

Bilješke o prostoru

Đurkić, Zoran

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

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:251:639215>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-18**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK ZA VIZUALNE I MEDIJSKE UMJETNOSTI
SVEUČILIŠNI PREDDIPLOMSKI STUDIJ LIKOVNE KULTURE

ZORAN ĐURKIĆ

BILJEŠKE O PROSTORU

ZAVRŠNI RAD

MENTOR:
doc.art. Hrvoje Duvnjak

Osijek, 2019.

SADRŽAJ

1. Uvod.....	3
2. Doživljaj djela – iskustvo i promatranje	4
3. Prostor u dječjem likovnom izražavanju.....	6
4. Perspektiva	7
5. Prostor u slikovnom prikazu.....	9
6. Zaključak.....	16
7. Sažetak	17
8. Literatura	18
7. Prilozi	19

1. Uvod

Prostor je svuda oko nas i mi smo dio njega. Razlikujemo nekoliko vrsta prostora: prostor izvan slike (životi prostor), prostor u kojem se slika nalazi i njime upravlja, prostor unutar slike, virtualni prostor, pozitivni vs. negativni prostor, javni prostor, privatni prostor, imaginarni prostor, kazališni prostor (pozornica). Mnogi teoretičari su se bavili pitanjima prostora i njegovom funkcijom.

U ovom završnom radu *Bilješke o prostoru* govori se o prostoru unutar slike. Prije nego započnem povijesnu analizu prostora na djelima starih majstora, moram reći nešto o odnosu promatrača prema slici i o njegovom doživljaju umjetničkog djela. Osim o promatraču sliku potrebno je nešto reći i o slikaru kao promatraču prostora. Najprije će biti riječi o tome kako djeca doživljavaju trodimenzionalni prostor te kako ga pretvaraju u dvodimenzionalnu plohu. Uočava se velika sličnost između njihovog rada i rada prvih i antičkih umjetnika.

Nakon te analize, započinjem poglavlje o teoriji perspektive te njezinom razvoju od špiljskog slikarstva pa do danas.

2. Doživljaj djela – iskustvo i promatranje

Slika je od prapovijesti pratilac ljudskog društva. Nestvarna je to snaga kojom nam se reflektira u svijest i oblikuje unutarnju spoznaju. Slike se od davnina obraćaju gledatelju univerzalnim jezikom koji razumiju pripadnici bilo koje horde ili plemena. Tko god ju gleda može razumjeti i osjetiti njenu poruku. Od pradavnih vremena ljudska vrsta zapisuje u slici ono što vidimo okom i osjetimo u sebi. Razvojem civilizacije pojavila se potreba za što kvalitetnijim zapisivanjem onoga što osjetimo i vidimo. Za kvalitetnu bilješku prikaza veliku ulogu ima slikar ili slikarica i njihovo razumijevanje prostora.

Razumijevanje slike ovisi kako o slikaru, tako i o promatraču. Koliko će slikar biti razumljiv u prikazu ovisi o njegovom iskustvu, kao što tumačenje slike ovisi o iskustvu promatrača. Djela se doživljavaju pomoću iskustva i promatranja. U oba slučaja potrebno je djelovati kao subjekt. Isključivanje subjekta iz analize kakvo se katkad zahtjeva u znanstvenoj djelatnosti, uvijek je isključivanje iskustva i promatranja jer i jedno i drugo ne postoji bez određene osobe. Isključivanjem subjekta ne dolazi se do srži stvari, već do loše objektivnosti.

Dva su pristupa iskustvu: aristotelovski i dijalektički. Iskustvo u aristotelovskom smislu i u svakidašnjoj primjeni podrazumijeva svakidašnje odnose između stvari i radnji, stečena i uvježbana sposobnost sigurne orijentacije. Iskustvo se stječe bez nužnog teoretskog znanja te ono, prema Aristotelu, nastaje sjećanjem i objedinjavanjem sjećanja o nekom sadržaju. Odnosno, tko ima iskustvo, snalazi se u različitim prilikama a svoje znanje kadar je primijeniti u novim situacijama. Kao predikativna¹ teorija Aristotelova teorija iskustva razlikuje se od svakidašnjeg poimanja utoliko što traži odnos između elementarne prakse razlikovanja i orijentiranja i postupaka stvaranja i obrazlaganja teorija. S druge strane Edmund Husserl smatra da naš iskustveni svijet ne valja uzeti jedinstveno kako nam je dan. U svoje tumačenje uvodi pojam „posezanje“ i objašnjava da je posezanje za svijetom iskustva posezanje za „svijetom života“, tj. svijetom u kojemu živimo i koji daje podlogu svakom spoznajnom postignuću i svakom znanstvenom određenju. Posezanje u tom smislu smatra kao praćenje povijesnosti koja se nakupila u našem zadanom svijetu iskustva, njegovo podrijetlo. Husserlovo posezanje za svijetom življenja smjera prema

¹ Aristotel: „Misao iskazana riječima“

transcendentalnoj subjektivnosti (tj. prema posljednjem izvoru stvaranja spoznaja), koja konstituira zadani svijet.

