

Barbara Gaj Ristić

Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija, HR–21000 Split
bgaj@umas.hr

Koncept estetike ružnoga na primjeru umjetnosti radikalne enformelne apstrakcije

Sažetak

Unutar umjetnosti radikalnog enformela nalazimo djela izražene nepikturalnosti, nese-mantičnosti i nereferencijalnosti, kao i težnju prema entropiji, raslojavanju i razjedinjavanju forme kroz destruktivne procese deformiranja, perforiranja, urezivanja, grebanja, gomilanja struktura i masa, fragmentacije, skidanja slojeva i spaljivanja. U ovom je radu naglasak stavljen na teoretske modele tumačenja radikalnog enformela kroz koncepte estetike ružnoće, odnosno brutalne estetike, kao što su: (1) deformacija, (2) disfiguracija, (3) neformnost, i (4) entropija – na primjerima enformelnog stvaralaštva Ive Gattina, Eugena Felleri i Marijana Jevšovara, koji su proizašli iz njihovih svjetonazora prema umjetnosti i slici. Umjetnici su intencionalno stvarali slike koje nisu »lijepo« suprotstavljajući se klasičnim vrijednostima umjetnosti i ljepote kroz opozicijski i negacijski pristup, nihilizam, destrukciju, deformiranje i poništavanje slikarske površine kao vidovima anti-estetike.

Ključne riječi

estetika ružnoga, radikalni enformel, moderna umjetnost, deformacija, neformno, brutalna estetika, anti-umjetnost

1. Uvod

U Hrvatskoj, enformel je kompleksna i heterogena likovna pojava. Općenito govoreći, značajke enformela zajedničke većini enformelnih djela, bez obzira kojoj enformelnoj orijentaciji pripadali, dokidanje su tradicionalnog shvaćanja kompozicije i slike, dominacija materije i/ili geste, slobodne organske forme i upotreba neslikarskih materijala i postupaka. Konkretno u radikalnom enformelu, sve su te značajke još izraženije – u morfološkom smislu to su naglašena materičnost, reljefnost (teksturalnost), besformnost, monokromija, akromatski registar boja, gruba materija podvrgnuta destruktivnim procesima deformiranja, urezivanja, grebanja, gomilanje struktura i masa, fragmentacije, skidanja slojeva i spaljivanja, te sami svjetonazori prema umjetnosti i slici: negacija slike, nulta točka, anti-umjetnost, nereferencijalnost, nepikturalnost, nese-mantičnost, nihilizam i brutalna estetika.

Radikalni enformel u Hrvatskoj, kao i u europskoj umjetnosti, može se razmatrati i tumačiti kroz teoretske modele estetike ružnoga i entropije. Unutar ove likovne pojave, materija se na svojevrsan način degradira ili raščlanjuje, odnosno svodi na postupke i procese u kojima se koriste neslikarski materijali. Koncept entropije ukazuje na raspadanje, raslojavanje, eroziju, rasipanje i nejedinstvo forme, te obuhvaća veliki broj međusobno različitih i nespojivih umjetničkih djela udaljenih i prostorno i vremenski, ne nužno uvijek djela povijesnog enformela. Iako se često govori o radikalnom enformelu u kontekstu anti-umjetnosti, teorijske se platforme estetike ružnoće uglavnom nisu primjenjivale u dosadašnjim tumačenjima.

U djelu *Povijest ružnoće*, Umberto Eco pojašnjava da su avangarde na početku 20. stoljeća doprinijeli »pobjedi ružnog«. Avangardni su umjetnici pokazivali katkad *ružno samo po sebi* i *formalno ružno*, a katkad bi jednostavno sami »unakazili« vlastite slike. Takvi primjeri *umjetnički ružnog* mogli su se vidjeti već u istupima futurista protiv klasične ljepote, dadaističkog »gađenja«, ekspresionizma, nadrealističkog automatizma, estetike otpadaka itd. Pozivajući se na Adornovu *Teoriju estetike*, koji tvrdi da bi umjetnost trebala usvojiti baš ono što je odbačeno kao ružno, Eco piše da danas gotovi svi prihvaćaju kao »prelijepa [umjetnička] djela« ona koja su izazivala zaprepaštenje i sablazan, te zbog kojih su se njihovi očevi »zgražavali«. *Avangardno ružno* prihvaćeno je kao »novi obrazac ljepote«,¹ što se može primijeniti i na estetiku enformela, čije su prve izložbe izazvale zaprepaštenje i negodovanja. U prethodnom spomenutom djelu *Povijest ljepote*, Eco naglašava da se u tzv. »neformalnom« slikarstvu prisustvuje u »pobjedi mrlja, pukotina, grumena, nabora, kapljica [...] slučajne mrlje i prevrednovanje stvari u suvremenoj umjetnosti postaju predmet estetskog diskursa« te smatra kako se ne može zanemariti činjenica da nas umjetnik ne poziva na samo promatranje

»... kaldma, hrđe i katrana, već mu ti materijali služe za stvaranje djela. Odabirući određene materijale, naglašavajući ih i dajući oblike bezobličnom, umjetnik obilježava materijal 'pečatom vlastita stila'.«²

Adorno i Eco smatraju da s vremenskim odmakom i pobjedom avangarde, djela koja su »ružna« postaju nova prihvaćena estetika, iako su u to vrijeme predstavljala istup protiv *ljepote*. Koncept »ružnoga« primjenjiv je na stvaralaštvo radikalnog enformela, posebno zbog destrukcije i deformacije materije.

2. Deformacija i neformnost u enformelnoj apstrakciji

Ukoliko se *deformacija* promatra kao jedan vid »estetike ružnoće«, kao što je predložio njemački filozof Karl Rosenkranz u svojoj *Estetici ružnoga* (njem. *Ästhetik des Häßlichen*) još 1853. godine,³ utoliko je se može povezati s enformelnom estetikom. Iako se njegov koncept deformacije više odnosi na disfiguraciju u umjetnosti nastaloj do druge polovice 19. stoljeća, Rosenkranz spominje i *besformnost* ili *bezobličnost* (njem. *amorphie*) u kontekstu ružnoće, dok njegovo spomenuto djelo predstavlja prvu sistematizaciju pojma *ružnog* kao negativnog (pojam *lijepog* predstavlja bitak, pojam *ružnog* predstavlja nebitak, odnosno dihotomiju svjetlo – tama, dobro – zlo).⁴ Ružno u modernom i postmodernom vremenu – kao negiranje forme, sklada, simetrije i proporcija – zadobiva pravo biti idejom. Ako izraz *formosus*, kao što Derrida ističe, znači *lijep*,⁵ odnosno »lijepo oblikovan«, onda je suprotnost tome upravo umjetnost besformnog ili enformel. Također, hrvatski filozof Goran Sunajko pod estetiku ružnoga ubraja i »neformno« u slikarskim pravcima 20. stoljeća, naslanjajući se na Rosenkranza:

