

Универзитет „Џон Незбит“, Београд

Факултет за уметност и дизајн, Београд

Радован Станојевић

**Ликовна форма (слика) као рефлексива односа
структуре простора и човека**

Докторска дисертација – уметнички пројекат

Београд, 2016.

Универзитет „Џон Незбит“, Београд
Факултет за уметност и дизајн, Београд

Радован Станојевић

**Ликовна форма (слика) као рефлексивна односа
структуре простора и човека**

Докторска дисертација – уметнички пројекат

Предмет: Сликарство

Име и презиме ментора: Милош Шобајић

Број индекса: 1001/12

Матични број: 2706974753712

Студијски програм: Докторске студије

Смер модула: Ликовна уметност

Комисија:

ментор проф. емеритус Милош Шобајић, Факултет за уметност и дизајн, Београд

др Срђан Марковић, Факултет уметности, Ниш

мр Саво Пековић, Факултет за уметност и дизајн, Београд

Београд, 2016.

Садржај

Апстракт

Abstract

Увод.....1

1. 0. Сликарски простори у историји уметности

1.1. Димензије простора слике.....7

1.2. Простор површине слике.....8

1.3. Простор „у“ површини слике.....15

1.4. Простор „на“ површини слике.....42

2. 0. Ликовни простор

2.1. Структура ликовног простора.....57

2.2. Универзални простор Пита Мондриана.....62

3.0. Теоријска интерпретација сликарског истраживања и ликовне структуре слике

3.1. Контекст урбаног простора.....65

3.2. Анализа слика.....70

Закључак106

Библиографија.....112

Електронски извори.....114

Биографија.....	115
------------------------	------------

Апстракт

Своје сликарско истраживање, као и његову теоријску интерпретацију, руководио сам ликовним проблемима дијалектичког односа простора и форме који увек изнова „остављају“ места запитаности и недоумици у „квалитет“ одређеног решења. Ликовно формални однос елемената на слици тражи упориште у конкретним „животним“ ситуацијама и референце на конкретне „животне“ појаве и ствари, да би у том контексту релације две целине омогућиле непосредну, „животну“ идентификацију аутору и посматрачу. Насловом рада „Ликовна форма (слика) као рефлексија односа структуре простора и човека“ издвајам два „елемента“ стварности: човека и простор, у контексту чијих релација истражујем однос форма - простор на слици. Интерпретацију просторне и предметне стварности методолошки усмеравам и ограничавам изражајним могућностима и значењем ликовне структуре слике, а конкретне појаве и њихове међусобне односе интерпретирам односима ликовних елемената, боје, светла, материје и форме, у оквиру просторних конструкција које граде на слици.

Ликовна форма (слика) резултат је синтезе елемената структура човека и простора, при чему се примат и приоритет две целине на слици мења, што одражава карактер и динамику њиховог међусобног односа у стварном простору. Сликарски израз заснивао сам на истраживању интерпретативних могућности формалних елемената слике и њихових пластично-просторних односа на релацији дводимензионалног и тродимензионалног, пуног и празног, унутрашњег и спољашњег, провидног и непровидног. Формално-просторни односи елемената и формална структура слике настају као ликовни еквивалент експресије и визуелне рецепције доживљаја стварности. Удружени процеси опсервације и имагинације обједињују елементе стварности и фикције у јединствену ликовну форму. „Човек“ на слици у односу на остатак предметног садржаја простора добија примат у композиционој хијерархији и тиме својом структуром „диктира“ развој конструкционе и композиционе шеме слике. Интеракција и прожимање структура човека и простора у сликарској интерпретацији рефлектује се као примарни ликовни проблем, који концепцијски и методолошки одређује процес реализације ликовне форме.

Кључне речи

Простор, човек, сликарство, конструкција, композиција, релације, ликовни простор, сликарски простор, графички простор, простор боје, простор материје, простор форме, простор светла, димензије простора, интерпретација, рефлексивна, стварност, фикција.

Abstract

I have guided my artistic research, as well as its theoretical interpretation, with the art problems of the dialectic relation between space and form which, over and over again “leave” space for questioning and doubting the “quality” of a certain solution. Artistically formal relation among the elements in a painting is looking for its base in specific “real life” situations and also for references to specific “real life” phenomena and objects so that the relations of the two wholes in that context could enable direct “real life” identification for both the author and the spectator. With the theme title of the paper, “Art Form (Painting) as a Reflection of the Relation of the Space Structure and a Human Being”, I single out two “elements” of the reality, the human being and the space and within the context of their relations I explore the form-space relationship in the picture. I methodologically guide and limit the interpretation of spatial and object reality with expressive possibilities and the meaning of the artistic structure of the painting, whereas I interpret specific phenomena and their mutual relations with relations among artistic elements, colour, light, matter and form, within spatial constructions they build in the painting.