Onaj tko ima neko iskustvo dolazi do spoznaje da ono što je za njega dosad vrijedilo nije bilo ispravno već krivo. Stjecati iskustva znači uvidjeti pogrešnost dosadašnjeg poimanja i zamijeniti ga drugim. Tu vrstu iskustva koja ne služi potvrđivanju i stvaranju novih pojmova, već negacijom dosadašnjih poimanja dolazi do nekih drugih i novih, nazivamo dijalektičkom. Hegel smatra da put od prirodne svijesti prema znanosti vodi kroz dijalektičko iskustvo. U iskustvu prirodna svijest gubi svoju istinu, ona postiže uvid u neistinitost svojeg znanja, stoga Hegel tvrdi da se taj put može promatrati kao „put dvojbe ili zdvojnosti“

Slika traži specifično iskustvo – promatranje. To se može obrazložiti dvojako: prvo, slika je načinjena za promatranje te drugi, slike mogu i same uključivati i prikazivati ulogu promatrača. Primjer za uključivanje promatrača navodi Alberti u svom traktatu „Della pittura“: „Svidjelo bi mi se da netko na slici pobudi u nama suosjećanje za prikazanom radnjom, bilo tako da nas pokretom odbija od pristupa, ili da pokazuje na neku opasnost ili da nas poziva da s njim plačemo ili se smijemo.“

Promatranje je produktivna djelatnost subjekta koji se bavi slikom. Ono slijedi dijalektičko iskustvo, kao što ovo slijedi iskustvo u aristotelovskom smislu, tako da se govori o slijedu koji se ne može obrnuti. Ni promatranje ni dijalektičko iskustvo ne mogu biti prvi. Dijalektičko iskustvo negacijom oslobađa put produktivnoj djelatnosti subjekta, promatranju. Povezivanje predmeta i likova, formalne analogije, relacije između predmeta, oblika i likova i stvaranje metaforike jesu likovni procesi koji se mogu razabrati samo promatranjem. (Bätschmann, 2004:120-136)

3. Prostor u dječjem likovnom izražavanju

U svom stručnom radu o prostoru u dječjem likovnom izražavanju, autorica Mirjana Vukšić doživljava i definira prostor kroz određeno vrijeme i određene volumene. Iz toga zaključuje da prostor odnos volumena i vremena. Pojmiti prostor oko sebe i predočiti ga djeca ponekad doživljavaju kao problem. Prateći razvoj dječjeg crteža uočava da se prikaz prostora razvija puno sporije od prikaza figure čovjeka i pojedinih objekata. U počecima, u djetetovom likovnom izrazu nema ni straga prostornim oznakama. Spoznati prostor i predočiti ga na plohi je dugotrajan proces koji prolazi kroz različite faze koje osim u dječjem likovnom izrazu susrećemo i u likovnoj umjetnosti. Uspoređujući likovni razvoj čovjeka od prapovijesti pa do danas sa likovnim razvojem djeteta, mogu se uočiti velike sličnosti.

Prvi prostorni red i organizacija prostora u likovnom izražaju javlja se oko četvrte ili pete godine djetetova života. Ostvaruje se *nizanjem* likova, oblika, boja ili crta. Ovisno o slaganju likovnih elemenata na plohi, ostvaruju se vodoravni, kosi, okomiti ili kružni *nizovi*. Njih u prostornom smislu autorica definira i kao frontalno širenje prostora slijeva udesno, zdesna ulijevo, itd. Tako slažući niz do niza ili jedan iznad drugog na crtežu nastaje *polje* određenih likova, oblika, boja...

Dijete najprije uočava vodoravni niz. Sve predmete doživljava poredane u nizu. Figure postavlja okomito na plohi papira. Primjeri niza i polja u likovnoj umjetnosti mogu se naći već u njezinoj najranijoj fazi. Metodom plošnog nizanja figura riješena je organizacija prostora na plohi.

