikazuje brojna božanstva, više nego ijedna druga religija, no sva ta božanstva su razne emanacije najvišeg Kozmosa. Ova točka svih emanacija se prikazuje kao kozmički krug. U budizmu također, krug – mandala – sugerira da se najvišem božanstvu ne može dati ime niti lik. On je uvijek izvan dohvata, izvan bilo kakvog shvaćanja. Nasuprot tome, u kršćanstvu Krist je utjelovljenje Boga koji je postao čovjekom i bio među ljudima. Stoga, u kontekstu slikovnog prikaza, u kršćanstvu se pojavio novi problem kakvog još nikada nije bilo – Bog je postao vidljiv.

Značajnu ulogu u nastanku ikone imaju starorimski portreti Fajuma i Palmire koji imaju izrazito individualističke karakteristike. U ovim portretima nije tolik naglasak stavljen na tjelesnost koliko na njihov upečatljivi pogled, kojeg će preuzeti Bizant u svojim duhovnim prostorima ikone i mozaika. U Bizantskim mozaicima i ikonama tijela su prikazana plošno, nemaju volumen ni težinu, nisu priljubljena uza zid nego lebde u duhovnom prostoru naglašena bojom i prožeta svjetlom. Korišteno kamenje, mramor, boje i zlato kao da nisu s ovoga svijeta. „Nježni Helenistički likovi, sada transfigurativni, napokon su prodrli u nevidljivu sferu o kojoj je Plotin sanjao, sferu gdje Bizant smješta svoje carske procesije i svete slike.“ Ta težnja za „viđenjem“ trebala je imati precizan smisao, a koji se nalazi u kršćanstvu: ono znači vidjeti „nebesa koja se otvaraju“ – što se i događa, na Kristovom krštenju – ono je ulazak u intimni kontakt s Božanskim. Otvaranje nebesa najavljuje i glas Boga oca, koji je sišao s nebesa da bude svjedok kao Sin čovječji. Mučenik – koji je svjedok – može biti svjedok jer je vidio. Stjepan, prvomučenik, kaže: „Vidio sam kako se nebesa otvaraju i Sina čovječjeg kako sjedi s desna Ocu“. Karp živ sahranjen pod Marka Aurelija, smije se. Kada je upitan zašto se smije, odgovara: „Vidio sam slavu Gospoda i ispunjen sam radošću“ (Besançon: 2000, 113).

Veliki značaj Maljeviča je bio u tome što je on postavio pitanje *što to slikarsko djelo jest*. Djelomičnu zaslugu za ovo ima ikona o kojoj je mnogo promišljao. Bizantske ikone su se razlikovale svojom prirodom od slika renesanse, ta mistična i drugačija priroda privlačila je Maljeviča. Ikona pokušava uspostaviti odnos s onim što je nevidljivo. Razmotrimo li modernizam uvidjet ćemo da i modernizam pokušava otkriti ono što je iza vidljivog. Stoga ne čudi što su Maljevič, ali i Kandinski bili zainteresirani za ikonu. Kako je u Kršćanstvu Krist, Sin Božji vidljiv, inkarnacija nevidljivog Boga, tako je nastao novi odnos vidljivog i nevidljivog. Od tada vidjeti sliku jednako je odrediti, u vidljivom, prisutnost i odsutnost. Neprestano prožimanje i prelaženje iz jednog u drugo. Isto se odnosi na sjenu i svjetlo, konačno i beskonačno, trenutno i vječno, koruptivnost i nekoruptivnost, strasti i smirenje, neprestano se izmjenjuju te prelaze iz jednog stanja u drugo stanje. Vidjeti sliku znači istovremeno imati pristup, u vidljivom, punini i praznini. Vidljivo ne sadrži sliku, kao što konačno ne sadrži beskonačno (Mondzain: 2010, 310). Ikona za razliku od renesansnih slika ne traži da joj se toliko pristupa umom no više čistim osjećajem (što naravno ne isključuje i um). Korisno je ovdje razmotriti Maljevičeve suprematističke slike na kojima su oblici križa. Maljevič govori da se mogu osjetiti „valovi svijeta“ te da kroz „mistični izraz“ ikone „mi osjećamo mistični val koji nam pomaže naslutiti