Art form (Painting) is the result of the synthesis of the elements of the human being and space structures, where the primacy and the priority of two wholes in the painting changes, which maintains the character and the dynamics of their mutual relations in real space. I based the artistic expression on the research of the interpretative possibilities of formal elements of the painting and their plastic-spatial relations, in terms of two-dimensional and three-dimensional, full and empty, inside and outside, transparent and non-transparent. Form-spatial relations of the elements and the form structure of the painting appear as artistic equivalent of the expression and the visual reception of experiencing reality. Joint processes of observation and imagination coalesce the elements of reality and fiction into a unique art form. “The human being” in the painting gains primacy in compositional hierarchy regarding the rest of the object spatial content, and with that it “dictates” the constructional and compositional scheme development of the painting. The interpretation and the enlacing of the human being and the space structures is reflected in art interpretation as a primary art problem which, both methodologically and conceptually speaking, determines the process of art form realization.

Key Vocabulary

Space, human being, art, construction, composition, realization, art space, artistic space, graphic space, colour space, matter space, form space, light space, space dimensions, interpretation, reflection, reality, fiction

Увод

Теоријски део уметничког докторског пројекта образлаже моје сликарско истраживање и његово упориште у стварном свету као и релације са историјским и савременим уметничким делима и искуством. Примарно као сликар практичар покушао сам да своје сликарско искуство теоријски интерпретирам и појасним ликовне проблеме простора и форме којим се бавим.

Формалним, ликовним решењима и конструкцијом слике градим естетику која кореспондира са естетиком савременог ликовног стваралаштва. Своје уметничко истраживање видим као покушај доприносу и афирмацији пре свега ликовног, сликарског израза. Савремени уметнички токови у сфери ликовних уметности, а услед великих технолошких и техничких могућности, користе нове медијуме и средства изражавања која мењају традиционалне сликарске форме. Традиционално разумевање слике као материјалне форме надовезује се на континуитет развоја историјског сликарства, наслеђује његову технолошку и ликовну структуру, као и методологије и ликовне проблеме који се током историје јављају до данас. Л. Трифуновић је у књизи „Сликарски правци 20. века“ повезао архаични, средњевековни и модерни ликовни систем на основу сличности и доминантних заједничких елемената, без обзира на њихову временску дистанцу. То је једна од теза коју разумем као доказ јаке везе савременог стваралаштава са историјским наслеђем.

Прихватајући концепт континуитета и везе историјског и савременог развоја сликарства и ликовног израза, свом уметничком истраживању приступам у оквиру формата слике и сликарског медијума, а ликовност и елементе ликовне структуре користим и разумем као универзално изражајно средство независно од временског раздобља и технолошке грађе дела. На тај начин, и савремено ликовно стваралаштво посматрам кроз призму историјског искуства. Историјске ликовне форме и елементи ликовне структуре, који се јављају у савремено доба добијају нови контекст и ново значење. Кубизам је користио форме примитивне афричке уметности, Матис је сликао под утицајем декоративне источњачке уметности. По тим историјским матрицама у

синтези са савременим сликарским искуством настајали су и развијали су се модерни и савремени стилови. Трифуновић у књизи „Сликарски правци 20. века“ каже да је одлика модерне, па тако и савремене уметности, одсуство јединствене концепције. (Л. Трифуновић, „Сликарски правци XX века”, стр. 16). Уметник има ту могућност да сам успоставља континуитет и везе у односу на историјско и савремено стваралаштво. Техничка могућности савременог доба које пружају доступност информацијама, захтевају од уметника јасан концепт њихове рецепције и селекције. Нови материјали и техничка средства представљају изазов уметнику у истраживању њихових ликовних и визуелних могућности што резултира новом уметничком естетиком и методолошким приступима у реализацији. Кратак период овог интензивног технолошког и техничког развоја није могао да направи значајан прекид и дисконтинуитет у односу на историјско ликовно наслеђе и његов утицај на структуру и естетику нових уметничких форми.

Слику градим као отворену структуру чију композицију и контекст повезујем и у савременом и у историјском контексту. Конструкција ликовног простора слике унутар композиције настаје као рефлексија доживљаја простора стварности. Тако да су форме које представљају реминесценције историјских стилова својом унутрашњом конструкцијом повезане и прилагођене савременом простору стварности. То је искуство потврђено у делима модерних уметника који историјске уметничке форме користе као део свог ликовног израза, а чија конструкција кореспондира са савременим тренутком.

Тема мог рада „Ликовна форма (слика) као рефлексија односа структуре простора и човека“ упућује на две самостале целине, „човека“ и простор, и њихов међусобни однос. Однос две целине примарно интерпретирам кроз просторну интеракцију и повезаност њихових формалних структура. Ликовна интерпретација „човека“ у контексту његовог односа са простором развијала се и мењала током историје до савременог доба. „Човек“ у структури ликовне форме мењао је своје обличе присуства у њој; од симболичне, иконичне форме до апстрактне конструкције. Од симбола „човека“ или дела његове структуре, као интегралне форме иконичког знака, до „човека“ или дела његове структуре, као саставног дела конструкције простора слике. Своју сликарску концепцију заснивам на томе да је извесно присуство „човека“ у структури ликовне форме, без обзира на то да ли се ради о предметном или непредметном сликарству.

