

Rene Magritte i psihologija vizualnih enigmi

Radišić, Suzana

Master's thesis / Diplomski rad

2016

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:166931>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-11**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: konzervatorski i muzejsko-galerijski
(jednopedmetni)

Suzana Radišić

René Magritte i psihologija vizualnih enigmi

Diplomski rad

Zadar, 2016.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: konzervatorski i muzejsko-galerijski
(jednopedmetni)

René Magritte i psihologija vizualnih enigmi

Diplomski rad

Student/ica:

Suzana Radišić

Mentor/ica:

izv. prof. dr. sc. Vinko Srhoj

Zadar, 2016.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Suzana Radišić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **René Magritte i psihologija vizualnih enigmi** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

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

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

Zadar, 30. rujna 2016.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Pregled literature.....	2
3. Pojava moderne umjetnosti.....	4
4. Slikarstvo početkom 20. stoljeća.....	5
5. Utjecaj De Chiricovog umjetničkog stvaralaštva.....	6
6. Pojava nadrealizma.....	8
7. Freudov utjecaj na formiranje nadrealizma.....	10
8. Nadrealističko slikarstvo.....	11
9. René Magritte (1898.-1967.).....	12
9.1. Čovjek s polucilindrom.....	14
10. Filozofija Magritteovog umjetničkog stvaralaštva.....	15
11. Trauma iz djetinjstva u pozadini Magritteovog umjetničkog pristupa.....	17
12. Od stvarnosti do poezije i vizualnih enigmi.....	20
12.1. Greška percepcije i manipulacija trima kvantitetama.....	21
12.2. Gdje leži misterij?.....	25
12.3. Vizualna enigma i njena interpretacija.....	26
12.4. Slikovni prikaz i pritajen rad riječi.....	28
13. Psihoanalitički pristup umjetnosti.....	32
13.1. Uloga podsvjesnog u umjetničkom stvaralaštvu.....	35
13.2. Uloga fantazije u umjetničkom stvaralaštvu.....	37
14. Slike iz snova i umjetničko djelo.....	39

14.1. <i>Kolektivni i kompozitni likovi</i>	41
14.2. <i>Dvostruko značenje</i>	42
14.3. <i>Slučajne i skrivene slike</i>	43
14.4. <i>Simbolička transformacija, zamjenjivanje, izobličenje i sekundarno ispravljanje</i>	45
15. Zaključak	47
16. Literatura	51
17. Prilozi	56

René Magritte i psihologija vizualnih enigmi

Sažetak

René Magritte je najslavniji belgijski umjetnik 20. stoljeća. Poseban naglasak stavljen je na Magritteova djela iz njegovog nadrealističkog umjetničkog razdoblja. Magritteove vizije i razmišljanja, koja se manifestiraju kao vizualne enigme u njegovom osebujnom umjetničkom stvaralaštvu, razmatraju se i detaljnije diferenciraju pomoću psihološkog pristupa. Razmatra se uloga podsvjesnog i fantazije u umjetničkom stvaralaštvu. René Magritte je smatrao kako je psihoanaliza samo jedna interpretacija među ostalima te je izjavio kako ne vjeruje u podsvjesno.

Ključne riječi: René Magritte, nadrealizam, psihologija, vizualna enigma, podsvjesno

1. Uvod

Tema ovog diplomskog rada je *René Magritte i psihologija vizualnih enigmi*. U ovom diplomskom radu ukratko je predstavljen život i djelo Renéa Magrittea (1898.-1967.), najslavnijeg belgijskog umjetnika 20. stoljeća. René Magritte je proveo mnogo godina, zbog vlastitog uzdržavanja, radeći kao komercijalni umjetnik, stvarajući reklamni i knjižni dizajn, a što je najvjerojatnije oblikovalo njegovo umjetničko stvaralaštvo, koje često ima blage reklamne utjecaje. Čovjek s polucilindrom, koji se često pojavljuje u Magritteovim djelima, simbolizira život i anonimnost srednje klase, koju je Magritte preferirao.

U ovom diplomskom radu stavljen je poseban naglasak na Magritteova djela iz njegovog nadrealističkog umjetničkog razdoblja. Magritte je koristio neutralnu, ilustrativnu tehniku koja je jasno artikulirala sadržaj njegovih djela. Ponavljanje motiva bila je važna strategija koju je Magritte koristio u svojim djelima. Cilj ovog diplomskog rada je pokušati, pomoću psihološkog pristupa, objasniti određene Magritteove vizije i razmišljanja koja se manifestiraju kao vizualne enigme u njegovom osebujnom umjetničkom stvaralaštvu.

René Magritte je izjavio: „Psihoanaliza...je samo jedna interpretacija među ostalima. Ona daje simboličku vrijednost prikazanim stvarima, objektima koje je umjetnik izabrao. Vjerujem, međutim, da je oblak na slici samo oblak i ništa više. Ne vjerujem u podsvjesno, niti vjerujem da nam se svijet prikazuje kao san, osim kad spavamo.“¹

Suzi Gablik (1970) u svojem djelu navodi kako je René Magritte smatrao da su njegova umjetnička djela uspješna tek tada kada ne postoji objašnjenje uzročnosti ili značenje koje bi zadovoljilo znatiželju promatrača.² Međutim, promatrači su oduvijek tražili simbolička značenja u Magritteovim djelima te su ih uspjeli pronaći u određenim slučajevima. Takva spoznaja je kod Magrittea izazivala veliko nezadovoljstvo.³

¹ J. MEURIS 1994., 136.

² S. GABLIK 1970., 10.

³ S. GABLIK 1970., 11.

2. Pregled literature

U pregledu temeljne literature i dosadašnjih istraživanja na kojima se bazira središnji dio diplomskog rada, odnosno razrada teme i rasprava navodi se, između ostalog, djelo *René Magritte* autora Jacquesa Meurisa, djelo *Magritte* autorice Suzi Gablik, djelo *Ovo nije lula* autora Michela Foucaulta, djelo *Tumačenje snova* autora Sigmunda Freuda te djelo *Psihoanaliza i kultura* autora Vladete Jerotića.

Jacques Meuris je pisac, fotograf i likovni kritičar. Autor je brojnih knjiga, kataloških članaka i komentara o modernoj umjetnosti, književnosti i fotografiji. Jacques Meuris (1994) u svojem djelu *René Magritte* prati Magritteov umjetnički razvoj od njegovih početaka pa sve do kraja njegovog života te također naglašava njegovu umjetničku originalnost. Umjetnička djela Renée Magrittea te ideje koje se provlače kroz njih, poseban su slučaj u povijesti moderne umjetnosti i u nadrealističkom slikarstvu. U potrazi za misterijem kojim su stvari i organizmi obavijeni, Magritte je stvorio slike koje, uzimajući svakodnevnu stvarnost kao njihovo polazište, slijede drugačiju logiku od one na koju je promatrač navikao. René Magritte prikazuje svijet stvarnosti poput proste površnosti te je promatrač njegovih slika prisiljen zaključiti kako njihov misterij nije evociran određenim sentimentalnim preobraženjem, već logikom njegovih misli i asocijacija. Prema tome, Magritte je izumio jedinstven slikarski jezik.

Suzi Gablik (1970) u svojem djelu *Magritte* predstavlja Renée Magrittea kao filozofskog slikara koji istražuje i otkriva tajanstvenu prirodu misli putem intelektualnog šoka i paradoksa. U Magritteovim prikazima neočekivanih jukstapozicija objekata, njegove slike namjerno prkose zdravom razumu. Suzi Gablik svrstala je Magritteova djela u srodne grupe slika kako bi na taj način objasnila glavne teme njegovog umjetničkog stvaralaštva. Glavne teme koje se protežu kroz njegovo slikarstvo najbolje se razumiju ako se promatraju kao zbroj mnogih varijacija, unakrsnih referenci, kombinacija, transformacija i sinteza.

Michel Foucault (2011) u svojem djelu *Ovo nije lula* iznosi svoja razmišljanja o istoimenoj slici Renée Magrittea. Michel Foucault u toj čuvenoj Magritteovoj slici pronalazi ishodište problema odnosa svijeta stvari i svijeta znakova. U svojem djelu, Michel Foucault postavlja pitanje što na slici lule i u tekstu koji je nječe zapravo nije lula? Autor se također pita je li to slika lule, riječ „lula“ ili naprosto njihova višesmjerna objedinjenost? Michel Foucault jedan je od najvažnijih mislilaca 20. stoljeća.

Sigmund Freud rođen je 1856. godine u Freibergu u Moravskoj. Studirao je na Medicinskom fakultetu u Beču. U Parizu je boravio na studijskom putovanju 1885./1886. godine te se pod utjecajem Jean-Martin Charcota okrenuo psihopatologiji. Nakon toga, počeo se baviti histerijom i drugim oblicima neuroza u vlastitoj privatnoj praksi. Utemeljio je i razvio psihoanalizu kao vlastitu metodu liječenja i istraživanja. Sigmund Freud je emigrirao u London 1938. godine, gdje je umro 1939. godine. Sigmund Freud (2001) u svojem djelu *Tumačenje snova* izmjerio je dimenzije nesvjesnog te se razumijevanjem snova psihoanaliza proširila i pretvorila u opću psihologiju, koja obuhvaća patološke i normalne pojave.⁴

Vladeta Jerotić je autor brojnih istaknutih radova iz područja psihijatrije, psihoanalize te značajnih osvrtâ o odnosima između psihoanalize te kulturnog i umjetničkog stvaralaštva. Vladeta Jerotić (1980) u svojem djelu *Psihoanaliza i kultura* iznosi svoja razmišljanja o temeljnim pitanjima psihoanalitičkog istraživanja kulture. Posebno dolazi do izražaja autorov kritički odnos prema psihoanalizi, uz sva neophodna i dužna priznanja revolucionarnoj pojavi psihoanalize i njenom osnivaču Sigmundu Freudu.⁵

⁴ S. FREUD 2001., 7.

⁵ V. JEROTIĆ 1980., 5.

3. Pojava moderne umjetnosti

Ernst Hans Gombrich (1999) u svojem djelu navodi kako se, kada se razmatra moderna umjetnost, uglavnom misli na vrstu umjetnosti koja je sasvim raskinula s tradicijama prošlosti te koja pokušava učiniti nešto o čemu niti jedan umjetnik ranije ne bi niti sanjao. Jednima se sviđa ideja napretka te smatraju kako umjetnost također mora ići u korak s vremenom. Drugi smatraju kako moderna umjetnost ništa ne vrijedi. Međutim, oni kojima se ne sviđa raskid umjetnosti s tradicijom, morali bi se vratiti u vrijeme prije Francuske revolucije, odnosno 1789. godine, što naravno nije moguće. Moderna je umjetnost, ništa manje od stare umjetnosti, nastala kao odgovor na određene probleme s kojima su se umjetnici suočili. Problemom je tada postao i sam stil te su umjetnici počeli eksperimentirati i osnivati nove pokrete i smjerove s novim „izmima“.⁶ Kako bi svojim umjetničkim djelima osigurali pozornost, umjetnici 20. stoljeća morali su težiti originalnosti, a ne onoj majstorskoj vještini kojoj se promatrač divi kod velikih umjetnika prošlosti. Bilo kakvo udaljavanje od tradicije koje je zanimalo kritičare i privlačilo sljedbenike, pozdravljano je kao novi „izam“ kojemu će pripasti budućnost.⁷

⁶ E. H. GOMBRICH 1999., 559.

⁷ E. H. GOMBRICH 1999., 563.

4. Slikarstvo početkom 20. stoljeća

Anthony F. Janson i Horst Waldemar Janson (2013) u svojem djelu objašnjavaju u kakvoj se situaciji nalazilo slikarstvo prije Prvog svjetskog rata. Lokalna umjetnička predaja ustupala je mjesto međunarodnim kretanjima. Među njima jasno se ističu tri glavne struje koje su nastale za vrijeme postimpresionizma te su se naglo razvile u 20. stoljeću. To su ekspresionizam, apstraktna umjetnost i fantastična umjetnost. Ekspresionizam naglašava umjetnikov emocionalni odnos prema sebi i prema svijetu, a prije svega je zaokupljen ljudskom zajednicom. Apstraktna umjetnost se bavi formalnom strukturom umjetničkog djela, a zanima ju struktura stvarnoga svijeta. Fantastična umjetnost istražuje carstvo mašte, a posebno njezinu spontanost i iracionalnost te ju zanima labirint duha. Ove tri struje ne isključuju jedna drugu, već su višestruko povezane. One predstavljaju usporedne reakcije na intuitivnu i intelektualnu spoznaju o čovječanstvu koje nakon 1900. godine živi u svijetu različitom od prijašnjega. Umjetničko djelo ne pripada samo jednoj struji. Također, umjetnik tijekom vremena usvaja različite pristupe, od realističkog do potpuno nefigurativnog.⁸ Penelope J. E. Davies, Walter B. Denny, Frima Fox Hofrichter, Joseph Jacobs, Ann M. Roberts i David L. Simon (2013) u svojem djelu navode kako je moguće da je na umjetnike najsnažniji utjecaj koji ih je odredio, između Prvog i Drugog svjetskog rata, imao sam veliki rat i tehnologija te znanost i prosvjetiteljski racionalizam.⁹

⁸ A. F. JANSON - H. W. JANSON 2013., 780.

⁹ P. J. E. DAVIES - W. B. DENNY - F. F. HOFRICHTER - J. JACOBS - A. M. ROBERTS - D. L. SIMON 2013., 983.

5. Utjecaj De Chiricovog umjetničkog stvaralaštva

Ernst Hans Gombrich (1999) u svojem djelu navodi kako je ambicija talijanskog umjetnika Giorgia de Chirica (1888.-1978.) bila uhvatiti osjećaj neobičnosti koji obuzima promatrača kada se susretne s nečim neočekivanim i potpuno zagonetnim. Giorgio de Chirico je u svojem djelu *Pjesma o ljubavi* (1914) (sl. 1) prikazao monumentalnu klasičnu glavu, veliku gumenu rukavicu i kuglu u napuštenom gradu.¹⁰ Carl Gustav Jung (1964) u svojem djelu navodi kako je Giorgio de Chirico bio osnivač tzv. metafizičkog slikarstva. Giorgio de Chirico je objasnio kako „svaki objekt ima dva aspekta: sveopći aspekt, a to je onaj koji svi općenito vide te sablastan i metafizički aspekt, koji vide samo rijetki pojedinci u trenucima vidovitosti i metafizičke meditacije. Umjetničko djelo mora govoriti nešto što se inače ne pojavljuje u vidljivom obliku.“¹¹ De Chiricova djela otkrivaju prethodno spomenuti sablastan aspekt stvari, a koje proizlaze kao vizije iz nesvjesnog. Međutim, njegova metafizička apstrakcija izražena je pod utjecajem panike, a u njegovim djelima vlada atmosfera neshvatljive melankolije.¹² Ernst Hans Gombrich (1999) u svojem djelu navodi da je René Magritte napisao kako je osjetio, kad je 1923. godine prvi put vidio reprodukciju prethodno spomenutog De Chiricovog djela *Pjesma o ljubavi* (1914) (sl. 1), „da je ono predstavljalo potpuni raskid s mentalnim navikama umjetnika koji su zarobljenici talenta, virtuoznosti i svih malih estetičkih specijalnosti: bila je to nova vizija...“¹³ René Magritte je taj put slijedio većinu svojeg života te se mnoge od njegovih slika iz snova, naslikane s krajnjom preciznošću i izložene pod zagonetnim naslovima, pamte upravo zato što su neobjašnjive.¹⁴ Primjerice, Magritteovo djelo *Pokušavajući nemoguće* (1928) (sl. 2) prikazuje umjetnika, koji je istovremeno i Magritteov autoportret, a koji pokušava izvesti standardni akademski zadatak, odnosno slikanje akta, ali koji ujedno shvaća da ono što radi nije kopiranje stvarnosti, već stvaranje nove stvarnosti, na sličan način kao što se to događa u snovima. Međutim, kako se to događa, ne zna se.¹⁵ David Sylvester (1969) u svojem djelu navodi kako je René Magritte cijenio djela Giorgia de Chirica. De Chiricova kompozicija je vrsta kolaža u kojem je svaki element vidljiv s različitog aspekta. Svaki aspekt pruža zanimljiv kut promatranja, primjerice strmi visoki ili niski kut, oštri kosi kut, krajnji detaljni prikaz ili krajnji krupni plan. Magritteove slike su vrsta kolaža ili prikazuju kontinuirani prostor, ali u svakom slučaju

¹⁰ E. H. GOMBRICH 1999., 590.

¹¹ C. G. JUNG 1964., 254.

¹² C. G. JUNG 1964., 254.

¹³ E. H. GOMBRICH 1999., 590.

¹⁴ E. H. GOMBRICH 1999., 591.

¹⁵ E. H. GOMBRICH 1999., 591-592.

stajalište je jednostavno, u smislu kuta i u smislu udaljenosti, siguran srednji kadar. Kompozicija je često simetrična i blago frontalna, s likovima koji su u potpunosti postavljeni *an face* ili u profilu.¹⁶ Anthony F. Janson i Horst Waldemar Janson (2013) u svojem djelu navode kako se René Magritte oslanjao na realizam u detaljima, ali sa sasvim drugim ciljem. Iako je prvo nadahnuće nalazio u djelima Giorgia De Chirica, Magritteov naturalizam izvire iz tradicije magičnog realizma, koji je cvjetao u Belgiji krajem 19. i početkom 20. stoljeća. Primjerice, Magritteovo djelo *Euklidove šetnje* (1955) (sl. 3) prikazuje jednu od njegovih omiljenih shema, odnosno sliku u slici. Naslov djela pridodan je kasnije kao slobodna asocijacija te je ujedno pojačao tajanstvenost slike jer ju ne uspijeva objasniti. Razilaženje slike i riječi sprječava promatrača u pronalaženju bilo kakvog doslovnog ili poetskog značenja. Vizualna i verbalna zagonetnost slike ne pobuđuju interes kod promatrača, već sam način prikazivanja. Jednostavan apstraktan crtež i Magritteovo umijeće diskretno pojačavaju osjećaj stvarnosti, dok istovremeno potpuno negiraju njezinu vjerojatnost.¹⁷

¹⁶ D. SYLVESTER 1969., 2.

¹⁷ A. F. JANSON - H. W. JANSON 2013., 808.

6. Pojava nadrealizma

Nadrealizam, pojam koji dolazi od francuske riječi *surréalisme*, umjetnički je pokret koji se najprije javio u Francuskoj kao idejni nasljednik dadaizma u smislu negiranja svih postojećih životnih i etičkih, moralnih i estetičkih normi i principa. Međutim, poučeni iskustvom dadaista kako apsolutna negacija dovodi i do samonegacije, nadrealisti su svoju aktivnost usmjerili prema otkrivanju neispitanih područja ljudskog duha. Idejni začetnik i glavni teoretičar pokreta, pjesnik André Breton, objavio je 1924. godine u Parizu prvi *Manifest nadrealizma*, odnosno *Manifeste du surréalisme* u kojem ga definira kao “čist psihički automatizam kojim se želi izraziti, bilo usmeno, bilo pismeno, bilo na neki drugi način, stvarno djelovanje misli. Diktat misli, u odsustvu svake kontrole koju bi vršio razum, izvan svake estetske ili moralne preokupacije.”¹⁸ Uz André Bretona i Philippea Soupaulta, koji su pokret nazvali prema Apollinaireovoj nadrealističkoj drami *Tirezijeve grudi*, odnosno *Les mamelles de Tirésias* (1917), u području književnosti nadrealistička shvaćanja su zastupali Louis Aragon, Robert Desnos, Roger Vitrac, Paul Éluard, Pierre Naville, René Crevel, Benjamin Péret i dr. Najvažniji predstavnici u slikarstvu bili su Max Ernst, Joan Miró, Pierre Roy, Hans Arp, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, André Masson, Yves Tanguy, Man Ray, René Magritte, Marcel Duchamp, Francis Picabia i dr., a najvažniji predstavnik u skulpturi bio je Alberto Giacometti. Prve izložbe slikara nadrealista održane su 1925. i 1926. godine u Parizu. Osim u Francuskoj, izrazitiji nadrealistički pokreti javljaju se i u SAD-u, a u manjoj mjeri u Belgiji, Engleskoj i Španjolskoj.¹⁹ Mario de Micheli (1990) u svojem djelu navodi kako je nadrealizam pokušao napraviti ono što dadaizam nije mogao postići zbog svoje prirode te ujedno smatra kako je to prijelaz iz negacije u afirmaciju. Mnoge postavke dadaizma nastavljaju se u nadrealizmu, mnoge geste, mnoga destruktivna stajališta, opći osjećaj pobune te također i određene provokativne metode, međutim sve navedeno poprima drugačije obličje. Nadrealizam se javlja s prijedlogom rješenja koje bi čovjeku jamčilo pozitivno ostvarljivu slobodu. Nadrealizam nudi eksperimentalno istraživanje oslanjajući se na filozofiju i psihologiju. Drugim riječima, anarhizmu dadaizma suprotstavlja se spoznajni sustav nadrealizma. U nadrealizmu je od početka vrlo prisutna svijest o lomu između umjetnosti i društva, između vanjskog i unutrašnjeg svijeta, između mašte i zbilje. Zbog toga se sva snaga nadrealizma usmjerila na traženje posrednika između tih dviju krajnosti, točke u kojoj bi se one sastale te na taj način spriječile širenje krize. Stoga osnovni problem

¹⁸ ENCIKLOPEDIJA 1964., 520.