Razvojem ove faze u djetetovom likovnom izražavanju dolazi do pojave linije neba i linije tla. Dijete polako uočava odnose u prostoru i pokušava ih predočiti na plohi. Na liniji tla u nizu slaže likove, predmete i objekte koji često dosežu do linije čime se želi prikazati njihova visina. (Vukšinić, 2007:116-117)

Ivančević u svojoj knjizi *Perspektive* napominje kako je problem prikaza trodimenzionalnog svijeta koji nas okružuje, na dvodimenzionalnoj plohi slike, jedan od temeljnih problema slikarstva svih razdoblja. Analiza likovne baštine čovječanstva otkriva način ka koji su problem perspektive rješavali slikari od paleolitika do danas. (Ivančević, 1996:10)

4. Perspektiva

Hubert Damisch u svojoj knjizi *Porijeklo perspektive* postavlja pitanje o razlici slikarske – *perspectiva artificialis*, i tradicionalne, antičke, srednjovjekovne optike – *perspectiva naturalis*. Smatra da se ne može tvrditi da je *perspectiva artificialis* tipičan proizvod građanskog doba iz vremena quattrocenta. To bi značilo da se vodi dovoljno računa o problemu antičke perspektive. Premda u antici nisu znali izraziti pojam jedinstvene točke nedogleda, (kasni) primjerci sačuvane dekoracije imitacije arhitekture u Pompejima ili drugdje dovoljan su dokaz da se dosta uznapredovalo u svođenju prostornih odnosa geometrijske mjere. Isti problem nastaje kada se centralnu perspektivu – *costruzione legittima* – naziva „humanističkom“. Damisch smatra da se može dokazati da je humanizam (toskanski ili koji drugi) nespojiv s takozvanom centralnom perspektivom, kao i s preciznim definiranjem subjekta (*subjekta*, a ne „čovjeka“) koji je njegova prirodna posljedica.

Novo poimanje prostora se nametnulo s Albertijem i u onom potpuno matematičkom i u idealnom. U svom djelu *Della pittura* se dosljedno poziva na geometriju Grka kao geometriju konačnog, koja nije bila zamišljena da zauzima prostor, nego likove i tijela kakvi su opisani ili iscrtani u svojim *granicama*, bilo da je riječ o konturi što ih omeđuje ili površinama što ih zatvaraju. (Alberti, 2008:35-39) Ali nije dovoljno da prostor kojim se bavi perspektiva i koji je njezina pretpostavka bude postavljen kao beskonačan, navodi Damisch, potrebno je također da i on bude centriran, što može izgledati proturječnim samo po sebi.

Damisch u predgovoru govori o povjesničaru koji se bave teoretiziranjem o perspektivi. Takav povjesničar smatra da raspolaže s perspektivom kao s proizvodom neke povijesti koji bi baš on trebao zacrtati, i kao s nekom zbiljom neposredno dostupnom kroz djela i tekstove, s predmetom koji je naslijedio, koji mu je *dan* te mu se kao u nekom laboratoriju dopušta da po volji može promatrati njegove prve manifestacije, zatim njegovu jasnu potvrdu, pa sve do njegova gašenja, nestanka ili uništenja. Damisch navodi kako su tu moguća dva scenarija, a jedan i drugi ukazuju na ograničenja kulturološke povijesti. Po prvom, način grafičkog prikazivanja kao što je perspektiva priznaje samo empirijsko porijeklo, vezano uz praksu ateljea, da je *costruzione legittima* pripremana kroz lutanja, a razdobljima napretka ili nazadovanja, prije nego se kristalizirala u obliku koji je potom dao građu za teoretiziranje i kodificiranje, objašnjava Damisch. Drugi je točno simetričan prvome te vodi k traženju izvora *perspective artificialis* u spoznaji i u teoriji, a osobito u

antičkoj i srednjovjekovnoj optici, u *perspektivi naturalis*, - ali bez mogućnosti iznošenja suda, kako u jednom tako i u drugom slučaju, o točnoj prirodi uzroka koji su na prijelomu 20.st. doveli do njezina gašenja, napuštanja i njezina navodnog kraja. Ako se ponovno ne oslonimo na povijest, ako je perspektiva zastarjela, ako je njezino vrijeme prošlo, to je stoga što više ne odgovara ni izgledu ni potrebama našeg vremena.

Na kraju predgovora autor ističe kako se ni perspektiva ni njezina povijest ne mogu obrađivati drukčije nego pod uvjetom već načelnoga prihvaćanja da je ta povijest po definiciji *pluralna*. Perspektiva se kao predmet spoznaje može razumjeti preko serije djela i tekstova, odnosno diskursa i pokusa vrlo različite naravi, koji nužno ne iziskuju neko dosljedno čitanje ili analizu, ili kontinuirano pripovijedanje. (Damisch, 2006:7-21)