»Negacija tog općeg jedinstva forme je, dakle, *neformnost*.«⁶

Osim umjetnosti avangarde s početka prošlog stoljeća, enformel i slikarstvo akcije, kao umjetnički pravci koji napuštaju figurativnu i geometrijsku formu i afirmiraju materiju i gestu, donose jednu drugačiju estetiku stvaralaštva kod koje se sama forma slikanja pretvorila u »magijski čin, akciju umjetnika«. Sunajko ističe da se upravo u tašizmu ogleđa kako ideja (forma) ne prethodi obliku jer sama ideja nema oblik koji je prethodno mišljen kao oblik. Umjetnički, slučajni pokreti kista na platnu proizvode proizvoljnu, slučajnu i for-

malno »nemišljenu« mrlju nepravilnog oblika. Tašizam je upravo tim svojim spontanom pristupom izravno utjecao na noviju likovnu estetiku – estetiku performansa, dok su i mnogi drugi pokreti sve do postmodernizma sedamdesetih godina prošlog stoljeća posvjedočili o prevladavanju svijesti zadane forme lijepoga.⁷

Enformelno stvaralaštvo hrvatskih umjetnika koji se spominju u ovom radu zaista predstavljaju autentični opozicijski i autsajderski pristup slikarstvu, a to je negiranje pikturnosti slike kroz divergentne individualne načine. Destrukcija i deformiranje neke su od očitovanja vidova anti-estetike, odnosno »estetike ružnoće«. Destruiranje slikarske površine ili forme, ne znači nužno potpuno razaranje ili zasijecanje platna, kao u slučaju Ive Gattina (slika 1), već misaoni proces poništavanja »lijepe« slike, odnosno razgrađivanje, raslojavanje, skidanje i odstranjivanje namaza, kao kod *Sive površine* (1960.–1962.) Marijana Jevšovara (slika 2), ili postupno svođenje na minimalne likovne elemente i monokromnost, kao u slučaju radova Đure Sedera i Vlade Kristla. Stoga se takva varijanta enformela može tumačiti kroz anti-estetički pristup, odnosno kao *anti-slika* ili *anti-estetika*.



Slika 1: Ivo Gattin, *Tamna rasporena površina*, 1961. Tehnika: paljenje, smola, juta. Format: 150 × 100 cm. Inv. br. MG-4031. Fotografija: Goran Vranić. Lokacija: Nacionalni muzej moderne umjetnosti (NMMU), Zagreb. Izvor: dokumentacija NMMU-a, Zagreb.

1
Vidi: Umberto Eco [Umberto Eco], »Avangarda i pobjeda ružnog«, u: Umberto Eco [Umberto Eco] (prir.), *Istorija ružnoće*, prev. Danijela Maksimović – Dušica Todorović-Lakava, Plato, Beograd 2007., str. 365–389.

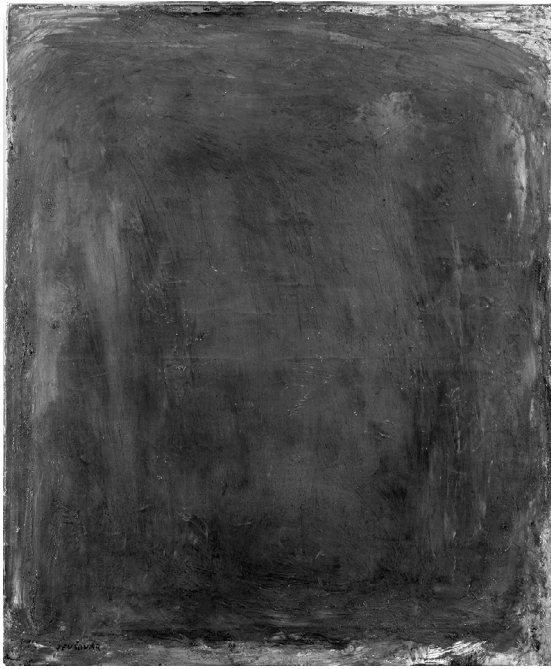
2
Umberto Eco, *Povijest ljepote*, prev. Vanda Mikšić, Hena com, Zagreb 2004., str. 402, 404.

3
Vidjeti: »Part I: Formesless« i »Part III: Disfiguration, or Deformation«, u: Karl Rosenkranz, *Aesthetic of Ugliness. A Critical Edition*, prev. Andrei Pop, Mechtild Widrich, Bloomsbury, London – New York 2015., str. 63–87, 115–258.

4
Goran Sunajko, »Uvod: Karl Rosenkranz i estetički ružno«, u: Goran Sunajko, *Estetika ružnoga*, Naklada Breza, Zagreb 2018., str. 22–23.

5
Jacques Derrida, *Pisanje i razlika*, prev. Vanda Mikšić, Naklada Šahinpašić, Sarajevo, Zagreb 2007., str. 21.

6
Goran Sunajko, »Neformno: Is-krivljavajući slikarski pravci 20. stoljeća«, u: Goran Sunajko, *Estetika ružnoga*, Naklada Breza, Zagreb 2018., str. 141.



Slika 2: Marijan Jevšovar, Siva površina, 1960.–1962. Tehnika: ulje / platno. Format: 64.5 × 54 cm. Inv. br. MSU-2174. Lokacija: Muzej suvremene umjetnosti (MSU), Zagreb. Izvor: dokumentacija MSU-a, Zagreb.

3. Brutalna estetika i deterioracija forme

Povjesničar umjetnosti Davor Matičević opisuje Jevšovarovu *Sivu površinu* kao »maksimalno ništa, nultu točku« ili »polazišnu točku našeg enformela«. Taj je proces Jevšovar nastavio razvijati i kasnije te je potpuno raščlanjenje njegova slikarskog postupka uslijedilo u seriji slika nastalih 1970/71. godine, posebno u djelu *Poništena površina*, a koje su predstavljale poveznicu s djelima nastalim u vrijeme pojave enformela. Jevšovar je svjesno težio suprotstavljanju tradiciji gradnje ljepote u kontekstu procesa poništavanja naslikane površine, protiveći se stvaranju *lijepo slike*,⁸ a iste su namjere vodile Eugena Felleri i Ivu Gattina – intencija je bila stvarati slike koje nisu »lijepo«. Povjesničari umjetnosti i likovni kritičari Željko Košćević i Duboravko Horvatić svojevremeno su Fellerove *Malampije* nazvali »brutalnom« umjetnošću (1962.).¹⁰ S druge strane, Igor Zidić iste naziva »brutalnim nihilističkim zidom«, a Gattinove površine »brutalnim sliko-reljefima« (1968.),¹¹ dok je Jevšovar smisao slikarstva pronalazio u poništavanju »lijepo« slike.