Boga“. Zatim kaže: „Izrazio sam to osjećanje u Suprematizmu u oblicima križa“. Drugim riječima, kada Maljevič interpretira svoje vlastite suprematističke slike križa, on ih objašnjava srodno „mističnom izrazu“ ikone, koja daje „mistični val koji pomaže naslutiti Boga“. Iako koristi terminologiju koja se tiče tradicionalne religije („Bog“), Maljevič tumači svoja djela na duhovan način izvan tradicije religije (Gasper-Hulvat: 2021, 58 u Purgar: 2021). Suprematistički oblik križa se nije trebao shvaćati kao simbol, Maljevičeva je namjera otići dalje od simbola, suprematizam nadilazi simboličko shvaćanje križa. On ovdje stvara jedan dijalog kršćanstva i suprematizma, te je namjera da se pokaže kako suprematizam svojim čistim osjećajem neutralizira kršćansku simboliku. Može se pretpostaviti da je ovakvo mišljenje nastalo pod utjecajem Friedricha Nietzschea koji je tražio način za nadilaženje religije.

Zaključak

U temelju apstraktne umjetnosti Maljeviča i Kandinskog postoji nešto što se ne uočava odmah, a to je težnja k apsolutu. Njihova umjetnost je trebala biti umjetnost budućeg novog oduhovljenog čovjeka. Kao takva, ona iz umjetničkog prelazi u religijsko. To je totalitarni duh koji je moguć samo u Rusiji, kako je pisao Nikolaj Berđajev. Samodovoljna zatvorenost kulture koja je prisutna na Zapadu nije postojala u Rusiji. Ono što je u teoriji, moralo je biti i u praksi. Rusi su maksimalisti, ono što se čini kao najmanje moguće upravo je najrealnije. „Ruska misao, ruska iskanja s početka 19. i početka 20. stoljeća svjedoče o postojanju ruske ideje, koja odgovara karakteru i pozivu ruskog naroda. Ruski narod je religiozan po svojem tipu i po svojoj duševnoj strukturi. Religijski nespokoj svojstven je i onima koji ne vjeruju. Ruski ateizam, nihilizam, materijalizam, poprimili su religijsku obojenost. Ruski ljudi iz narodnog, radničkog sloja, čak kada su napustili pravoslavlje, nastavili su iskati Boga i Božje pravde, iskati smisao života. Rusima je tuđ rafinirani skepticizam Francuza, oni su vjernici i onda kada ispovijedaju materijalistički komunizam“ (Berđajev: 1990, 229). Maljevič i Kandinski, iako napuštaju tradicionalno shvaćeno kršćanstvo, i dalje ostaju do kraja religiozni. To se naročito iskazuje u posljednjoj fazi Maljeviča gdje on traga za novom religijom kao spasa naroda u vremenu potpunog duhovnog pada čitavog čovječanstva. „Ruska ideja je eshatološka, okrenuta je kraju. Odatle ruski maksimalizam. Ali u ruskoj svijesti eshatološka ideja poprima formu stremljenja prema sveopćem spasu“ (Berđajev: 1990, 229). U Maljevičevom povratku figuraciji, slikanju

seljaka, naroda, očituje se drugačija moralna svijest Rusa. „Kod Rusa se moralna svijest veoma razlikuje od moralne svijesti zapadnih ljudi, ta je svijest kršćanskija. Ruske moralne ocjene određuju se po odnosu prema čovjeku, a ne prema apstraktnim moralnim načelima vlasništva, države, ne prema apstraktnom dobru“ (Berđajev: 1990, 230).

Sažetak

Ovaj diplomski rad se bavi povijesnim počecima apstraktne umjetnosti čiji su začetnici Kazimir Maljevič i Vasilij Kandinski. U prvom djelu rada dana je analiza njihovog umjetničkog stvaralaštva. Njihov opus je ovdje podijeljen u dva djela, onoga prije nastanka apstraktne umjetnosti i nakon. Rad analizira pojedina djela ova dva autora te se osvrće na neke čimbenike koji imaju znatan utjecaj na njih. Pokušava dati pregled nekih od intelektualnih, kulturnih i društvenih strujanja onog vremena. To je bilo vrijeme snažnih duhovnih traganja u Rusiji. 19. stoljeće iznjedrilo je velike ruske pisce čije će traganje za istinom i spasom ostaviti neizbrisiv trag. Dolazi do novih znanstvenih otkrića, okultna literatura i promišljanja cvjetaju, a među njima su najrasprostranjenija teozofska učenja. Cjelokupno društvo se nalazi na pragu tradicionalnog i modernog, a religijsku tradiciju se preispituje. Vrijeme je to kada je čovjek više nego ikada prije usamljen u traganju za smislom i odgovorima. Sve to odrazit će se na umjetnost. Maljevič i Kandinski kroz slikarstvo će pokušati dati odgovore svom vremenu. Ovaj rad usmjerava se na specifičnosti ruske kulture te njenog utjecaja na ova dva umjetnika. Rad nastoji pokazati kako je religijsko mišljenje implicitno Rusima. U analizi toga pomoći će djelo ruskog filozofa Nikolaja Berđajeva. Osim toga rad će se osvrnuti i na koncept ikone te pokušati dokučiti njen značaj za moderno slikarstvo. Analiza ikone u slikarskom smislu može pružiti neke od najdubljih uvida, svojevrstan duhovni putokaz u dubine ruske duše.