¹⁹ ENCIKLOPEDIJA 1964., 520.

nadrealizma ostaje pitanje slobode.²⁰ Uz društvenu revoluciju postoji individualna revolucija koja mora raskinuti lance jedne druge prisile, a koja je već izobličila ljudsku prirodu. Sigmund Freud je individualnoj revoluciji pružio određena nezamjenjiva oružja, osobito svojim proučavanjima psihologije sna te općenito istraživanjima podsvjesnog.²¹

²⁰ M. DE MICHELI 1990., 114.

²¹ M. DE MICHELI 1990., 118.

7. Freudov utjecaj na formiranje nadrealizma

Penelope J. E. Davies, Walter B. Denny, Frima Fox Hofrichter, Joseph Jacobs, Ann M. Roberts i David L. Simon (2013) u svojem djelu navode kako su Freudove teorije o snovima i nesvjesnom utjecale na formiranje nadrealizma. Nadrealisti su pokušavali otkriti nevidljivu realnost, ali ne duhovnu realnost, već elementarne univerzalne sile koje pokreću sve ljude. Te nevidljive realnosti duboko su ukorijenjene u umu i simbolično su se otkrivale u snovima. Sigmund Freud je tvrdio kako su konvencije civilizacije potisnule osnovne potrebe i želje koje su zajedničke svim ljudima te da je taj potisnuti, nevidljivi svijet želja i seksualne energije temelj ljudskog ponašanja, odnosno pokretačka sila u svim ljudima. Sigmund Freud je potvrdio kako civilizirana društva zahtijevaju represiju i kanaliziranje tih želja te je ujedno utvrdio kako su pojedinci platili cijenu neurozama i nezadovoljstvima. Freudova teorija nesvjesnog potvrdila je nadrealističkim umjetnicima, piscima te intelektualcima postojanje stvarnosti nevidljivih oku ili opaženih svjesnim umom te su one poslužile kao odskočna daska za razvoj nadrealističkih djela i stila.²²

Penelope J. E. Davies, Walter B. Denny, Frima Fox Hofrichter, Joseph Jacobs, Ann M. Roberts i David L. Simon (2013) u svojem djelu navode kako je Sigmund Freud smatrao da su slučajne slike snova prepune značenja te da osiguravaju „kraljevski put k nesvjesnom“.²³ Sigmund Freud je također smatrao kako slučajne slike snova sadrže simbole žudnji i tjeskoba. Koristeći se svojim i snovima svojih pacijenata, Sigmund Freud je dekodirao prizore snova u ono za što je vjerovao da su njihova prava značenja, tvrdeći kako su seksualne želje ili brige često prekrivene svakodnevnim predmetima. Primjerice, Freud je smatrao kako vaza predstavlja ženski spolni organ, odnosno simbol ženske seksualnosti, dok visoka zgrada ili planina predstavljaju muški spolni organ, odnosno simbol muške seksualnosti.²⁴

²² P. J. E. DAVIES - W. B. DENNY - F. F. HOFRICHTER - J. JACOBS - A. M. ROBERTS - D. L. SIMON 2013., 984.

²³ P. J. E. DAVIES - W. B. DENNY - F. F. HOFRICHTER - J. JACOBS - A. M. ROBERTS - D. L. SIMON 2013., 995.

²⁴ P. J. E. DAVIES - W. B. DENNY - F. F. HOFRICHTER - J. JACOBS - A. M. ROBERTS - D. L. SIMON 2013., 995.

8. Nadrealističko slikarstvo

Mario de Micheli (1990) u svojem djelu navodi kako nadrealističko slikarstvo stremi stvaranju svijeta u kojem bi čovjek našao kraljevstvo duha, a u kojem bi se oslobodio svake težine i zabrane, svakog kompleksa te dostigao jedinstvenu bezuvjetnu slobodu.²⁵ Poetika automatizma prenesena na likovnu činjenicu potaknula je nadrealiste na otkrivanje niza postupaka za izbjegavanje prevlasti svjesne moći u stvaranju umjetničkog djela. Ovi postupci omogućili su primjenu definicije nadrealizma na crtež, na slikanje te u određenoj mjeri i na fotografiju. Temelj nadrealističkog stvaralačkog djelovanja je slika. Međutim, ne radi se o tradicionalnoj slici kojoj je polazište sličnost. Nadrealistička slika ne približava dvije činjenice koje su slične na određeni način, već dvije udaljene stvarnosti. Umjetnik nadrealist krši prirodne i društvene zakone dajući slici život na taj način. Dakle, upravo to je njegov cilj jer približavajući odjednom dva naizgled nepomirljiva kraja stvarnosti, umjetnik stvara snažan šok, koji njegovu maštu odvodi na neobične putove halucinacije i sna.²⁶

Mario de Micheli (1990) u svojem djelu smatra kako René Magritte zauzima posebno mjesto među nadrealističkim umjetnicima. René Magritte fotografskom slikarskom tehnikom reproducira nesuglasja svijeta koji je rastavljen i ponovno sastavljen prema obrascima halucinacije. Mnogi kritičari nastojali su nadrealizam zatvoriti unutar granica nadrealističke kopije sna ili konkretne iracionalnosti, a što je djelomično i nepotpuno tumačenje, ali koje se može primijeniti na umjetničko stvaralaštvo Renée Magrittea.²⁷ Hjørvardur Harvard Arnason (2009) u svojem djelu navodi kako je René Magritte dobio naziv nevidljivi čovjek među nadrealistima. Magritteova djela vršila su postupan, ali snažan utjecaj vrlo vjerojatno zahvaljujući umjetnikovoj anonimnosti, a djelomično zbog Bretonove slabe potpore njegovoj umjetnosti. Magritteovo istraživanje načina na koje promatrač percipira vizualne prikaze kao dio koda ili sustava znakova, kretalo se prema istraživanjima semiotičara.²⁸

²⁵ M. DE MICHELI 1990., 120.

²⁶ M. DE MICHELI 1990., 121.

²⁷ M. DE MICHELI 1990., 127.

²⁸ H. H. ARNASON 2009., 307.

9. René Magritte (1898.-1967.)

René Magritte, belgijski slikar i grafičar, rodio se 21. studenog 1898. godine u malom gradu Lessinesu u belgijskoj provinciji Hainault, a umro je 15. kolovoza 1967. godine u Bruxellesu. Istaknuti je predstavnik nadrealizma, iako je u početku njegovo umjetničko stvaralaštvo bilo pod utjecajem kubizma i futurizma.²⁹ Jacques Meuris (1994) se u svojem djelu pita kako netko postaje umjetnik, kako netko postaje slikar te kako netko postaje slikar koji nije umjetnik?³⁰ Vizualna je umjetnost 1898. godine, dakle prethodno spomenute godine kada je rođen René Magritte, u Europi već bila prošla kroz nekoliko revolucija, primjerice od skulpture i slikarstva koji su se koncentrirali na prirodu i stvarni svijet pa sve do umjetnosti koja je konceptualno bila snažno usmjerena prema unutarnjim osjećajima. Tragovi ove tradicionalne faze najjasnije se mogu prepoznati u impresionizmu i njegovim graničnim pojavama. Ovo razdoblje je svjedočilo kraju realizma koji se ograničio na reprodukciju stvarnog. Boje su sada preuzele funkciju odražavanja impresija, a ne odražavanja stvarnosti koja se od tada više nije smatrala ponovljivom, odnosno izvodljivom. Vincent van Gogh (1853.-1890.), prethodnik ekspresionista, 1898. godine već je bio mrtav osam godina, a Paul Cézanne (1839.-1906.), prethodnik kubista, već je bio otkrio kako se svaka prirodna forma može prikazati u geometrijskom obliku. *Fin-de-siècle* i njegove ideje podigli su nemir u atmosferi koja je bila okarakterizirana konačnom pobjedom prve industrijske revolucije, a koja je sada već bila stara sto godina. Za vrijeme ovog razdoblja, Magritteova domovina Belgija doživjela je pojavu estetskog modernizma, koji još uvijek nije bio popularan, a koji se prije svega očitovao u djelima Jamesa Ensora (1860.-1949.) i skupini poput *Les Vingt*, a koja je pozivala mnoge nove generacije europskih umjetnika na izložbe koje je organizirala.³¹

Hjorvardur Harvard Arnason (2009) u svojem djelu navodi kako je René Magritte od 1916. do 1918. godine studirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Bruxellesu. Sa svojim prvim nadrealističkim djelom pojavio se 1926. godine na umjetničkoj sceni. Za ovo djelo inspirirali su ga radovi Maxa Ernsta i Giorgia de Chirica. Potkraj iste godine René Magritte se pridružio neformalnoj skupini sličnoj pariškim nadrealistima koju su sačinjavali belgijski pisci, glazbenici i umjetnici. Magritte se u Pariz preselio 1927. godine. Time je ušao u najproduktivnije razdoblje u svojoj umjetničkoj karijeri. Iduće tri godine sudjelovao je u događajima vezanima za nadrealiste. U Bruxelles se vratio 1930. godine, gdje je mirno živio

²⁹ ENCIKLOPEDIJA 1964., 366.

³⁰ J. MEURIS 1994., 7.

³¹ J. MEURIS 1994., 7.

ostatak života. Bio je izmoren frenetičnom, polemičnom pariškom atmosferom nakon prepirke s nadrealistima te nije imao stabilnog pariškog galeristu koji bi promovirao njegove umjetničke radove.³² René Magritte se pomirio s pariškim nadrealistima 1933. godine. U tom je desetljeću stvorio mnoga ključna djela svoje umjetničke karijere, često u posve jasnim i jednostavnim kompozicijama.³³ Magritte se nije služio motivima sna ili podsvijesti, već je gradio sliku bizarnim konfrontacijama poznatih objekata ili događaja. Smještajući predmete u neuobičajene okolnosti, dao im je smisao koji djeluje iznenađujuće, primjerice prikaz umjetničkog djela *Na pragu slobode* (1929) (sl. 4). Obilježja njegova slikarstva su precizan crtež i jasan svijetli kolorit. Izveo je freske u više javnih građevina u Bruxellesu.³⁴ Hjordvardur Harvard Arnason (2009) u svojem djelu navodi kako Magritteova djela nikada nisu dobila onoliko pozornosti koliko su zaslužila zbog njegovog povlačenja iz svjetskih umjetničkih središta. U Europi su ga smatrali marginalnom figurom među nadrealistima. U SAD-u, gdje je slikarska apstrakcija cvjetala nakon Drugog svjetskog rata, njegov se detaljni realizam mnogima činio irelevantnim. Međutim, iduće su generacije, poput umjetnika pop-arta, cijenile Magritteov genijalan osjećaj za ironične, tajanstvene invencije i objektivan realizam. Nakon Drugog svjetskog rata René Magritte je imao važne izložbe u Europi i SAD-u. Vrhunac je bila retrospektiva u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku 1965. godine. Magrittea je u prve redove postavila još jedna velika pregledna izložba 1992. godine. Danas se bolje prepoznaje njegov jedinstven doprinos nadrealizmu i neizmjeran utjecaj na umjetnost i komercijalni dizajn.³⁵

³² H. H. ARNASON 2009., 307.

³³ H. H. ARNASON 2009., 308.

³⁴ ENCIKLOPEDIJA 1964., 366.

³⁵ H. ARNASON 2009., 307.

9.1. Čovjek s polucilindrom

Todd Alden (1999) u svojem djelu navodi kako je René Magritte preferirao nositi odijelo, košulju i kravatu, a ne radničku košulju koju su usvojili umjetnici boemi. René Magritte je prkosio konvencionalnosti na svakom koraku. Magritte je bio svestran čovjek. On je bio slikar, grafičar, pisac, mislilac, šahist, bavio se oglašavanjem te uređivanjem časopisa, bio je ljubitelj Charliea Chaplina, komunist i antifašist, povremeni putnik, ljubitelj klasične glazbe te strastveni čitatelj senzacionalnih misterija.³⁶

Suzi Gablik (1970) u svojem djelu smatra kako nije postojalo ništa neobično u Magritteovoj pojavi. On nije sličio nikome toliko mnogo koliko čovjeku s polucilindrom koji se pojavljuje u njegovim slikama. Magritteov život bio je, njegovim izborom, izvana jednoličan te se sastojao od skromne mreže redovitih navika. Svako jutro društvo mu je pravio njegov pas pomeranac Loulou kojeg bi odveo u šetnju te bi također išao u kupnju namirnica, a popodne bi posjetio Greenwich Café gdje bi satima koncentrirano sjedio među šahistima, dok bi subotom imao ritual okupljanja s nekoliko prijatelja. Kuća u kojoj je živio, zajedno s okolnim kućama, podsjeća na kuće u njegovim slikama, što je dirljiva činjenica, ali promatrajući njegova djela promatrač stječe dojam kao da je beznačajna. Kuća je iznutra bila ispunjena antikvitetima, udobnom sofom i sjedalicama, porculanskim vazama, orijentalnim tepisima i glasovinom. René Magritte nikad nije imao poseban atelje, već je slikao u budoaru koji je graničio sa spavaćom sobom. U prethodnim kućama u kojima je boravio, radio je u kuhinji ili u blagovaonici, gdje se nalazio samo štafelaj, paleta s bojama i kistovi te nekoliko komadića ugljena za skiciranje na platnu.³⁷ Magritteova nevoljkost skretanja pozornosti na sebe ogleda se u anonimnosti čovjeka s polucilindrom, što je motiv koji se uglavnom razvio tijekom kasnijih godina njegovog umjetničkog stvaralaštva. Magritteov čovjek s polucilindrom više djeluje kao lik iz knjige, nego kao ljudsko biće, odnosno kao lik koji ne sadrži dodatne elemente koji nisu značajni za njegov prikaz. Metafizička usamljenost, na granici duhovnog i stoičkog, okružuje čovjeka s polucilindrom.³⁸

³⁶ T. ALDEN 1999., 10.

³⁷ S. GABLIK 1970., 154.

³⁸ S. GABLIK 1970., 169.

10. Filozofija Magritteovog umjetničkog stvaralaštva

Suzi Gablik (1970) u svojem djelu navodi kako je René Magritte posebno volio odbiti naziv umjetnika, govoreći kako je on čovjek koji misli te koji svoje misli iznosi pomoću slikarstva, kao što netko komunicira pišući glazbu ili riječi. Slikarstvo je za Magrittea predstavljalo važno sredstvo izražavanja nekoliko temeljnih problema s kojima se ljudski um konstantno bori te trajnu pobunu protiv banalnosti postojanja.³⁹

Suzi Gablik (1970) u svojem djelu navodi kako je René Magritte, onima koji su pokušali protumačiti njegove slike, volio reći: „Vi imate više sreće, nego ja.“⁴⁰ René Magritte je smatrao da su njegova umjetnička djela uspješna tek tada kada ne postoji objašnjenje uzročnosti ili značenje koje bi zadovoljilo znatiželju promatrača. Promatrač koji na slici traži jedino ono što želi, nikad neće pronaći ono što nadilazi njegove preferencije. Međutim, ako promatrača uhvati u zamku misterij slike koji odbija sva objašnjenja, ponekad će se kod njega pojaviti trenutak panike. Ovi trenuci panike su ono na što je René Magritte računao. Za njega, oni su privilegirani trenuci jer nadilaze prosječnost.⁴¹

Suzi Gablik (1970) u svojem djelu navodi kako je René Magritte bio miran jedino onda kada je njegov um bio zaokupljen razmišljanjima o određenim problemima. Magritteova djela pokušala su učiniti misao vidljivom, ali misao koja se identificira sa slikama, a ne s idejama. Značenje ovih djela ne nalazi se u bilo kojem književnom objašnjenju ili tumačenju koje se može ponuditi. Međutim, tumačenja su dokaz filozofskog temperamenta koji kontinuirano istražuje i analizira strukturu zdravorazumskih uvjerenja te koji se odbija pomiriti s paradoksima postojanja. Promatrači su oduvijek tražili simbolička značenja u Magritteovim djelima te su ih uspjeli pronaći u određenim slučajevima. Takva spoznaja je kod Magrittea izazivala veliko nezadovoljstvo. René Magritte je izjavio: „Izjednačiti moja djela sa simbolizmom, svjesno ili nesvjesno, znači ignorirati njihovu pravu prirodu...Ljudi su sasvim spremni na korištenje objekata bez traženja bilo kakve simboličke namjere u njima, ali kada promatraju slike, oni ne mogu pronaći bilo kakvu korist za sebe. Tako oni traže uokolo značenje da se izbave iz neprilika jer oni ne razumiju što bi trebali misliti kad se suoče sa slikom...Oni žele nešto na što će se osloniti, da im bude ugodno. Oni se žele osloniti na nešto sigurno, tako da se mogu spasiti od praznine. Ljudi koji traže simbolička značenja ne shvaćaju nerazdvojivu poeziju i misterij slike. Oni bez sumnje osjećaju taj misterij, ali se žele od njega

³⁹ S. GABLIK 1970., 9.

⁴⁰ S. GABLIK 1970., 10.

⁴¹ S. GABLIK 1970., 10.

osloboditi. Oni su u strahu. Postavljajući pitanje što ovo znači, oni izražavaju želju da sve bude razumljivo. Međutim, ako netko ne odbaci misterij, on ima sasvim drugačiji odgovor. On postavlja pitanja o drugim stvarima.⁴²

Ako se stvar promatra s namjerom da se otkrije što ona znači, sama stvar se više ne vidi, već se razmišlja o pitanju koje je postavljeno. Prema Magritteu, um vidi pomoću dva različita osjetila, odnosno vidi pomoću očiju i vidi pitanje bez očiju, a promatranje je čin tijekom kojeg se može dogoditi da subjekt izbjegne pozornost promatrača. René Magritte je izjavio: „Stvar koja je prisutna može biti nevidljiva, odnosno skrivena onim što prikazuje.“⁴³ Prema Magritteu, slike koje su dostojne slikanja ili promatranja nemaju reducirano značenje, već one jesu značenje. Magritte je napisao: „Slike se moraju promatrati onakve kakve one jesu. Osim toga, moje slikarstvo ne podrazumijeva nikakvu prevlast nevidljivoga nad vidljivim. Um voli nepoznato. Um voli slike čije je značenje nepoznato, budući je značenje samog uma nepoznato. Um ne razumije vlastiti razlog postojanja, a bez tog razumijevanja ili razumijevanja zašto zna ono što zna, problemi koje predstavlja također nemaju razlog postojanja.“⁴⁴ Misterij, u Magritteovom smislu, može biti objašnjen na mnogo načina, ali nikad ne objašnjava sam sebe. Magritteov misterij nije jedna od mogućnosti realnog, već je ono što je potrebno kako bi realno postojalo. Magritte je izjavio: „Realizam je nešto prosto, prosječno, ali smatram da se realnost ne postiže lako.“⁴⁵

Randa Dubnick (1980) u svojem radu smatra kako je René Magritte nadrealist u svojoj viziji, ali realist u svojem mimetičkom predstavljanju svakodnevnih objekata koje on pretvara u nešto veličanstveno. René Magritte koristi metafore i metonimije, razigrano i proizvoljno manipulira njima u svojim nadrealnim slikama. On se igra s granicama i sličnosti u svojem šaljivom stvaranju prostorno nelogičnih situacija, fantastičnih hibridnih objekata te duhovitim vizualnim dosjetkama.⁴⁶ Koristeći samo poznate objekte i tradicionalnu perspektivu, on proizvoljno postavlja različite objekte jedne uz druge kako bi na taj način otkrio skrivenu sličnost te zaigrano uznemiruje normalne granice.⁴⁷

⁴² S. GABLIK 1970., 11.

⁴³ S. GABLIK 1970., 12.

⁴⁴ S. GABLIK 1970., 12.

⁴⁵ S. GABLIK 1970., 13.

⁴⁶ R. DUBNICK 1980., 408., <http://www.jstor.org/stable/1208249>, (02. 06. 2016.)

⁴⁷ R. DUBNICK 1980., 409., <http://www.jstor.org/stable/1208249>, (02. 06. 2016.)