Уметничко истраживање спроводим упоредо у практичном и теоријском делу свог рада. Практични део који примарно одређује ток истраживања, интерпретирам текстом у коме појашњавам процес и фазе кроз које пролазим у реализацији и спровођењу своје концепције. Практични део уметничког истраживања састоји се у сликарској реализацији концепта који одговара насловној теми рада „Ликовна форма (слика) као рефлексија односа структуре простора и човека“. Однос човека и простора истражујем у контексту мотива урбане средине, улице и градског трга. Процес практичног истраживања се одвија тако што на основу конкретног мотива настају фотографске скице, које евоцирају доживљај стварног простора и служе као предлогак у реализацији слика и цртежа у материјалу. Ликовну реализацију подразумева сликарско-цртачки поступак. Контакт са сликарским медијумом остварујем графичким средствима и цртачком интерпретацијом мотива. Линијска, колористичка, конструкција цртежа одређује композиционо решење које усмерава сликарско истраживање и повезује мотив са структуром сликарског медијума, из чије материјалности настаје ликовна форма.

„Дакле, приказивање се састоји у томе да се помоћу одређеног медијума створи еквивалент опажајног појма. Мора се пронаћи начин да се опажај преведе у опипљиву форму“.¹ Форма настаје на релацији цртачког и сликарског простора, у наизменичном деловању два методолошка приступа. Цртачки, графички дефинисан простор концепцијски усмерава ликовно истраживање које се наставља у сликарском простору материје, истраживањем саме структуре сликарског медијума и његових технолошких могућности. Променом вредности колористичке и валерске структуре цртежа долази до просторног раслојавања композиционе конструкције простора и концентрације медијума на површини слике (фактура), што цртачки израз преводи у сликарски. Дешава се и повратни процес, када се из материјалности сликарског медијума „одваја“ цртеж. Сликарски поступак у том случају доживљавам као аналитичку фазу, која резултира егзалтираним гестом цртачке конструкције. Своје ликовно истраживање видим као непрекидно кружење и методолошко смењивање цртачко-сликарске интерпретације мотива. Цртеж превасходно користим као конструктивну грађу простора слике и као метод који ликовно артикулише сликарски медијум.

Формално, примарни мотив моје интерпретације јесте простор, из чијег се садржаја и јединствене структуре, у процесу сликања, издваја „човек“, односно људска фигура,

¹ R. Arnhajm: Prilog psihologiji umetnosti (Beograd: Univerzitet umetnosti, 2003.) str. 40, preveo Vojin Stojić.

као његов витални и репрезентативни део. На тај начин форма људске фигуре која симболизује „човека“ на слици, делује као засебна целина у оквиру јединственог простора. И поред тога што се целовитост простора рашчлањује на два наизглед независна дела, континуитет у коцепцијском, композиционом и конструктивном смислу, остаје део структуре слике. Композиционо-просторни распоред слике, симболично интерпретира међусобни однос две целине, успоставља равнотежу, или даје примат једној или другој структури. Примат елемената доминантне структуре, простора или „човека“, методолошки условљава процес реализације ликовне форме. У ситуацији када форма људске фигуре на слици има приоритет, она делује двозначно; као део простора и као независна целина, самостални просторни систем. Долази до дисконтинуитета јединственог простора који настаје из конфликта два просторна система; „човека“ и простора његовог окружења. Успостављање просторног континуитета на слици, који се заснива на карактеристичном односу две структуре, постављам као ликовни проблем. Циљ је да формално ликовно решење, просторним односима на слици, оствари континуитет простора целине и одрази експресију у односу на специфичности и карактер односа две структуре. Потребу за овако постављеним уметничким истраживањем, чији се коначни резултат материјализује у ликовној форми, као веза „човека“ и простора, видим у могућности истраживања појединачно ове две структуре које се међусобно надовезују и чији однос је међусобно условљен. Урбани простор, део своје непосредне свакодневице, користим као један од контекста који повезује две структуре.

Уметничко истраживање обухвата практични део који реализујем у сликарском медијуму, и теоријски део који упоредо настаје и прати развој сликарског поступка. Сликарска обрада и истраживање проблема односа „човека“ и „простора“ има своје развојне фазе које сам теоријском делу образложио и поставио у контекст историјског и савременог ликовног стваралаштва. Сликарски процес је подељен у неколико фаза које представљају развој почетне концепције. Целине „простора“ и „човека“ дефинисане у насловној теми постоје као концепцијски значајне и конститутивне компоненте ликовне форме. Структура простора примарно одређује начин сликарске интерпретације и развојни ток сликарског процеса. Она даје контекст који повезује предметни садржај простора и значење сваке компоненте тог садржаја. Људска фигура се издваја као наглашени део садржаја простора, и у односу на њен просторни положај и релације са структуром просторног окружења, добија своје значење на слици. Различите развојне фазе сликарског поступка одређене су управо просторном

позицијом „човека“ у свом окружењу који упућује на карактер односа структура „човека“ и „простора“.