5. Prostor u slikovnom prikazu

U slikama spiljskog čovjeka prikazane su uglavnom različite vrste životinja. Prikazuju li onda one uopće prostor? Svijest prapovijesnog slikara oblikovali su događaji iz lova i života zajednice. Nisu slikali sebe u spiljama nego životinje na otvorenom i prizore iz lova. Zanimljivo je da se prapovijesne slike bitno razlikuju po kvaliteti figurativnog prikaza i značenju. Postoje i teorije kako su prapovijesne slike imale nekakav vid religijskog ili obrednog značenja. Mogle su imati i dekorativno značenje. Njegov interes bio je zabilježiti ono što je vrijedno pažnje za njega i njegove nasljednike. Činjenica je da na slikama spiljskog čovjeka nema traga mjerenja ili kompozicije, a prostor oko prikazanih životinja gotovo da i ne postoji. Ako uzmemo u obzir da je špilja tadašnjim ljudima bila sklonište u kojem su obitavali za lošeg vremena ili se skrivali od opasnosti, trebalo je taj prostor učiniti ugodnim za život. Za lošeg vremena mogli su pod svjetlom vatre gledati životinje kako se kreću prostranstvom koje im je davalo osjećaj slobode. Analizirajući spiljske slike može se zaključiti da se radi o crtežima velike vještine. Oni se nisu mogli naučiti izrađivati u mračnom prostoru spilje. Moglo bi se samo nagađati kako je slikar prapovijesti gledao životinje uživo i crtao ih kopljem na zemlji. Te iste pokrete mogao je ponoviti i u tami spilje. Svijest ljudske zajednice prapovijesti određivala je teme na slikama pračovjeka. Njegov interes bio je usmjeren isključivo na preživljavanje pa je i njegova perspektiva bila ona „s lica mjesta“.

Napuštanjem nestalnog lovačkog i skupljačkog načina života uzgoj je postao primarna djelatnost. Uzgoj je zahtijevao okrupnjivanje zajednica. Takvi prikazi lijepo se mogu vidjeti na staroegipatskim slikama koje prikazuju osim obrednih i različite aktivnosti ljudi poput poljoprivrednih radova. Bilo da su teme vjerske ili svjetovne vidi se određena zakonitost u njihovom prikazu. Najviše se ističu prikazi likova vladajuće klase. Vladar je uvijek veći od podanika dok su na plohi gornji likovi dalji od donjih. Svi likovi na slikama su se prikazivali plošno. Ipak, prostor koji su najviše cijenili bio je trodimenzionalan. Bile su to, u početku manje grobnice, kasnije piramide. Prostor je to odakle je po vjerovanju pokojnik odlazio u vječni život. Slikar drevnog civilizacija morao ga je izumiti i izgraditi pod bilo koju cijenu kako bi pokojnik nastavio živjeti i nakon smrti. Vjerojatno se radi o prvoj iluzionističkoj perspektivi u povijesti ali je takvu sliku bilo nemoguće sačuvati jer bi nestala smrću tvorca ili naručitelja.

Starogrčka umjetnost izgradila je svoje prostore bogovima i vjericima dopustila ulazak u Kuću bogova. Ljudi su tada jedino mogli zamišljati kako bogovi doista žive. Grčka umjetnost imala je razvijeno slikarstvo, ali je malo toga sačuvano. Oslikavanje vaza bilo je prije svega dekorativne naravi. Iznimka je prikaz grčkog slikara na vazama Ekzekiasa čiji prizor Ahila i Ajaksa uvlači gledatelja u dublji, unutrašnji prostor u kojem se likovi nalaze. Značajni grčki slikar velikih prostora i događaja bio je i Homer čija djela ne stare ni nakon ovoliko vremena.

Slikarstvo staroga Rima uz mozaik donosi i zidnu fresku koja imitira dijelove građevine i vanjskog prostora tehnikom modelacije i neke vrste magličastog slikarstva u renesansi poznate kao „sfumato“. Moguće da je sama ideja došla od reljefa toga doba koji su prikazivali dalji prostor i likove plošnije od motiva. Na nekim freskama prostor prevladava kao motiv izveden u „trompe-l'oeil“ („prevariti oko“) načinu rada. Iluzionističko slikarstvo jasno naglašava težnju da imitira prostor što se ne može uzeti u obzir kao znanje o prostoru, međutim Marcus Vitruvius Pollio bio jedan od arhitekata koji je prostor znao prikazati veoma stvarnim i točnim. U svojim crtežima težio je prikazu simetrije. Njegov rad ostao je iz nekog razloga skriven sve do renesanse. Duhovni prostor toga doba proširio je književnik Vergilius inspiriran Homerovim djelima.

Freske kasnijeg razdoblja, romanike (jednim dijelom i predromanike) povjeravane su na izradu zanatlijama graditeljima. Bez ikakvog podcjenjivanja struke, prikazi koje radili bili su preteški i za slikara, a kamoli za jednog graditelja. S jedne strane zahtjevne biblijske teme trebalo je približiti puku i spojiti sa svakodnevnim životom, a s druge zadržati cijenu izrade građevine niskom. Posljedica po slike bio je „horror vacui“ ili strah od praznog prostora. Koliko god se odnosio na nepopunjeni prostor kompozicije, isti naziv mogao bi se primijeniti i na prikaz prostora koji je za romanike patio od dječjih bolesti poput semantičke perspektive, nepostojanja prikaza dubine u prostoru i odnosa veličine građevina, ljudi i predmeta.