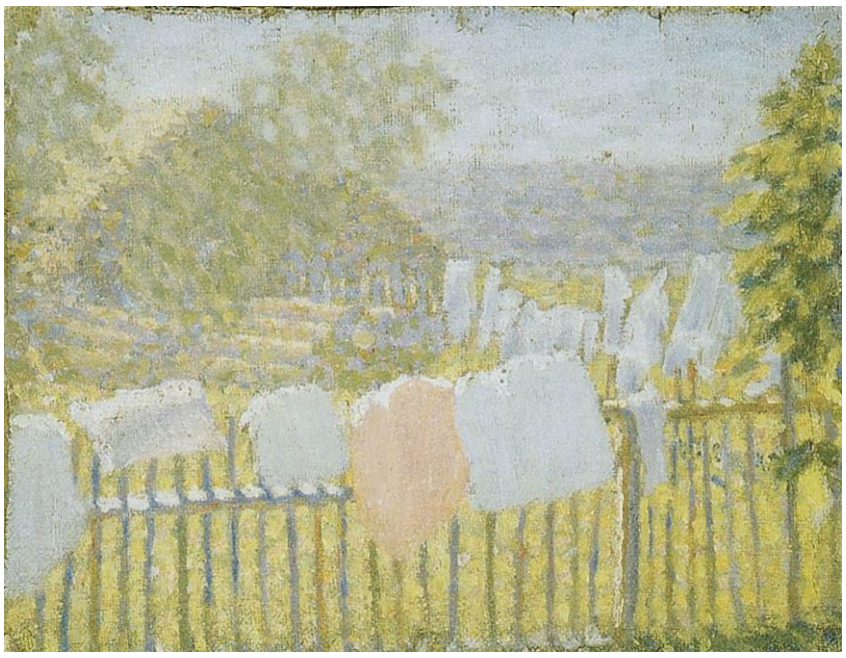
Ključne riječi: apstraktna umjetnost, Kazimir Maljevič, Vasilij Kandinski, Nikolaj Berđajev, povijest umjetnosti, ruska kultura, 20. stoljeće, ikona

Summary

This master's thesis deals with the historical beginnings of abstract art, whose founders are Kazimir Maljević and Wassily Kandinsky. In the first part of the work, an analysis of their artistic creativity is given. Their bodies of work are divided here into two parts, the one before the creation of abstract art and the one after. The paper analyses individual works of these two artists and looks back at some of the factors that had a significant influence on them. It strives to give an overview of some of the intellectual, cultural and social currents of that time. It was a time of strong spiritual quests in Russia. The 19th century produced great Russian writers whose search for truth and salvation will leave an indelible mark. New scientific discoveries are made, occult literature and reflections flourish, and among them theosophical teachings are the most widespread. The entire society is on the threshold between traditional and modern, and religious tradition is being questioned. It is a time when man is more alone than ever before in his search for meaning and answers. All this will be reflected in the art. Through painting, Maljević and Kandinsky will try to give answers to their era. This thesis focuses on the specifics of Russian culture and its influence on these two artists. The paper tries to show how religious thinking is implicit to Russians. The work of the Russian philosopher Nikolai Berdyaev will help in analysing this. In addition, the paper will look at the concept of the icon painting and try to understand its significance for modern painting. The analysis of the icon in the painting sense can provide some of the deepest insights, a kind of spiritual guide to the depths of the Russian soul.