У почетним фазама простор доминира сликом, а дискретна фигура човека, својом пропорционално малом величином истиче просторност окружења у коме се налази. Елементи структуре простора као део структуре слике, постају грађа нових конструкција, садржаја и будућих концепција. Структура простора на слици „огољена“ до елементарне ликовности отвара структуру слике, и она постаје подложна различитим просторним интервенцијама и трансформацијама које омогућавају интерпретативне варијације. Празнину простора интерпретирам као „простор празнине“ еквивалентну празнини урбаног простора. „Простор празнине“ на слици доживљавам као простор „несадржаја“ и потенцијалног садржаја, контемплације и акције, конструкције и деструкције. Он је концепцијски заснован на релативизацији присуства предметног садржаја. Неусловљен и „ослобођен“ од предметног садржаја, то је простор експерименталног искушавања „слободе“, различитих концепција ирационалног и рационалног, где у процесима конструкције и деструкције фиктивног и конкретног садржаја, као последица покушаја и проба, долази до „гомилања материјала“ у фактури слике. Овакав методолошки приступ има оправдање, као предфаза, у релаксацији самог сликарског поступка, а резултат остварен у фактури слике постаје део грађе ликовне структуре одређене концепције.

Фаза „простора празнине“ у којој нема великих ограничења до самог формата слике, представља простор откривања и испитивања нових концепција и методологија. Структуру слике чине елементи деконструисаног конкретног простора који издвојени из „матичне“ форме учествују у грађи нове форме, иконичне или аниконичне, апстрактне или конкретне. Апстрактна, аниконична структура слике тако има утемељење у конкретној стварности. Она, у мом случају, служи као подлога и припрема иконичном садржају, који се манифестује у форми људске фигуре. У наредним фазама на слици људска фигура је присутна као портрет и заузима већи део композиције, а њена конструкција се надовезује на конструкцију структуре простора окружења. Однос човека и структуре простора који постављам као ликовни проблем отвара сликарски процес који у својој реализацији, осим што продукује материјалне ликовне форме, једнако развија и нове концепције које се тичу истог проблема, али идејно, методолошки мењају приступ његовој реализацији. Чулни део сликарског процеса подхрањује мисаони, и обратно. Нова концепција, новим елементима, релаксира и ревитализује сам сликарски процес и иницира нови методолошки приступ који се

материјализује у интегралној форми или серији нових ликовних решења. Осим ликовне материјализације сликарског процеса, као његова извесна последица, циљ ми је да потврдим и укажем на могућности и оправданост методолошког приступа којим изнова реконструишем простор слике, што се као вредност материјално одражава у слојевитости структуре ликовне форме, а еквивалентно је и слојевитости структуре интерпретираног простора стварности.

1.0 Сликарски простори у историји уметности

1.1 Димензије простора слике

Лазар Трифуновић је разврстао дела сликарства у историји уметности, у односу на њихова „унутрашња опредељења која одређују карактер и суштину“, како је рекао, у пет великих система: архаични, антички, средњевековни, ренесансни и модерни. Између осталог, у односу на проблем простора у сликарству он прави поделу на две групе. У прву групу убраја архаични, средњевековни и модерни систем, а у другу антички и ренесансни. Први разара тродимензионални простор и никада није оно што приказује, а други конструише еуклидовску шупљину и поклапа се са својим моделом. Он налази везу и сличности у конструкцији знака у египатској, византијској и модерној уметности, где „посматрач не гледа у простор, већ јесте простор“. (Л. Трифуновић, „Сликарски правци XX века“, стр. 16-17)

Форма делом своје структуре упућује на одређени модел и она „никада није оно што приказује“, јер селективно узима из структуре модела само оне елементе који су у функцији одређеног садржаја или естетике, без миметичке намере тоталног подражавања модела. Овакав методолошки приступ више или мање свесном селекцијом и редукцијом (у зависности од епохе, а због искуства и утицаја историјског уметничког наслеђа) фокусира пажњу на уметнику битне елементе структуре. У том смислу, на основу постојања или непостојања историјског наслеђа можемо говорити о методолошким разликама у процесима селекције, редукције и конституције форме у различитим епохама и ликовним системима. У античком и ренесансном систему уметник жели да његова форма веродостојно интерпретира модел, што је поставило проблем дефиниције тродимензионалности форме у простору. Решавање тог проблема стилски је и методолошки обележило и одредило антички и ренесансни период и стилове који су се развијали у оквиру њих или под њиховим јаким утицајем.