11. Trauma iz djetinjstva u pozadini Magritteovog umjetničkog pristupa

Hjorvardur Harvard Arnason (2009) u svojem djelu smatra kako je odličan simbol Magritteovog umjetničkog pristupa djelo naslovljeno *Izdaja slika (Ovo nije lula)* (1928/29) (sl. 5) o kojem će kasnije u ovom diplomskom radu biti više riječi. René Magritte u prethodno spomenutom djelu prikazuje lulu, a ispod lule prikazan je natpis *Ceci n'est pas une pipe*, odnosno u prijevodu „Ovo nije lula“. Ovo umjetničko djelo remeti likovnu stvarnost i ističe Magritteovu fascinaciju odnosom naslikana prikaza i jezika. Djelo potkopava spontanu težnju promatrača da govori o naslikanom kao da je zaista ono što prikazuje. Slična ideja provedena je u djelu *Lažno zrcalo* (1928) (sl. 6) koje prikazuje oko kao lažno zrcalo u čijoj se šarenici ogledaju prirodni bijeli oblaci i plavo nebo. Djelo uvodi iluzionističku temu krajolika koji je zapravo slika, a ne sama priroda.⁴⁸ Magritteovo djelo *Ljudske prilike* (1933) (sl. 7) prikazuje ugodan krajolik koji je uokviren prozorom. Ispred prikazanog otvora nalazi se slika postavljena na štafelaju koja upotpunjuje onaj dio krajolika koji upravo zaklanja. Magritteova klasična igra iluzijom daje naslutiti kako je slika manje stvarna nego krajolik, a zapravo su obje naslikane fikcije. Kako je Magritte objasnio, prikazano drvo ovdje za promatrača postoji „i unutar prostorije na slici i izvan u stvarnom krajoliku. To je stvar načina na koji vidimo svijet: vidimo ga kao izvan nas samih iako zapravo nije ništa drugo do mentalna predstava onoga što doživljavamo unutar nas“.⁴⁹ Magritteove vizualne enigme mogu graničiti s morbidnošću. Umjetničko djelo *Portret* (1935) (sl. 8) mrtva je priroda na kojoj su prikazani čaša, boca vina, kriška šunke na tanjuru, vilica i nož. Na sredini kriške šunke prikazano je ljudsko oko. René Magritte je uveo neočekivanost na djelu *Probijeno vrijeme* (1938) (sl. 9). Djelo prikazuje malu lokomotivu koja izlazi iz kamina te ga pretvara u kućni željeznički tunel. Vlakovi prikazani u De Chiricovim umjetničkim djelima mogli su poslužiti Magritteu kao inspiracija za ovo djelo. Magritte je doživljaj zloslutnog misterija postigao karakterističnom suzdržanošću.⁵⁰

Michael Moore (1981) u svojem radu navodi kako su znakovi i simboli važni fenomeni umjetničkog izražavanja kulture i psihologije pojedinca. Vrata su služila kao omiljeni izvor simbolizacije u likovnoj umjetnosti te u brojnim književnim i religioznim djelima.⁵¹ Vrata su istovremeno barijera i sredstvo za prijem. Iako se podrazumijeva da je kroz vrata moguće proći, to nije skroz sigurno: vrata koja su danas otvorena, sutra mogu biti

⁴⁸ H. H. ARNASON 2009., 307.

⁴⁹ H. H. ARNASON 2009., 308.

⁵⁰ H. H. ARNASON 2009., 308-309.

⁵¹ M. MOORE 1981., 202., <http://www.jstor.org/stable/1574272>, (02. 06. 2016.)

zatvorena. Zatvorena vrata pružaju obranu, međutim postojanje vrata implicira potencijalnu opasnost kad su otvorena. René Magritte je dao jasnu izjavu s obzirom na dvojnju prirodu vrata. Referirajući se na svoje djelo *Neočekivani odgovor* (1933) (sl. 10) napisao je: „...vrata su dala rješenje problema pokazujući ono što ona jesu: otvor...“. Magritte je napisao sličnu izjavu o svojem djelu *Zaljubljiva perspektiva* (1935) (sl. 11): „Ova zatvorena vrata su ipak otvorena. Otvor dopušta prolaz kroz njih kao kroz otvorena vrata...“.⁵² Michael Moore (1981) u svojem radu navodi kako postoje značenja koja se odnose na vrata, a koja su vezana za područje anatomije. Analogije između otvora u ljudskom tijelu te u fizičkim okruženjima često se susreću u različitim kulturama. Iako je Sigmund Freud bio protiv bilo kakvog preciznog određivanja seksualne ili druge simbolike, u svojem djelu *Tumačenje snova*, naveo je da su prodiranje u uske prostore i otvaranje zatvorenih vrata među najčešćim seksualnim simbolima.⁵³ Michael Moore (1981) u svojem radu navodi kako vrata sadrže određeni društveni značaj kroz pristup koji pružaju. Nije sasvim sigurno kako je društveni aspekt neovisan o seksualnom aspektu. Potvrđeno je da su u određenim kulturama prva barijera, s kojom se osoba susretne, vrata roditeljske spavaće sobe. René Magritte prikazuje društveni značaj vrata u svojem djelu *Špijun* (1927) (sl. 12). Magritte rješava problem razdvajanja koje su vrata uzrokovala prikazujući špijuniranje kroz ključanicu.⁵⁴

Bradley I. Collins, Jr. (1990) u svojem radu navodi kako je, prema mišljenju psihoanalitičarke Marthe Wolfenstein, Magritteov talent za vizualni paradoks proizašao iz potrebe za "održavanjem suprotnih stavova u istovremenom pogledu".⁵⁵ Slikar, čija je majka izvršila samoubojstvo kad je imao trinaest godina, preveo je svoju duboku podvojenost i obrambeno razdvajanje u divlje obrate i jukstapozicije svoje umjetnosti. Želio je, prema njegovim riječima, učiniti da „većina poznatih predmeta iznenađuje“.⁵⁶ Dakle, s jedne strane, René Magritte je sigurno rekonstituirao svijet predstavljanjem običnih stvari u konvencionalnom stilu. On je prikazao pretjerano željenu vanjsku stvarnost, pridajući posebnu pozornost opipljivoj površini objekata, teksturi drva, stakla i kamena. Ipak, s druge strane, René Magritte je srušio ugodnu banalnost svojih polucilindara, kišobrana te interijera srednje klase namjerno čineći konfuzni raspored, primjerice interijera i eksterijera, blizine i udaljenosti te teškoće i lakoće. Umjetnost je dozvolila bespomoćnom djetetu da postane svemoćno. On je mogao istovremeno nešto stvoriti i poništiti pomoću vlastitog umjetničkog

⁵² M. MOORE 1981., 203., <http://www.jstor.org/stable/1574272>, (02. 06. 2016.)

⁵³ M. MOORE 1981., 203., <http://www.jstor.org/stable/1574272>, (02. 06. 2016.)

⁵⁴ M. MOORE 1981., 204., <http://www.jstor.org/stable/1574272>, (02. 06. 2016.)

⁵⁵ B. I. COLLINS, JR. 1990., 185., <http://www.jstor.org/stable/777199>, (02. 06. 2016.)

⁵⁶ B. I. COLLINS, JR. 1990., 185., <http://www.jstor.org/stable/777199>, (02. 06. 2016.)

djelovanja. Njegova neprestana igra s iluzijom i stvarnosti odražavala je konstantno pomicanje naprijed i nazad od onoga što on želi „majka je živa“ do onoga što on zna „majka je mrtva“.⁵⁷

Bradley I. Collins, Jr. (1990) u svojem radu navodi kako su, prema mišljenju psihoanalitičarke Marthe Wolfenstein, posebno tragične okolnosti smrti Magritteove majke također odigrale ključnu ulogu. Adeline-Isabelle Régina Magritte počinila je samoubojstvo skočivši noću u lokalnu rijeku Sambre. Prema određenoj priči, kada ju je obitelj pronašla, preko njene glave bila je prebačena spavačica koja je otkrivala njeno tijelo. Mladi René Magritte se tada suočio ne samo s majčinim mrtvim tijelom, nego, navodno, također i s njenom golotinjom. Prema mišljenju psihoanalitičarke Marthe Wolfenstein, ovo iskustvo je stvorilo još jedan niz mentalnih polariteta dok se Magritte hrvao s proturječnim porivima da vidi i ne vidi, da želi i ne želi, da povrijedi i ne povrijedi tijelo svoje majke. Samoubojstvo Magritteove majke utjecalo je na mnoge prikaze Magritteovih ženskih aktova, koji su često prikazani na pola živi, a na pola mrtvi. Određena Magritteova djela poput djela *Silovanje* (1945) (sl. 13) i *Kolektivni izum* (1935) (sl. 14), kod promatrača snažno prizivaju osjećaj napetosti. U djelu *Silovanje* (1945) (sl. 13), René Magritte prikazuje ženske grudi i ženski spolni organ te ih pomiče prema gore, na područje ženskog lica. Moguće je kako Magritte poručuje da je on samo nevino promatrao majčino lice, ali su se potisnuta sjećanja vratila u trenutku kad su oči postale ženske grudi, a usta ženski spolni organ. Slično tome, u djelu *Kolektivni izum* (1935) (sl. 14) Magritte prikazuje ženu koja, od struka prema gore, izgleda poput ribe. René Magritte vjerojatno aludira na majčino utopljeno tijelo te ga prikazuje na način koji ga istovremeno erotizira i ismijava. Magritte prikazuje „obrnutu sirenu“ čija je donja polovica tijela gola i izložena te ju na taj način erotizira, dok ju istovremeno ismijava poručujući kako skokom u rijeku nije postala ništa više od obične ribe.⁵⁸ Bradley I. Collins, Jr. (1990) u svojem radu navodi kako René Magritte prikazuje slike koje posjeduju moć jer kod promatrača mogu izazvati odbojnost odnosno želju da ih se ne promatra. René Magritte, s vremena na vrijeme, prisiljava promatrača da ih ne promatra. Međutim, znatiželjni promatrač ipak smjesta nastavlja promatrati slike u užasnutom zanosu kao što je to nekoć činio Magritte.⁵⁹

⁵⁷ B. I. COLLINS, JR. 1990., 185., <http://www.jstor.org/stable/777199>, (02. 06. 2016.)

⁵⁸ B. I. COLLINS, JR. 1990., 185., <http://www.jstor.org/stable/777199>, (02. 06. 2016.)

⁵⁹ B. I. COLLINS, JR. 1990., 185., <http://www.jstor.org/stable/777199>, (02. 06. 2016.)

12. Od stvarnosti do poezije i vizualnih enigmi

Jacques Meuris (1994) u svojem djelu navodi kako je središnja ideja, koja se provlači kroz umjetničko stvaralaštvo Renéa Magrittea, bila ta da slikarstvo mora biti poezija, a da poezija mora probuditi misterij, tajnu, odnosno enigm. Magritteovo je cjelokupno umjetničko stvaralaštvo bilo posvećeno pokušaju pobuđivanja tog misterija, a ne njegovog otkrivanja. Postoji mnogo definicija o tome što je to misterij, a sve one posjeduju vezu s idejom nečega skrivenog, odnosno nečega tajnog. Neke od njih također su obilježene religioznim i mističnim konotacijama te je prema vjerskim dogmama potrebno primiti određenu vrstu inicijacije kako bi se moglo prodrijeti u te misterije, inače su zauvijek nedostupni ljudskom razumijevanju i moraju biti prihvaćeni takvi kakvi jesu. Takav je slučaj s misterijima koje prakticira kršćanska religija, a koji su utjelovljeni u njenim sakramentima. To je područje ezoterije, općenito više prihvaćeno od strane nadrealizma, nego posebno od strane Renéa Magrittea. Jacques Van Lennep, koji je tada upravo bio napisao traktat o umjetnosti i alkemiji, dobio je pismo od Renéa Magrittea, datirano 09. svibnja 1967. godine, u kojem je napisao: „Nisam zainteresiran za prodiranje u tajne kao što su to bili alkemičari“.⁶⁰ Jacques Meuris (1994) u svojem djelu objašnjava kako riječ „misterij“ sadrži još i druga značenja, koja pružaju bolji pristup Magritteovom konceptu ovog uistinu poetičnog pojma. René Magritte nije bio zainteresiran za prodiranje u tajne te se referirao na filozofa Martina Heideggera, koji je smatrao kako misterij postoji unutar suštine istine. Ako se već ne može objasniti što je misterij, onda barem može postojati slutnja o njemu. Ključevi misterija u određenoj mjeri leže u imaginaciji i svemu što ga hrani, od pamćenja pa sve do sjećanja koje on pobuđuje.⁶¹

⁶⁰ J. MEURIS 1994., 103.

⁶¹ J. MEURIS 1994., 103-104.

12.1. Greška percepcije i manipulacija trima kvantitetama

Jacques Meuris (1994) u svojem djelu navodi kako je René Magritte objasnio vezu između snova i stvarnosti. René Magritte je izvijestio da mu je, kada se probudio iz dugog sna, u njegov um došla ogromna gomila misli. Mnoge su misli svoj postanak imale u njegovim snovima. Ponekad bi se dogodilo da bi ujutro susreo određene osobe koje je vidio u svojim snovima. Međutim, prisjećajući se ove pojave, odjednom je otkrio da oni nisu došli iz sna. On je vidio ove osobe i situacije večer prije ispred kina. Misteriji koji proizlaze iz noćnih snova više nisu istinski misteriji, čim se otkrije njihov postanak u realnosti, a čije slike su prethodno zabilježene.⁶² Međutim, umjetnik može izvući korist iz dvosmislenosti koja je izazvana mješavinom sna koji je preuzet iz realnosti te realnosti koja je preuzeta iz sna. Navedeno Magritteovo objašnjenje je postalo carstvo „veličanstvene pogreške“ koja je toliko uzбудila Magritteovu imaginaciju, prisiljavajući ga pronaći tehnička rješenja za problem skrivenog i vidljivog, problem koji je nastojao riješiti vizualnim sredstvima. Prethodno spomenuta „veličanstvena pogreška“ je ono što je povremeno ostvareno greškom toka misli ili trenutnim i neobjašnjivim poremećajem vida. René Magritte je koristio ovaj izraz u vezi s djelom *Izborni afiniteti* (1933) (sl. 15) u kojem subjekt zauzima cijelu površinu, a pozadina nema detalja. Gigantsko jaje prikazano je u ptičjem kavezu na drvenom postolju. Određeni dijelovi drvenog postolja oblikovani su poput balustera, a što je motiv koji se ponavlja u Magritteovom umjetničkom stvaralaštvu. René Magritte je objasnio na koji je način ovaj subjekt dospio u njegove misli te je izjavio: „Probudio sam se u sobi u koju je netko stavio kavez s pticom koja je spavala. Veličanstvena pogreška uzrokovala je da u kavezu vidim jaje umjesto ptice. Na taj način sam došao do nove, začuđujuće poetske tajne, zbog iznenađenja koje sam osjetio, a koje je proizašlo upravo iz srodstva dvaju objekata, kaveza i jajeta, a ranije je ovakvu vrstu iznenađenja mogao proizvesti samo susret međusobno nepovezanih objekata.“⁶³

Michelle Belanger (2006) u svojem djelu navodi kako hipnogogično stanje nastaje kod osobe između stanja budnosti i spavanja, a kako se hipnopompično stanje pojavljuje prilikom izlaska iz spavanja te nastupa stanje budnosti. Hipnogogično stanje nastaje kada osoba prelazi u stanje spavanja te tada može vidjeti svjetlosne uzorke koji se formiraju ispred njenih očiju. Rotirajući oblici vidljivog svjetla, s vremenom dovode do kompleksnijih uzoraka. Kada se osoba opusti i dublje padne u san, ove vizualne slike preuzimaju oblik lica, leptira ili

⁶² J. MEURIS 1994., 104-105.

⁶³ J. MEURIS 1994., 105-108.

nevjerojatnih zvjezdanih krajolika. Slušna halucinacija se također može pojaviti u ovom trenutku. Konačno, kada osoba utone u stvaran san, sva prethodna nevjerojatna iskustva dovode do istinskih snova. Hipnopompično stanje je početno stanje koje osoba doživi prilikom prelaska u budno stanje. Za određene osobe, hipnopompično stanje je preglednije od hipnogogičnog stanja, iako nije ništa manje od izmijenjenog stanja svijesti.⁶⁴

Jacques Meuris (1994) u svojem djelu navodi kako je prethodno navedena Magritteova izjava zapisana tijekom 1930-ih godina. U to je vrijeme René Magritte tražio rješenje problema spajanja različitih vrsta objekata, na način da tvore „evidentnu poeziju“ takve vrste koju je dobio susretom između kaveza i jajeta.⁶⁵ Do tada se veći dio njegovih nadrealističkih djela nije toliko temeljio na jukstapoziciji, koliko na kontrastiranju objekata. Ovo je evidentno u djelima kao što su *Težak prijelaz* (1926) (sl. 16), *Rođenje idola* (1926) (sl. 17), *Centralna priča* (1928) (sl. 18), *Šuma* (1926) (sl. 19), *Čovjek od mora* (1926) (sl. 20), *Djevojčica jede pticu (Zadovoljstvo)* (1927) (sl. 21) te u djelu *Simetričan trik* (1928) (sl. 22). Sva prethodno navedena važna djela, iz Magritteovih presudnih godina umjetničkog stvaralaštva, posjeduju krajnje razrađenu kompoziciju. Slikar je kombinirao prirodne elemente s izmišljenim elementima, primjerice more, ogledalo, baluster, stol, stubište i dr. Magritte je također uveo stvarne ili izmišljene likove od kojih su neki izobličeni, a neki nisu, neki su transparentni, a neki neprozirni, dok su neki prekriveni velom, a neki prepoznatljivi. Postoji nekoliko kompatibilnih objekata u prethodno navedenim djelima, osim u djelu *Centralna priča* (1928) (sl. 18) koja prikazuje tubu i kofer ispred osobe čija je glava prekrivena velom. Međutim, potrebno je naglasiti da je za vrijeme ovog razdoblja Magritteovom imaginacijom dominirao prikaz izoliranih objekata, vrlo preciznih oblika. René Magritte je 1926. godine naslikao lulu žutosmeđe boje, koju je postavio na tamnosmeđu pozadinu. Ovo djelo poslužilo je Magritteu kao inspiracija za izvođenje prve verzije slavne slike *Izdaja slika (Ovo nije lula)* (1928/29) (sl. 5). Djelo *Muzej noći* (1927) (sl. 23) podijeljeno je na četiri dijela koji izgledaju poput kutija. Gornji lijevi dio sadrži prikaz ruke, gornji desni dio sadrži prikaz jabuke, donji lijevi dio sadrži formu koja očito proizlazi iz cipele, dok je donji desni dio zamračen i prekriven određenim štitom. Dvije verzije djela *Prazna maska* (1928) (sl. 24) prikazuju zamjenu reprezentativnih slika riječima. Ovo je bio značajan korak u Magritteovoj inverziji

⁶⁴ M. BELANGER 2006., 105-106.

⁶⁵ J. MEURIS 1994., 108.

svakodnevnog logike. Od ovog trenutka pa nadalje, moglo se tvrditi da je njegovo slikarstvo doista jezik, a da time ne postaje književnost.⁶⁶

Jacques Meuris (1994) u svojem djelu naglašava kako je moguće da su prethodno navedene raznolike inovacije nastale zbog potrage koju je umjetnik nastavio slijediti od „veličanstvene pogreške“, a koja je vodila do stvaranja djela *Izborni afiniteti* (1933) (sl. 15). Suočivši međusobno nepovezane motive, René Magritte je shvatio da bi također mogao prikazati susrete između objekata koji dijele određene afinitete. Uzimajući ideju koja je uzrokovala smještanje jajeta u kavez kao svoju polaznu točku, ispitao je da li „ista evidentna poezija“ može biti stvorena od strane drugih objekata, stvorena, kako je objasnio, „zahvaljujući osvjetljenju elementa koji je svojstven za njih oboje te također strogo predodređen za njih“.⁶⁷ Drugim riječima, Magritte je napustio „veličanstvenu pogrešku“, koja se temelji na objektima koji se umjetniku prezentiraju greškom percepcije, u korist manipulacije trima kvantitetama koje ulaze u proces stvaranja slike. Tri kvantitete su: „objekt, stvar priključena na njega u sjeni moje svijesti te osvjetljenje koju navedena stvar mora postići“.⁶⁸ Ovo je najjednostavnije nabranje uzastopnih uvjeta koji vode do stvaranja umjetničkog djela. Prvo, objekt bilo koje vrste, zatim pretraživanje sjećanja i imaginacije za ekvivalentom navedenog objekta, odnosno drugi objekt ili drugi motiv te na kraju, očitost, odnosno promatranje slike. Prethodno spomenuta dva objekta ili dvije stvari i objavljivanje, koje ih pretvara u sliku, pretpostavlja umjetnikovo traženje njihove međusobne skladnosti u dubinama njegove imaginacije. Postavlja se pitanje koji je povlašteni element nejasno povezan s takvim objektom te kako se ova stvar može zamisliti? René Magritte je izjavio: „Tijekom mojeg istraživanja došao sam do uvjerenja da ovu stvar uvijek prepoznam unaprijed, ali da se to znanje nekako izgubi u dubinama mojih misli.“⁶⁹ Međutim, također se postavlja pitanje što je stvarno „predznanje rješenja“? René Magritte je dao određene primjere tih metamorfoza. Tako već prethodno spomenuto djelo *Neočekivani odgovor* (1933) (sl. 10) prikazuje zatvorena vrata, u kojima bezobličan otvor daje uvid u noć. Zatvaranje vrata bi, doista, moglo predložiti ideju noći, kao što se nazire kroz otvor koji je zamišljen. Djelo *Ljestve od požara* (1939) (sl. 25) prikazuje papir, jaje i ključ u plamenu. Papir u plamenu

⁶⁶ J. MEURIS 1994., 108.

⁶⁷ J. MEURIS 1994., 108.

⁶⁸ J. MEURIS 1994., 108.

⁶⁹ J. MEURIS 1994., 109.

predstavlja svakodnevnu pojavu, jaje u plamenu koje nagovještava kuhanje također ne predstavlja problem, ali ključ u plamenu već predstavlja zagonetku.⁷⁰

⁷⁰ J. MEURIS 1994., 109.

