

Unutarnje i vanjsko u skulpturi

Pratnemer, Josip

Master's thesis / Diplomski rad

2024

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:688309>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-23**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU
ODSJEK ZA VIZUALNU I MEDIJSKU UMJETNOST
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ LIKOVNA KULTURA

JOSIP PRATNEMER

UNUTARNJE I VANJSKO U SKULPTURI

DIPLOMSKI RAD

MENTOR: prof. dr. art. Tihomir Matijević

Osijek, 2023.

SAŽETAK

Ključne riječi: voajerizam, špijunka, unutarnji prostor, vanjski prostor, maketarstvo

Diplomski rad „*Unutarnje i vanjsko u skulpturi*“ istražuje složen odnos suvremene publike prema umjetnosti kroz interakciju s prostorom i umjetničkim djelom. Naglasak je na stvaranju dinamičnog iskustva koje transformira percepciju gledatelja. Maketa stambenog objekta, s mogućnošću gledanja kroz špijunku, simbolizira duboko uronjeno iskustvo voajerizma. Kao umanjeni, statični prikaz stvarnog objekta, maketa potiče gledatelja na istraživanje i promatranje, potičući refleksiju o privatnosti, prostoru i granicama promatranja. Ovaj oblik umjetnosti odražava kompleksnost suvremenog društva u kojem se granice privatnosti često izazivaju i preispituju, ističući važnost percepcije i interakcije u oblikovanju umjetničkog doživljaja.

Keywords: voyeurism, spyhole, interior space, exterior space, scale modeling

The master's thesis "Internal and External in Sculpture" explores the complex relationship of contemporary audiences to art through interaction with space and artistic work. It emphasizes the creation of a dynamic experience that transforms viewers' perceptions. A scale model of a residential building, featuring a peephole, symbolizes a deeply immersive voyeuristic experience. As a reduced, static representation of a real object, the model encourages viewers to explore and observe, prompting reflection on privacy, space, and the boundaries of observation. This form of art reflects the complexity of modern society where privacy boundaries are often challenged and questioned, underscoring the importance of perception and interaction in shaping the artistic experience

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja **Josip Praterner** potvrđujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Unutarnje i vanjsko u skulpturi**, te mentorstvom **prof. dr.art. Tihomira Matijevića** rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, 13. rujna 2024.

Potpis



Sadržaj

1.	Uvod.....	2
2.	O unutarnjim i vanjskim prostorima.....	3
3.	Skulptura kao ambijent.....	6
4.	Mimezis življenog prostora.....	7
5.	Između skulpture i makete.....	9
6.	Publika u ulozi voajera.....	11
7.	„Peeping Tom“.....	13
8.	Zaključak.....	17
9.	Literatura.....	18
10.	Prilozi.....	20
10.1.	Popis slika.....	20

1. Uvod

Može li umjetnost promijeniti iskustvo i razumijevanje publike putem interakcije s prostorom i percepcijom? Diplomski rad “*Unutarnje i vanjsko u skulpturi*” istražuje dinamiku između unutarnjih i vanjskih prostora te ulogu publike kao voajera, istražujući kako se ta interakcija odražava u umjetničkom kontekstu. Naglasak je na složenosti suvremenoga društva u kojem se granice često dovode u pitanje, a umjetničko djelo služi kao alat za osvještavanje i istraživanje različitih percepcija i predrasuda. Istaknuta interaktivna dimenzija naglašava važnost percepcije i aktivne participacije gledatelja u oblikovanju umjetničkog iskustva. Rad pozicionira suvremenog gledatelja kao ključnog sudionika samog umjetničkog procesa, čiji pogled i razmišljanje obogaćuju značenje umjetničkog djela te ga čine instrumentom za dublje razumijevanje društvenih dinamika i refleksije o pitanjima privatnosti i javnosti. Ovaj rad istražuje socijalne implikacije koje nastaju iz interakcije između umjetničkog djela i publike.