Key words: Abstract art, Kazimir Malevich, Wassily Kandinsky, Nikolai Berdyaev, art history, russian culture, 20th century, icon

Slikovni materijali:



Slika 1 Kazimir Maljevič - *Obješeno rublje*, 1902. – 1903. Ulje na platnu, 21,2 x 27,7 cm



Slika 2 Kazimir Maljevič – *Crkva*, oko 1905. Ulje na platnu, 60,3 x 44 cm



Slika 3 Kazimir Maljevič - *Hrast i šumske nimfe*, oko 1908. Akvarel, gvaš na papiru, 21 x 28 cm



Slika 4 Kazimir Maljevič – *Stanka, društvo s cilindrima*, oko 1908. Akvarel, gvaš, tuš, olovka na kartonu, 23,8 x 30,2 cm



Slika 5 Kazimir Maljevič – *Seoske žene u crkvi*, 1911. – 1912. Ulje na platnu, 75 x 97,5 cm



Slika 6 Kazimir Maljevič – *Kosač*, 1911. – 1912. Ulje na platnu, 113 x 66 cm



Slika 7 Kazimir Maljevič – *Brusač škara*, 1912. – 1913. Ulje na platnu, 79,5 x 75 cm



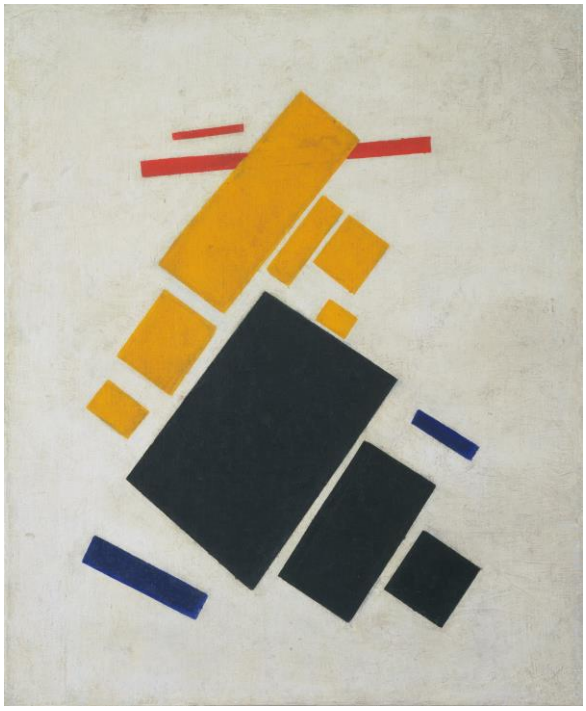
Slika 8 Kazimir Maljevič – *Samovar II*, 1913. Ulje na platnu, 88,5 x 62,2 cm



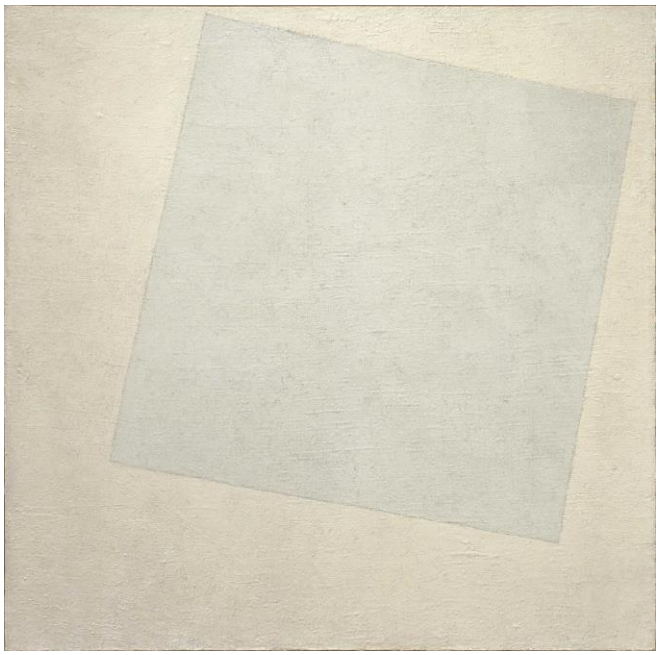
Slika 9 Kazimir Maljevič - *Crni kvadrat*, 1915. Ulje na platnu, 79 x 79 cm



Slika 10 Kazimir Maljevič - *Osam pravokutnika*, 1915. Ulje na platnu, 57,5 x 48,5 cm



Slika 11 Kazimir Maljevič - *Avion u letu*, 1915. Ulje na platnu, 57,3 x 48,3 cm



Slika12 Kazimir Maljevič - *Bijeli kvadrat na bijeloj pozadini*, 1917. Ulje na platnu, 78,7 x 78,7 cm