12.2. Gdje leži misterij?

Jacques Meuris (1994) u svojem djelu navodi kako misterij leži u neočekivanoj prirodi potpuno unaprijed zamišljenih asocijacija. Misterij nagovara promatrača na ispitivanje slika čiji mu smisao bježi na prvi pogled. Međutim, ispitivati ne znači objasniti. U tome, vjerojatno, leži misterij. Prije svega, promatrač se, ne znajući zašto, bez rezerviranosti prepušta snažnom dojmu koji slike proizvode, a zatim se, ako ih promatrač pokuša razumjeti, mora angažirati drugi mehanizam rasuđivanja. René Magritte je postavio pitanje: „Cijenite li više vanjske pojave kojima predstavljam svoje slike, nego njihovo značenje?“⁷¹ Postavlja se pitanje leži li misterij u značenju ili se misterij manifestira izvan značenja? Ili u poeziji? Međutim, tada ideja poezije nije ništa jasnija od ideje misterija. Uzalud se traži racionalna definicija misterija. U Magritteovom slučaju racionalno nije odsutno. Poezija, u njegovim očima, čak je stvarnost za sebe. Teškoće koje je umjetnik osjetio u pružanju jasne i precizne definicije njegove koncepcije misterija, dolaze bez sumnje iz tradicionalne disocijacije između deduktivnog i empirijskog znanja. Drugim riječima, između onoga što je općenito podložno razumu i onoga što mu izmiče zbog nedostatka suptilnosti.⁷²

⁷¹ J. MEURIS 1994., 112.

⁷² J. MEURIS 1994., 112.

12.3. Vizualna enigma i njena interpretacija

Jacques Meuris (1994) u svojem djelu smatra kako misterij leži svugdje. Enigme koje dolaze od misterija mogu se pronaći u mnogim djelima. Što se tiče Magritteovih djela, njegov prijatelj Paul Nougé preferirao je riječ „enigma“ više nego riječ „misterij“. Doista, definicija ovog pojma pruža relativno rješenje problemu kojeg je René Magritte predstavio kao: „nagađanja na temelju nejasno izražene definicije“.⁷³ Opis je stoga slika na temelju koje promatrač otkriva značenje koje njemu osobno odgovara, ma kakvo god ono bilo, budući se uzima zdravo za gotovo da niti jedna slika neće biti objašnjena sama od sebe. Promatrač je uvijek onaj koji interpretira. Ne samo da se René Magritte slagao s ovom tvrdnjom, već je on također inzistirao na tome da njegove slike ne zahtijevaju nikakvu posebnu interpretaciju. Kako je njegova namjera bila da se postavljaju pitanja, bez davanja odgovora, podrazumijeva se da sloboda slikara ima svoj pandan u slobodi promatrača kao pojedinca. Prema tome, kao što je već prethodno navedeno, interpretacija prikaza određene slike od strane jedne osobe, sigurno neće biti ista kao interpretacija prikaza od strane druge osobe. Likovni kritičari su već dobro upoznati s ovim fenomenom, odnosno što god oni napisali o određenom likovnom djelu, to općenito nadilazi okvire određenih prikazanih namjera. Umjetnici su toga svjesni te iskreno priznaju kako kritičari ponekad privlače njihovu pozornost na aspekte njihovih djela koji nadilaze ili su u suprotnosti s onim što su oni sami svjesno željeli prikazati.⁷⁴

David Sylvester (1969) u svojem djelu navodi kako je René Magritte odbacio bilo koju tendenciju čitanja njegovih slika poput simbola. Magritte je izjavio: „Ako netko promatra stvar s namjerom da otkrije što ona znači, završit će tako da više uopće neće vidjeti samu stvar, već će razmišljati o određenom uzdignutom pitanju.“ Prema tome, interpretacija slike je poricanje njenog misterija, misterija vizualnog.⁷⁵ René Magritte predstavlja slike kojima priziva ekstremna ili nemoguća fiziološka stanja ili događaje koji su intenzivno uzbudljivi, poput primjerice osjećaja prenapučenosti, osjećaja zatočenosti, osjećaja nepokretnosti, osjećaja protivljenja gravitaciji i sl. Magritte nema stav o određenoj prikazanoj pojavi te se promatrača ne ometa nagađanjima o tome što se mislilo. Umjetnik slobodno ostavlja promatrača da se koncentrira na ono što je prikazano.⁷⁶ Određeni prikazi mogu kod promatrača izazvati nesavladiv i obuzimajući strah poput, primjerice, straha kojeg je moguće osjetiti za vrijeme sna. Nije začuđujuće ukoliko promatrač osjeti ovakav strah dok promatra

⁷³ J. MEURIS 1994., 114.

⁷⁴ J. MEURIS 1994., 114.

⁷⁵ D. SYLVESTER 1969., 1.

⁷⁶ D. SYLVESTER 1969., 1.

djela koja prikazuju nasilne slike ljudske bespomoćnosti. Međutim, René Magritte nije slikar koji prikazuje mučenje ili masakr. Magritte može potaknuti uznemirenost i izazvati paniku, primjerice, hladnokrvno postavljajući objekt na zračno područje iznad površine zemlje, a koji inače normalno pripada njenoj površini, zatim urednim vrstama prosječnih ljudi, zatim svakodnevnim predmetima koji plutaju ispred lica ili jednostavno izuzimajući uzbudljiv naboj ljudske prisutnosti postavljajući bezizražajnu kuglu unutar prazne sobe. Drama je bezlična te se ukida gravitacija i vrijeme.⁷⁷

Jacques Meuris (1994) u svojem djelu navodi kako način na koji su Magritteova djela naslikana predstavlja daljnji primjer te promjenjivosti između same slike i krajnje relativne definicije koju možda sugerira naslov djela. René Magritte nije nikada dao određenu izjavu po tom pitanju. Većina naslova njegovih likovnih djela nastala su uglavnom kao rezultat igre u kojoj je i on sam bio jedan od igrača, a među kojima je također bila i većina njegovih prijatelja. Njihovi su sastanci, u prisustvu nedavno dovršenih likovnih djela bez naslova, bili pod utjecajem igre pariških nadrealista koju su zvali *cadavre exquis*, odnosno u prijevodu „izvršni leševi“. Pravila igre su takva da se nekoliko ljudi okupi s praznim listom papira, koji se prenosi iz ruke u ruku. Prvi igrač napiše ili nacrtat nešto pri vrhu papira, a zatim prekrije presavijanjem papira ono što je napisao ili nacrtao. Drugi igrač zatim dodaje svoj doprinos te se papir preklopi još jednom. Ovaj postupak slijede svi igrači, dakle napišu ili nacrtaju nešto ispod prethodnog doprinosa kojeg, naravno, nisu vidjeli. Na kraju, papir se rasklopi te cijela priča ili crtež izađe na vidjelo. Rezultat otkriva kreativnu stranu automatizma, usprkos slučajnoj samovolji pojedinih doprinosa. Međutim, René Magritte i njegov krug odbacili su navedeni automatizam, iako nisu imali ništa protiv prethodno spomenute igre koja u njihovim očima nije bila ništa više od razbibrige koja je služila samo za zabavu.⁷⁸

⁷⁷ D. SYLVESTER 1969., 1.

⁷⁸ J. MEURIS 1994., 114.

12.4. Slikovni prikaz i pritajen rad riječi

Michel Foucault (2011) u svojem djelu navodi kako prva verzija, odnosno prethodno spomenuto Magritteovo djelo *Izdaja slika (Ovo nije lula)* (1928/29) (sl. 5) prikazuje brižljivo nacrtanu lulu, a ispod nje, rukom ispisano pravilnim rukopisom, prikazan je natpis *Ceci n'est pas une pipe*, odnosno u prijevodu „Ovo nije lula“.⁷⁹ Druga verzija, odnosno Magritteovo djelo *Dva misterija* (1966) (sl. 26) prikazuje istu lulu, isti rukopis i isti natpis. Međutim, umjesto da su prikazani jedan pored drugog u neodređenom prostoru, bez granice i detaljnijih određenja, lik i tekst smješteni su unutar okvira za slike koji je položen na štafelaj, a on pak počiva na jasno uočljivim daskama poda. Iznad navedenih objekata nalazi se prikaz lule koji je sasvim sličan prikazu lule koja se nalazi na slici unutar okvira, samo mnogo veća.⁸⁰

Michel Foucault (2011) u svojem djelu smatra kako prva verzija, dakle Magritteovo djelo *Izdaja slika (Ovo nije lula)* (1928/29) (sl. 5), zbunjuje svojom jednostavnošću. Druga verzija, dakle Magritteovo djelo *Dva misterija* (1966) (sl. 26), vidljivo umnaža namjerne dvojbe. Okvir za slike, položen na štafelaj, daje do znanja da je riječ o slikarskom platnu, odnosno dovršenom i izloženom djelu koje za promatrača sadrži natpis koji ga komentira ili objašnjava. Navedeni natpis, koji zapravo nije ni naslov djela ni slikovni element djela, zatim odsutnost svake oznake koja bi upućivala na slikarovu prisutnost te jednostavnost cjeline i široke podne daske, podsjećaju promatrača na školsku ploču u nekom razredu.⁸¹ Likovno djelo prikazuje dvije lule. Međutim, postavlja se pitanje ne bi li zapravo trebalo reći dva crteža iste lule? Ili možda lula i njezin crtež? Ili dva crteža od kojih svaki prikazuje jednu lulu? Ili dva crteža od kojih jedan prikazuje lulu, ali ne i drugi? Ili dva crteža od kojih nijedan nije lula niti je prikazuje? Ili crtež koji ne prikazuje lulu, nego neki drugi crtež koji pak prikazuje lulu? Na što se odnosi natpis koji je ispisano na slikarskom platnu, a koji se nalazi unutar okvira za slike? Na crtež ispod kojeg je natpis smješten? Ili se možda natpis odnosi na golemu, lebdeću, idealnu lulu koja je možda samo san ili pojam lule?⁸² Međutim, lula koja je prikazana na slikarskom platnu čvrsto je smještena u prostor vidljivih koordinata širine, visine i dubine. Pod koordinate širine spadaju ispisani tekst te gornji i donji rub okvira za slike, pod koordinate visine spadaju bočni rubovi navedenog okvira i dijelovi štafelaja, dok pod koordinate dubine spadaju fuge na drvenom podu. Dakle, vidljive koordinate čine prostor stabilnog zatvora. Međutim, gornja je lula bez koordinata, a zbog njezinih velikih razmjera

⁷⁹ M. FOUCAULT 2011., 11.

⁸⁰ M. FOUCAULT 2011., 11-12.

⁸¹ M. FOUCAULT 2011., 12.

⁸² M. FOUCAULT 2011., 13-14.

njezina je lokalizacija dvojbena. Postavlja se pitanje je li ta golema lula ispred slikarskog platna, potiskujući ga daleko iza sebe? Ili visi u zraku odmah iznad štafelaja poput kakve emanacije, odnosno isparavanja koje se upravo odvojilo od slikarskog platna poput dima lule koji poprima obličje i oblost lule te se na taj način luli suprotstavlja, ali joj i slični? U krajnjoj liniji moglo bi se pretpostaviti da je lula koja se nalazi iza slikarskog platna i štafelaja, još i veća negoli se čini? Ta lula bi tada bila njihova oduzeta dubina, unutarnja dimenzija koja probija slikarsko platno i koja se u prostoru u kojem više nema koordinata polako širi u beskonačnost.⁸³

Michel Foucault (2011) u svojem djelu navodi kako je prva verzija, dakle Magritteovo djelo *Izdaja slika (Ovo nije lula)* (1928/29) (sl. 5), jednostavan crtež koji prikazuje jedan lik i tekst. Činjenica da se tekst nužno dovodi u vezu s crtežom zbunjuje, ali ne može se definirati sustav na temelju kojeg bi se moglo reći da je tvrdnja točna, netočna ili proturječna. Stječe se dojam da misterij leži u zahvatu koji je zaklonila jednostavnost rezultata, ali koji jedini može objasniti beskrajnu nelagodu što ga taj rezultat izaziva. Taj zahvat je kaligram koji je René Magritte potajno sastavio pa brižljivo razbio. Svaki element lika, njihov položaj i uzajamni odnos proizlaze iz tog zahvata koji je odmah po ostvarenju poništen.⁸⁴ Magritteov tekst je dvostruko paradoksalan. On imenuje ono što zapravo ne treba biti imenovano, dakle oblik je i suviše poznat, ime i suviše blisko. Međutim, u trenutku kada bi trebao dati ime, on ga daje, ali istodobno poriče da je to taj predmet.⁸⁵ Druga verzija, odnosno Magritteovo djelo *Dva misterija* (1966) (sl. 26) može se razumjeti s određenog stajališta koje tvrdi da nigdje nema lule. Magritte smješta crtež lule i natpis na sasvim jasno omeđenoj površini slikarskog platna te smješta navedeno platno s okvirom za slike na teški i čvrsti drveni štafelaj. René Magritte je učinio sve što treba ne bi li obnovio zajedničko mjesto slike i jezika.⁸⁶

Michel Foucault (2011) u svojem djelu navodi kako René Magritte svoja djela imenuje ne bi li obuzdao imenovanje. René Magritte je izjavio: „Naslovi se biraju na takav način da onemogućuju smještanje mojih djela u dobro poznato područje, što bi misaoni automatizam zacijelo učinio zbog izbjegavanja uznemirenosti.“⁸⁷ Natpis, poput prethodno spomenutog „Ovo nije lula“, dovoljno je bilo smjestiti na klasičan crtež pa da prikazani lik odmah bude prisiljen izaći iz samog sebe, izdvojiti se iz svojeg prostora te naposljetku početi lebdjeti,

⁸³ M. FOUCAULT 2011., 14-15.

⁸⁴ M. FOUCAULT 2011., 23.

⁸⁵ M. FOUCAULT 2011., 28.

⁸⁶ M. FOUCAULT 2011., 36.

⁸⁷ M. FOUCAULT 2011., 51.

daleko ili nedaleko od sebe, sličan ili različit od sebe.⁸⁸ Magritteovo djelo razvija igru slika i riječi. René Magritte je izjavio: „Između riječi i predmeta možemo stvoriti nove odnose i precizirati neke značajke jezika i predmeta koje su u svakodnevnom životu obično nepoznate.“⁸⁹ Magritte je također izjavio: “Ponekad ime nekog predmeta služi umjesto slike. Riječ može u stvarnosti zauzeti mjesto predmeta. Slika može zauzeti mjesto riječi u rečenici.“⁹⁰ Izjavio je još i ovo, što nije nimalo proturječno, nego se istodobno odnosi na nerazmrsivu mrežu slika i riječi te na odsutnost zajedničkog mjesta koje bi ih moglo podržati: „Na platnu su riječi od iste tvari kao i slike. Drugačije gledamo slike i riječi na platnu.“⁹¹

Michel Foucault (2011) u svojem djelu navodi kako Magritteovo djelo *Izgleđ II (Osoba koja hoda prema obzoru)* (1928) (sl. 27) prikazuje promatraču dobro poznatog čovjeka, viđenog s leđa, s tamnim šeširom i kaputom te s rukama u džepovima. Čovjek je smješten između pet obojenih mrlja. Tri su mrlje položene na tlo i nose kurzivom ispisane riječi *fusil (puška)*, *fauteuil (naslonjač)*, *cheval (konj)*. Još jedna mrlja, koja je smještena iznad čovjekove glave, nosi naziv *nuage (oblak)*, a nejasno trokutasta mrlja koja je prikazana na granici između tla i neba nosi naziv *horizon (obzor)*.⁹² Ovdje nipošto nije riječ o prepletanju znakova i prostornih likova u jedinstvenu i apsolutno novu formu. Riječi se ne vezuju izravno za ostale slikovne elemente. Riječi su tek natpisi na mrljama i formama. Njihov razmještaj gore i dolje, lijevo i desno, u skladu je s tradicionalnom organizacijom likovnog djela. Obzor se doista nalazi u dnu, oblak gore, a puška je položena okomito s lijeve strane. Međutim, na tom dobro poznatom mjestu riječi ne zamjenjuju odsutne predmete, ne zauzimaju prazna mjesta ili šupljine. Navedene mrlje s natpisima guste su i voluminozne mase, svojevrsni menhiri čija se sjena pruža na tlu pokraj čovjekove. Ti „nosači riječi“ su gušći i tvarniji od samih predmeta, to su jedva formirane stvari bez lika i identiteta, primjerice nejasni trokut za obzor, pravokutnik za konja te okomica za pušku. To je ona vrsta stvari koje se ne može imenovati i koje se same „zovu“, nose određeno i dobro poznato ime.⁹³ Ovdje su forme tako nejasne da ih nitko ne bi mogao imenovati ako se same ne označe. Na likovnom djelu, predmet je volumen, organiziran i obojen na način da se njegova forma smjesti prepoznata i da

⁸⁸ M. FOUCAULT 2011., 52.

⁸⁹ M. FOUCAULT 2011., 54-55.

⁹⁰ M. FOUCAULT 2011., 55.

⁹¹ M. FOUCAULT 2011., 55.

⁹² M. FOUCAULT 2011., 55-56.

⁹³ M. FOUCAULT 2011., 56.

je nije potrebno imenovati. René Magritte briše predmet, a ostavlja ime, neposredno ga nadređujući masi.⁹⁴

Magritteovo djelo *Abeceda objava* (1929) (sl. 28) sasvim je precizna opreka djelu *Izgled II (Osoba koja hoda prema obzoru)* (1928) (sl. 27). Djelo *Abeceda objava* (1929) (sl. 28) prikazuje veliki drveni okvir koji je podijeljen na dva panoa. S desne strane prikazane su jednostavne, sasvim prepoznatljive forme kao što su lula, ključ, list i čaša. Međutim, u dnu panoa naslikana poderotina daje do znanja da te forme nisu ništa drugo nego izresci od tanka papira. Na drugom panou, s lijeve strane, prikazana je određena vrsta konopca koji, smotan i nerazmrsiv, ne ocrta nikakvu prepoznatljivu formu. Ovo djelo ne prikazuje masu, nema imena, predmet je ovdje forma bez volumena, odnosno prazan izrezak.⁹⁵

E. Bruce Goldstein (2011) u svojem djelu navodi kako je percepcija svjesno senzorno iskustvo. Perceptivna organizacija, odnosno zakoni, su niz pravila koje su predložili geštalt psiholozi, a koja detaljno opisuju način na koji osoba male dijelove organizira u cjeline.⁹⁶ Ideja na kojoj se temelji načelo grupiranja je opisivanje načina na koji se dijelovi podražaja grupiraju kako bi oblikovali veće predmete. Međutim, geštalt psiholozi bili su svjesni činjenice da problem percepcije nadilazi jednostavno odlučivanje na koji se način elementi grupiraju kako bi oblikovali predmete. Geštalt psiholozi su također znali da je nužno objasniti kako se događa ono suprotno, kada se predmeti opažaju odvojenima od ostatka scene u kojoj se pojavljuju. Navedeno se naziva problemom perceptivnog razdvajanja. Pitanje o tome što uzrokuje perceptivno razdvajanje često se naziva problemom odvajanja lika od pozadine. Kada osoba vidi određeni predmet, opaža ga kao lik koji se ističe od podloge, koja se naziva pozadina. Geštalt psiholog je zanimalo utvrđivanje svojstava lika i pozadine te što uzrokuje percepciju jednog područja kao lika, a drugog kao pozadine.⁹⁷

⁹⁴ M. FOUCAULT 2011., 57.

⁹⁵ M. FOUCAULT 2011., 57-58.

⁹⁶ E. B. GOLDSTEIN 2011., 388-389.

⁹⁷ E. B. GOLDSTEIN 2011., 103.