2. O unutarnjim i vanjskim prostorima

Prostor prema Kantu nije objektivan i stvaran, nije tvar, ni slučaj, ni odnos; umjesto toga, on je subjektivan i idealan, te proizlazi iz prirode uma u skladu sa stabilnim zakonom, služeći kao shema za koordinaciju svega što se opaža izvana (Janiak, 2016 : n.p.). Za Newtona, je prostor matematički prostor koji se proteže beskonačno, ne poznaje ni kraj ni početak u bilo kojoj dimenziji, te su sve točke u prostoru jednake. Prema Newtonu, prostor je istovremeno realan i apsolutan. Realan je u smislu da postoji neovisno o bilo kojem umu. Prostor je apsolutan jer postoji neovisno o bilo kojem objektu koji se u njemu nalazi, što znači da bi prostor, čak i ako je prazan, i dalje postojao, čak i kada u njemu ne bi bilo ničega. Prema Newtonu, prostor je neka vrsta apsolutnog spremnika svih stvari koje se u njemu nalaze. Newtonov razlog za ovakav stav je što je vjerovao da je to jedini stav koji je usklađen s njegovim zakonima gibanja, odnosno, jedini održivi stav, s obzirom na znanstvenu perspektivu, bez obzira na njegove moguće metafizičke implikacije (Zovko, 2020 : 13). Prema Leibnizu, za razliku od Newtona, prostor je istovremeno i idealan i relativan. Ovaj pogled proizlazi iz Leibnizove metafizike prema kojoj se svaka egzistencija sastoji od jednostavnih supstanci nazvanih monadama. Budući da su monade apsolutno jednostavne i nedjeljive, nisu prostorne: nemaju oblike, veličine ili volumene, već samo percepcije. Budući da je svaki aspekt egzistencije sačinjen od ovih neprostornih entiteta, prostor ne može biti stvaran na način na koji tvrdi Newton. Umjesto toga, za Leibniza je prostor idealan: to je samo nešto što se pojavljuje u percepcijama monada, umjesto nečega što stvarno postoji. Ipak, to ne znači da je prostor potpuno nestvaran, jer čak i pojava ima određeni stupanj stvarnosti, kao što je duga koja ima svoj stupanj stvarnosti. Leibniz naziva prostor „dobro utemeljenim fenomenom“ što znači da, iako je to samo pojava, ima temelj u percepcijama neprostornih monada, poput obojenih traka na duginim, koje imaju svoje temelje u prozirnim kapljicama vode. Za Leibniza je prostor također relativan, a ne apsolutan, kao što je slučaj s Newtonom. To znači da je prostor za Leibniza samo skup odnosa između stvari koje se navodno nalaze u prostoru. Na primjer, prostor u sobi je samo skup odnosa između različitih komada namještaja i drugih objekata koji se nalaze u sobi. Dakle, ako bi prostor bio potpuno prazan, ne bi imalo smisla govoriti o mjestima u prostoru, niti bi imalo smisla govoriti o postojanju samog prostora (Dicker, 2004 : 28). Šuvaković piše da je prostor jedan od fizikalnih pojmova koji opisuje pojavnost, izgled i prisutnost svijeta. Postoje tri osnovne definicije prostora: 1. Prostor je

mjesto (gdje se nešto nalazi) i sredina-okružje (ono u čemu se nešto nalazi), tj. prostor obuhvaća i smješta (pozicionira) stvari i bića.

2. Prostor nije samo sredina u kojoj se raspoređuju stvari, već sredstvo koje omogućava položaj stvari. Dakle, prostor nije okružje stvari, već univerzalna mogućnost njihovih odnosa.

3. Prostor je apstraktna, konceptualna, logička i matematička kategorija kojom se opisuje položaj stvari, odnos među stvarima i cjelina mogućih odnosa stvari. U formalnom smislu, prostor može biti idealni prostor nulte dimenzije (točka), jednodimenzionalni prostor (linija), dvodimenzionalni prostor (ravna površina), trodimenzionalni prostor (fizički prostor), četverodimenzionalni kontinuum prostora (trodimenzionalni prostor i vrijeme), kao i n-dimenzionalni mogući prostori matematike (topologija). Trodimenzionalni se prostor najčešće smatra iskustvenim fizičkim prostorom i njime se opisuje konkretni perceptivni svijet. Osnovni su parametri prostora dimenzije (visina, dužina, širina), smjerovi (naprijed-natrag, lijevo-desno, gore-dolje) i veličine (malo-veliko, blizu-daleko) (Šuvaković, 2005 : 519). Dakle, kroz povijest, je poimanje prostora prošlo kroz različite faze. Počevši od Aristotelova koncepta toposa, koji prostor smatra supstancom, preko Descartesove *res extensa*, Kantova subjektivnog i idealnog prostora, Newtonove ideje apsolutnog prostora, Einsteinove teorije relativnosti, do Merleau-Pontyjevih teza o egzistencijalnom karakteru prostora. Evolucija ideja proteže se od geometrijsko-apstraktnih teorija do antropoloških spacijalnosti i topološkog prostora kao mjesta. U umjetnosti, prostor dobiva novu ulogu i postaje jedna od najvažnijih tema skulpture, ali i umjetnosti dvadesetog stoljeća. Podjela prostora na unutarnji i vanjski uobičajena je u umjetnosti, a prema Šuvakoviću razlikuju se tri karakteristična prostora: unutarnji, vanjski i ambijentalni prostor. (Matijević, 2013 : 35) Odnos unutrašnjeg i vanjskog prostora vraća nas sve do Trojanskoga konja gdje je zloupotreba povjerenja osvijestila važnost o skulpturi kao šupljem predmetu.

Podjela prostora na unutarnji i vanjski također je uobičajena i u arhitekturi. Da bi se dovršila arhitektonska kompozicija, potrebno je obraditi i unutarnji i vanjski prostor te uspostaviti dobru povezanost između njih. U konvencionalnom pristupu dizajnu, odnos između unutrašnjeg i vanjskog prostora strogo je definiran. Granice između unutrašnjosti i vanjštine jasne su i uočljive, a unutarnji i vanjski prostori vrlo su dobro određeni. Može se biti ili unutar objekta ili izvan njega. Imati samo dvije suprotnosti, unutrašnjost i vanjštinu, može se usporediti s time kao da imamo samo dvije boje, crnu i bijelu (Krstić, Trentin, Jovanović, 2016 : 85).