Slikarstvo gotike prilično se oslanja na romaniku uz neke nadogradnje. Prostornost na slikama pokušava se (i donekle uspijeva) prikazati perspektivno što točnije dok se veća pažnja posvećuje modelaciji ljudskih likova. Tek kasnogotički (ranorenesansni) slikari Sjeverne Europe poput Yana van Eycka uspijevaju postići visoku kvalitetu prikaza prostora. Prostori na gotičkim slikama jasno razdvajaju prizore velikog prostora od interijera. U razdoblju kasne gotike građevine su prikazivane u odgovarajućem perspektivnom skraćanju,

a pokreti likova se čine krutima i prilagođenima temi. Dok su sveci prikazani poput onih na romaničkim freskama s donekle boljom modelacijom, puk dobiva osobnost u pokretu tijela. Tako je na gotičkim freskama moguće vidjeti različita ljudska raspoloženja u jednom prikazu. Time se umjesto plošnih likova ljudi stvorio prostor grupe koja ima svoju jasnu zapreminu u dubini slike, doduše ne i u ispravnim odnosima veličine. Tako se događa da grupa koja izlazi iz dvorca i grupa koja se nalazi u podnožju bliže gledatelju budu jednake veličine. Građevine i dalje stvaraju dojam kulise, ali u puno manjoj mjeri nego za romanike. Usprkos nedostacima, slike gotike šalju jasnu poruku gledatelju: „Svetac na slici je ovdje u vašem vremenu, u vašem gradu“. Teme iz Svetog pisma predstavljene su prvi puta kao dio života svakodnevnice, a svetac i ljudi jednake su veličine u istom prostoru.

Potreba za urbanizacijom i razvojem društva u pravcu znanosti i tehnike stvorila je renesansu u kojoj je prostor trebalo premjeriti, u njemu izgraditi nove moderne građevine kako svjetovne tako i religijske. Jedan grad se posebno isticao u ovom razdoblju, a to je bila Firenca, grad koji je iznjedrio i okupio najveći broj nadarenih ljudi toga doba. Između svih njih gotovo najzaslužniji za razvoj viđenja prostora bio je Filippo Brunelleschi, graditelj i crtač čija se linearna perspektiva uvelike koristi i dan danas u znanosti i tehnici, ali i u umjetnosti. Velika je vjerojatnost da je Brunelleschi ideje za svoj rad crpio iz Vitruvijeve knjige „De Architectura“. Istovremeno uz Brunellechia prilog o prikazu prostora dao je i Leon Battista Alberti koji je u dijelu svoje knjige pod nazivom „De pictura“ teoretski objasnio kako bi slikar trebao gledati i prikazivati prostor. Praktičnim slikarstvom se nije bavio. U svom djelu *Porijeklo perspektive*, Hubert Damisch govori o Brunelleschijevoj perspektivi. Napominje kako antika, pod pretpostavkom da je poznavala perspektivu, ili jedan način perspektive, nije joj mogla dati snagu znanosti. Pravilu što ga je otkrio Brunelleschi (ako ga nije izumio), i koje je zapravo možda mogao samo pronaći nitko ga nije mogao podučiti. I to stoga što pravilo nigdje nije bilo *zapisano* (ili ako i jest, ostalo je ne razumljivo), a u isti mah nedostajala mu je „ustrajna prisutnost“², koja je obilježje idealnih predmeta, i onda kada su njihovi izumitelji i oni koji su sudjelovali u njihovu otkriću već stoljećima mrtvi. Nadalje govori kako se Brunelleschi nimalo nije ponosio svojim „izumima“, nego se zadovoljavao, kada se za to ukazala prilika, da im dade konkretnu, činjeničnu demonstraciju. Nesumnjivo je da početkom quattrocenta još nije došlo vrijeme za perspektivnu demonstraciju izvedenu posve idealnim putovima geometrije. Ali, ono što će slikari nazvati „prospettiva“ ne nalazi manje svoje porijeklo u tom izumu u obliku prikaza,

² Edmund Husserl, *Das verharrende Dasein*

jer pouzdano je da pitanje porijekla ne dopušta drugi odgovor osim nekog izuma, bilo da on figurira kao porijeklo ili da ni nema drugog porijekla osim *izumljenoga*.