13. Psihoanalitički pristup umjetnosti

Vladeta Jerotić (1980) u svojem djelu navodi kako u promatraču, čitatelju ili slušatelju određenog umjetničkog djela, koje ga je privuklo nečim nepoznatim, postoji dublji interes za psihologiju ličnosti umjetničkog stvaratelja, odnosno za izvore njegovog umjetničkog stvaralaštva. Promatrač, čitatelj ili slušatelj želi samome sebi objasniti privlačnost koju je osjetio prema određenoj slici ili kompoziciji, određenom romanu ili pjesničkom djelu. Također, promatrač, čitatelj ili slušatelj smatra kako će sebi pomoći bolje upoznati dubine vlastitog nesvjesnog života, a možda čak i latentne izvore vlastitog umjetničkog stvaralaštva, ukoliko barem djelomično uspije odgonetnuti podrijetlo prethodno spomenute privlačnosti.⁹⁸

Vladeta Jerotić (1980) u svojem djelu smatra kako ne postoji dovoljno uvjerljivih ili opravdanih razloga da se kreativnost, koja je vjerojatno urođena sposobnost, ne pripíše svakom čovjeku. Traženje, otkrivanje i dublje analiziranje umjetnikove ličnosti preko njegovog umjetničkog ostvarenja nisu prihvatili svi kritičari. Navedena tvrdnja osobito vrijedi za određenu vrstu kritičara koji prije svega vrše estetsku analizu umjetničkog djela. Ova vrsta kritičara čak tvrdi kako promatrač, čitatelj ili slušatelj koji previše traži umjetnikovu ličnost u umjetničkom djelu, nije više dovoljno prijemljiv za umjetničko djelo kao takvo. Druga vrsta kritičara smatra kako se određeno umjetničko djelo ne može dovoljno blisko i duboko upoznati ukoliko u prethodno spomenuto upoznavanje nije uključena sama ličnost umjetničkog stvaratelja, koji upravo sobom izražava umjetničko ostvarenje. Biografije, a osobito autobiografije određenih umjetnika, za ovu vrstu kritičara predstavljaju privlačan materijal. Oni žele, upravo iz osobne biografije određenih umjetnika, osobito iz njegovog razvoja u djetinjstvu, što više doznati o njemu i njegovom umjetničkom djelu.⁹⁹

Vladeta Jerotić (1980) u svojem djelu objašnjava kako je austrijski psihoanalitičar te bliski suradnik i sljedbenik Sigmunda Freuda, Kurt Robert Eissler uveo u istraživanje značajnih umjetničkih djela dva različita pristupa umjetničkom djelu, a koje je nazvao „egzopoetski“ i „endopoetski“. Egzopoetsko tumačenje određenog umjetničkog djela približava se umjetniku izvana te pokušava rekonstruirati nastanak umjetničkog djela pomoću svih dostupnih biografskih detalja. Međutim, endopoetsko tumačenje pridržava se postavljenih granica unutar umjetničkog djela te objašnjava umjetničko djelo samo na osnovi unutarnjih psiholoških zakonitosti u samom umjetniku. Psihoanaliza je bila bogata riznica

⁹⁸ V. JEROTIĆ 1980., 189.

⁹⁹ V. JEROTIĆ 1980., 189-190.

otkrića za navedenu vrstu istraživanja umjetničkog djela. Iako je izvorno bila usmjerena na psihopatološka zbivanja u čovjeku, psihoanalitička metoda istraživanja poslužila je navedenoj vrsti istraživanja te se pokazala kao korisna metoda objašnjavanja umjetnikove ličnosti i njegovog umjetničkog stvaralaštva.¹⁰⁰ Vladeta Jerotić (1980) u svojem djelu navodi kako postoje i ostale vrste pristupa umjetniku i umjetničkom djelu. Međutim, takve vrste pristupa umjetniku i umjetničkom djelu nemaju ambicije za dublje istraživanje psihološkog podrijetla nastanka određenog umjetničkog djela ili za dublje istraživanje složenih uvjeta nastanka i rada na određenom umjetničkom djelu. Takve vrste pristupa umjetniku i umjetničkom djelu smatraju pristup, koji koristi psihoanalitičku metodu istraživanja, jednostranim te kako ujedno predstavlja i etički nedozvoljeno miješanje u intiman život umjetnika. Sociološka metoda spada pod ostale vrste pristupa umjetniku i umjetničkom djelu. Prije svega, sociološka metoda želi objasniti određenog umjetnika i njegovo umjetničko djelo cjelokupnim vremenskim razdobljem i društvenom sredinom u kojoj je određeni umjetnik živio ili još uvijek živi.¹⁰¹ Vladeta Jerotić (1980) u svojem djelu smatra kako je u većini spomenutih pristupa očita uporna želja za oduzimanjem nepoznatoga iz umjetnikove ličnosti i njegovog umjetničkog djela, da se sa njih ukloni vjekovna aureola „Božje inspiracije“ te da se zainteresiranoj javnosti na pojednostavljen pozitivistički način, služeći se determinizmom znanstvenog, odnosno psihoanalitičkog istraživanja, ukaže na „istinski izvor i korijen“ umjetničkog stvaralaštva. Iako su još Sigmund Freud, a kasnije i ostali istaknuti psihoanalitičari, zaključno s Heinzom Hartmannom, ukazivali na opasnosti pa i štetnosti jednostranog rada na patografijama umjetnika, stječe se dojam kako još uvijek i dalje postoje težnje ka pretjeranom psihologiziranju kod određenih psihoanalitičara.¹⁰² Druga, suprotna težnja evidentna je kod istraživača koji, ne želeći se dotaknuti intimnog života umjetnika, njegovih strahova, krivnje, agresije i sukoba sa samim sobom i svojom okolinom, žele ostati u zatvorenom krugu idealiziranja umjetnika i njegovog umjetničkog stvaralaštva, pretpostavljajući na romantičan način prisustvo tajanstvenih i neshvatljivih izvora inspiracije.¹⁰³ Vladeta Jerotić (1980) u svojem djelu smatra da se, ukoliko se želi ostati unutar „zlatne sredine“, mora brižljivo izbjegavati štetan utjecaj jednih i drugih krajnosti. Potrebno je skromno priznati da istraživači nisu u stanju spoznati istinske korijene i stvarnu suštinu umjetničkog stvaralaštva. Međutim, istraživači mogu strpljivo i na objektivan način iskoristiti sva pozitivna dostignuća

¹⁰⁰ V. JEROTIĆ 1980., 190.

¹⁰¹ V. JEROTIĆ 1980., 190-191.

¹⁰² V. JEROTIĆ 1980., 191.

¹⁰³ V. JEROTIĆ 1980., 192.

psihoanalize, a osobito kompleksne psihologije Carla Gustava Junga, koja otvaraju put ka boljem razumijevanju te intenzivnijem doživljavanju velikih umjetničkih ostvarenja.¹⁰⁴

Vladeta Jerotić (1980) u svojem djelu navodi kako se postavlja pitanje kakav je odnos umjetnikovog života i njegovog umjetničkog stvaralaštva, odnosno koji se dijelovi umjetnikovog života nalaze unutar njegovog umjetničkog stvaralaštva? Dolazi se do konstatacije da, kada se bavi proučavanjem umjetnikove ličnosti i njegovog umjetničkog stvaralaštva, svi pokušaji primijenjene psihologije ostaju na površini svojih ispitivanja, sve dok se ne uzmu u obzir dinamička zbivanja koja potječu iz nesvjesnih i podsvjesnih područja psihičkog života umjetnika.¹⁰⁵ Psihoanaliza je postala dragocjena i neophodna suradnica u svakom ozbiljnom radu koji ima za svrhu bolje razumijevanje određenog umjetničkog djela. Psihoanaliza ukazuje na posljedice uskraćivanja i oštećivanja u ranom djetinjstvu za kasniji čovjekov razvoj te s novog aspekta osvjetljuje prethodno spomenute psihičke traume. Rekonstruirajući prve godine djetinjstva određenog umjetnika te prateći njegov razvoj sve do kraja puberteta, psihoanaliza je u mogućnosti s izvjesnom točnošću utvrditi preko kojih događaja su pokrenute nastrojenosti i naklonosti koje razvijaju određeni talent do stvaralaštva. Također, psihoanaliza je u mogućnosti otkriti do tada nepoznatu vezu između određenog umjetnika i sadržaja umjetničkog djela, analizirajući svjesne dinamizme unutar ličnosti umjetničkog stvaratelja.¹⁰⁶ Za normalan razvoj prosječnog čovjeka, a osobito za razvoj budućeg umjetnika od presudne je važnosti odnos koji majka uspostavlja s malim djetetom tijekom prve tri godine njegovog razvoja. Psihoanaliza je ranije prenaplašavala važnost apsolutnog principa zadovoljstva kojem je dijete do treće godine izloženo, jednostrano shvaćanje djetetovog narcizma i razvoja prirodnog egoizma te je odvrtila pozornost istraživača od utjecaja majke s kojom se dijete u svemu identificira. Malo dijete je spremno na primanje i uzimanje, ali mu nije potpuno oduzeta urođena potreba da i samo nešto pokloni drugome. Osobito o majci i njenom odnosu prema djetetu ovisi hoće li se dijete rano naučiti jednako radovati davanju kao i uzimanju. Zrelost i visok stupanj postignutog integriteta ličnosti podrazumijevaju uravnotežen i harmoničan odnos davanja i primanja.¹⁰⁷

¹⁰⁴ V. JEROTIĆ 1980., 192.

¹⁰⁵ V. JEROTIĆ 1980., 192-193.

¹⁰⁶ V. JEROTIĆ 1980., 193-194.

¹⁰⁷ V. JEROTIĆ 1980., 195-196.

13.1. *Uloga podsvjesnog u umjetničkom stvaralaštvu*

Vladeta Jerotić (1980) u svojem djelu naglašava kako današnji smjer psihoanalitičkog istraživanja umjetničkog stvaralaštva nije vezan samo za osnovne nagone i njihovu manifestaciju. Uz značajne poluge nagonskog sustava preko kojeg se manifestira određena umjetnička djelatnost, dinamička psihologija danas posvećuje pozornost umjetničkom karakteru te osobito stupnju uobličenosti njegovog Ja. Važno je koliko je umjetnikovo Ja postiglo stupanj zrelosti u ličnosti koja je tada u stanju povoljno regulirati odnose između zahtjeva vanjskog svijeta, njegovog nespješnog i podsvjesnog života, a koji su osobito važni za svakog umjetničkog stvaratelja.¹⁰⁸

Vladeta Jerotić (1980) u svojem djelu navodi kako je poznati američki psihoanalitičar Lawrence Schlesinger Kubie pokušao objasniti veliku važnost koju upravo podsvjesno ima za umjetnika. Nasuprot rasprostranjenom mišljenju kako podrijetlo stvaralačke djelatnosti može postojati samo u nespješnom, poznati američki psihoanalitičar Lawrence Schlesinger Kubie pomiče ovu djelatnost u područje podsvjesnog. Lawrence Schlesinger Kubie smatra kako se u području nespješnog događaju procesi u kojima afekti straha, krivnje i mržnje, uslijed težnje proširenja, mogu remetiti kreativni čin, zadržavajući i kočeci slobodan tok stvaralačkih asocijacija. Istinska svježina i mogućnost konstantnog donošenja novog dolazi tek iz podsvjesnog, gdje teče nepresušna rijeka slobodnih asocijacija. Kako bi se određeni stvaralački materijal uopće mogao iznijeti na svjetlost dana, što znači prenijeti ga iz podsvjesnog u svjesno, neophodno je isključiti kaotični utjecaj nespješnog materijala ili ga održavati na udaljenosti od prethodno spomenutog događaja. Lawrence Schlesinger Kubie smatra kako se u nespješnom nalazi izvor bolnih konflikata i svega onoga što služi samo vlastitom interesu te da u trenutku stvaranja i jedno i drugo može smetati stvaralačkom činu.¹⁰⁹ Lawrence Schlesinger Kubie je upozorio na dvije neosporne činjenice. Osim mogućnosti iznenadnog prodora značajnog sadržaja iz dubina nespješnog u svijest kod velikih umjetnika, vjerojatno je kako većina ostalih umjetnika u trenutku stvaranja crpe svoje sadržaje iz područja podsvjesnog, prevodeći ih postupkom za sebe ispitane i pronađene tehnike u svjesno stanje, odnosno u gotov produkt ostvarenog umjetničkog djela. Međutim, ono što nije dovoljno jasno, a što ni Lawrence Schlesinger Kubie nije smatrao potrebnim za utvrđivanje, je kojim putem i kojom učestalošću sadržaji iz nespješnog, dakle konflikti pa i neurotični sadržaji, prodiru u područje podsvjesnog, spremni pojaviti se u prigodnom trenutku i u

¹⁰⁸ V. JEROTIĆ 1980., 198.

¹⁰⁹ V. JEROTIĆ 1980., 198-199.

svijesti. Strujanje sadržaja iz nesvjesnog u podsvjesno stanje, ukoliko se ne radi o teškoj blokadi sadržaja u nesvjesnom, neprekidno se odigrava u manjoj ili većoj mjeri.¹¹⁰ Postoji i treća mogućnost koju američki psihoanalitičar Lawrence Schlesinger Kubie smatra najčešćom kod umjetnika. Kada blokada neurotičnih konflikata u umjetnikovom nesvjesnom nije potpuna, već samo djelomična, umjetnik nastavlja stvarati te također nastavlja biti neurotičan. Broj ovakvih umjetnika vjerojatno je najveći. Netko tko cijeni određeno umjetničko djelo, a poznat mu je prethodno navedeni proces, osjetno smanjuje potrebu za idealizacijom privatnog života umjetnika, odnosno za pravljenjem usporedbi između njegovog umjetničkog stvaralaštva i njegovog privatnog života. Tada kada, netko tko cijeni određeno umjetničko djelo, čuje ili pročita koliko je privatni život određenog umjetnika prepun često infantilnih i smiješnih, a ponekad ozbiljnih i tragičnih neurotičnih ispada, postaje blaži u procjeni navedenih umjetnikovih postupaka.¹¹¹

¹¹⁰ V. JEROTIĆ 1980., 201.

¹¹¹ V. JEROTIĆ 1980., 202.

13.2. Uloga fantazije u umjetničkom stvaralaštvu

Vladeta Jerotić (1980) u svojem djelu navodi kako je Sigmund Freud, u skladu s cjelokupnom svojom psihoanalitičkom teorijom koja je doživljavala promjene i razvoj, definirao fantaziju kao ispunjavanje potisnutih, odnosno tajnih želja. Sigmund Freud je na isti način definirao i onu fantaziju koja se odnosi na svjesna dnevna sanjarenja i onu fantaziju koja postoji u nesvjesnom. Prema Freudovom mišljenju, određeni dio ljudske psihičke djelatnosti nikad ne prihvaća ispit realnosti, od njega ostaje uvijek udaljen te podvrgnut principu zadovoljstva. To je fantazija koja se počinje manifestirati već u dječjim igrama, a kasnije se manifestira u dnevnim sanjarenjima i snovima te u rjeđim slučajevima dostiže vrhunac svoje produktivne akcije u umjetničkom stvaralaštvu.¹¹² Svi ljudi nalaze utočište od nezadovoljstva realnim životom, a umjetnik najviše i najuspješnije, u djelatnosti fantazije koja ima i ulogu čuvara Ja od mogućeg prodiranja straha uslijed nerazriješenih nagonskih konflikata u nesvjesnom. Fantazija umjetnika je određena vrsta „zaštitnog prirodnog parka“ koji štiti umjetnika od frustracija vanjskog svijeta. Prema psihoanalizi, umjetničko stvaralaštvo je sublimirana kompenzacija osnovnih nagonskih želja koje su ostale nezadovoljene zbog prepreka koje su nastupile iz unutarnjeg ili vanjskog svijeta.¹¹³ Sigmund Freud nalazi glavni izvor nesvjesnih fantazija u svjesnim sjećanjima koja su zatim bila potisnuta. Freud ipak dopušta mogućnost formiranja određenog manjeg dijela fantazija u nesvjesnom, gdje prebivaju već od početka.¹¹⁴ Pred čovjekom, kod kojeg su jednom određene želje, kojima se dijete spontano predaje, našle svoje zadovoljenje u ranom djetinjstvu, a zatim su zbog realnosti bile teško frustrirane i potisnute, nalaze se tri moguća pristupa u pokušaju kasnijeg realiziranja nesvjesnih, odnosno tajnih želja. Prvi pristup realiziranja nesvjesnih, odnosno tajnih želja manifestira se preko predavanja perverznom načinu zadovoljavanja, drugi pristup manifestira se u formiranju određenog neurotičnog simptoma, dok se treći pristup manifestira preko umjetničkog stvaralaštva.¹¹⁵ Nije dovoljno jasno zašto se kod jednih otvara slobodan pristup prema perverzijama, kod drugih prema neurozi, a kod trećih, kojih ima najmanje, prema umjetnosti. U slučaju trećeg pristupa, odnosno umjetničke realizacije, potrebno je pretpostaviti postojanje određenog nepoznatog čimbenika, odnosno urođene umjetničke nadarenosti.¹¹⁶ Umjetnik je, dakle, čarobni mađioničar koji ima pristup u obje vrste fantazije. Točnije, u onu vrstu fantazije koja potječe iz onog dijela individualno

¹¹² V. JEROTIĆ 1980., 203.

¹¹³ V. JEROTIĆ 1980., 203-204.

¹¹⁴ V. JEROTIĆ 1980., 204.

¹¹⁵ V. JEROTIĆ 1980., 205.

¹¹⁶ V. JEROTIĆ 1980., 205-206.

nesvjesnog u koji su se vratile jednom u svijesti doživljene, a zatim potisnute želje te u onu drugu vrstu fantazije, značajniju i dublju, koja je oduvijek počivala u nesvjesnom. Budući nije više nalazio pristup za njihovo ostvarivanje u realnom svijetu, od kojeg se preplašen povukao u sebe i ostao djelomično za njega zatvoren u budućnosti, umjetnik je sebi ostvario pristup ka umjetničkoj realizaciji svojih fantazija.¹¹⁷ Umjetnik je sebi i promatraču, čitatelju ili slušatelju osigurao, na prethodno spomenuti način, određeni dragocjeni melem koji spašava, umjetnika od mogućeg samoubojstva, psihoze ili neproduktivne neuroze, a promatrača, čitatelja ili slušatelja, koji zna uživati u njegovim umjetničkim ostvarenjima, od monotonije svakodnevne realnosti. U promatraču, čitatelju ili slušatelju, bez umjetnika i njegovog umjetničkog stvaralaštva, ostao bi blokiran pristup prema određenim izvorima u području nesvjesnog koje svi posjeduju zajedno s umjetnikom. Dragocjena veza ostvaruje se tek na prethodno spomenuti način između umjetničkog djela i njegovih poštovatelja i uživatelja, koja im donosi utjehu i iskreno zadovoljstvo.¹¹⁸

Vladeta Jerotić (1980) u svojem djelu navodi kako psihoanalitičarka Melanie Klein smatra da su sve fantazije prije svega primarni sadržaji nesvjesnih psihičkih procesa. Melanie Klein smatra da su fantazije psihički predstavnici seksualnog i destruktivnog nagona, koji su već vrlo rano tijekom razvoja pretvoreni u obrambene mehanizme, a zatim i u sadržaje ispunjene željom i strahom. Ove najranije fantazije doživljene su prije svega u obliku nejasnih osjećaja, a tek kasnije stječu novi oblik plastičnih slika i dramatičnih predodžbi.¹¹⁹ Moguće je da umjetnik posjeduje određenu sposobnost vrlo brze pretvorbe traumatskih iskustava koja dolaze iz realnog svijeta, u iskustva bez negativnih konotacija koja vode u kroničnu neurozu. Također je moguće da je umjetnik već od početka senzibilan na specifičan način te mu je svijet mašte neusporedivo važniji od svih događaja u realnom svijetu. Postoji mogućnost da umjetnik i ovim događajima dodijeli sasvim druge kvalitete te da ih obradi na takav način da mu oni služe kao izvor umjetničkog stvaralaštva. Također postoji mogućnost da se kod jednog te istog umjetnika pojave obje kombinacije.¹²⁰

¹¹⁷ V. JEROTIĆ 1980., 206.

¹¹⁸ V. JEROTIĆ 1980., 206-207.

¹¹⁹ V. JEROTIĆ 1980., 207.

¹²⁰ V. JEROTIĆ 1980., 208.

14. Slike iz snova i umjetničko djelo

David Fontana (1994) u svojem djelu navodi kako su snovi nesvjesni proizvodi psihe. Snovi predstavljaju osobi mnoštvo zbunjujućih slika i osjećaja, poznatih i nepoznatih, a koje osobu uvijek nauči nečemu novom. Komunikativna snaga snova priznata je tisućljećima, međutim tumačenje snova je uvijek bilo prepuno nepouzdanosti, budući su se poruke, koje su prenošene, često pojavljivale u dvosmislenom i nejasnom simboličkom obliku. Određeni snovi funkcioniraju na *ne-simboličkoj razini* (razina 1), predstavljajući u lako prepoznatljivom obliku iskustva ili preokupacije proteklog ili proteklih dana, a to je materijal koji proizlazi uglavnom iz podsvjesnog. Snovi koji funkcioniraju na *svakodnevnoj simboličkoj razini* (razina 2) idu mnogo dublje, koristeći simbole pomoću kojih izražavaju materijal koji prvenstveno nastaje u osobnom nesvjesnom. Materijal koji se predstavlja maskira se u simbole i metafore te san može biti, kako je to rekao Sigmund Freud, „čuvar spavanja“, omogućujući osobi uživanje u fizičkim i psihičkim prednostima koje donosi spavanje. Snovi druge razine često su zbunjujući u sadržaju i predstavljanju, odražavajući zbrku koja čini velik dio psihološkog života. Snovi koji djeluju na *višoj simboličkoj razini* (razina 3) dotiču se želje za pronalaskom smisla u životu izvan fizičkog, emocionalnog i seksualnog, a proizlaze prvenstveno iz kolektivno nesvjesnog. Carl Gustav Jung ih naziva „velikim snovima“, budući donose snažan, koji obično podiže, emocionalni naboj te ostaju jasni u umu sanjara još dugi niz godina. Smatra se da snovi treće razine djeluju simbolički, budući su povezani s dijelom nesvjesnog koje se razvilo prije negoli je čovječanstvo steklo moć govora.¹²¹

Sigmund Freud (2001) je dokazao u svojem djelu kako postoji psihološka tehnika koja dopušta tumačenje snova. Primjenom tog postupka utvrdio je kako je svaki san smisljena psihička tvorevina koja se u psihičke djelatnosti budnog stanja može uvrstiti na točno određeno mjesto.¹²² Narodi klasične starine pretpostavljali su da su snovi povezani sa svijetom nadljudskih bića u koja su vjerovali te da im donose objave bogova i demona. Također su smatrali kako snovi imaju značajnu svrhu za čovjeka koji sanja jer mu u pravilu najavljuju budućnost.¹²³ Sigmund Freud (2001) u svojem djelu smatra kako je život u djetinjstvu jedan od izvora iz kojih san izvlači građu zbog obnavljanja.¹²⁴ John A. Walker (1983) u svojem radu navodi kako se smatra da je san nesvjesni proces koji uključuje unutarnje mentalno djelovanje, dok je umjetničko stvaralaštvo svjesni psihički proces koji

¹²¹ D. FONTANA 1994., 46.