Slika 13 Vasilij Kandinski – *Život pun boja*, 1907. Tempera na platnu, 130 x 162,5 cm



Slika 14 Vasilij Kandinski – *Pjevačica*, 1903. Obojeni drvorez, 19,5 x 14,5 cm



Slika 15 Vasilij Kandinski – *Slika s crnim lukom*, 1912. Ulje na platnu, 188 x 196 cm



Slika 16 Vasilij Kandinski – *Improvizacija 26*, 1912. Ulje na platnu, 97 x 107,5 cm



Slika 17 Vasilij Kandinski – *Imporvizacija potopa*, 1913. Ulje na platnu, 95 x 150 cm



Slika 18 Vasilij Kandinski – *Kompozicija VII*, 1913. Ulje na platnu, 200 x 300 cm

Popis literature:

Berđajev, Nikolaj (2006.), *Ruska ideja*. Zagreb: Demetra

Düchting, Hajo (2007.), *Kandinski*. Zagreb: Taschen

Néret, Gilles (2007.), *Maljevič.* Zagreb: Taschen

Todorov, Tristan (2018.), *Trijumf umjetnika.* Zagreb: Naslijeđe

Besançon, Alain (2000.), *The forbidden image: An intellectual history of iconoclasm.* Chicago: The University of Chicago

Mondzain, Marie-José (2010.), What Does Seeing an Image Mean? *Journal of Visual Culture.* 9, (3), str. 307-315.

Maljevič, Kazimir (1981.), *Nepredmetni svijet.* Zagreb: Galerija Nova

Souter, Gerry (2012.), *Malevich*. New York: Parkstone

Purgar, Krešimir (ur.) (2021.), *The Iconology of Abstraction: Non-figurative Images and the Modern World*. New York: Routledge

Popis online literature:

Becks-Malorny, U. (2003.), *Wassily Kandinsky: The journey to abstraction.* [online], Köln: Taschen,URL:https://archive.org/details/wassilykandinsky0000beck/page/n7/mode/2up?view=theater

Grohmann, W. (1958.), *Wassily Kandinsky: life and work.*[online], New York: H.N. Abrams, URL: https://archive.org/details/wassilykandinsky00groh/page/12/mode/2up

Golding, J. (2000.), *Paths to the absolute : Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*. [online], Princeton, NJ: Princeton University Press, URL: https://archive.org/details/wassilykandinsky0000beck/page/n7/mode/2up?view=theater

Popis slikovnih materijala:

Slika 1: izvor – arhive, url: https://arthive.com/kazimirmalevich/works/396977~Linen_on_the_fence

Slika 2: izvor – wikiart, url: https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/church-1905

Slika 3: izvor – wikiart, url: https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/oak-and-dryads-1908

Slika 4: izvor - arhive, url: https://arthive.com/kazimirmalevich/works/305046~Rest_Society_in_the_cylinders

Slika 5: izvor – wikiart, url: https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/peasant-women-in-a-church

Slika 6: izvor – wikiart, url: https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/mower-1912-0

Slika 7: izvor – wikipedia, url: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Knifegrinder#/media/File:The_Knife_Grinder_Principle_of_Glittering_by_Kazimir_Malevich.jpeg

Slika 8: izvor – wikipedia, url: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Samovar_(Malevich,_1913).jpg

Slika 9: izvor – wikipedia, url: https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_(painting)

Slika 10: izvor – wikipedia, url: https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/suprematism-with-eight-rectangles-1915

Slika 11: izvor – smarthistory, url: https://smarthistory.org/suprematism-part-i-kasimir-malevich/

Slika 12: izvor – wikipedia, url: https://en.wikipedia.org/wiki/White_on_White

Slika 13: izvor – wassilykandinsky, url: https://www.wassilykandinsky.net/work-1.php

Slika 14: izvor – wikiart, url: https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/the-singer-1903

Slika 15: izvor – fineartamerica, url: https://fineartamerica.com/featured/with-the-black-bow-wassily-kandinsky.html

Slika 16: izvor - wassilykandinsky, url: https://www.wassilykandinsky.net/work-29.php

Slika 17: izvor – wikiart, url: https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/flood-improvisation-1913

Slika 18: izvor – wikipedia, url: https://en.wikipedia.org/wiki/Composition_VII