Ako se govori o čovjeku kao duhovnom biću onda se unutarnje odnosno „unutarnje ja“

odnosi se na duhovni aspekt osobe, povezan s umom, srcem, dušom i duhom osobe. Nasuprot tome, vanjsko, odnosno, „vanjski čovjek“ predstavlja vidljivi, vanjski aspekt osobe (Kandi, 2021: 2). Riječi unutarnje i vanjsko odražavaju dihotomiju u izravnom iskustvu. Unutarnje i vanjsko ne mogu se vidjeti istovremeno. Bihevorist se, zanemarujući unutrašnjost uma, usredotočuje na svijet vanjskih objekata, bilo da su živi ili neživi. Ti su objekti definirani njihovim izgledom i ponašanjem. Njihov vanjski izgled sam po sebi ne otkriva unutrašnjost, ali ostavlja prostor za pretpostavke o prirodi skrivene jezgre. Nasuprot tome, introspekcija, koja se bavi unutrašnjim svijetom uma, može samo nagađati o izgledu promatrača na temelju onoga što se osjeća unutar. Osoba ne može vidjeti vlastito lice. Svijet kakav percipira introspekcija nikada nije stvarno izvanjski, to je više proširenje unutrašnjosti - skup prepreka i prilika, kako je Freud opisao cjelokupnost nesvjesnog. (Arnheim, Zucker, Watterson, 1996 : 3).



Slika 1. Stefan Bohnenberger, *Mala špijunka*

Djelo “*Mala špijunka*” Stefana Bohnenbergera ističe se svojim dubokim promišljanjem o prostoru i njegovoj važnosti u umjetnosti. Prostor u ovom djelu nije samo pozadina ili okvir, već aktivni sudionik koji oblikuje iskustvo promatrača i potiče ih na introspekciju. Špijunka kao središnji element u djelu, postaje simbol granice između unutarnjeg i vanjskog svijeta. Kroz nju, umjetnik stvara prostor interakcije između promatrača, djela i okoline. Promatrač je pozvan zaviriti kroz špijunku, ulazeći u intimni prostor umjetničkog iskustva. Bohnenberger o svom djelu govori: „Metoda koju koristim vrlo je jednostavna, lokalnim umjetnicima pokažem svoje kutije i pitam ih žele li sudjelovati u izložbi. Odgovore li potvrdno, dajem im potpunu slobodu izlaganja.

Mogu izložiti što god i kako god žele.” (Topić, 2003 : 28). Pišući o Bohnebergerovoj „*Maloj špijunki*“, Kalčić (2004 : 35) djelo naziva instalacijom koja otvara vrata posebnom svijetu umjetnosti koji se otkriva samo kroz individualno promatranje. Kroz otvor na kutiji ili kroz prizmu *ready-made* predmeta, poput odbačenih ambalaža, promatrači ulaze u fraktalni prostor oblikovan umjetničkim djelima. Ova djela zadržavaju svoju autonomiju dok postaju dio većeg umjetničkog konteksta koji stvara Bohneberger. U ovom novom kontekstu, umjetnička djela ne gube svoj formalni integritet, već zadržavaju svoju individualnost unutar šire instalacije. Ovdje nema interferencije ili međusobnog prožimanja radova kao što je često slučaj u tradicionalnim postavima galerija. Umjesto toga, dolazi do zamjene uloga na više razina: umjetnik postaje kustos, integrirajući tuđa djela u svoj jedinstveni umjetnički projekt.

3. Skulptura kao ambijent

Autor u vlastitu radu prikazom interijera prostora kao specifičnog prostora koji ideju skulpture približava ideji ambijenta, nastoji stvoriti okruženje koje posjetiteljima omogućava interakciju s umjetničkim djelima na nov i dinamičan način. Kroz ovu praksu istražuje kako prostorni element može oblikovati iskustvo koje nadilazi tradicionalne granice između umjetnosti i svakodnevnog života, stvarajući tako prostor koji je istovremeno funkcionalan i estetski izazovan.

Ambijentalna umjetnost (engl. *environmental art*) temelji se na integraciji otvorenog i zatvorenog prostora kao dijela umjetničkog djela. Za razliku od umjetnosti koja prostor koristi kao pasivnu pozadinu, ambijentalna umjetnost prostor tretira kao aktivan element djela, ističući kontinuitet površine, obujma i prostora. Ova vrsta umjetnosti ima karakteristike totalnog umjetničkog djela (njem. *Gesamtkunstwerk*), jer povezuje različite fenomene kao što su prostor, svjetlost, zvuk, predmeti i kretanje promatrača. Također objedinjuje različite umjetničke forme uključujući skulpturu, slikarstvo, arhitekturu, glazbu, kazalište, performans i film. Ambijentalna umjetnost nastala je evolucijom i sintezom više različitih umjetnosti u jedno prostorno umjetničko djelo (Šuvaković, 2005 : 42). Ambijentalna umjetnost kombinira intervencije u vremenu i „izložbenom“ prostoru (virtualnom ili stvarnom) i odgovora na aspekte prisutnosti gledatelja (njihov pokret, govor ili boju njihove odjeće). Gledatelj ne može gledati rad da ga na