¹²² S. FREUD 2001., 18.

¹²³ S. FREUD 2001., 19.

¹²⁴ S. FREUD 2001., 33.

kontrolira ručnu manipulaciju fizičkim materijalima i umjetničkim priborom. Navedene razlike postoje, međutim nesvjesno također igra važnu ulogu u umjetničkim djelima te postoje paralele između nesvjesnog djelovanja snova i fizičke transformacije koja je tipična za umjetničko stvaralaštvo. Snovi imaju dvostruka značenja, odnosno skrivena i jasno prikazana, zatim način na koji slike funkcioniraju, odnosno pomoću fizičkog oblika znaka i ideje koja je izražena znakom, a također i način na koji djeluju simboli, odnosno doslovnu i metaforičku razinu značenja.¹²⁵

¹²⁵ J. A. WALKER 1983., 109., <http://www.jstor.org/stable/1574795>, (02. 06. 2016.)

14.1. Kolektivni i kompozitni likovi

John A. Walker (1983) u svojem radu navodi kako Sigmund Freud tvrdi da su odnosi sličnosti, konsonanci te posjedovanja zajedničkih atributa između dvije stavke vrlo omiljeni od strane mehanizma za formaciju snova, a svi su predstavljeni u snovima pomoću ujedinjenja. Primjerice, sažimanje u snu često ujedinjuje osobine dvije ili više osoba u jednu sliku sna, kojoj je Sigmund Freud dao stručan naziv „kolektivni lik“. Primjer koji prikazuje kolektivni lik je prethodno spomenuta bizarna i agresivna slika *Silovanje* (1934) (sl. 13) Renée Magrittea, koja prikazuje žensku glavu i vrat sa ženskim torzom na mjestu lica. Na spomenutom licu ženske grudi zamjenjuju oči, pupak zamjenjuje nos, dok ženski spolni organ zamjenjuje usta. Karikature, u kojima se kombiniraju torza ili spolni organi i lica, bile su dobro poznate i prije pojave nadrealizma. Sigmund Freud je naveo njihovo postojanje opisujući slike iz snova u kojima su se dogodile slične fuzije. Značenje takvih kolektivnih likova ne može se spoznati, osim onda kada se oni odnose na posebne snove i pacijente s kojima su povezani. U slučaju Magritteovog umjetničkog djela nedostaje kontekst sna te se čini kako je određeni prikazani lik bio korišten jednostavno zbog toga jer je René Magritte smatrao da pobuđuje znatiželju. John A. Walker (1983) u svojem radu smatra da navedene tvrdnje ukazuju na slabost nadrealističke umjetnosti, budući ona izolira i ilustrira fragmente psihoanalitičkog materijala u svrhu estetskog zadovoljstva i određene mjere iznenađenja. Osim kolektivnih likova, Sigmund Freud identificira i „kompozitne likove“ koje objašnjava pomoću analogije s fotografskom tehnikom višestruke ekspozicije, odnosno s dvije ili više slika na jednom platnu. U kompozitnom liku određene zajedničke odlike su naglašene, dok one odlike koje nisu međusobno kompatibilne isključuju jedna drugu te su nejasne na slici.¹²⁶ Iz prethodno navedenih primjera evidentno je da se slike mogu kombinirati zajedno na različite načine te s različitim stupnjevima sinteze, a to je osnova Freudove distinkcije između kolektivnih i kompozitnih likova. Kad su dvije slike kombinirane na takav način da obje imaju jednaki potencijal, proizvodi se dvosmislen lik, odnosno onaj koji ima mogućnost dvostrukog značenja ili smisla. Udžbenici iz psihologije, u lekcijama o percepciji često prikazuju crteže dvosmislenih likova poput, primjerice, određenog crteža koji se može percipirati kao patka ili zec. Zanimljiva odlika ovakvih slika je da promatrač oscilira između jednog i drugog percipiranja. Promatrač, barem na svjesnoj razini, ne može percipirati crtež simultano kao patku i zeca, već jedino sukcesivno.¹²⁷

¹²⁶ J. A. WALKER 1983., 109., <http://www.jstor.org/stable/1574795>, (02. 06. 2016.)

¹²⁷ J. A. WALKER 1983., 109., <http://www.jstor.org/stable/1574795>, (02. 06. 2016.)

14.2. Dvostruko značenje

John A. Walker (1983) u svojem radu navodi kako Sigmund Freud govori o načinu koji je sastavljen od višestrukog korištenja jedne riječi pomoću vještine konstruiranja dosjetke te opisuje različite primjere dvostrukog značenja poput, primjerice, dvostrukog značenja koje proizlazi iz doslovnih i metaforičkih značenja riječi. Slikovni ekvivalent ovog tipa dvostrukog značenja je personifikacija kod koje se ista forma može vidjeti doslovno kao ženski lik i metaforički kao politički pojam slobode.¹²⁸ Na slikama usporedivi primjeri takvih dosjetki i igri riječima bila bi bilo koja dva oblika ili lika koji formalno nalikuju jedan drugome, ali koji imaju različita značenja te također isti oblik ili lik koji se koristi u različitim kontekstima pa donosi različita značenja ili jedan oblik ili lik koji ima više od jednog značenja. Primjer za bilo koja dva oblika ili lika koji formalno nalikuju jedan drugome, ali koji imaju različita značenja može se vidjeti na prethodno spomenutom Magritteovom djelu *Euklidove šetnje* (1955) (sl. 3), odnosno slici na kojoj se dva slična trokutna oblika pojavljuju jedan pored drugog. Međutim, jedan oblik prikazuje vrh tornja stožastog oblika, dok drugi prikazuje pogled na bulevar u linearnoj perspektivi. Primjer za isti oblik ili lik koji se koristi u različitim kontekstima pa donosi više značenja, uključuje bilo koju sliku na kojoj se ista boja koristi na različitim dijelovima određene slike, ali na takav način da donosi različita značenja.¹²⁹

¹²⁸ J. A. WALKER 1983., 109., <http://www.jstor.org/stable/1574795>, (02. 06. 2016.)

¹²⁹ J. A. WALKER 1983., 109., <http://www.jstor.org/stable/1574795>, (02. 06. 2016.)

14.3. Slučajne i skrivene slike

John A. Walker (1983) u svojem radu navodi kako je ljudska percepcija aktivan psihički proces, što znači kada su promatrači suočeni s nejasnim, odnosno neodređenim oblicima ili strogo organiziranim redovima točaka, oni imaju tendenciju projiciranja organizacije i značenja na te oblike i točke. Postoji snažna prisila za otkrivanjem figurativnih slika u oblicima koji nisu bili namjerno konstruirani kao takvi. Budući da su takve slike otkrivene slučajno nazvane su „slučajne slike“. Umjetnici su stoljećima imali sklonost vidjeti slike u plamenu, formaciji oblaka, zvjezdanim klasterima, kamenim laticama te mrljama od tinte kao kompozicijsku tehniku. Osim toga, određeni umjetnici brinuli su se za navedenu tendenciju ljudske percepcije implementirajući skrivene slike na rubnim područjima njihovih slika.¹³⁰

Dvostruko značenje jasno je vidljivo na skrivenim slikama. Postoji znatna sličnost s dvosmislenim ili naizmjeničnim likovima, odnosno s prethodno spomenutom vrstom crteža koji prikazuje patku i zeca pa se ujedno na isti način uređene oznake mogu percipirati kao lice i kao kamena litica. Međutim, postoji jedna razlika. Umjetnik općenito daje prednost jednoj slici, onoj očitijoj, kako bi prikrio prisutnost druge slike. Postoje promatrači koji nikad neće svjesno primijetiti implementiranu sliku. Međutim, oni promatrači koji primjećuju skrivenu sliku, od tog trenutka pa nadalje, imaju suprotnu teškoću, odnosno jednom kad promatrači uoče skrivenu sliku, ona postaje nametljiva i teži dominirati očitom slikom.¹³¹ Gilles Néret (2006) u svojem djelu navodi kako je Salvador Dalí (1904.-1989.) proizvodio optičke trikove, koristeći se dvostrukim i trostrukim vizijama koje ponekad multiplicira do beskonačnosti.¹³² Karakterističan primjer dvostruke vizije je Dalíjevo djelo *Tržnica robljem s Voltaireovim poprsjem koje nestaje* (1940) (sl. 29). Na slici se poprsje Voltairea, kipara Jean-Antoine Houdona, gubi iz vidokruga, kako bi prepustilo mjesto skupini ljudi.¹³³ Dalíjevo djelo *Starost, mladost, djetinjstvo (Tri razdoblja)* (1940) (sl. 30) također je karakterističan primjer dvostruke vizije. Na lijevoj strani kompozicije nalazi se prikaz lica, koje u jednom trenutku postaje prikaz krajolika. Na desnoj strani kompozicije nalazi se prikaz lica, koje u jednom trenutku prepusta mjesto ženskoj osobi, djetetu te pogledu na krajolik.¹³⁴ Dalíjevo djelo za animirani

¹³⁰ J. A. WALKER 1983., 109., <http://www.jstor.org/stable/1574795>, (02. 06. 2016.)

¹³¹ J. A. WALKER 1983., 109., <http://www.jstor.org/stable/1574795>, (02. 06. 2016.)

¹³² G. NÉRET 2006., 47-50.

¹³³ G. NÉRET 2006., 50.

¹³⁴ R. DESCHARNES - G. NÉRET 2007., 331.

kratki film *Destino* (1946) (sl. 31), koje prikazuje bistu Zeusa iz Otricolijske, također je karakterističan primjer dvostruke vizije.¹³⁵

Suzi Gablik (1970) u svojem djelu navodi kako je René Magritte izjavio: „Stvar koja je prisutna može biti nevidljiva, odnosno skrivena onim što prikazuje.“¹³⁶ Prema Magritteu, slike koje su dostojne slikanja ili promatranja nemaju reducirano značenje, već one jesu značenje. Magritte je napisao: „Slike se moraju promatrati onakve kakve one jesu. Osim toga, moje slikarstvo ne podrazumijeva nikakvu prevlast nevidljivoga nad vidljivim.“¹³⁷ Magritteov misterij nije jedna od mogućnosti realnog, već je ono što je potrebno kako bi realno postojalo. Magritte je izjavio: „Realizam je nešto prosto, prosječno, ali smatram da se realnost ne postiže lako.“¹³⁸

¹³⁵ R. DESCHARNES - G. NÉRET 2007., 393.

¹³⁶ S. GABLIK 1970., 12.

¹³⁷ S. GABLIK 1970., 12.

¹³⁸ S. GABLIK 1970., 13.

14.4. Simbolička transformacija, zamjenjivanje, izobličenje i sekundarno ispravljanje

John A. Walker (1983) u svojem radu navodi kako se, prema Sigmundu Freudu, jedan od načina pomoću kojih slike iz snova predstavljaju uzročne veze, sastoji od jedne slike u snu, bilo od osobe ili stvari, koja se transformira u drugu. Postojanje uzročne veze treba ozbiljno shvatiti jedino ako se transformacija zapravo događa ispred očiju promatrača. Iako je međufaza u procesima simboličke transformacije koja se odvija u slikama iz snova i umjetničkom djelu općenito skrivena, proces metamorfoze umjetnici ponekad učine vidljivim.¹³⁹

John A. Walker (1983) u svojem radu navodi kako zamjenjivanje olakšava prikaz te da upravo ovaj proces čini paralelu s vječitim traganjem umjetnika za upečatljivim slikama s kojima opisuju apstraktne ideje i difuzne osjećaje.¹⁴⁰ U određenim slučajevima zamjenjivanje djeluje u umjetničkom djelu na nesvjesnoj razini, primjerice u umjetnikovom karakterističnom potezu kistom, ali u drugim slučajevima djeluje na svjesnoj razini pa umjetnik namjerno smješta važne elemente na rubna područja svojih djela.¹⁴¹

John A. Walker (1983) u svojem radu također navodi kako je procijenjeno da su mnogi slikovni prikazi izobličeni. Postavlja se pitanje koja se korelacija, ako postoji, nalazi između dvije vrste izobličenja? Svaka procjena da je slika izobličena implicira da je određena neutvrđena norma bila prekršena.¹⁴² U svakodnevnom iskustvu često postoji raskorak između znanja kakve stvari jesu i kako one izgledaju osjetilima te na taj način mogu nastati konflikti između spoznaje i percepcije. Povjerenje u normalnost svijeta sačuvano je pomoću zanemarivanja optičkog podatka koji pokazuje promjene oblika, boje, veličine, itd. Funkcija cenzure, koja je aktivna u odnosu na optički podatak, slična je onoj koja je aktivna u odnosu na san, odnosno prevenciji „tjeskobe i drugih oblika uznemirujućih djelovanja“. Međutim, budući umjetničko predstavljanje stoji u sekundarnom odnosu prema svijetu, ono često prikazuje razlike između spoznaje i percepcije te time stvara uznemirenost, tjeskobu ili smijeh kod promatrača. Umjetnici imaju izbor te oni mogu poduzeti korake kako bi uskladili svoje predstavljanje s operativnim normama unutar njihove kulture (naturalizam) ili mogu namjerno iskoristiti odstupanja, koja uzrokuju tjeskobu, za ekspresivne ili retoričke svrhe (nadrealizam,

¹³⁹ J. A. WALKER 1983., 109., <http://www.jstor.org/stable/1574795>, (02. 06. 2016.)

¹⁴⁰ J. A. WALKER 1983., 109., <http://www.jstor.org/stable/1574795>, (02. 06. 2016.)

¹⁴¹ J. A. WALKER 1983., 109., <http://www.jstor.org/stable/1574795>, (02. 06. 2016.)

¹⁴² J. A. WALKER 1983., 109., <http://www.jstor.org/stable/1574795>, (02. 06. 2016.)

karikature, fotomontaže, ekspresionizam).¹⁴³ „San je ispunjenje želje“, piše Sigmund Freud. Međutim, često psihički mehanizam cenzure sprječava izražavanje želje, osim u izobličenoj formi. Izobličenje je, dakle, maska za želju, a nastaje putem sažimanja, premještanja, prekida i nejasnoća.¹⁴⁴

John A. Walker (1983) u svojem radu navodi kako je sekundarno ispravljanje psihičko djelovanje koje se javlja tijekom sna, ali također i tijekom budnih sati, za vrijeme prisjećanja noćnog sna. Kao što naziv „ispravljanje“ predlaže, ovo psihičko djelovanje ima određenu vrstu funkcije uredništva, odnosno ono kritizira, ujedinjuje, racionalizira te nastoji učiniti sadržaj snova shvatljivim. Sigmund Freud navodi konkretan primjer određene vrste posredovanja koju sekundarno ispravljanje čini u snu, a to je kritično ili odražavajuće opažanje „Ovo je samo san“. Usporedba u umjetnosti odmah se sama nagovještava, odnosno ona umjetnička djela, kojima je vještačka, konstruirana ili konvencionalna priroda smještena u prvi plan, mogu se izjednačiti sa sekundarnim ispravljanjem.¹⁴⁵

John A. Walker (1983) u svojem radu smatra kako se umjetnici, povijesničari umjetnosti i kritika moraju suočiti s glavnim dostignućima Freudovih djela, a ne samo s njegovim marginalnim zapisima o umjetnosti i umjetnicima, ako žele da im Freudova psihoanaliza koristi na bilo koji način. Temeljna pretpostavka je da su načini na koji su snovi, dosjetke, slikovni i poetski prikazi konstruirani u osnovi slični.¹⁴⁶

¹⁴³ J. A. WALKER 1983., 109., <http://www.jstor.org/stable/1574795>, (02. 06. 2016.)

¹⁴⁴ J. A. WALKER 1983., 109., <http://www.jstor.org/stable/1574795>, (02. 06. 2016.)

¹⁴⁵ J. A. WALKER 1983., 109., <http://www.jstor.org/stable/1574795>, (02. 06. 2016.)

¹⁴⁶ J. A. WALKER 1983., 109., <http://www.jstor.org/stable/1574795>, (02. 06. 2016.)

15. Zaključak

U ovom diplomskom radu ukratko je predstavljen život i djelo Renée Magrittea (1898.-1967.), najslavnijeg belgijskog umjetnika 20. stoljeća. Hjordur Arnason (2009) u svojem djelu navodi kako se René Magritte nije služio motivima sna ili podsvijesti, već je gradio sliku bizarnim konfrontacijama poznatih objekata ili događaja. Smještajući predmete u neuobičajene okolnosti, dao im je smisao koji djeluje iznenađujuće.¹⁴⁷ Randa Dubnick (1980) u svojem radu smatra kako je René Magritte nadrealist u svojoj viziji, ali realist u svojem mimetičkom predstavljanju svakodnevnih objekata koje on pretvara u nešto veličanstveno.¹⁴⁸ Koristeći samo poznate objekte i tradicionalnu perspektivu, on proizvoljno postavlja različite objekte jedne uz druge kako bi na taj način otkrio skrivenu sličnost te zaigrano uznemiruje normalne granice.¹⁴⁹ David Sylvester (1969) u svojem djelu navodi kako je René Magritte odbacio bilo koju tendenciju čitanja njegovih slika poput simbola. Prema tome, interpretacija slike je poricanje njenog misterija, misterija vizualnog.¹⁵⁰ René Magritte nema stav o određenoj prikazanoj pojavi te se promatrača ne ometa nagađanjima o tome što se mislilo. Umjetnik slobodno ostavlja promatrača da se koncentrira na ono što je prikazano.¹⁵¹ Jose Maria Faerna (1996) u svojem djelu navodi kako je Magritteovo slikarstvo konceptualno te strano karakterističnim vrijednostima slikarske tradicije kao što su boja, tekstura te kontrast između svjetla i sjene. Magritteovo umjetničko stvaralaštvo predstavlja kritičku vrstu umjetnosti koja izaziva ustaljeni i afirmirani red stvarnosti kao nužno stanje uma. Prethodno spomenuta svrha Magritteovog stvaralaštva bila je usko povezana s nadrealističkim pokretom, iako se René Magritte nije uvijek slagao s metodama određenih nadrealista.¹⁵²

U ovom diplomskom radu poseban naglasak postavljen je na Magritteovim djelima iz njegovog nadrealističkog umjetničkog razdoblja. Jose Maria Faerna (1996) u svojem djelu navodi kako je René Magritte karijeru kao nadrealist započeo i prije nego što je stupio u kontakt sa članovima grupe i njihovim vođom, André Bretonom. Najdublji utjecaj na Renée Magrittea ostavilo je umjetničko stvaralaštvo talijanskog slikara Giorgia de Chirica. Belgijski umjetnik susreo se s njegovim djelom *Pjesma o ljubavi* (1914) (sl. 1) dvadesetih godina 20. stoljeća. Primarni način rada nadrealističkih književnika bilo je „automatsko pisanje“, odnosno slobodno izražavanje slikovnih asocijacija, neometano od strane svjesnog uma, a kao

¹⁴⁷ ENCIKLOPEDIJA 1964., 366.

¹⁴⁸ R. DUBNICK 1980., 408., <http://www.jstor.org/stable/1208249>, (02. 06. 2016.)

¹⁴⁹ R. DUBNICK 1980., 409., <http://www.jstor.org/stable/1208249>, (02. 06. 2016.)

¹⁵⁰ D. SYLVESTER 1969., 1.

¹⁵¹ D. SYLVESTER 1969., 1.