Američki likovni kritičar i povjesničar Hal Foster problematizira pojam *brutalne estetike* koja se javlja u djelima nekolicine umjetnika u razdoblju od sredine četrdesetih pa do sredine šezdesetih godina prošloga stoljeća, kao što su Jean Dubuffet, Georges Bataille, Asger Jorn, Eduardo Paolozzi i Claes Oldenburg. Ovi umjetnici, smatra Foster, propituju grubu materijalnost. Primjerice, Dubuffet miješa zemlju, kamenčiće i asfalt u svojim *haute pâte* slikama, čime erodira temeljno razlikovanje figure i polja (pozadine) na slici. Dubuffet je nazivan *cacaïstom*, Oldenburg je svoje rane skulpture nazivao *shit art*, a Paolozzi nastajanje svojih objekata kao *mud language*.¹² Jedan od glavnih koncepata brutalne estetike jest *disfiguracija*, koja je središnja ideja

Dubuffetova *art bruta*, Batailleova *informea* i *čudovišnog* kod Paolozzija.¹³ Georges Bataille još 1929. godine u kritičkom rječniku umjetničkog časopisa *Documents* spominje termin *informe* ili *besformno*, tumačeći ga kao pridjev koji umanjuje važnost nečega:

»Rječnik započinje od trenutka kad više ne daje značenje riječima, već njihovim zadacima. Prema tome, *informe* nije samo pridjev koji ima dano značenje, nego i pojam koji umanjuje stvari u svijetu, općenito zahtijevajući da svaka stvar ima svoju formu. Ono što označava nema prava u bilo kojem smislu i posvuda biva zgaženo poput pauka ili crva. U stvari, da bi akademici bili sretni, svemir bi trebao poprimiti oblik. Čitava filozofija nema drugog cilja: poanta je zaognuti 'kaputom' (mantilom) ono što jest, matematičkim 'kaputom'. S druge strane, potvrditi da svemir nalikuje ničemu i da je bezobličan, isto je kao reći da je svemir poput pauka ili ispljuvak.«¹⁴

Dubuffet sam svoju umjetnost naziva *art brut* – tj. *ružna umjetnost*, koja će kasnije biti nazvana i *drugačijom umjetnošću* ili *enformelom*. Umjetnicima i teoretičarima koje spominje Foster zajedničko je opozicionarstvo, odnosno otpor prema konvencijama, i gruba materijalnost. Dubuffet je bio veliki kritičar (službene) umjetnosti i kulture, preokupiran idejama o *l'homme de la commun* (fr. obični čovjek) i *l'homme de la rue* (fr. čovjek s ulice), primitivnim, dječjim crtežom i naslijeđem prethodnika kako što su Paul Klee i Max Ernst, a što ga je postupno dovelo do izvorne umjetnosti i *art bruta*. Asimilirajući sve ono što se može pronaći u infantilnom, primitivnom izričaju, kao i grafitima običnog čovjeka koji nije uvjetovan kulturom, postupno je od *haute pâte* (visokih pastoznih) radova iz kasnih četrdesetih godina pa do njegovih apstraktnih *Teksturologija* i *Materiologija* iz kasnih pedesetih godina prošloga stoljeća, *brut* postao više sam predmet materijala i procesa, a manje izvor i subjekt, što ponovno ukazuje na dvosmislenost ovog izraza. Dubuffet je upotrebljavao termin *équivoque* (fr. *dvosmislen*, *dvoznačan*) ukazujući time na ambivalentnosti materije i reprezentacije, apstrakcije i figuracije, doslovnog i simboličnog.¹⁵

U duhu fenomenologije Merleau-Pontyja, Dubuffet je inzistirao na prisustvu i sudjelovanju promatrača u njegovu radu, smatrajući da se slikarstvo ne treba percipirati pasivno, nego »proživljavati« na način na koji je bilo stvarano,

7

Ibid., str. 151.

8

Davor Matičević, *Marijan Jevšovar*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb (14. 2. 1980 – 2. 3. 1980.), katalog izložbe (bez paginacije).

9

Vidi: Tanja Vukmanić, »Problematika re-stauriranja i konzerviranja slike 'Malampija' Eugena Feller«, *Portal* (2010) 1, str. 215–225, ovdje str. 223; »To je ružno!«, *Večernji vjesnik*, Zagreb, 4. 12. 1957.

10

Želimir Košćević, »*Malampije*, izložba Eugena Feller u zagrebačkom 'Studiju G'«, *Telegram*, br. 91, Zagreb (19. 1. 1962.); Dubravko Horvatić, »Eugen Feller«, *Vidici* (1962) 67–68, str. 15.

11

Igor Zidić, »Apstrahiranje predmetnosti i oblici apstrakcije u hrvatskom slikarstvu

1951/1968., bilješke«, u: *Život umjetnosti* (1968) 7–8, str. 50–91, ovdje str. 78, 91.

12

Hal Foster, *Brutal Aesthetics. Dubuffet, Bataille, Jorn, Paolozzi, Oldenburg*, Princeton University Press, Princeton 2020., str. 7–8.

13

Ibid., str. 10. Izvorno objavljeno na francuskom jeziku 1927. godina, citirano prema engleskom prijevodu: Allan Stoekl (ur.), *Georges Bataille. Visions of Excess. Selected Writings, 1927 – 1939*, prev. Allan Stoekl – Carl R. Lovitt – Donald M. Leslie, Jr., University of Minnesota Press, Minneapolis 1985., str. 31.

14

Ibid., str. 25, 27.

15

Ibid., str. 12.

dok je Bataille težio povratku ritualnom činu umjetnosti koji je otkrio u slikarstvu pećina.¹⁶ Dubuffet i Bataille odbacuju klasične norme ljepote, vraćaju se primitivnoj, pretpovijesnoj umjetnosti, a njihovi koncepti brutalnog i besformnog nose konotacije otpora bilo kakvoj kulturnoj asimilaciji. Ali za razliku od destruktivnog barbarizma kakav povezujemo s ratom i nacizmom, Foster, po uzoru na Waltera Benjamina, barbarizam ovih umjetnika naziva »pozitivnim«, dok njihovu kritiku humanizma ne smatra anti-humanizmom. Koncept je brutalnog, sirovog, nerafiniranog proto-dekonstruktivan, nalazi se između prirode i kulture, a Batailleov pojam *informe* također je ambivalentno pozicioniran, nije ni formalan, ni neformalan.¹⁷ Ova dvosmislenost ukazuje da njihovi koncepti predlažu nove početke ili alternativu postojećoj umjetnosti, a ne destrukciju.