Damisch tvrdnju o Brunelleschiju kao „izumitelju renesanse“ prihvaća jedino ako se uzme da ona u svom početnom trenutku ni po čemu nije retorička i da renesansa još nije mogla imati drugih modela osim onih koje je najprije sama proizvela i potaknula ih za svoju vlastitu upotrebu. To otkriće je otvorilo jedan novi put na koji se uostalom i nadovezuje. Ni Brunelleschi se u tome nije prevario te je uskoro počeo učiti od geometara, s idejom da nadiđe „prirodnost“ prakse kako bi dosegnuo istinitost znanosti, kakve god za to bile mogućnosti što ih je kao sredstvo, u smislu tehničkog postupka nudila perspektiva. Kao da je taj majstor, obrtnik, graditelj, postao svjestan obrata što ga je podrazumijevao njegov izum, od praktičnog do čisto teorijskog značaja: obrat kojim se umjetnost perspektive, poput onog mjerenja, u svoje vrijeme, koje je sukladno svojim sredstvima i vlastitim putovima, i ponavljanjem početnog čina geometrije, pripremila pojavu projektivne geometrije, koja je i sama povezana s jednim novim svijetom „čistih graničnih oblika“. Ali, Brunelleschijevo otkriće s obzirom na povijest time ne ostaje manje paradoksalno, ističe Damisch, budući da mu ne možemo pristupiti drukčije osim posredstvom tradicije i sekundarnih obrada što ih je ona prouzročila koje će kao takve trebati preispitati. A takav je, u konačnici, smisao porijekla tog otkrića (ili tog izuma), da ga se ne može smatrati potpuno sigurnim osim ako ga ne uhvatimo u trenutku njegova ponavljanja, ako već ne i njegova nestajanja: kao izgubljeni prototip, koji je takav morao i biti kako bi zauzeo poziciju porijekla u svom vlastitom polju, ali u polju koje se ne može ograničiti ni na mjere slikarstva ni na one geometrije. (Damisch, 2006: 161-168)

Nadalje, posebno mjesto zauzima slikar nadimka Masaccio koji je prvi primijenio pravila linearne perspektive u svom radu „Sveto Trojstvo“. Osim što je za ono vrijeme drugačije prikazao prostor i kompoziciju, donio je promjene u modelaciji tkanine i samih likova. Haljine koje je prikazivao puno su prirodnije i stvarnije postavljene preko tijela likova. Ipak, nije bilo dovoljno znanstveno objasniti prostor da bi prizori postali što stvarniji. Slikar renesanse koji je perspektivu prostora upotpunio svojim idejama i uspio postaviti bazu prostora u slici koja vrijedi i dan, danas bio je Leonardo da Vinci. Takozvanom „atmosferskom perspektivom“ uspio je Leonardo dočarati tvari u svijetu oko nas kao i rasprostiranje svjetlosti kroz i oko njih.

Još jedan veliki slikar i kipar, Leonardov konkurent, napravio je veliki iskorak u prikazu prostora. Bio je to Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni. Djelom poput „Pieta“ nadogrudio je cjelokupno kiparstvo staroga vijeka dajući likovima prikaz unutrašnjeg stanja uz još precizniju anatomiju pokreta i draperiju. Bio je u stanju „oživjeti kamen“, dati mu mjesto u prostoru namijenjenom živim ljudima. Njegovo još važnije postignuće je ciklus fresaka na svodu Sikstinske kapele „Posljednji sud“. Prvi puta od vremena starog vijeka ljudi su mogli vidjeti prostor u kojem obitava Bog, ne samo biti u njegovoj kući ili pored njegova kipa. Beskrajno Nebesko Prostranstvo koje prima vjernike nakon smrti i Zemlju na kojoj se nalazi ulaz u Pakao namijenjen grešnicima.

Hommage Leonardu i Michelangelu dao je, svjesno ili nesvjesno, Raphael Sanzio svojim djelom „Atenska Škola“ u kojem vješto spaja način na koji je Leonardo prikazivao perspektivu i Michelangelov način prikaza likova.

Visoka renesansa dala još jednoga izuzetnog slikara, predstavnika venecijanske škole, Giorgionea (Giorgio Barbarelli da Castelfranco), čiji radovi predstavljaju sam vrh modelacije ljudskoga tijela i oblikovanja prostora toga razdoblja. Veliki majstor toga razdoblja stvara, moglo bi se reći, maniristički radove koji uz iznimnu kvalitetu prikaza tijela prikazuju i prostranstva u kojima likovi obitavaju.

Manirizam kao pravac bio je obilježen radom jednog od najvećih arhitekata svih vremena, Andrea Palladia koji je prostor punio građevinama nalik na hramove staroga vijeka.

Barok, a posebno jedan slikar, unosi u prostor atmosferu napetosti i pritajene strave koja izlazi iz tamnih dijelova slike na tračak svjetlosti s nekog prozora stvarajući dramu među likovima u jednom jedinom kadru. Bio je to Michelangelo Merisi da Carravagio. Komorni ugođaji na njegovim slikama prikazuju velike događaje u malim prostorima koji kao da će se svakoga trena rasprsnuti od napetosti.