¹⁵² J. M. FAERNA 1996., 5.

sredstvo za oslobođenje svijeta snova i želja. Nadrealistički slikari slijedili su, što su bliže mogli, iste principe kao njihovi kolege književnici, međutim automatski procesi bili su više ograničavajući u primjeni likovne umjetnosti. Mnogi nadrealistički slikari su konačno odustali od njih. Međutim, gotovo svi su ostali vjerni Freudovom nesvjesnom kao izvoru svojeg umjetničkog stvaralaštva.¹⁵³ Jacques Meuris (1994) u svojem djelu navodi kako način na koji su Magritteova djela naslikana predstavlja daljnji primjer promjenjivosti između same slike i krajnje relativne definicije koju možda sugerira naslov djela. René Magritte nije nikada dao određenu izjavu po tom pitanju. Većina naslova njegovih likovnih djela nastala su uglavnom kao rezultat igre u kojoj je i on sam bio jedan od igrača, a među kojima je također bila i većina njegovih prijatelja. Rezultat otkriva kreativnu stranu automatizma, usprkos slučajnoj samovolji pojedinih doprinosa. Međutim, René Magritte i njegov krug odbacili su navedeni automatizam, iako nisu imali ništa protiv prethodno spomenute igre koja u njihovim očima nije bila ništa više od razbibrige koja je služila samo za zabavu.¹⁵⁴ Michel Foucault (2011) u svojem djelu navodi kako René Magritte svoja djela imenuje ne bi li obuzdao imenovanje. René Magritte je izjavio: „Naslovi se biraju na takav način da onemogućuju smještanje mojih djela u dobro poznato područje, što bi misaoni automatizam zacijelo učinio zbog izbjegavanja uznemirenosti.“¹⁵⁵

Cilj ovog diplomskog rada bio je pokušati, pomoću psihološkog pristupa, objasniti određene Magritteove vizije i razmišljanja koja su se manifestirala kao vizualne enigme u njegovom umjetničkom stvaralaštvu. Jose Maria Faerna (1996) u svojem djelu navodi kako René Magritte nije ostao vjeran Freudovom nesvjesnom kao izvoru svojeg umjetničkog stvaralaštva, odnosno da se Magritte u tome odmaknuo od ostalih nadrealističkih slikara. Slobodne asocijacije iz stanja sna, nisu u korijenu njegove umjetnosti. Njegova djela rezultat su rigoroznog, logičnog intelektualnog procesa otkrivanja neobične stvarnosti u svakodnevnom životu. Ovo je možda razlog zašto je njegova povezanost s André Bretonom, odnosno s kanonskim nadrealizmom, bila slaba. Njih dvojica održavala su stalnu, ali udaljenu vezu.¹⁵⁶ Jose Maria Faerna (1996) u svojem djelu navodi kako je René Magritte u svojem umjetničkom stvaralaštvu koristio objekte koji su već dobro poznati promatraču. Ukoliko u početku određeni objekti promatraču nisu poznati, oni to s vremenom postaju, budući je Magritte ponavljao mnoge od njih kroz svoja umjetnička djela. Međutim, iako je belgijski

¹⁵³ J. M. FAERNA 1996., 5.

¹⁵⁴ J. MEURIS 1994., 114.

¹⁵⁵ M. FOUCAULT 2011., 51.

¹⁵⁶ J. M. FAERNA 1996., 6.

umjetnik prikazao određene objekte na realan, objektivan način, on je uspostavio između njih uznemirujuće odnose. René Magritte je u svojim djelima prikazao, primjerice, jednostavne dislokacije poput šume drvenih balustera, zatim suprotstavljene asocijacije poput lica koje čini ženski goli torzo, zatim paradoksalne asocijacije poput oblaka koji teku kroz otvorena vrata te naslikanih krajolika koji se stapaju sa stvarnim krajolikom kojeg oni predstavljaju.¹⁵⁷

Vladeta Jerotić (1980) u svojem djelu objašnjava kako je austrijski psihoanalitičar Kurt Robert Eissler uveo dva različita pristupa umjetničkom djelu, „egzopoetski“ i „endopoetski“.¹⁵⁸ U ovom diplomskom radu umjetničko stvaralaštvo Renée Magrittea predstavljeno je pomoću egzopoetskog pristupa postavljajući naglasak na određeni tragični događaj iz Magritteovog djetinjstva. René Magritte je kao trinaestogodišnjak doživio psihičku traumu zbog samoubojstva njegove majke, što je važan biografski podatak o mladom Magritteu. Bradley I. Collins, Jr. (1990) u svojem radu navodi kako je, prema mišljenju psihoanalitičarke Marthe Wolfenstein, Magritteov talent za vizualni paradoks proizašao iz potrebe za "održavanjem suprotnih stavova u istovremenom pogledu".¹⁵⁹ René Magritte preveo je svoju duboku podvojenost i obrambeno razdvajanje u divlje obrate i jukstapozicije svoje umjetnosti.¹⁶⁰ Magritteova neprestana igra s iluzijom i stvarnosti odražavala je konstantno pomicanje naprijed i nazad od onoga što on želi „majka je živa“ do onoga što on zna „majka je mrtva“.¹⁶¹ U ovom diplomskom radu endopoetski pristup umjetničkom stvaralaštvu Renée Magrittea evidentan je u prethodno spomenutom motivu koji se često ponavlja u Magritteovim djelima, odnosno čovjeku s polucilindrom. Todd Alden (1999) u svojem djelu navodi kako je René Magritte, za razliku od ostalih tadašnjih umjetnika, preferirao nositi odijelo, košulju i kravatu. René Magritte je bio svestran čovjek te je na svakom koraku prkosio konvencionalnosti.¹⁶² Vladeta Jerotić (1980) u svojem djelu navodi i ostale vrste pristupa umjetniku i umjetničkom djelu. Jedna od ostalih vrsta pristupa umjetniku i umjetničkom djelu je sociološka metoda koja želi objasniti određenog umjetnika i njegovo umjetničko djelo cjelokupnim vremenskim razdobljem i društvenom sredinom u kojoj je određeni umjetnik živio ili još uvijek živi.¹⁶³ Sociološka metoda je također primijenjena u ovom diplomskom radu u svrhu objašnjenja Magritteovog umjetničkog stvaralaštva. Vladeta Jerotić (1980) u svojem djelu smatra da se, ukoliko se želi ostati unutar „zlatne sredine“, mora

¹⁵⁷ J. M. FAERNA 1996., 6.

¹⁵⁸ V. JEROTIĆ 1980., 190.

¹⁵⁹ B. I. COLLINS, JR. 1990., 185., <http://www.jstor.org/stable/777199>, (02. 06. 2016.)

¹⁶⁰ B. I. COLLINS, JR. 1990., 185., <http://www.jstor.org/stable/777199>, (02. 06. 2016.)

¹⁶¹ B. I. COLLINS, JR. 1990., 185., <http://www.jstor.org/stable/777199>, (02. 06. 2016.)

¹⁶² T. ALDEN 1999., 10.

¹⁶³ V. JEROTIĆ 1980., 190-191.

brižljivo izbjegavati štetan utjecaj krajnosti prilikom istraživanja te kako je potrebno skromno priznati da istraživači nisu u stanju spoznati istinske korijene i stvarnu suštinu umjetničkog stvaralaštva.¹⁶⁴

¹⁶⁴ V. JEROĆIĆ 1980., 192.

16. Literatura

ALDEN TODD

The Essential René Magritte, New York, 1999.

ARNASON HJORVARDUR HARVARD

Povijest moderne umjetnosti, Varaždin, 2009.

BELANGER MICHELLE

Psychic Dreamwalking: Explorations at the Edge of Self, Newburyport, 2006.

COLLINS, JR. BRADLEY I.

Psychoanalysis and Art History: a literature review, u: *Art Journal*, 49(2), New York, 1990., 182-186.

DAVIES PENELOPE J. E. - DENNY WALTER B. - FOX HOFRICHTER FRIMA - JACOBS JOSEPH - ROBERTS ANN M. - SIMON DAVID L.

Jansonova povijest umjetnosti - zapadna tradicija, Varaždin, 2013.

DE MICHELI MARIO

Umjetničke avangarde 20. stoljeća, Zagreb, 1990.

DESCHARNES ROBERT - NÉRET GILLES

Salvador Dalí: 1904.-1989., The Paintings, Köln, 2007.

DUBNICK RANDA

Visible Poetry: Metaphor and Metonymy in the Paintings of René Magritte, u: *Contemporary Literature*, 21(3), Madison, 1980., 407-419.

Enciklopedija likovnih umjetnosti 3 (Inj – Portl), (ur.) Andre Mohorovičić, Zagreb, 1964.

FAERNA JOSE MARIA

Magritte, New York, 1996.

FONTANA DAVID

The Secret Language of Symbols: A Visual Key to Symbols Their Meanings, San Francisco, 1994.

FOUCAULT MICHEL

Ovo nije lula, Zagreb, 2011.

FREUD SIGMUND

Tumačenje snova, Zagreb, 2001.

GABLIK SUZI

Magritte, Greenwich, 1970.

GOLDSTEIN E. BRUCE

Osjeti i percepcija, Jastrebarsko, 2011.

GOMBRICH ERNST HANS

Povijest umjetnosti, Zagreb, 1999.

JANSON ANTHONY F. - JANSON HORST WALDEMAR

Povijest umjetnosti, Varaždin, 2013.

JEROTIĆ VLADETA

Psihoanaliza i kultura, Beograd, 1980.

JUNG CARL GUSTAV

Man and his Symbols, New York, 1964.

MEURIS JACQUES

René Magritte, Köln, 1994.

MOORE MICHAEL

On the Signification of Doors and Gates in the Visual Arts, u: *Leonardo*, 14(3), Cambridge, 1981., 202-205.

NÉRET GILLES

Salvador Dalí: 1904.-1989., Zagreb, 2006.

SYLVESTER DAVID

René Magritte, New York, 1969.

WALKER JOHN A.

Dream-Work and Art-Work, u: *Leonardo*, 16(2), Cambridge, 1983., 109-114.

René Magritte and psychology of visual enigmas

Summary

René Magritte is the most famous Belgian artist of the 20th century. Particular emphasis is placed on Magritte's works from his surrealist art period. Magritte's visions and thoughts, which manifest as visual enigmas in his distinctive artistic creation, are discussed and further elaborated by psychological approach. The role of the subconscious and fantasy in artistic creation is discussed. René Magritte considered that psychoanalysis is only one interpretation among others and said that he does not believe in the subconscious.

Key words: René Magritte, surrealism, psychology, visual enigma, subconscious

17. Prilozi

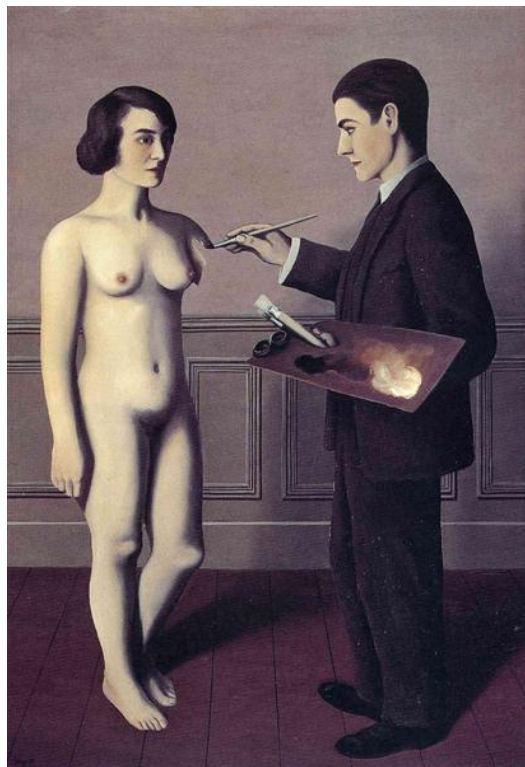
Popis slika

1. Giorgio De Chirico, *Pjesma o ljubavi* (1914) (*Le Chant d'amour*)
2. René Magritte, *Pokušavajući nemoguće* (1928) (*La tentative de l'impossible*), Privatna kolekcija
3. René Magritte, *Euklidove šetnje* (1955) (*Les promenades d'Euclide*)
4. René Magritte, *Na pragu slobode* (1929) (*Au seuil de la liberté*)
5. René Magritte, *Izdaja slika (Ovo nije lula)* (1928/29) (*La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*), LACMA, Los Angeles
6. René Magritte, *Lažno zrcalo* (1928) (*Le faux miroir*)
7. René Magritte, *Ljudske prilike* (1933) (*La condition humaine*)
8. René Magritte, *Portret* (1935) (*Le Portrait*)
9. René Magritte, *Probijeno vrijeme* (1938) (*La durée poignardée*)
10. René Magritte, *Neočekivani odgovor* (1933) (*La réponse imprévue*), Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles
11. René Magritte, *Zaljubljiva perspektiva* (1935) (*La perspective amoureuse*), Privatna kolekcija
12. René Magritte, *Špijun* (1927) (*L'espion*), Privatna kolekcija
13. René Magritte, *Silovanje* (1945) (*Le viol*)
14. René Magritte, *Kolektivni izum* (1935) (*L'invention collective*), Privatna kolekcija
15. René Magritte, *Izborni afiniteti* (1933) (*Les affinités électives*), Etienne Périer kolekcija, Pariz
16. René Magritte, *Težak prijelaz* (1926) (*La traversée difficile*), Jean Krebs kolekcija, Bruxelles

17. René Magritte, *Rođenje idola* (1926) (*La naissance de l'idole*), Privatna kolekcija
18. René Magritte, *Centralna priča* (1928) (*L'histoire centrale*)
19. René Magritte, *Šuma* (1926) (*La forêt*), Musée de l'art wallon, Liège
20. René Magritte, *Čovjek od mora* (1926) (*L'homme du large*), Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles
21. René Magritte, *Djevojčica jede pticu (Zadovoljstvo)* (1927) (*Jeune fille mangeant un oiseau (Le plaisir)*), Kunstsammlung NRW, Düsseldorf
22. René Magritte, *Simetričan trik* (1928) (*La ruse symétrique*)
23. René Magritte, *Muzej noći* (1927) (*Le musée d'une nuit*)
24. René Magritte, *Prazna maska* (1928) (*Le masque vide*), Kunstsammlung NRW, Düsseldorf
25. René Magritte, *Ljestve od požara* (1939) (*L'échelle de feu*), Privatna kolekcija
26. René Magritte, *Dva misterija* (1966) (*Les deux mystères*), Privatna kolekcija
27. René Magritte, *Izgled II* (1928) (*L'apparition II*), Staatsgalerie, Stuttgart
28. René Magritte, *Abeceda objava* (1929) (*L'alphabet des révélations*)
29. Salvador Dalí, *Tržnica robljem s Voltaireovim poprsjem koje nestaje* (1940), Salvador Dali Museum, St. Petersburg, Florida, SAD
30. Salvador Dalí, *Starost, mladost, djetinjstvo (Tri razdoblja)* (1940)
31. Salvador Dalí, *Dvostruka slika za animirani kratki film Destino* (1946)