Dubuffet nije bio sklon koristiti termin *primitivno*, već radije *sauvage* u smislu divljeg, neciviliziranog, nepripitomljenog, slobodnog od kulturnih normi. Poznato je i da je Dubuffet bio blizak s pariškim trgovcem afričkih umjetnina Charlesom Ratonom te je u više navrata posjetio Sjevernu Afriku. Bataille se divio prapovijesnoj umjetnosti pećina koje su predstavljale početak, a ne kraj i destrukciju ljudske civilizacije. U svom djelu *Lascaux, ou La naissance de l'art (Lascaux ili Rođenje umjetnosti, 1955.)*, Bataille opisuje paleolitičke slike kao prvi znak umjetnosti i čovjeka, odnosno tranziciju od životinje do čovjeka u kojima se očituje paradoksalna estetika, odnosno *koherentni nerred*.¹⁸ Interpretativni model brutalne estetike može se primijeniti ne samo na *art brut* kod Dubuffeta, prapovijesnu umjetnost kod Batailla ili na radikalni enformel, već i na šire poimanje poslijeratnih umjetničkih praksi na koje nije utjecala službena kultura.

Umjetnik se kroz enformel vraća izgledu materije koja pripada početnoj kategoriji *hyle* jer se forma razgrađuje ili destruiira, ostavljajući izgled neobličene materije ili tvari. Filozof Zdravko Poznić ukazuje na to da enformelistička forma temeljena na vlastitoj materijalnoj danosti (stgrč. *hypokeimenon*) ne isključuje moment prikazivačkom semantizacijom same forme, u smislu da svijet, univerzalno i opće, prethodi doživljaju i likovnoj formulaciji pojedinačnog. Unutar enformela, intencionalnost tvari (stgrč. *hyle prote*) i svijesti prema obliku (stgrč. *morfe*) iz pozicije forme, shvaća materiju kao oblik (stgrč. *hyle eshate*), a zatim i kao oblik sa smislom i značenjem, odnosno formu (stgrč. *eidos*). Na primjerima se enformela o tom procesu može govoriti redukcijско-metodološki, ali ne i simbolički. Tako Poznić smatra da se taj proces ostvaruje kao »forma-ne-forma« (termin koji 1952. godine koristi i Tapié, fr. *Forme-Non-Forme*)¹⁹ bez subjektivnosti subjekta ili plana neoblikovanja bezobličnosti, te se djelo nesemantičkog enformela oslobađa i od umjetnika i od djela, »otkrivajući ili nastojeći da otkrije svijet po sebi, bez subjekta«.²⁰

Aristotel u *Metafizici* govori o četiri prvotna uzroka, odnosno prapočela od kojih je prvi *bivstvo*, *bit* ili *biće* (stgrč. *ousia – esencija, suština*), drugi je uzrok *tvar* ili *materija* (stgrč. *hyle*), treći je *počelo kretanja* (stgrč. *entelehia*), odnosno djelatni uzrok koji predstavlja samoostvarenje oblika nekog bivstva, a četvrti uzrok je *svrha nastajanja i kretanja* (stgrč. *telos*) ili konačno dostizanje cilja – smisao i svršishodnost (*Met. A 983 a, 983 b*).²¹ Također, potvrđuje ponovno i tvarne, oblikotvorne, tvorne i svršne uzroke bivstva danih u *Fizici* II, 3 (*Met. K XI 1059a I*).²² Nakon materijalnog ili tvarnog uzroka, slijedi *eidos* koji označava formu ili oblikotvorni uzrok, odnosno ono što pokreće subjekt i dovodi do jedinstvenog oblika, te je vrlo kompleksan pojam koji

predstavlja bit, ideju, pojavu, lik, pralik, kao i vrstu, a koji se prema Aristotelu promatra u odnosu na *hyle* ili materiju. *Eidos* nije istoznačan s pojmom *morfe* (oblik), već je mišljen kao zamisao ili ideja umjetničkog djela, npr. skulpture u duhu/umu umjetnika koja putem kretanja ili tvornog uzroka od prvobitne materije (kamena ili mramora) dobiva svoj oblik ili vanjski izgled, tj. ostvaruje svrhu. Radikalni enformel kao da nastoji biti bezobličan ili amorfan, odnosno vratiti se na prvobitnost ili primordijalnost materije/tvari.

Razmatrajući odnos sadržaja i forme, odnosno *estetike sadržaja* i *forme*, Adorno smatra da estetika sadržaja ironički zadržava nadmoćnost u tom sporu time što sav sadržaj djela umjetnosti i njihova svrha nije formalna već sadržajna. Ako estetika uglavnom progovara o formi, ona dobiva sadržaj privodeći forme diskursu. Formalna su određenja neodvojiva od sadržajno-raznostrukog i mijenjaju se ovisno o razvoju umjetnosti. S radikaliziranjem moderne, isključivo putem negacije – prototipski odnos prema naslijeđenim pravilima kompozicije.²³ Analiza oblika umjetničkog djela i analiza njegovog značenja ima smisla samo u odnosu na njegov konkretni materijal jer elementi forme ukazuju uvijek na sadržajnu tendenciju, bez obzira je li djelo figurativno ili apstraktno. Čak i tamo gdje se forma pojavljuje emancipirana od svakog njoj prethodno danog sadržaja, poprima vlastiti izraz i vlastiti sadržaj jer je posredovanje između sadržaja umjetničkih djela i njihovog sustava subjektivno, te se ne sastoji samo u radu i naporu usmjerenom na objektivizaciju. Adorno, koji je zaokupljen odnosom umjetnosti i istine, smatra da je ono što je iznad subjektivne intencije i proizvoljnosti nešto slično objektivnom u subjektu: iskustvo i svjesna volja koja u konačnici nosi estetski sadržaj istine.²⁴ Radikalni enformel stavlja naglasak na konkretni materijal i vanjsku pojavnost djela, pri čemu samo djelo ostaje kao zapis procesa destrukcije.

Iako je radikalni enformel dominantno apstraktne naravi, moguće je također otvoriti pitanje semantičkog i prikazivačkog, odnosno *mimesisa* unutar materičkog radikalnog enformelnog slikarstva. U samom se enformelu ne može govoriti o mimetičkom karakteru slike kakav je prisutan u figurativnoj umjetnosti, ali se zato može govoriti o intencionalno »slučajnom« imitiranju struktura iz prirode koje nalikuju ili simuliraju neuobličenu, odnosno erodiranu materiju. Kao što se u Dubuffetovima ciklusima *Materiologija* i *Teksturologija* često ponavljaju asocijativni naslovi vezani uz zemlju, tj. tlo, tako i kod enformelnih radova Božidara Jelenića nalazimo naslove poput *Napla-*

16
Ibid., str. 1–18.

17
Vidi: »Georges Bataille and His Cave«, u: H. Foster, *Brutal Aesthetics*, str. 71–103.

18
Michel Tapié, *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Gabriel-Giraud et fils, Pariz 1952.,

19 str. 29.