Флоренски каже да како у стварности тако и у њеном приказивању може да преовладава изражавање једне или друге координате. Употреба и истицање одређене координате или координата препознатљиво је обележје одређених стилова, које, по Флоренском, може одредити и суштинску основу стилске особености и уметничког

духа века. У египатској уметности, као и у уметности каменог доба, преовладала је дужина, хоризонтала. За грчку уметност карактеристична је равнотежа хоризонтале и вертикале са елементима дубинског простора. Хришћанска уметност наглашава вертикалу над осталим координатама. Ова стилска карактеристика је још наглашенија у западној средњовековној архитектури и источној средњовековној фресци, где вертикала добија потпуну превласт. Ренесансна уметност покушава да поврати равнотежу вертикале и хоризонтале, али откриће перспективе даје примат дубинском простору слике која прераста у бесконачност, како каже Флоренски, у рђаву бесконачност, која с временом потискује све остале координате. У односу на просторни координатни систем Павел Флоренски анализира епохе и стилове кроз историју уметности. Однос хоризонтале и вертикале он разуме као рефлeksiју духовног стања и стремљења епохе. Појава дубине и перспективе у ренесанси, а са њима и појам бесконачности и безграничности, по њему релативизују значај ове две основне координате, што посредно обесмишљава и њихово значење као репрезента духовности, а тиме, посредно, и саме духовности. (P. Florenski, "Prostor i vreme u umetničkim delima", str. 147). Може се закључити да, уметник треба да сачува свест о овим двама основним координатама (хоризонтали и вертикали) и да и кроз њихов „оквир“, може се рећи кроз „оквир“ духовности, промишља и реализује своје дело.

1.2 Простор равни слике

Хоризонтала и вертикала материјализоване су оквиром формата форме слике. Својим мерама и односом, на тај начин и физички и духовно одређују простор слике као материјалне форме. Простор слике може се доживети и анализирати само у односу на њен одређен формат, тако да се и о простору у сликарству може говорити не од појаве сликане и цртане представе, већ од појаве формата слике, као оквира и простора слике или потенцијалне слике. „Ликови палеолитске уметности су избачени у неограничен простор. То су објекти у фокусу унутар контекста који је изван фокуса. Сумерске су представе ограничене на умјетно створен простор – правокутник камене плоче – и умјетникова пажња прелази са интегралног објекта на простор који му је на располагању и на проблем размјештања ликова унутар даног простора“². Прве слике у форми у којој традиционално разумемо слику, одређене ширине и висине, јављају се као камене плоче у сумерској уметности. По Херберту Риду формат слике преусмерава фокус са интегралног објекта на контекст у коме се он налази, односно на простор у коме се налази. (Н. Read, „Slika i misao“, str. 58). Организацијом распореда форми ликова унутар датог простора и контекста, мења значење и форме и контекста. Клинасто писмо у виду карактеристичних знакова, које се користило у сумерској култури, писари су исписивали трском на глиненим таблицама. Распоред знакова писма постављао је проблем организације простора формата таблице, који можемо да разумемо и као ликовни проблем.

Простор на сликама и рељефима египатске уметности распоређен је у једној равни. Циљ египатских слика и рељефа није била лепота, него потпуност, прегледност и јасност приказаног призора. Египатски уметници су приказивали појавни свет, не по виђењу него по сећању и из угла из кога би приказани предмети били најјасније и најпотпуније представљени. Е. Х. Гомбрих каже да је њихов поступак ближи поступку цртача мапе, него поступку сликара. (Е. Н. Gombrich, „Umetnost i njena istorija“, str. 52).

Постојала су правила, којих су се уметници придржавали, о томе како се приказују предмети и бића стварности. Правила су била подређена утврђеној естетици и идеји потпуне и јасне представе конкретних појава. Својом структуром биле су прилагођене дводимензионалном простору слике. Египатски уметници конструисали су слику тако

² Н. Read: *Slika i misao* (Zagreb: Mladost, 1965), str. 58. Preveo Ivo Ćurčin.

што би на зиду нацртали мрежу усправних линија дуж којих су одредили прецизан распоред фигура. Поред великог знања поседовали су и „оштро око“. Геометријско осећање реда није их спутавало да са великом тачношћу запажају и преносе на слику појединости из природе. (Е. Н. Gombrih, “Umetnost i njena istorija”, str. 55).

„Египћани су своју уметност заснивали на знању. Грци су почели да се користе сопственим очима. Када је тај преврат једном отпочео, није се више могао зауставити“³. Сликаство грчке познато је преко слика на грнчаријама. Почетни стадијум развоја грчког сликарства на керамици представљали су геометријски орнаменти из којих касније настају стилизоване људске и животињске фигуре орнаменталног карактера. Познати пример грчког архајског сликарства је Дипилонска ваза из 8. века пре нове ере. Ваза је подељена хоризонталним тракама различитих ширина у складном пропорцијском односу који је усклађен са обликом саме вазе. Уже траке су осликане геометријским орнаментима, а на два ширим тракама, које заузимају централни део вазе, приказане су сцене са стилизованим људским и животињским фигурама. Ваза апстрактних елемената и стилизованих фигура остварена је геометријским елементима који граде декоративне шаре, а истовремено су присутни и као конститутивни елементи структуре стилизоване фигурације. Геометријски елементи у зависности од просторног распореда и међусобних односа добијају ново значење у дводимензионалном простору слике. Они су део апстрактне шаре, али и својим распоредом граде форму фигуративног карактера, која асоцира на конкретне појаве стварности. Овај пример указује на значење апстрактних елемената истовремено у конституцији структуре дводимензионалног простора, као и структуре фигуративне форме, при чему долази до нивелације форме и простора у једнодимензионалну раван.