neki način ne promjeni – samim time što je u prostoriji, djelo je promijenjeno. Govorom ili okretanjem po galeriji dolazi do „uništenja“ onoga što je izvorno bilo i postaje nešto novo. Ambijentalna je umjetnička intervencija složena i odvija se udaljeno od samog djela. Međutim, intervencija koju umjetničko djelo čini na gledatelja (i koju gledatelj čini na umjetničko djelo) omogućuje „iskustvo doživljavanja“ unutar vlastitog utjelovljenog odgovora gledatelja. Interakcija s predloženim djelima učinit će gledatelja svjesnim vlastitog procesa gledanja, produljujući njihovo iskustvo umjetnosti iskorištavanjem samog procesa doživljaja (Beale, 2005 : n.p.). Dakle, ambijentalna je umjetnost koja predstavlja elemente informacija iz okoline i od korisnika, prikazuje složenih okolina i korisnika koji odražavaju vlastitu okolinu, kao da su izloženi u njima, odnosno, ambijent postaje zaokružen u interakciji s promatračem.

4. Mimesis življenog prostora

Ako mimesis življenog prostora predstavimo kao konceptualni okvir u kojem umjetnost i dizajn nastoje oponašati, reinterpretirati i transformirati stvarne životne prostore težeći za prepoznavanjem i naglašavanjem elemenata iz svakodnevnog života kroz umjetničke prakse, onda je cilj stvaranje prostora koji je istovremeno funkcionalan i estetski zadovoljavajući. Maketarstvo, kao disciplina koja se bavi izradom umanjenih modela prostora, građevina i objekata, predstavlja najreprezentativniji oblik koncepcije mimesisa življenog prostora. Kroz maketarstvo, dizajneri i umjetnici mogu detaljno istražiti i eksperimentirati s različitim prostornim konfiguracijama prije nego što ih implementiraju u stvarnom svijetu, a makete omogućuju preciznu vizualizaciju i prilagodbu prostora.

U djelu „*Država*“, Platon predstavlja umjetnost kao oponašanje, imitiranje (grč. *mimesis*) lijepih stvari.

„Onda je svaka umjetnost koja oponaša daleko od istine i to je, kako se čini, sve što ona može da izrazi, jer od svake stvari obuhvaća samo jedan mali dio i to samo njen izgled (sliku). Tako, na primjer, slikar crta obučara ili stolara i ostale radnike, a da se pri tome ništa ne razumije u njihovu vještinu. Ali ako je slikar dobar, on će stolarevom slikom, koju izdaleka pokazuje, moći prevariti

djecu i nerazumne ljude, pa će kod njih stvoriti vjerovanje da je to zaista stolar.” (Vilhar, Pavlović, 2002 : 299).

Pojam *mimesis* starogrčki je izraz koji označava oponašanje stvarnosti, a smatra se temeljnim svojstvom umjetnosti. Od samih početaka filozofskog promišljanja o umjetnosti, ovaj koncept naglašava specifičan odnos umjetnosti prema realnosti. Bez obzira na različite pristupe tom odnosu, koji se protežu još od antike, mogu se uočiti dva glavna stajališta: jedno koje umjetničko djelo vidi kao inferiorno prirodi, koje oponaša do točke obmane, i drugo, koje umjetničko djelo smatra superiornim prirodi, nadoknađujući ili poboljšavajući je. Opće je prihvaćeno mišljenje da umjetnost uvijek predstavlja svojevrni prikaz, reprezentaciju ili opis vidljive stvarnosti u djelu. (Rukavina, 2011 : 92). Za razliku od Platona, Aristotel prihvaća *mimesis*, ali ne u negativnoj konotaciji kao njegov učitelj. Aristotel je na oponašanje gledao kao na kopiju stvarnosti i događaja. Smatrao je da ljudi mogu učiti iz oponašanja, posebno iz tragedija, koje promatračima pružaju najveći užitak. Tako je odbacio Platonov negativan stav o vrijednostima koje umjetnost može nositi. U svojoj *Poetici* (ili *O pjesničkom umijeću*), Aristotel ističe da umjetnost ima i kognitivnu vrijednost jer se kroz nju razvija moralna spoznaja. Umjetnost može potaknuti ljude da razmišljaju i reflektiraju se na mnoge aspekte vlastitog života, što u konačnici dovodi do njenog odgojnog učinka (Benčić, 2021 : 15).

Dakle, ako se odnos između umjetnosti i realnosti temelji na viđenju, ključno je primijetiti, ako govorimo o apstraktnom umjetničkom djelu, da apstraktno umjetničko djelo na prvi pogled ne korespondira s vidljivom stvarnošću. Stoga se postavlja pitanje kako se takvo djelo odnosi prema realnosti. Činjenica da vizualnoj umjetnosti ne možemo pristupiti bez percepcije ukazuje na to da umjetničko djelo mora biti percipirano kako bi ostvarilo svoju vrijednost. To sugerira postojanje veze između umjetničkog djela i svijeta percepcije. Zašto bi inače bilo potrebno stvarati predmet čije je osnovno svojstvo da bude vidljiv, ako taj predmet ne bi imao funkciju razjašnjavanja problema inherentnih vidljivoj stvarnosti (Rukavina, 2011 : 94 prema Argan, 1987 : 137).