20
Zdravko Poznić, »Slika prirode i nova priroda slike, primjeri iz hrvatskog slikarstva od 50-ih do 80-ih«, Galerija Karas, HDLU, Zagreb (23. 11. – 12. 12. 1987.), katalog izložbe, str. 7–8.

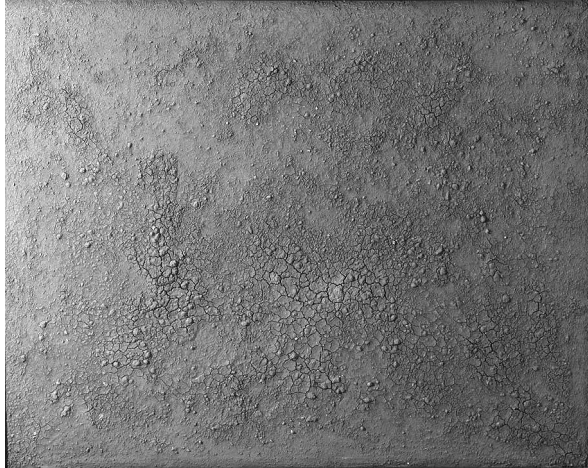
21
Aristotel, *Metafizika*, prev. Tomislav Ladan, Globus, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1988., str. 9–10.

22
Ovo se odnosi na *Hyle* (materiju), *eidos* (formu), *entelehiu* (djelatnost) i *telos* (svrhu). Usp. Aristotel, *Metafizika*, str. 262.

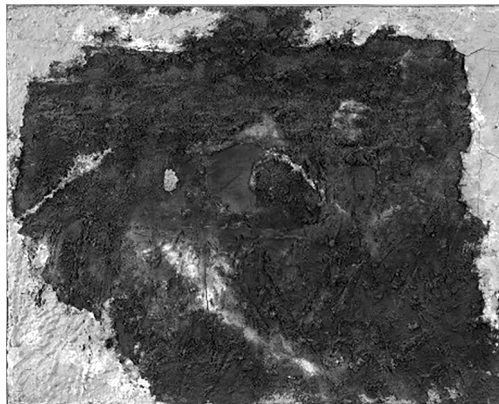
23
Theodor Adorno, »Estetička teorija – Paralipomena«, u: Abdulah Šarčević (ur.), *Estetička teorija danas. Ideje Adornove estetičke teorije*, Veselin Masleša, Sarajevo 1990., str. 36–117, ovdje str. 69–71.

24
Ibid., str. 61.

vina (1960.), *Struktura* (1959.) i *Kišne zemlje* (1961.). Spaljene crne mase Fellerovih *Malampija* (1962.) nadahnute su književnošću Nathalie Sarraute,²⁵ dok formalno nalikuju vulkanskoj magmi. Gattinove crveno-smeđe površine iz 1961/1962. godine izgledaju poput korodiranih, oštećenih i odbačenih komada starog željeza, dok njegovi raniji radovi poput *Plave površine (kao more)* (1959.) i *Opora površina* (1959.), ili pak nešto uniformirana *Ljubičasta površina s plavim* (1960.), u kojima koristi i organske materijale kao što su pijesak, smola i gips (kreda), asociraju na različite geološke konfiguracije tla, zemlje i mora.



Slika 3: Ivo Gattin, *Opora površina*, 1959. Tehnika: pigment, pijesak, lak / juta. Format: 80 × 104 cm. Inv. br. MMSU – 1739. Lokacija: Muzej moderne i suvremene umjetnosti (MMSU), Rijeka. Izvor: digitalizirani mrežni arhiv MMSU-a u Rijeci.



Slika 4: Božidar Jelenić, *Kišna zemlja*, 1961. Tehnika: crvena zemlja, vezivo i sikativ, platno. Format: 120 × 120 cm. Inv. br. MG-6889. Fotografija: Goran Vranić. Lokacija: Nacionalni muzej moderne umjetnosti (NMMU), Zagreb. Izvor: dokumentacija NMMU-a, Zagreb.

Teoretičar vizualnih studija Krešimir Purgar smatra da se u okviru moderne umjetnosti, osim ikoničke, razvija i tzv. »anikonička linija« slikarstva. Naslanjajući se na teze Filiberta Menne, talijanskog teoretičara moderne umjetnosti, Purgar pojašnjava da anikonička linija obuhvaća radikalne apstraktne

stilove koji »svjesno odustaju od kompleksnih sintaktičkih struktura«, čija je namjera potaknuti promatrača da se uključi u raspravu o prirodi umjetnosti.²⁶ Bez obzira na to naziva li se negacija slike *ne-slika*, *anti-slika* ili *protu-slika*, nulti stupanj reprezentacije ne znači »odsutnost slike«, nego nedostatnost teorije reprezentacije da ponudi odgovore na pitanje koji se to dio stvarnosti uopće prikazuje na realističnim slikama. Pozivajući se na pristup teoriji simbola Nelsona Goodmana, Purgar tvrdi da slika bivanjem slikom ne duguje stupnju referencijalnosti, odnosno vezi koju semiotička teorija uspostavlja između prirode i različitih simbola koji predstavljaju prirodu, već je bivanje slikom paradoksalno prisutnije tamo gdje vizualni simboli nisu u referencijalnom odnosu prema prirodi.²⁷ Teorija reprezentacije utemeljena na preslikavanju zaustavljena je na samom polasku nesposobnošću da se navede točno što to treba biti preslikano jer, smatra Goodman, vid nije tek »predmet-s-dane-udaljenosti-i-kuta-te-danom-svijetlu«, već način na koji predmet shvaćamo na određen način, neka inačica ili konstrukcija, odnosno viđenje ili tumačenje tog predmeta, koje relativizira odnos viđenja i reprezentiranja u umjetnosti.²⁸ Djela radikalnog enformela možemo okarakterizirati kao aikonična, odnosno nazvati ih »anti-slikama« jer im je svjesna namjera lišiti umjetničko djelo reprezentacije i poništiti značenje, odnosno dostići nulti stupanj slikarstva.

4. Entropija i umjetnost radikalne enformelne apstrakcije

U svojem eseju *Entropija i umjetnost, ogled o neredu i redu*,²⁹ Rudolf Arnheim smješta umjetnost između kaosa i *orda*. S obzirom na to da današnja znanost o prirodi pokazuje da organska i anorganska priroda teže k redu, te da je ista tendencija prisutna u čovjekovu ponašanju, isto tako cjelokupna kreacija i sve što postoji teži propadanju i eroziji, stoga se sve što postoji, uključujući i umjetnost, nalazi između dviju kozmičkih tendencija: (1) tendencije k mehaničkom neredu (princip entropije) i (2) tendencije k geometrijskom redu (u kristalima, molekulama, organizmima itd.). Primjenjujući drugi zakon termodinamike – tj. entropiju na umjetnost, Arnheim ukazuje na postojanje dvaju posve različitih pravaca u likovnim umjetnostima koja ipak možda otkrivaju zajedničke korijene.