U razdoblju rokoka suprotno radovima umjetnika poput francuza Jeana- Honore Fragonarda i njegovog suvremenika, engleskog slikara Thomasa Gainsborougha, drugi francuski slikar, Jean Baptiste Simeon Chardin krenuo je vlastitim putem stvarajući umjetnost koja je bila namijenjena širim slojevima građanstva. Prikazivao je prostore u kojima su obitavali niži slojevi društva.

Klasicizam u umjetnosti ispunio je prostor glazbom umjetnika poput Haydna, Mozarta i Beethovena. Unutrašnji prostor ljudskoga bića ispunjavali su povjesničari umjetnosti i arheolozi poput Johana Joachima Winckelmana istraživanjima antičkih vrijednosti.

Slijedeće povijesno-umjetničko razdoblje pod nazivom romantizam već je samim imenom oslikalo prostor. Prizorima koji u gledatelju izazivaju osjećaj od ugone do jeze prikazivani su prostori prirode i njezine sile. Bio je to i svojevrsan bijeg od brzorastuće civilizacije. Takvi ugođaji vidljivi su na slikama njemačkog slikara Caspara Davida Friedricha.

Suprotnost romantizmu i njegovom pristupu bio je realizam koji je tadašnji svijet u razvoju na svojevrsan način izravno usporedio s njegovim prapočetkom. Nije to bio povratak na staro ili podcjenjivanje ljudskog razvoja nego svojevrsna „renesansa stvarnosti“ u odnosu na alegorijsko, mitološko ili religiozno načelo. Ljudska vrsta je slikom Gustavea Courbeta dobila novu prapovijesnu Veneru u „novom ruhu“. Nije to figurica putene žene s izraženim spolnim organom nego slikovni prikaz ženskih oblina modernoga doba pod nazivom „Podrijetlo svijeta“. Time je Courbet ispunio vremenski prostor od prahistorije do danas poznatom, starom- novom idejom da je žena nosilac nastanka i razvoja ljudske vrste (uz skromnu pomoć muškarca op.a.).

Interes za prošlošću pobudio je nastanak historicizma te se ponovno prostor našao u središtu pozornosti ispunjen različitim varijantama povijesnih stilova od antike do baroka. U slikarstvu su najveći značaj imala dva pokreta, Nazarenci kao predstavnici avangardnog austrijskog slikarstva toga doba i Prerafaeliti, skupina britanskih avangardnih slikara. Ono što ih povezuje nisu samo teme iz religije nego i sustavno proučavanje prirode po načelima prvaka renesanse. Prerafaeliti su otišli i korak dalje prikazujući raslinje toliko detaljno da su i znanstvenici prepoznavali o kojoj je vrsti biljke riječ. I jedni i drugi su vrlo uspješno uklapali teme iz religije u prizore koje su nalazili oko sebe u prirodi. Moglo bi se reći da je renesansna ideja tada bila završena. Ideja izravnog prikaza ipak se nastavila dalje.

Razdoblje znano pod nazivom impresionizam kao da se pokušalo osloboditi svih stega prošlosti kako bi se prostor uveo izravno u sliku. Nisu bili svjesni koliko duboko ulaze u područje klasičnog slikarstva koje je već duže vrijeme zaboravilo svoje korijene. Izašli su u prostor i radili izravno i bez režije. Svaki od slikara tog razdoblja dao je cijelog sebe prostoru ne bi li za uzvrat ukomponirao taj prostor u svoj rad.

Uz sve dužno poštovanje uspjeh im je izostao i prostor se napokon predao slikaru postimpresionizma Vincentu Van Goghu. Nije Vincent bio bolji slikar niti crtač, usudujem se reći, bio je možda i najgori u povijesti. Međutim, bio je jedno s prostorom i svime onim što se toga trenu oko njega događalo. Dan, noć, sjetva, žetva, život, smrt. Jedina osoba u povijesti koja je shvatila smisao umjetnosti. Poput prapovijesnog čovjeka živio je u svom prostoru i vremenu (koji su zapravo jedno) svoj jedan život i prikazivao ga s najvećom mogućom ozbiljnošću. Između prostora i slikarskog platna nema zastoja. Po život i smrt. Do smrti.

Umjetnost je mogla iščeznuti zajedno s Vincentom da se nije pojavio umjetnik koji je svoj unutrašnji prostor uspio prikazati jednako ozbiljno i stvarno. Znan kao predstavnik simbolizma, francuski slikar Odilon Redon slikao je mrtvu prirodu onako kako bismo je mogli vidjeti samo u njegovu umu. Prikaze na njegovim slikama ne možemo vidjeti nigdje drugdje. Njegova sposobnost da uvjeri gledatelja u nadnaravnu stvarnost nema premca ni dan danas. Njegove slike bez sumnje su njegov um projiciran na slikarsko platno. Za razliku od Van Gogha uspio je okrenuti smjer iznutra prema van. I jednako uspješno, bez zastoja.