5. Između skulpture i makete

Skulptura je prema Šuvakoviću (2005 : 573) trodimenzionalni objekt s likovnim svojstvima poput obrađene površine, volumena i mase, a u širem smislu, skulptura može biti bilo koji objekt, skup objekata, ili prostorna instalacija. Skulptura se, kao trodimenzionalni umjetnički izraz, usredotočuje na oblik, materijal i estetsku vrijednost, često s ciljem izazivanja emocionalne ili intelektualne reakcije promatrača. Maketa, s druge strane, prema Runjić (2009 : 95) statički je prikaz objekata, namijenjen prikazivanju odnosa veličine i izgleda stvarnog objekta u umanjenom modelu.

Iako se na prvi pogled čini da skulptura i maketa pripadaju različitim domenama, njihov odnos može biti vrlo produktivan. Makete često koriste principe skulpture kako bi stvorile uvjerljive i estetski privlačne modele dok umjetnici koji se bave skulpturom mogu koristiti maketarstvo kao alat za planiranje i eksperimentiranje s oblicima (skice) prije nego što ih realiziraju u većem mjerilu. U kontekstu suvremene umjetnosti, granica između skulpture i makete postaje sve fluidnija. Umjetnici mogu kreirati makete koje same po sebi djeluju kao skulpture dok skulpture mogu preuzeti funkcionalne aspekte maketa.

Kao jedan od specifičnijih oblika maketa u ovom umjetničkom radu ističe se diorama. Riječ „diorama“ potječe od drevne grčke riječi „*διωράειν – dioráein*“, što doslovno znači - *vidjeti kroz*. Od najranijih dana ljudskog postojanja, ljudi su težili komunikaciji putem vizualnih umjetnosti. Jedan je od ciljeva bio učiniti promatrača dijelom scene i pružiti mu uronjena iskustva kroz umjetnost, stoga su umjetnici težili stvaranju iluzije dubine i prostranstva. Drugi je cilj bio prikaz trodimenzionalnosti, poput skulptura ili prikaza objekata u smanjenom mjerilu. Prikaz koji se usredotočuje isključivo na kombinacije trodimenzionalnih obilježja s dvodimenzionalnim iluzionističkim pozadinama naziva se diorama. Kako bi se bolje razumjela uloga diorame, važno je ocijeniti različite definicije, koncepte te njihovu povijest i razvoj. Zanimljivo je da akademska literatura o dioramama ne nudi jedinstvenu definiciju ili koncept. Na primjer, pojam „diorama“ koristi se za različite vrste objekata. Enciklopedija Merriam-Webster razlikuje dva različita tipa. S jedne strane, to se odnosi na sliku na prozirnu platnu s posebnim osvjetljenjem iza nje. S druge

strane, opisuje trodimenzionalnu scenu koja se spaja s dvodimenzionalnom, obično naslikanom, pozadinom. Najčešći tipovi su ili u mjerilu 1:1, obično prikazujući preparirane životinje u njihovom staništu, tzv. stanišne diorame, ili to mogu biti minijaturne inačice različitih scenarija. Iako obje definicije dijele sličnosti, njihovi povijesni konteksti i ciljevi prilično se razlikuju (Ludwig, 2016 : 12).



Slika 2. Patrick Jacobs, *Familiar Terrain*

Umjetnik Patrick Jacobs pravi diorame visoke rezolucije. Njegova izložba „*Familiar Terrain*“ smještena je na granicu mističnog iskustva i logičkog objašnjenja. Dijelom to proizlazi iz čiste fizičnosti Jacobsovih radova i optičkih iluzija koje stvara. Njegove diorame toliko su složene i precizne da su čak vlasi trave i bijele sjemenke maslačka pažljivo obrađene, što je izvanredno s obzirom na dubinsku perspektivu njegovih pejzaža. Svaka diorama ugrađena je u zidove galerije i može se vidjeti kroz kružni, konkavni stakleni objektiv, stvarajući iluziju nevjerovatne dubine (Schultz, 2011 : n.p.). Jacobsov je rad tehnički impresivan, a kombinira maketarstvo, kiparstvo i slikarstvo. Svaka diorama zahtijeva sate pažljivog rada i preciznosti, pri čemu se koriste razni materijali kako bi se stvorile realistično teksturirane površine i uvjerljivi prirodni elementi. Njegov pristup detaljima omogućava gledatelju da se izgubi u minijaturnim svjetovima, evocirajući osjećaj čuda i nostalgije.