S jedne je strane sklonost prema krajnjoj jednostavnosti, koja se već 1913. godine programatski manifestirala u glasovitom kvadratu na bijeloj podlozi ruskog slikara Kazimira Maljeviča, a kasnije se etablirala kao minimalna umjetnost, a nasuprot tome, jedna se druga škola bavi slučajnim ili namjerno stvorenim neredom, kao što je slučaj s apstraktnim slikama generacije oko Jacksona Pollocka, na kojima se vidi primjena prskane i razlivene boje ili slučajne površinske strukture, obilježene iskrivljenošću i pukotinama na skul-

25

Termin »malampija« spominje se u djelu koje pripada francuskom novom romanu: Nathalie Sarraute, *Portret nepoznatog*, prev. Živojin Živojinović, Progres, Novi Sad 1960., str. 18.

26

Krešimir Purgar, »Anti-slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije«, *Art Magazin Kontura* 25 (2016) 127, str. 14–25, ovdje str. 19.

27

Ibid., str. 16.

28

Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti. Pristup teoriji simbola*, prev. Vanda Božičević, KruZak, Zagreb 2002., str. 12.

29

Rudolf Arnheim, »Entropija i umjetnost, ogled o neredu i redu«, prev. Jasenka Mirenić Bačić, *Život umjetnosti* (1982) 33–34, str. 182–199.

pturi iz istog vremena.³⁰ Moguće je složiti se s Arnheimovom tvrdnjom da čovjek svojoj djelatnosti i stvaralaštvu nameće red, kao nešto što je neminovno društvenoj zajednici. Ipak, umjetnička djela kompleksni su primjeri ljudskih proizvoda koja u materijalnom smislu nastaju izvana, odnosno čovjek ih svojim rukama oblikuje izvana,³¹ ali isto tako kao i sav pojavni svijet, umjetničko djelo nalazi se između tendencije prema redu i principa entropije. Entropija se, kao pojam preuzet s područja termodinamike i teorijske fizike, definira kao mjera za vjerojatnost stanja predmeta i sustava predmeta, ili kao kvantitativna mjera za stupanj nereda u fizičkom sustavu, dok zakon entropije govori o energiji koja se tijekom fizičkih procesa nepovratno gubi.³² Termin entropije već su ranije preuzeli psiholog i teoretičar vizualne percepcije Rudolf Arnheim, kao i teoretičari teorije informacija Umberto Eco i Max Bense – u kontekstu vizualnih umjetnosti. Arnheim ističe da je smisao entropije poetički princip, odnosno karakteristika umjetničkih radova u suvremenoj umjetnosti koji se temelje na kolažu, montaži, *asamblageu*, ekspresivnosti geste, uvođenju slučajnosti.³³ Teoriju entropije u umjetnosti – kako je Arnheim shvaća – može se primijeniti i na radikalni enformel. Umjetnička djela proizlaze iz umjetnikovih namjera i sklonosti, stoga mogu intencionalno težiti entropiji, odnosno kaosu, raslojavanju, razjedinjavanju forme. Što je entropija manja, to je razina reda viša, a za enformel je karakteristično upravo odsutnost reda, kao i tendencija prema kaosu. Entropija je nužna i neminovna posljedica vremena i raspadanja, koja se u umjetnosti može prikazati erozijom i destrukcijom materije.

Slijedom toga, *operativnost entropije* može se primijeniti na agresivne postupke i destrukciju materije; Gattinovo spaljivanje, prosijecanje platna, kao i Jevšovarovo poništavanje površine platna kontinuiranim uklanjanjem sloja slike brisanjem i struganjem (kao očitovanje entropije). Isto potvrđuje i Milan Pelc, koji opisuje enformel kao »svojevrsni antipod oblikovnom funkcionalizmu i tehnološkom optimizmu racionalnog konstruktivizma«, odnosno kao entropijsku struju u hrvatskoj umjetnosti koja djeluje od pedesetih godina prošlog stoljeća i teži dekonstruiranju organiziranog poretka u umjetničkom stvaralaštvu i svega što ono znači u društvenom kontekstu.³⁴ Tako su i Fellerove *Malampije* od samog početka napravljene s namjerom da budu efemerne i, prema riječima samog umjetnika, bez intencije da potraju ili budu sačuvane za budućnost.



Slika 5: Eugen Feller, *Malampija*, 1962. Tehnika: Kombinirana tehnika, juta. Format: 50 × 110 × 9 cm. Inv. br. MSU-2040. Lokacija: Muzej suvremene umjetnosti (MSU), Zagreb. Izvor: Dokumentacija MSU-a, Zagreb.

Materiju se može »deformirati« različitim postupcima i djelovanjem umjetnika, od gomilanja i strukturiranja naslaga na platnu do zasijecanja i spaljivanja

plamenom. U enformelu je konačno materija ili tvar došla u prvi plan, dok su se razlike između estetskog i materijalnog aspekta slike smanjile u smislu da je slika odjednom postala u velikoj mjeri ovisna o materijalima i postupcima koje je umjetnik upotrebljavao, kao i vizualnim učincima koji su nosili unutrašnju strukturu i značajke materijala. Gattin je bio jedan od onih umjetnika koji je u materijalu vidio i formalne, egzistencijalne i stvaralačke mogućnosti umjetničkog izražavanja i nije pasivno slijedio zakonitosti određenih likovnih medija i tehnika. Uzori koji su ga nadahnuli u njegovu stvaralaštvu samo su otvorili vrata raznih mogućnosti koje je odlučio istražiti i dovesti do krajnjih granica stvaralačkog čina. Feller se, s druge strane, razvijao kao umjetnik preuzimajući Gattinovu duhovnu i operativnu proceduru. Pišući o slikarstvu materije, Zdenko Rus u svojem sintetičkom prikazu apstraktne umjetnosti još 1985. godine izdvaja Gattina, Felleru i Hruškovca kao slikare materije, te piše da je Feller, sazrijevajući doslovno u Gattinovu susjedstvu, u ciklusu *Malam-pija* (1960. – 1962.)

»... uznapredovao do stupnja beskompromisne robusnosti, agresivne senzacije i taktilne surovosti stvari slike.«³⁵

Koristeći se raznorodnim ne-slikarskim materijalima, bojama i reagensima stvara enformelna djela izrazite strukture i reljefnosti, koje zauzimaju značajno mjesto u hrvatskoj modernoj umjetnosti.