Надовезујући се на уметност Египта, грчка уметност се развијала као изразито фигуративна и у скулптури и у сликарству. Однос према простору се променио утолико што су грчки уметници укључили посматрање и визуелну перцепцију, као методолошки приступ неодвојив од стваралачког процеса. То је подразумевало просторну реорганизацију канонски утврђене египатске форме, која је свесно одступала од логике просторног распореда, а у корист очувања што целовитијег и јаснијег приказа модела (мотива). Грчки уметници су „покренули“ египатску геометризовану укочену форму, позиционирајући је у простору који реално заузима њена

³ Е. Н. Gombrih: Umetnost i njena istorija (Beograd: Nolit, 1980), str 69. Prevela Jelena Stakić.

тродимензионална конституција. На тај начин положај фигуре је сугерисао и одређивао простор слике који је изашао из једнодимензионалне равни, утолико што се слика раслојила на више планова који су се међусобно преклапали, као и појавом скраћења у перспективи, новог просторног елемента који сугерише дубину у слици.

Овладавање простором и покретом, грчко сликарство се надовезује на традицију египатског сликарства, јасне и дефинисане форме, строге контуре и организованог и прегледног распореда, тако да стечена умећа просторне трансформације форме не прекидају везу ове две уметности. Нове вештине грчки уметници су користили да кроз покрет изразе унутрашњи живот приказаних фигура, што је у великој мери хуманизовало и натурализовало форму, и омогућило непосреднији доживљај и идентификацију са њом. Они су у класичном периоду умели на најбољи начин да уједине египатску строгост и озбиљност и вештну владања формом у простору. „Грчки уметници су заиста овладали начинима да пренесу нешто од неизговорених осећања која се успостављају међу људима.“⁴

Римско сликарство познајемо по сликама из Помпеје. Претпоставка је да се као и римска скулптура и римско сликарство развило на копијама грчког сликарства, чија су оригинална дела нестала. Сlike у Помпеји изведене су у зидној техници укомпоноване у ентеријер архитектуре града. Својим распоредом у ентеријеру величином и обликом прате архитектуру саме грађевине, симулирајући поглед кроз прозор на илузионистичке идиличне призоре. Простор на сликама повезан је са стварним простором архитектуре кроз илузионистичке симулације са осликаним елементима архитектуре екстеријера или проширеног ентеријера. Мотиви свакодневног живота, карактеристика хеленистичке уметности, интегрисали су простор слике у реални простор. Сlike не приказују конкретне призоре, већ идиличне, ониричке фикције, компоноване елементима садржаја једноставног живота и свакодневице: „пастирске идиле“, пејзажи са усамљеним светилиштима и удаљеним вилама и планинама.

Проглашење хришћанства званичном државном религијом Рима одредило је даљи развој уметности. Хришћанство је одбацило симболе паганских политеистичких религија, што се односило на уметничко наслеђе Египта, Грчке и Рима до 311. године нове ере и миланског едикта, којим је хришћанство и признато за званичну религију. Политеистичке, паганске религије развијале су скулптуру као уметничку форму у служби идолатрије и отеловљења божанстава тих религија. (Е. Н. Gombrich, “Umetnost i

⁴ Е. Н. Gombrich: *ibid*, str. 84.

njena istorija”, str. 120). Хришћани су скулптуру доживљавали као потенцијалну опасност њиховој монотеистичкој религији, а тродимензионална форма скулптуре је уступила место дводимензионалној слици, чији је основни задатак био ширење хришћанске вере. Слика је мењала улогу књиге и обраћала се неописмењеном делу народа који је примио нову веру. (Е. Н. Gombrih, “Umetnost i njena istorija”, str. 121). Ликовна структура била је подређена сврси, односно интерпретацији библијског садржаја.