6. Publika u ulozi voajera

Kada bi se nasumičnoj skupini ljudi spomenuli riječ „voajerizam“ i pratili njihove prve mentalne reakcije, većina ispitanika, posebno onih sa zapadnjačkom kulturnom pozadinom, odmah bi stvorila sliku muškarca skrivenog iza grma ili ključanice, žene koja se nesvjesno svlači dok je prate požudni pogledi, ili jezivog muškarca iza dalekozora, koji špijunira u nadi da će uhvatiti pogled na tuđu privatnost. Ove su slike obično obilježene seksualnom napetošću, potrebom za zadovoljstvom, žudnjom i tajnovitošću, što često izaziva osjećaje invazije, upada i ispitivanja. Osjećaji srama i straha često su povezani s ovim, implicirajući da je jedan od središnjih čvorova popularnih ideja o voajerizmu samoskrivanje promatrača. Iako voajer uživa u promatranju drugih, to čini samo u sigurnosti vlastite, dobro zaštićene privatnosti. Između voajera i objekta promatranja uvijek mora postojati neka vrsta prepreke ili zaslona koji ometa pogled i štiti voajera od izlaganja. To može biti dalekozor, prozorski okvir, staklo, ključanica ili neki drugi zaslon (Teodorski, 2020 : 284). Riječ „voajerizam“ dolazi od francuskog glagola „voir“ (vidjeti), odnosno imenice „voyeur“ (u slobodnijem prijevodu, perverzni gledatelj). Bettelheim (1984) podsjeća da je Freud koristio pojam „*die Schaulust*“ (njem. „*die Schau*“ – šou, predstava, pokazivanje i „*die Lust*“ – požuda), da bi označio žudnju za gledanjem nekog spektakla. U slučaju voajerizma, ovaj spektakl ne mora biti masovni društveni događaj, već neka scena koja za voajera ima simboličku vrijednost. U engleskom jeziku, za voajera se koristi izraz „*peeping Tom*“ (Tom koji viri) (Repišti, 2020 : 359 – 360). Voajerizam predstavlja pasivni (skriveni) oblik korištenja pogleda ili zurenja kao sredstva za ostvarivanje određene razine stimulacije i užitka. Bit voajerizma leži u suštinskoj asocijalnosti, odnosno autističnosti. Voajer je, doslovno, sam u svom promatranju, a zadovoljstvo koje proizlazi iz tog čina često je sebično i potpuno posvećeno sebi, odnosno, postaje samo sebi svrha. (Repišti, 2020 : 370). U psihoanalitičkim tekstovima o voajerizmu iz prve polovice dvadesetog stoljeća, važnost kritičkog prikrivanja promatračkog subjekta (voajera) bila je umanjena. Voajer je onaj koji kompulzivno promatra golotinju i izloženost drugih, a ne promatrač skriven iza grma, prozora ili zaslona. Taj aspekt voajerizma stekao je ogromnu popularnost u popularnoj kulturi, prepoznat u službenim udžbenicima psihijatrije/psihoanalize, posebice u području filmske prakse i teorije. Film se prirodno smatra voajerističkim medijem zbog usmjerenosti na „mehaničko oko“ kamere i ekran koji prostorno i vizualno organizira čin gledanja kao kroz ključanicu (Teodorski, 2020 : 285).

Prema Blazeru (2006), voajerizam je karakterističan za osobu koja iz vizualnih podražaja crpi i doživljava određenu stimulaciju. Ta stimulacija ne mora imati isključivo seksualni predznak; njezina esencija može biti, na primjer, intelektualne ili kulturne prirode (Repišti, 2020 : 360).

Dakle, za voajerizam je najvažniji vizualni aspekt iako ne treba zanemariti i auditivni aspekt koji upotpunjuje kontekst vizualnog. Vizualni aspekt odnosi se na gledanje ili promatranje određene scene, osobe ili događaja kako bi se dobila određena stimulacija ili zadovoljstvo. U voajerizmu su vizualni podražaji ključni jer osoba dobiva užitek prvenstveno kroz gledanje. Ovaj aspekt može uključivati promatranje situacija koje su privatne, intimne ili na neki način zabranjene ili skrivene. Kulturni kontekst, u smislu gledanja društvenih, kulturnih ili umjetničkih prikaza onog skrivenog također može izazvati osjećaj uzbuđenja ili intrige.



Slika 3. Johannes Vermeer, *Alegorija slikarstva*

Djelo „*Alegorija slikarstva*“, Johannes Vermeera nije samo tehnički briljantno, već i konceptualno intrigantno, posebno kada se razmatra u kontekstu voajerizma. U središtu slike nalazi se mlada očaravajuća žena, no ono što sliku čini zanimljivijom je zavjesa koja stvara fizičku i metaforičku granicu između promatrača i prizora na slici. Zavjesa djelomično otvara pogled na unutrašnjost ateljea, stvarajući osjećaj da smo upravo odgrnuli nešto privatno, nešto što nije namijenjeno našim očima. Promatrač ne može ući u prostor niti dodirnuti predmete, ali ne može pobjeći očaravajućoj viziji.

7. „Peeping Tom“

Razmišljanje o publici natjeralo me da im ponudim aktivnu konzumaciju umjetnosti. Prije nego što se uopće proviri kroz špijunku, um napravi nekoliko brzih procjena i važe vrijedi li uopće zaviriti i što će uopće vidjeti. Objekt/maketa oblikuje dihotomiju privlačnosti i odbojnosti kroz evokaciju znatiželje, a negdje se u podsvijesti stvaraju dojmovi i instinkti koji stvaraju ono što je pretpostavljeno i ono što je viđeno te ih stavlja u korelaciju. Znatiželja se kod promatrača reflektira natrag kroz objekt i simbolizira voajeristički odnos između umjetnika i promatrača. Figurativno rečeno, gledatelji su kao voajeri i postaju redatelji vlastitih misli, dodjeljujući sebi ulogu glavnog junaka u unutarnjem prostoru.