Umjetnički, odnosno operativni proces pratila je ideja stvaranja slike koja nije »lijepa«. Što se tiče tehnike i pristupa, Fellerovi su postupci uključivali modeliranje površine raznorodnim materijalima (kudjelja, lijepak za drvo, gips, firnis, pigment) koje bi potom palio letlampom. Bilo mu je važno da njegova djela nisu nastajala u kontekstu lijepo rađenih »građanskih« slika.³⁶ Feller je, dakle, inzistirao na stvaranju »ružnih slika«. U prethodnom dijelu rada se spominje *deformacija*, koja je, po Rosenkranzovoj klasifikaciji, jedan vid »estetike ružnoće«. Deformiranost, *besformnost* ili bezobličnost dovodimo u vezu i s enformelnom estetikom, kao suprotnost pojmovima forme i lijepoga. Umjetnik kroz različite postupke stvara proizvoljne i slučajne oblike, kao što Feller nanosima gipsa, veziva i pigmenta stvara nepravilne nanose i slojeve bez nastojanja da ih uobliči u kompoziciju te ih potom spaljuje vatrom koja poništava boje i bilo kakvu intenciju oblika što se može opisati kao jedan od mogućih modela prevladavanja lijepoga u umjetnosti.

Zagreb je u vrijeme pojave enformela imao najznačajniju i najraznorodniju likovnu scenu u Hrvatskoj i u Jugoslaviji, dok su Gattin i Feller bili najra-

30

Ibid., str. 186, 187.

31

Ibid., str. 199

32

Osim osnovnog značenja u termodinamici, »entropija« je i stanje obrnuto od napredovanja i proizvodnosti, nešto što je zahvaćeno negativnim procesom. Usp. Vladimir Anić, »entropija«, u: Vladimir Anić, Ivo Goldstein (ur.), *Rječnik stranih riječi*, Novi Liber, Zagreb 1999., str. 81.

33

Miško Šuvaković, »Suvremena umjetnost i teorija«, u: Miško Šuvaković (ur.), *Pojmovnik*

suвременe umjetnosti, Horetzky, Vlees & Beton, Zagreb – Gent 2005., str. 170.

34

Milan Pelc, *Povijest umjetnosti u Hrvatskoj*, Naklada Ljevak, Zagreb 2012., str. 475.

35

Zdenko Rus, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj I*, Logos, Split 1985., str. 45.

36

Prema: T. Vukmanić, »Problematika restauriranja i konzerviranja slike 'Malam-pija' Eugena Fellerax«, str. 223.

dikalniji u svojim enformelnim postupcima. Ješa Denegri opisuje Gattinovu izložbu iz 1957. godine kao prijelomni trenutak u današnjoj povijesnoj projekciji pojave enformela i vremenski prioritet u pokretanju problematike enformelnog slikarstva³⁷ te naziva njegov enformel *radikalnim*, a u tom kontekstu spominje i Felleru u daljnjim kritičkim tekstovima o nepikturalnom i nesemantičkom enformelu. Dakle, uz Ivu Gattina, Eugen Feller jedan je od najekstremnijih primjera enformelnog zahvaćanja u materiju ostvaren u ciklusu *Malampija*, čime je osigurao mjesto među glavnim eksponentima radikalnog enformela u Hrvatskoj. Naime, Feller je bio sklon eksperimentiranju i prije nego je upoznao Gattina. S obzirom na to da nije imao likovnu izobrazbu, kao samouki slikar nije bio opterećen tradicijom i akademizmom, a kako nije znao crtati ni slikati u općenitom smislu te riječi, apstrakcija je za njega bila logičan izbor. Tijekom 1960. godine, prije nastanka *Malampija* i drugih enformelnih slika, Feller radi i nekoliko eksperimenata uljanim bojama na papiru manjih dimenzija, ali i eksperimente drugim tehnikama i materijalima koje nisu tipično slikarske, kao npr. parafin, premaz za drvo ili boje za tkaninu. Neke od operativnih procesa koje je primjenjivao tada na papiru, gužvanje, grebanje, perforiranje i paljenje vidljivi su u intervencijama u ciklusu *Malampija*, koji će neposredno nakon toga uslijediti.

Kroz intenzivna druženja s Ivom Gattinom, mladi je Eugen Feller mogao uživo vidjeti stvaralački postupak i to u njegovoj najradikalnijoj varijanti. Felleru je najvažnija bila akcija i trenutak stvaranja, kao i fascinacija materijalom. Oduševljen mogućnostima raznih svojstava pigmenta i veziva, radio je različite eksperimente s materijalom koji mu je došao pod ruku, a koji nije bio tradicionalni slikarski pigment. Tako su nastale njegove danas najpoznatije enformelne slike-reljefi. Poput Gattina, Feller je kroz *Malampije* stvorio svojevrsni duktus ili osobni način umjetničkog rukopisa te je moguće uvijek nepogrešivo prepoznati i druga djela Eugena Felleru iz razdoblja enformela koja sačinjavaju vrlo specifične kompozicije organske nagomilane mase, nalik ohlađenoj crnoj magmi. Isto su tako prepoznatljiva i stilsko-morfološka obilježja Gattinovih površina, Sederovih crnih slika, Jevšovarovih monokromnih površina, kao i Kulmerovih ranih enformelnih slika, što ukazuje na to da su ovi umjetnici uspjeli stvoriti svoj autentični umjetnički rukopis, svoju vlastitu enformelnu fakturu.

Kao vrlo mlad umjetnik, Feller je dobro poznao svjetsku književnost, kao što je također bio upućen i u likovna zbivanja. Međutim, budući da nije imao prilike vidjeti suvremenu umjetničku produkciju svjetskih umjetnika, o njima je slušao preko svojih prijatelja, poznanika i umjetnika koji su živjeli u Jurjevskoj ulici. O iskustvu enformela i o različitim umjetnicima najviše je saznao od Gattina kojem je ujedno nosio svoje radove da ih vidi. Na Fellerovim djelima nisu prisutne nikakve oštre linije ni konture, već rastočeni, besformni »oblici«. Na mjestima gdje je forma nagomilana i koncentrirana stvara se organska struktura koja može podsjećati na erupciju ili zemlju, a ne mora asociirati i podsjećati na apsolutno ništa. Grub i slojevit reljef, koji daje površini taktilnu kvalitetu, pridonosi trodimenzionalnosti slike. Izražena je tekstura uistinu dominantna na slici *Malampije* iz 1962. godine, kao i na većini slika nastalih u razdoblju enformela. Teksturalne vrijednosti daju formaciji hrapavu, nemirnu površinu i mjestimično raspuklu površinu koja podsjeća na spaljenu magmu i deterioriranu površinu izražene »ružnoće«.