20. stoljeće iznjedrilo je više umjetničkih pravaca nego cijela povijest umjetnosti do 19. stoljeća. Različiti stilovi i pravci potvrđivali su i negirali postojanje i nepostojanje, jednostrukost i višestrukost, inteligenciju, pismenost i lucidnost svojih autora. Jedan rad ističe se više i od umjetnika samog pa i od umjetničkih pravaca nakon njegovog nastanka. To je Crni Kvadrat Kazimira Malevicha. Začetnik suprematizma, pokreta zasnovanog na čistom umjetnikovom osjećaju, Malevich kao da je pod utjecajem onoga što se događalo (1. svjetski rat) vidio budućnost Čovječanstva. Potpuna praznina koja je zapravo potpuni prostor. Kao da poručuje: „Čovječanstvo će ili ovaj prostor ispuniti novim ili će u njemu biti progutano!“. Nakon nestanka velikih prostora izazvanih ratovima 20. stoljeća čovječanstvo je srećom izabralo popunjavati prostor, kako onaj unutrašnji tako i vanjski. Stoga nije nikakvo čudo da su se pojavili različiti „-izmi“. Umjetnički pravci 20. stoljeća postali su žrvanj iz kojega je izlazilo mnoštvo umjetničkih djela zaokupljenih samim sobom. Da nije bilo tako nikada ne bi nastao prostor za umjetnika u društvu odvojen od drugih vidova života.

Umjetnici 21. stoljeća žive neometano u tom prostoru kakvom god idejom bili oslobođeni ili zatočeni.

6. Zaključak

Mali doprinos sam pokušao dati i ja svojim radom. Iako nisam umjetnik, živim i koristim taj isti prostor te sam kroz sliku u ulju pod nazivom „Bilješke o prostoru“ htio prikazati kako ga doživljavam, kako se u njemu osjećam i zašto u njemu živim.

Rad prikazuje ljudska tijela u bestežinskom stanju koja se nalaze u prostoru geometrijski omeđenom formatom platna. Format se na prvi pogled geometrijski nastavlja kao prostor unutar same slike, no zapravo je to samo privid. Svijetlost koja ulazi u prostor beskrajna nestaje u dubini platna i stvara dojam otvora dok ljudi koji lebde biraju sami hoće li težiti prema daljem prostoru ili prema površini platna (njihovom kontaktu sa stvarnim svijetom). Likovi međusobno ne obraćaju pažnju jedni na druge uvjereni da su sami u tom prostoru sve dok se to i ne dogodi. Glavni likovi teže jedno drugom usprkos kretanju ne obraćajući pažnju na prostor niti na slikara koji ih je naslikao.

7. Sažetak

Prostor je svuda oko nas i mi smo dio njega. Razlikujemo nekoliko vrsta prostora: prostor izvan slike (životi prostor), prostor u kojem se slika nalazi i njime upravlja, prostor unutar slike, virtualni prostor, pozitivni vs. negativni prostor, javni prostor, privatni prostor, imaginarni prostor, kazališni prostor (pozornica). Mnogi teoretičari su se bavili pitanjima prostora i njegovom funkcijom.

U ovom završnom radu *Bilješke o prostoru* govori se o prostoru unutar slike. Prije nego započnem povijesnu analizu prostora na djelima starih majstora, moram reći nešto o odnosu promatrača prema slici i o njegovom doživljaju umjetničkog djela. Osim o promatraču sliku potrebno je nešto reći i o slikaru kao promatraču prostora. Najprije će biti riječi o tome kako djeca doživljavaju trodimenzionalni prostor te kako ga pretvaraju u dvodimenzionalnu plohu. Uočava se velika sličnost između njihovog rada i rada prvih i antičkih umjetnika.

Nakon te analize, započinjem poglavlje o teoriji perspektive te njezinom razvoju od špiljskog slikarstva pa do danas.

Ključne riječi: prostor, perspektiva, umjetnost, slikarstvo, promatranje

Key words: space, perspective, fine art, painting, observing

8. Literatura

1. Alberti, L.B. (2008), *De pictura, De statua*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti
2. Bächtmann, O. (2004), *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*. Zagreb: Scarabeus
3. Damisch, H. (2006), *Porijeklo perspektive*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti
4. Grupa autora (2013), *Jansonova povijest umjetnosti*. Varaždin: Stanek
5. Ivančević, R. (1996), *Perspektive*. Zagreb: Školska knjiga
6. Vukšinić, M. (2007), *Prostor u dječjem likovnom izražavanju. Metodčki obzori 2*. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

7. Prilozi

1. Fotografija rada „Bilješke o prostoru“