Бројност следбеника хришћанске религије условио је и велике, просторне храмове. Ранохришћанско сликарство имало је задатак да својом монументалношћу допринесе афирмацији нове религије, као и да своју структуру усклади са великим простором ентеријера цркава. Сликарство се развило на основама грчког и римског сликарства, а елементи оба стила прилагођени су потребама духовности нове религије, која је њено основно обележје. „Римско зидно сликарство развило је веома сложене илузионистичке шеме да би изазвало утисак стварности иза површине зида. Ранохришћански мозаици такође су негирали равнину зидне површине, али зато да остваре „илузију нестварности“ блиставог царства насељеног небеским бићима или симболима.“⁵ Ранохришћанска уметност је на тај начин, преузела илузионистички простор римске уметности с тим да је он добио своје ново значење. Конструкција ранохришћанског сликаног простора за разлику од римске уметности, постаје нематеријална, губи своју физичку супстанцијалност у златној боји која се утапа у златно обојену позадину. „То није позоришна кулиса, већ део симболичне архитектуре од онога света, која треба у нама да пробуди представе као што су небески Јерусалим или божији град.“⁶

Наративне, фигуративне композиције својим распоредом и композицијском организацијом имају елементе грчког, али и египатског сликарства када је реч о свесној једноставности форме у циљу њене јасне рецепције. Не постоји више потреба уметника да своје дело упоређује и коригује у односу на непосредни доживљај стварности. Ранохришћански уметници користе готова грчка открића и формална решења која прилагођвају садржају библијских прича. „Задатак уметника ... како згуснути сложену акцију у визуелни облик који ће омогућити да се тема чита из далека.“⁷ Тема је била основни мотив и читава формална структура је била подређена њој. Уметници су имали задатак да једноставним, редукованим ликовним формама

⁵ Н. W. Janson: Istorija umetnosti (Beograd: Jugoslavija, 1970), str. 164. Prevela Olga Šfarik.

⁶ Н. W. Janson: ibid, str. 164.

⁷ Н. W. Janson: ibid, str. 164.

интерпретирају сложене и слојевите библијске садржаје. Комплексност и садржајност ранохришћанских форми није се налазила у пластичном приказивању појавне стварности, већ управо у њеном симболичком значењу у односу на библијске приче.

У раном средњем веку уметност је под јаким утицајем хришћанске религије. „Мрачно доба“, назив по коме је познато ово историјско раздобље, представља доба непросвећености, и у односу на раније периоде, период стагнације у развоју европске цивилизације. Одлика уметности раног средњег века је синтеза елемената различитих стилова, што на крају резултира стилском неодређеношћу и одсуством јединственог стила. Сликаство постоји у виду илуминација хришћанских рукописа, од илустрација библијских мотива до декоративно, геометријског орнаменталног. На основу примера који постоје, види се и утицај римског илузионистичког сликарства.

Романско сликарство илуминације надовезује се на период раног средњег века. Упоредо се развија и зидно сликарство у романским црквама. Из познатих романских илуминација, види се напуштње концепта илузионистичке просторности слике, који је, под утицајем римског сликарства, био присутан у раном средњем веку. Романски сликари наглашавају дводимензионалност слике, и јаким контурама уоквирују светле и колористички интензивне површине. Дводимензионалном конструкцијом остварено је јединство фигуративних, симболичких и декоративних елемената, а романска слика добија на јасноћи и прецизности. Романска слика је на граници декоративног орнаменталног и фигуративне композиције. На изванредан начин долази до релативизације значења или двозначности ликовних симбола. Они могу да се разумеју као орнаментална или фигуративна форма. Сликари истичу орнаментални карактер структуре слике која својим изгледом, више или мање асоцира на конкретност предметног света. „Морамо, наине, схватити колике су се огромне могућности указале уметницима чим су коначно одстранили од себе свако стремљење да ствари представљају онако како их виде...И пошто је уметник био ослобођен обавезе да пружа било какву илузију простора или драмске радње, могао је свије фигуре и облике да распореди према чисто украсним захтевима. Сликаство је збиља било на путу да постане облик писања у сликама...“⁸

Сликаство готике се развија под утицајем различитих типова готичке архитектуре у Европи. Прозрачна архитектура готичких катедрала у Француској не оставља много слободног зидног простора за слику. Скелетна конструкција, стубова, преломљених

⁸ E. H. Gombrich: *ibid*, str. 164.

лукова и крстастих сводова повезана је витражним сликама, које се својом прозračном структуром надовезују на архитектонску конструкцију, а обојеном светлошћу доприносе унутрашњој прозračној атмосфери катедрале. Витраж је сликарска техника која се изводи тако што се обојено стакло спаја оловним тракама које на слици представљају контурни цртеж фигура, а својом конструкцијом улазе у архитектонску структуру грађевине. Фигуре на сликама су дводимензионалне, издужене, и стилски и тематски се надовезују на фасадну рељефну декорацију. Позадина слика, углавном, дводимензионална понекад наговештава простор. Природана светлост тако постаје саставни део слике, део медијума, која осветљава унутрашњост катедрале. Ствара се ефекат који сугерише божанску светлост која долази са самих слика. Простор слике се путем обојене светлости шири на читав ентеријер катедрале.