5. Rasap oblika i ništavljenje značenja

Francuski apstraktni umjetnik i teoretičar Georges Mathieu u eseju *O rasapu oblika* (1962.) piše kako postoje dva izvora, odnosno dva aspekta enformela. Prvi aspekt je *morfološki* – rasap ili ništavljenje svih poznatih oblika kako bi se pronašla nulta točka, ništavilo iz kojeg ponovno sve može postati moguće. »Očigledno je da se ne može dugo živjeti od tog posvemašnjeg rasapa i da se moraju roditi novi oblici. Privremena je drama u tome što se stanoviti broj duhova do te mjere zadovoljava tim ne-oblicima da su izmislili naziv za njih: 'enformel'. Slikarstvo je to koje otkriva duhovnu i moralnu degradaciju u koje je zapalo društvo. U europskim i svjetskim kulturnim i društvenim centrima, stvaraju se i izlažu djela slikarstva unutar kojeg su se figurativni i nefigurativni »raščinili proizvođači tvar koja se smatra ciljem sama po sebi.«³⁸

Mathieu smatra da se prvi rasap figurativnih oblika u umjetnosti djelomično događa unutar impresionizma, a potpuni rasap figuracije, ali ne i rasap jedne estetike, označila je apstrakcija 1910. godine. Sljedeću fazu, koja počinje oslobađanjem od kanona ljepote, harmonije, kompozicije, zlatnog reza i svake prethodne estetike, Mathieu naziva »od Apstraktnog prema Mogućem«, a ona predstavlja novo revolucionarno razdoblje umjetnosti. U procesu »silaska od Idealnog k Stvarnom« najniža je točka još netransformirana sirova stvarnost, odnosno tvar koja bi mogla biti značenje proturječnog izraza *art brut* od 1948. do 1950. godine. Enformelno se smješta na »kasnom susretištu dviju suprotnih težnja. Jedne koja se završava i druge koja se tek rađa.«³⁹

Nadalje, Mathieu u svojoj *Skici za embriologiju znakova*⁴⁰ piše:

»Umjetnost je jezik, znak je njezin prvi element. Bez govornog jezika, možemo se razumjeti putem znakova: jednom razrađen jezik sastoji se od riječi koje predstavljaju predmete, radnje, misli. Te riječi su znakovi. Oni su dogovor o pojmovima. To su konvencije.«⁴¹

Mathieu predlaže šest cikličkih faza embriologije znakova kroz koju je prošla povijest umjetnosti: (1) istraživanje znakova i rani početak strukturiranja (primitivizam, fovizam i dr.); (2) izviđanje ili potvrđivanje kroz koje znakovi dostižu maksimalno djelovanje kroz stilove (kubizam, lirska apstrakcija); (3) formalizam ili akademizam (klasična umjetnost, klasicizam, neoplasticizam); (4) pretjerivanje kroz deformaciju (barok, ekspresionizam, naivna umjetnost, deskriptivni nadrealizam i dr.); (5) destrukcija značenja znakova (impresionizam); i (6) *enformel*, tj. upotreba ne-sredstava, odnosno sredstava bez mogućeg značenja (osim dijalektičkog).⁴² Težnje su radikalnog enformela bile ništavljenje oblika, odnosno forme te potpuno odbacivanje znaka i značenja.

37

Ješa Denegri, »Radikalni enformel Ive Gattina«, u: Ješa Denegri, *Prilozi za drugu liniju 2. EXAT-51. Nove tendencije, radikalni enformel, Gorgona: dopune hronici jednog kritičarskog zalaganja*, Macura – Topy, Beč – Beograd 2005., str. 152–154.

38

Georges Mathieu, »O rasapu oblika«, prev. Zvonimir Mrkonjić, *Život umjetnosti* (1962) 7–8, str. 140–144, ovdje str. 142.

39

Ibid.

40

Georges Mathieu, »Esquisse d'une embryologie des signes«, u: Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance. Au-delà du Tachisme*, Gallimard, Pariz 1972., str. 173–181.

41

Georges Mathieu, *De la révolte à la renaissance, Au-delà du Tachisme*, str. 173.

42

Ibid., str. 177–179.

Iako su eksponentima radikalnog enformela zajedničke ideje i svjetonazori o negaciji slike, anti-umjetnosti i anti-estetici, kretanje prema nemogućnosti slikanja, kao i izražena monokromija, nepikturalnost i nereferencijalnost, unutar radikalnog tipa enformela moguće je izdvojiti, odnosno razlikovati načine i strategije kojima su ostvarili ništavljenje forme i značenja prema određenim morfološkim značajkama i/ili procesualnosti. Neki su se umjetnici koristili prosijecanjem i spaljivanjem ili izlaganjem moru i kiši, kao i djelovanju kiselina na samo tkivo slike, dajući time ekspresivnost slikarskoj površini bez namjere da budu išta drugo osim egzistencijalnog čina. Primjerice, Gattin i Feller vrlo su agresivnim i invazivnim postupcima deformirali ortogonalni kvadrat slike stvarajući brutalističke reljefe, dok su se članovi umjetničke grupe *Gorgona* – Jevšovar, Seder i Vaništa – više bavili ontološkim problemima slike. Oni su također propitivali smisao umjetnosti posredstvom intelekta, a posebno kroz tradicionalne slikarske tehnike uz usvajanje enformelnih postupaka nanosa pigmenta, gomilanja ili skidanja slojeva, pritom negirajući površinu i dolazeći do nulte točke slikarstva drugačijim sredstvima, s naglaskom na mentalne procese, a ne na grubu, sirovu materičnost i reljefnost. S jedne strane, radikalni enformel može ući u kategoriju umjetnički »ružnog« i »brutalnog« u smislu odnosa prema materiji kroz besformnost, disfiguraciju, deformaciju ili rasap oblika, dok, s druge strane, vremenom prestaje biti u estetskom smislu predmet dualizma ljepota – ružnoća, već postaje usvojena i prihvaćena estetika kao što je bio slučaj i s drugim avangardnim i neoavangardnim umjetničkim pojavama 20. stoljeća.

Barbara Gaj Ristić

The Concept of Aesthetics of Ugliness
Exemplified by the Art of Radical Informel Abstraction

Abstract

In the art of radical Informel, we encounter works with emphasised non-pictoriality, non-semantics and non-referentiality, as well as a tendency towards entropy, layering and the disintegration of form through destructive processes such as deformation, perforation, incision, scratching, the accumulation of structures and masses, fragmentation, stripping and burning. In this paper, theoretical models of interpretation for the art of radical Informel are pointed out through the concepts of the aesthetics of ugliness, i.e. brutal aesthetics, such as (1) deformation, (2) disfiguration, (3) formlessness and (4) entropy – using the example of the informal works of Croatian authors Ivo Gattin, Eugen Feller and Marijan Jevšovar, which result from their attitude towards art and painting. The artists have deliberately created paintings that are not “beautiful” by opposing the classical values of art and beauty through oppositional and negative approaches, nihilism, destruction, deformation and the abolition of the surface of the painting as forms of anti-aesthetics.

Keywords

aesthetic of ugliness, art of radical informel, modern art, deformation, formlessness, brutal aesthetic, anti-art