Interijer, koji dijeli galeriju na unutrašnje i vanjsko, te gledatelj, koji s druge strane gleda kroz špijunku, stvaraju odnos umjetnosti i gledatelja intimnijim i osjetljivijim. Špijunka stvara portal kroz koji se gledatelju šalje poticaj, poticaj koji je neovisan o stvarnom galerijskom prostoru. Drugim riječima, cijela se koncentracija prenosi u drugi prostor, odnosno u prostor unutar galerije; prostor unutar prostora. Prostor galerije u suradnji s radom dijeli publiku na aktivnu i pasivnu. Vanjski dio rada vidljiv je pasivnim promatračima, a aktivni promatrači ili sudionici pristupaju unutrašnjosti i integriraju s unutrašnjim prostorom koji oblikuje razgraničenje od zajedničkog prostora galerije, a vidljiv je samo njima. Aktivni sudionik postaje svjestan unutarnjeg prostora, dok zajednički prostor galerije nesvjesno zaboravlja i postaje dio samoga rada. Istražujući prirodu promatranja i odgovor publike kada je suočena s umjetničkim djelom koje zahtijeva interakciju dolazi se do zaključka kako naše osvještavanje unutrašnjosti i vanjskosti definira reakciju gledatelja kao i sam proces promatranja.



Slika 4. Proces izrade rada - presjek makete u izradi



Slika 5. Presjek makete - prostorija s ulaznim vratima



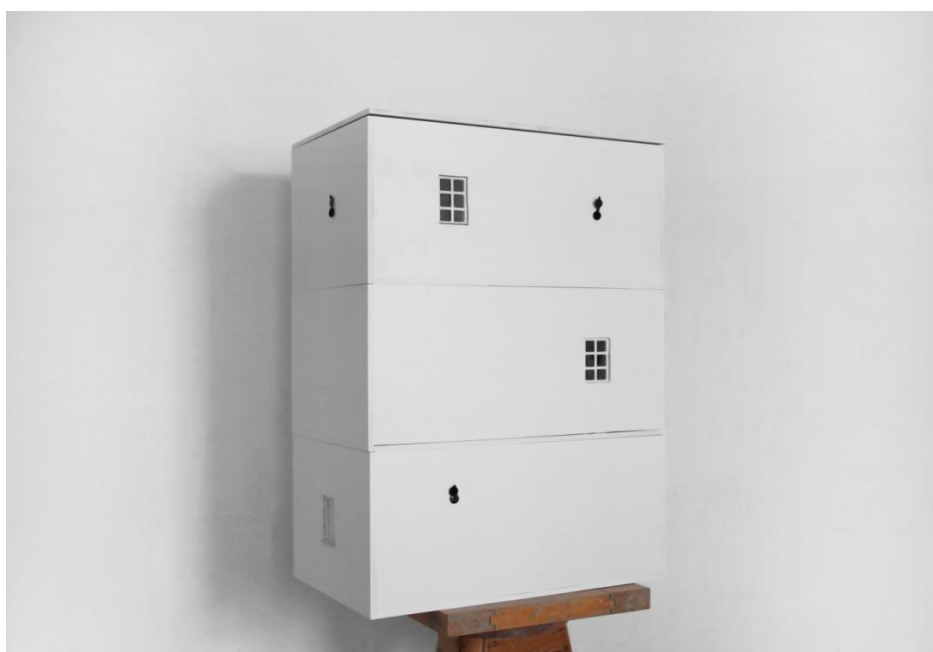
Slika 6. Presjek makete u izradi - prostorija s prirodom



Slika 7. Pogled kroz špijunku - prostorija s ulaznim vratima



Slika 8. Pogled kroz prozor - prostorija s dnevnim borvakom



Slika 9. Rad postavljen u prostoru

8. Zaključak

Kroz interakciju s prostorom i percepcijom gledatelja, umjetnost može duboko transformirati iskustvo i razumijevanje suvremene publike. Složen odnos između unutarnjeg i vanjskog prostora, te njihovo preklapanje u umjetničkom djelu omogućuje gledatelju da uroni u osobno iskustvo kroz djelo. Maketa, kao umanjeni, statični prikaz stvarnog objekta, potiče publiku na vlastito istraživanje o privatnosti, prostoru i granicama promatranja. Umjetničko djelo postaje sredstvo za osvještavanje granica privatnosti prostora, dok istovremeno omogućava promatraču da istraži vlastite percepcije i predrasude. Kroz ovu interaktivnu i refleksivnu dimenziju, rad ističe važnost percepcije i interakcije u oblikovanju umjetničkog doživljaja. Suvremeni gledatelj više nije pasivni promatrač, već postaje aktivni sudionik koji svojim pogledom i razmišljanjem doprinosi značenju djela. Umjetnost postaje sredstvo za dublje razumijevanje društvenih i kulturnih dinamika, te alat za kritičko promišljanje o ulozi privatnosti i javnosti u našem svakodnevnom životu.