Sl. 1



Sl. 2



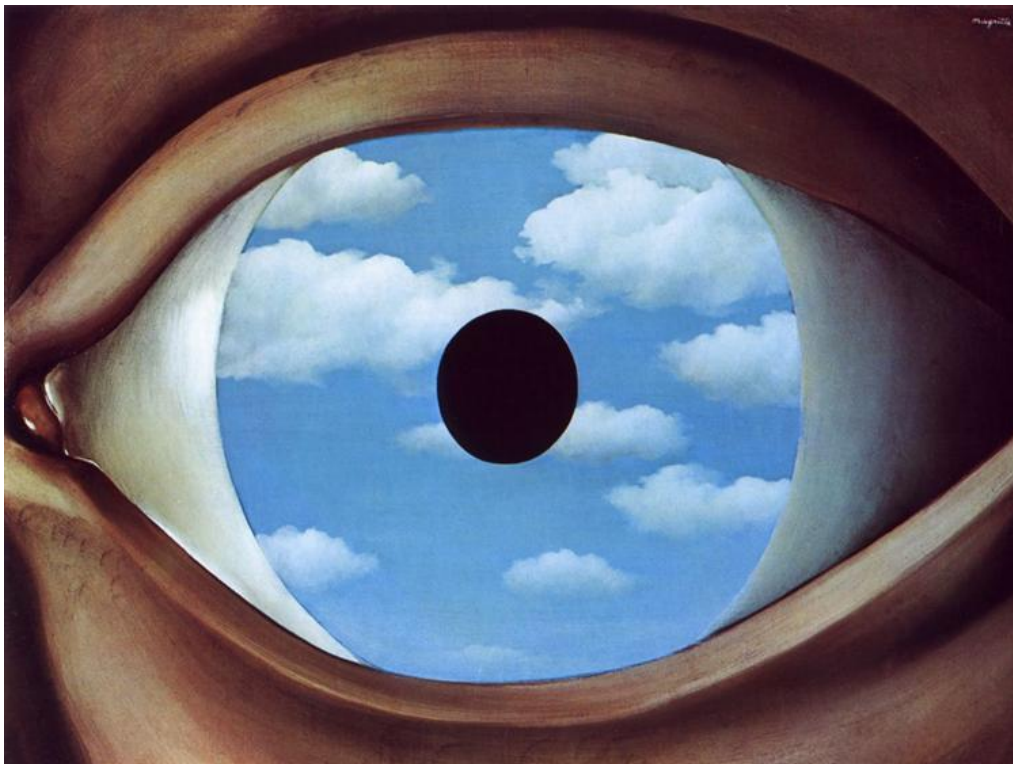
Sl. 3



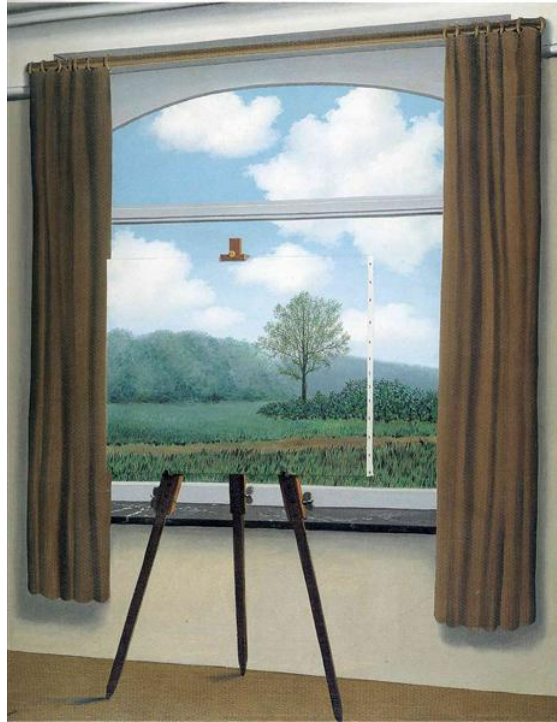
Sl. 4



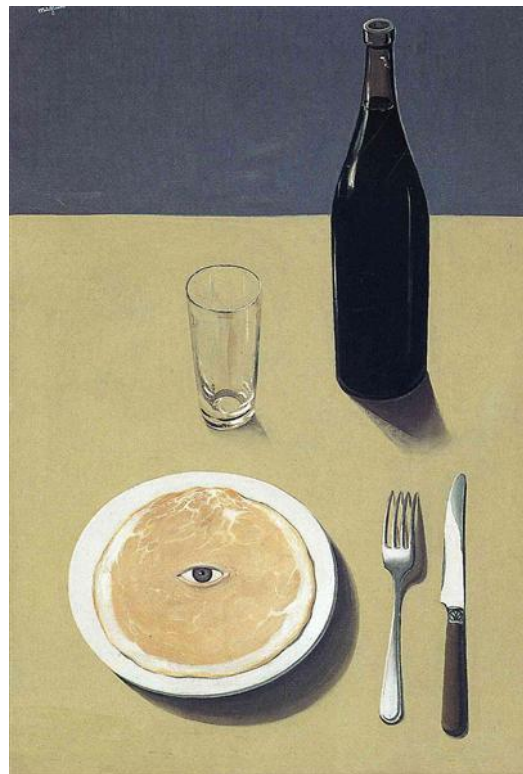
Sl. 5



Sl. 6



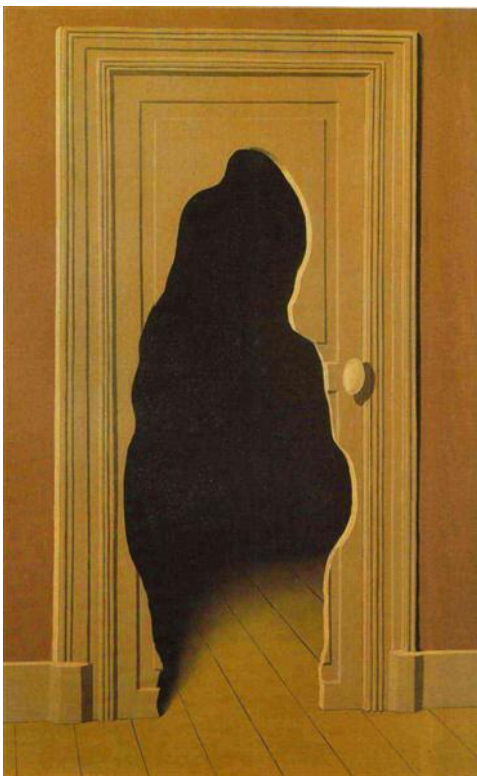
Sl. 7



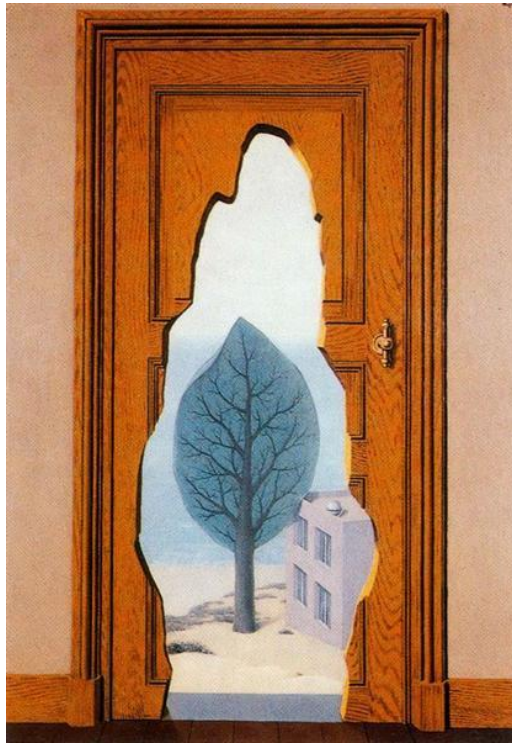
Sl. 8



Sl. 9



Sl. 10



Sl. 11



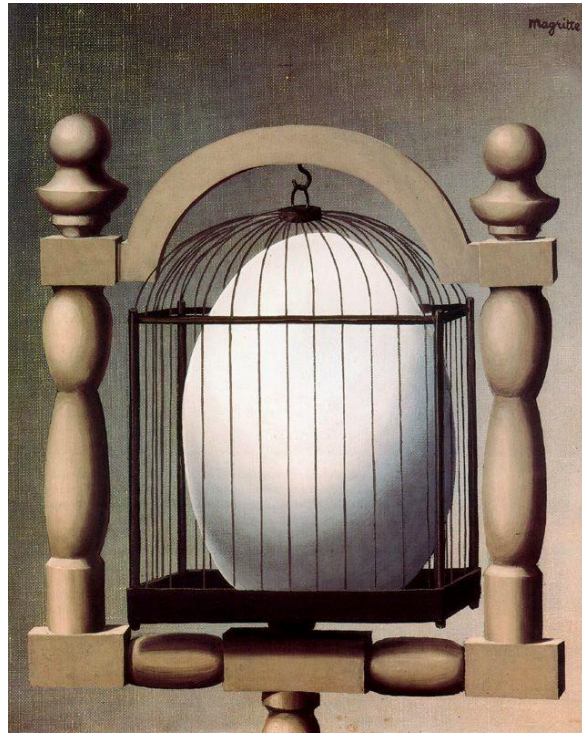
Sl. 12



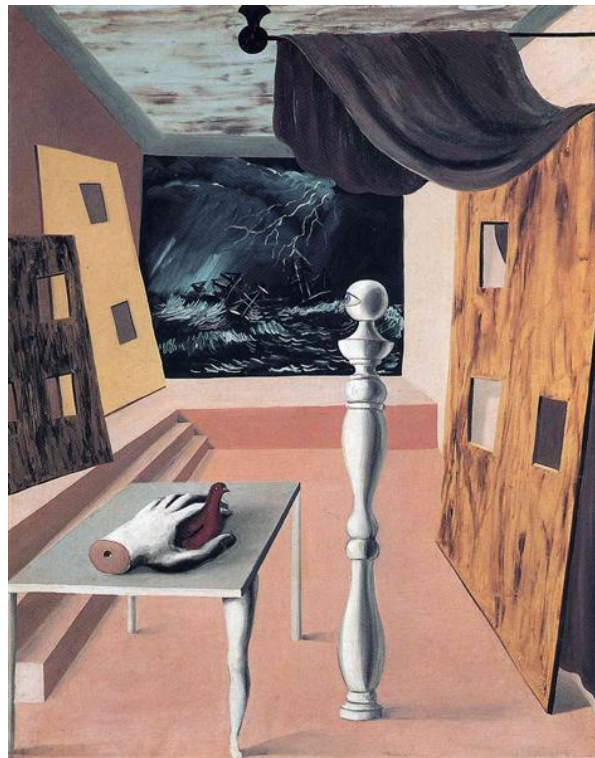
Sl. 13



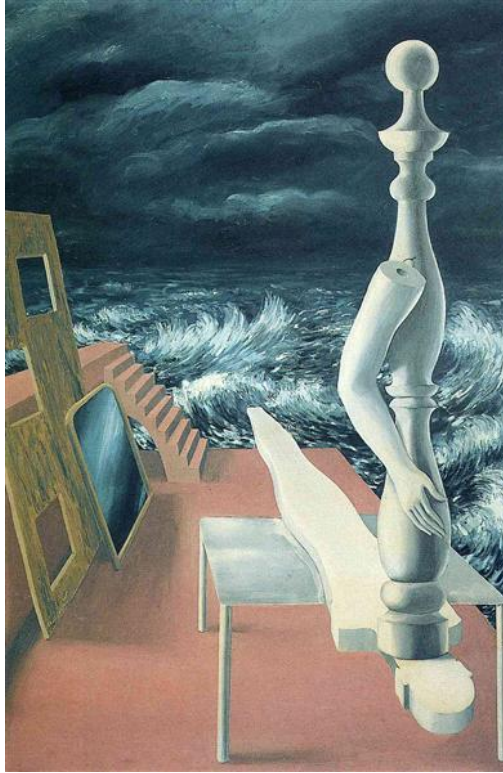
Sl. 14



Sl. 15



Sl. 16



Sl. 17



Sl. 18



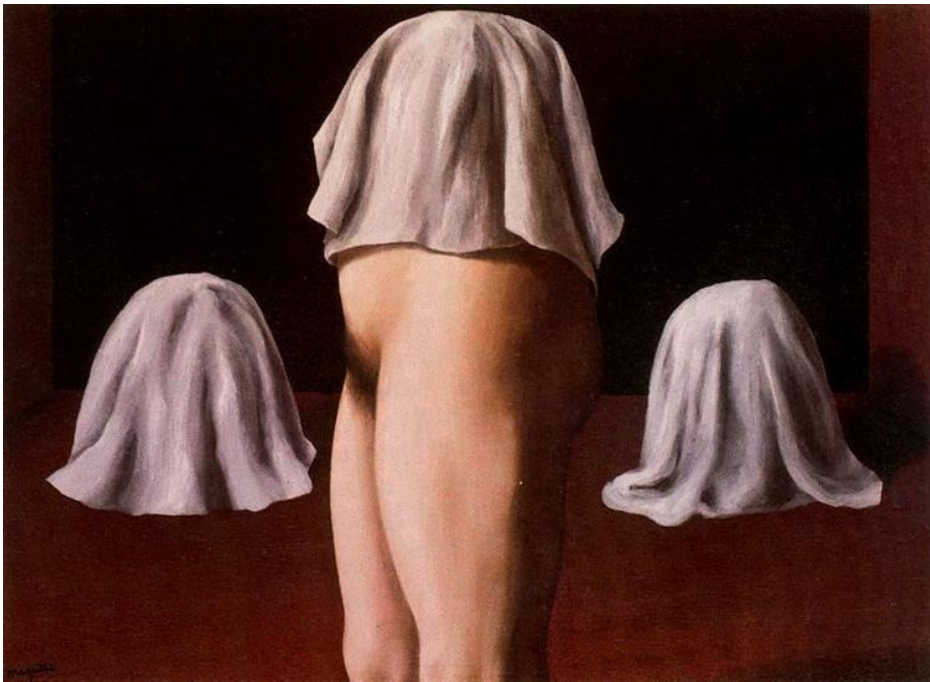
Sl. 19



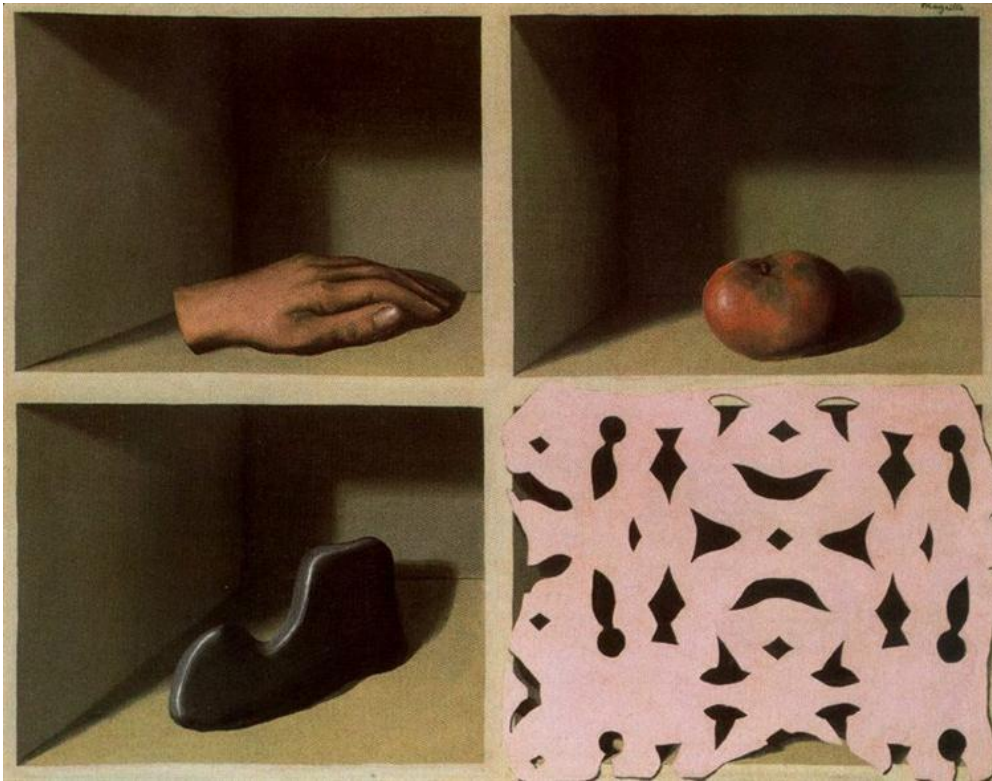
Sl. 20



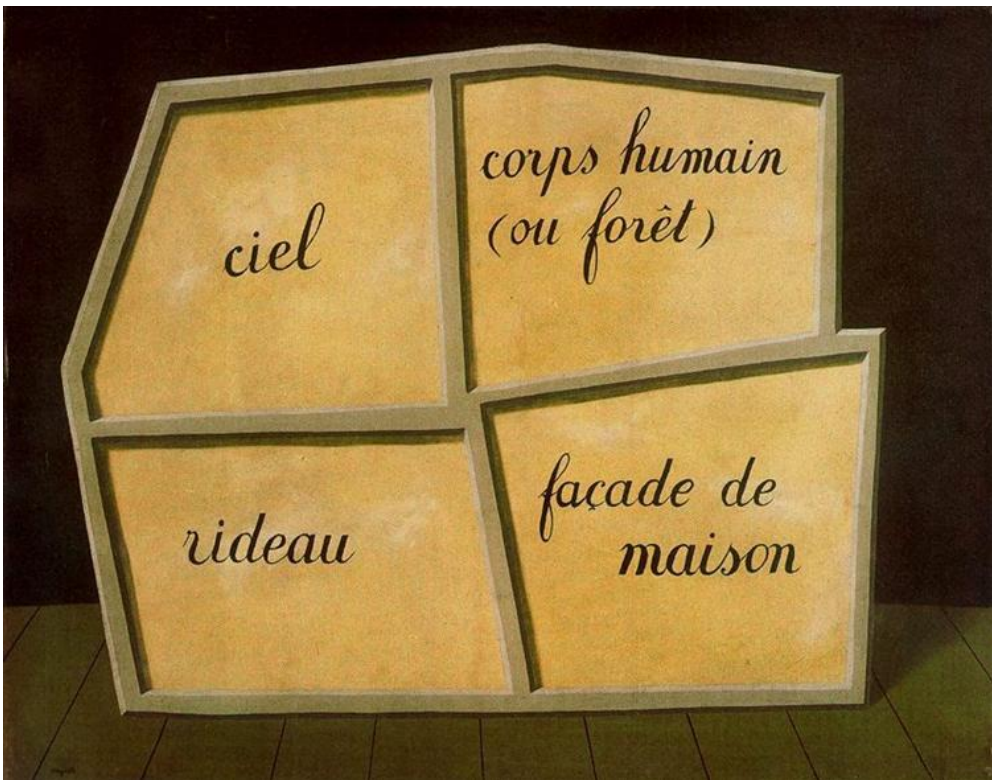
Sl. 21



Sl. 22



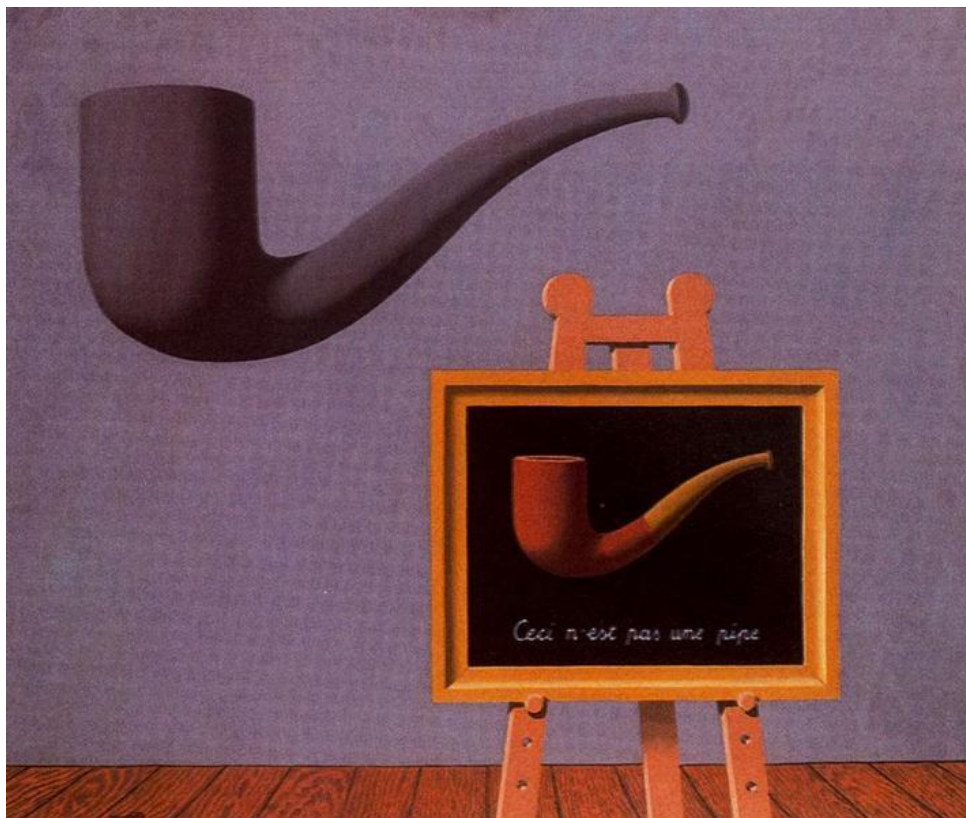
Sl. 23



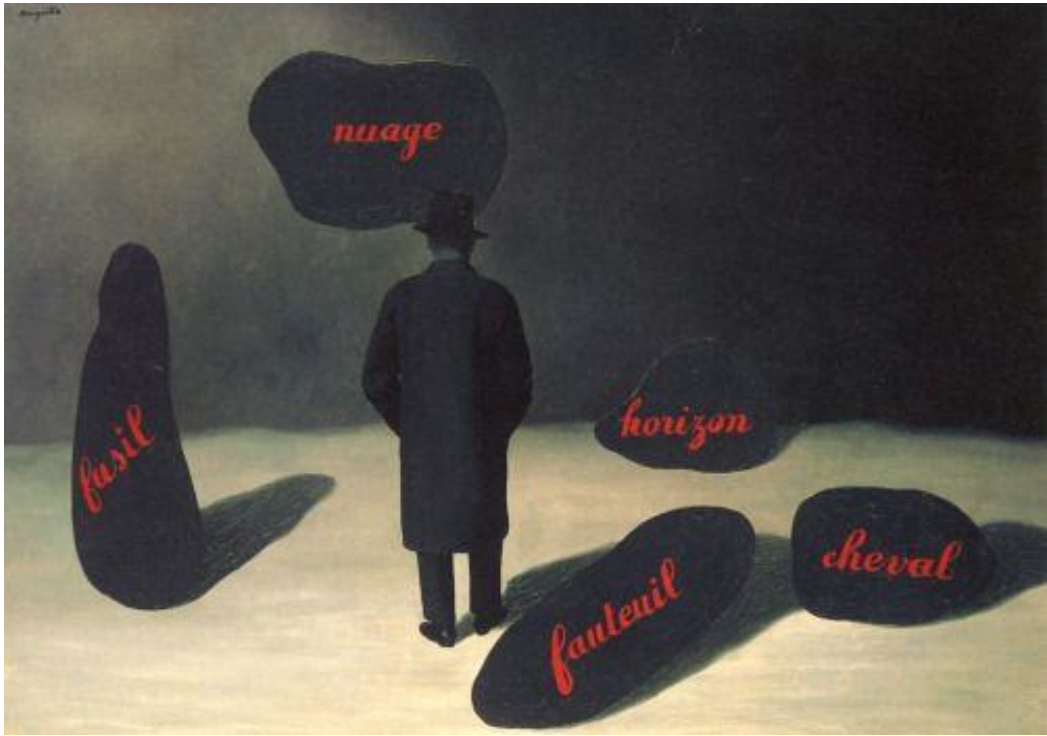
Sl. 24



Sl. 25



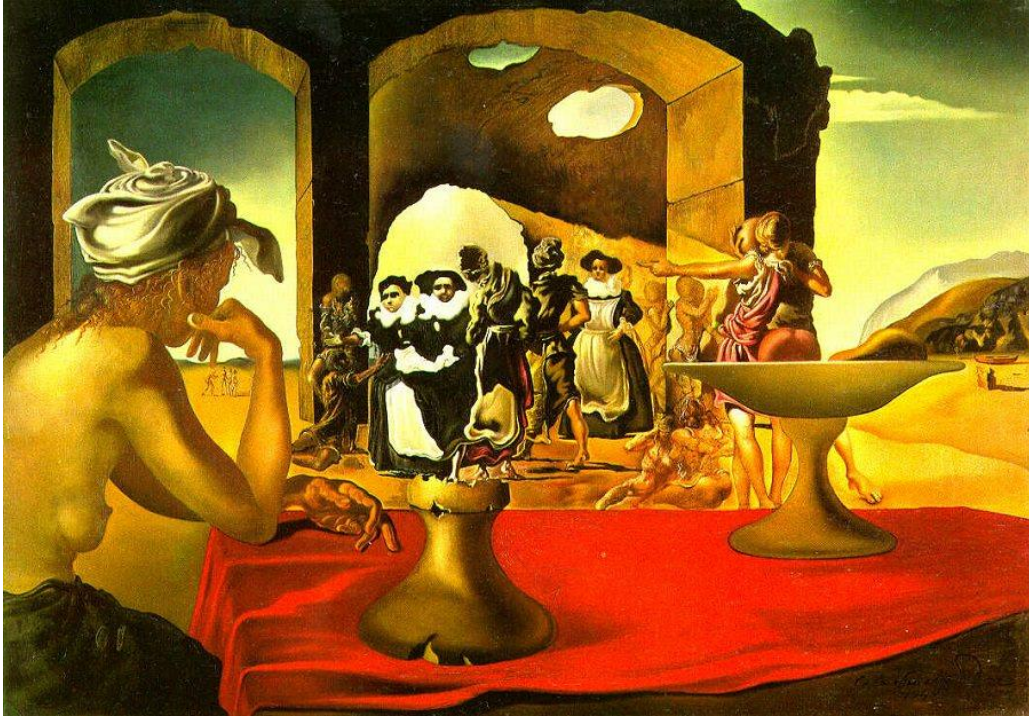
Sl. 26



Sl. 27



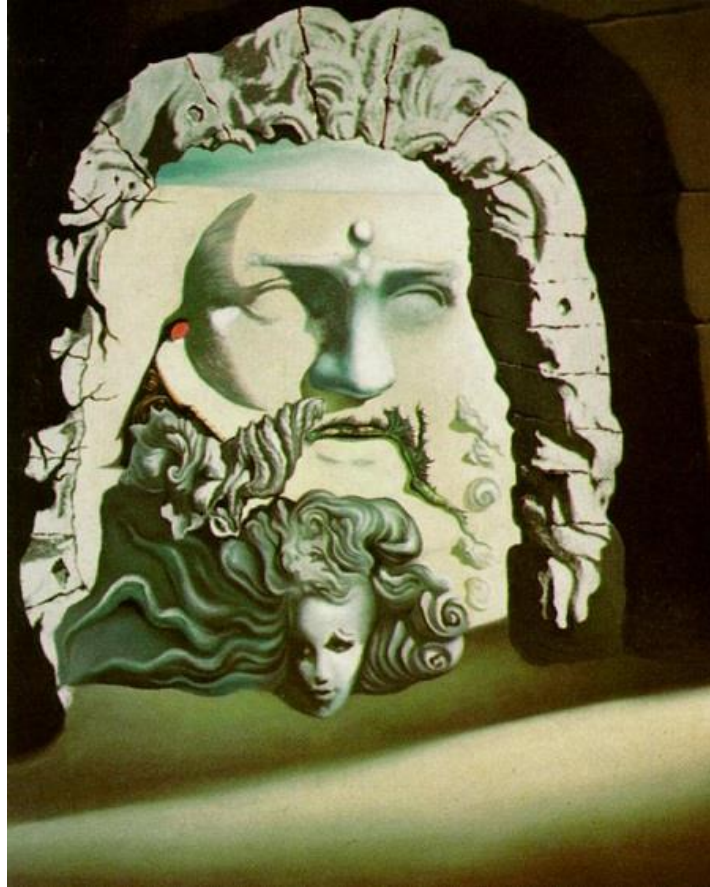
Sl. 28



Sl. 29



Sl. 30



Sl. 31