9. Literatura

1. Arnheim, R., Zucker, W.M., Watterson, J. (1996) Inside and Outside in Architecture: A Symposium. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Autumn, 1966, Vol. 25, No. 1 (Autumn, 1966), pp. 3-15 (Preuzeto s https://www.jstor.org/stable/pdf/428879.pdf?refreqid=fastlydefault%3A1b4d2f61122876597810634131492542&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1)
2. Beale, R. (2007) Ambient art: information without attention. *Human Technology: An Interdisciplinary Journal on Humans in ICT Environments*, University of Jyväskylä, Agora Center (Preuzeto s https://scholar.google.hr/citations?view_op=view_citation&hl=hr&user=kr40Kd8AAAAJ&cstart=20&pagesize=80&citation_for_view=kr40Kd8AAAAJ:ZeXyd9-uunAC)
3. Benčić, A. (2021) *Priroda umjetnosti i njeno definiranje*. Diplomski rad. Rijeka, Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet (Preuzeto s <https://repository.ffri.uniri.hr/islandora/object/ffri%3A2745/datastream/PDF/view>)
4. Dicker, G. (2004) *Kant's Theory of Knowledge: An Analytical Introduction*. Oxford University Press (Preuzeto s <https://epdf.tips/kants-theory-of-knowledge-an-analytical-introduction63132.html>)
5. Janiak, A. (2016): *Kant's Views on Space and Time*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy. (Preuzeto s <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/kant-spacetime/>)
6. Kandi, T. (2021) *WE PRESS ON, LAYING HOLD OF THE PRIZE STRENGTHENIN THE INNER SELF*, Harvest City Church (Preuzeto s <https://www.harvestcity.org/dl/TNLStrengtheningInnerSelf-TateKandi-02-02-21.pdf>)
7. Kalčić, S. (2004) Knjiga o špijunki. *Zarez*, VI/136-137, 9. rujna 2004., 35. str. (Preuzeto s <https://zarez.hr/system/issue/pdf/136/136-137.pdf>)
8. Ludwig, V. (2016) *Museum Dioramas: Their Relevance in the 21st Century*. Deutsches Museum (Preuzeto s https://www.deutsches-museum.de/assets/Verlag/Download/Preprint/preprint_012.pdf)
9. Maketa. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 26. svibnja 2024. (<https://www.enciklopedija.hr/clanak/maketa>)
10. Matijević, T. (2013) *Torta i bronca, Traktat o ulozi skulpture u redefiniranju identiteta grada*. Galerija likovnih umjetnosti Osijek, Osijek

11. Repišti, S. (2020) Voajerizam i Ekshibicionizam: Polivalentna priroda privatnog i javnog pogleda. *Antropologija 2* : 359 - 372.(Preuzeto s <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=960362>)
12. Rukavina, K. (2011) Mimesis i apstraktna umjetnost. Prilog o problematici odnosa umjetnosti i stvarnosti. *Metodički ogledi : časopis za filozofiju*, Vol. 18 No 2. (Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/82317>)
13. Runjić, V. (2009) Plastično maketarstvo. *Povijest u nastavi*, Vol. VII No 13 (1) (Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/clanak/122725>)
14. Schultz, C. (2011) PATRICK JACOBS Familiar Terrain, *The Brooklyn rail*. 4. ožujka 2011. (Preuzeto s <https://brooklynrail.org/2011/03/artseen/patrick-jacobs-familiar-terrain>)
15. Šuvaković, M. (2005) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb (Preuzeto s https://monoskop.org/images/0/0c/Suvakovic_Misko_Pojmovnik_suvremene_umjetnosti.pdf)
16. Teodorski, M. (2020) *Voyeurism, the temporal reader and the absent viewer*, Institut za književnost i umjetnost, Beograd 281 - 297 (Preuzeto s <http://dirikum.org.rs/635/1/FiK.pdf>)
17. Topić, L. (2003) Mala špijunka – velika ideja. *Zarez*. V/106, 5. lipnja 2003. 28. str.(Preuzeto s <https://www.zarez.hr/system/issue/pdf/448/106.pdf>)
18. Vilhar, A. i Pavlović, B. (2002) Platon. *Država*. Beograd: Beogradski izdavačkografički zavod (Preuzeto s https://www.ivantic.info/Ostale_knjige/Platon%20-%20Drzava.pdf)
19. Zovko, A. (2020) *Kantovo shvaćanje prostora i vremena*. Završni rad. Rijeka, Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet (Preuzeto s <https://zir.nsk.hr/islandora/object/ffri%3A2428/datastream/PDF/view>)

10. Prilozi

10.1. Popis slika

Slika 1. Stefan Bohnenberger, *Mala špijunka* (Preuzeto s <https://www.zarez.hr/system/issue/pdf/448/106.pdf>)

Slika 2. Patrick Jacobs, *Familiar Terrain* (Preuzeto s <http://www.strozzina.org/en/artists/patrick-jacobs/>)

Slika 3. Johannes Vermeer, *Alegorija slikarstva* (Preuzeto s <https://www.meisterdrucke.nl/fijne-kunsten-afdruk/Jan-Vermeer-van-Delft/677694/De-Allegorie-van-de-Schilderkunst.html>)

Slika 4. Proces izrade rada - presjek makete u izradi (autor fotografije: Josip Pratnemer)

Slika 5. Presjek makete - prostorija s ulaznim vratima (autor fotografije: Josip Pratnemer)

Slika 6. Presjek makete u izradi - prostorija s prirodom (autor fotografije: Josip Pratnemer)

Slika 7. Pogled kroz špijunku - prostorija s ulaznim vratima (autor fotografije: Josip Pratnemer)

Slika 8. Pogled kroz prozor - prostorija s dnevnim borvakom (autor fotografije: Josip Pratnemer)

Slika 9. Rad postavljen u prostoru (autor fotografije: Josip Pratnemer)