Тип италијанске готичке катедрале, за разлику од Француске, Немачке и Енглеске, оставља простор у ентеријеру, за зидну слику. Такви архитектонски услови одређују развој сликарства у Италији које се разликује у односу на доминантно витражно сликарство у остатку Европе у том периоду. Италијанско сликарство готике настаје под утицајем византијског сликарства или грчког манира како је тада био познат византијски стил. Стилизоване византијске форме пролазе кроз различите обраде италијанских уметника, из чега настаје готички сликарски стил који свој врхунац доживљава у сликарству Ђота. Непосредније везано за византијски стил је сликарство Чимабуеа, Ђотовог учитеља, као и сликарство Дуча, који су претходили Ђотовом сликарству. Византијски стил у сликарству италијанске готике подлеже променама и утицају романичке и готичке уметности северноевропских земаља. Посебно је видљив утицај готичке скулптуре која се јавља на фасадама катедрала и из плитког рељефа развија волуминозне, тродимензионалне форме. Вајар Никола Пизано се међу првим уметницима италијанске готике вратио вредностима класичне уметности, пуној пластици и тродимензионалној, волуминозној форми, како би што уверљивије дочарао „природу“. Ефекат тродимензионалности у скулптури утицао је на италијанске сликаре готике да унесу овај нови елемент у структуру равне византијске слике. Византијска конструкција била је „стабилна подлога“ која је могла да „прихвати“ волумен форме и просторност, као нове елементе ликовне структуре слике којим су сликари готике почели да се баве. На сликама Дуча препознатљива је византијска форма коју је сликар моделовао дефинишући тродимензионалност простора. Заједно са волуменом форме Дучо долази до нових просторних, до тада невиђених, решења слике. Он на слици *Анђео најављује Богородици смрт* слика две фигуре у затвореном

архитектонском простору конструишући дубину саме просторије, на начин, на који то до тада нико није урадио.

„Али тамо где је Дучо обогатио традиционалну шему, како у погледу простора, тако и у наративним детаљима, Ђото ју је подвргао коренитом упрошћавању. Радња тече у истој равни са сликом; предео, архитектура и фигуре сведени су на суштински минимум.“⁹ Јансон у својој историји уметности упоређује Дучову и Ђотову слику *Христов улазак у Јерусалим*, при чему истиче стилске и методолошке разлике у конструкцији слике. „Суштински минимум“ Јансон је овако описао Ђотову конструкцију. Дучову слику доживљавамо парцијално, крећући се из детаља у детаљ, који, све укупно, чине целину повезану садржајем и атмосфером. Ђото је редуковао слику до елементарних компоненти подређених целини слике и јединственом призору. Он је задржао монументалност византијског стила, а равној византијској форми дао је тродимензионалност и материјалност. Фигуре на сликама својим положајем и волуменом дефинишу простор слике. Ђото је простор слике градио у односу на реални простор, релативизујући на тај начин границу ова два простора. Сцена се одиграва у висини гледаочевог погледа. Намера му је била да оствари супстанцијално присуство сликаних фигура које својим међусобним односима граде драмску садржину, а пластиком и просторним положајем дефинишу и повезују структуре простора слике и реалног простора. Посматрач на тај начин постаје сведок и учесник догађаја са слике. Форме на сликама превазилазе своје симболичко значење и својом структуром рефлектују појаве материјалне, физичке стварности. Ђото је спојио елементе византијске и северноготичке уметности.

Ђотово сликарство је, у великој мери, одредило даљи развој европског сликарства. Подстакнути његовим открићем, просторности и тродимензионалности форме, сликари су постали свесни нове димензије слике која се тичала дубине њеног унутрашњег имагинарног простора. Поред површинске структуре, која је својствена слици као једнодимензионалном медију, јавља се и дубинска структура, нови композициони елемент слике.

⁹ H. W. Janson: *ibid*, str. 269.

1.3 Простор „у“ равни слике

У 15. веку архитекта Брунелески открио је перспективу, математичку конструкцију илузије дубинског простора у слици. Конструкција имагинарног дубинског простора слике реализовала се различитим средствима; моделовањем форме, преклапањем планова до примене перспективе, као и различитим комбинацијама ових приступа. Перспектива је значила методолошки нови приступ композиционе организације. Математичка логика, у случају примене перспективе, као нови елемент просторне структуре слике допринела је ефекту реалистичког приказа и нове естетике слике која се развијала у ренесанси.

Прва слика, на којој је, како Јансон наводи, прецизно примењена перспектива простора ентеријера, као саставни део композиционе конструкције, била је Мазачова зидна слика *Света Тројица, Богородица, св. Јован и дародавци* у цркви *Ста Марија Новела* у Фиренци. (Н. W. Janson, "Istorija umetnosti", str. 323). Простор слике укомпонован је у саму архитектуру ентеријера цркве, са пропорционалним односима који су прилагођени димензијама човека. У зиду ентеријера конструисан је простор у коме је приказано распеће. Мазачо је јасно дефинисао мере насликаног простора, чију је конструкцију прилагодио конструкцији простора цркве. На тај начин је остварио ефекат реалног присуства насликаног простора и његовог садржаја. На слици *Порески новчић* Мазачо је перспективу подредио драматизацији садржаја приказане сцене. Линије перспективе које одређују дубински простор слике, секу се на месту Христове главе који се налази у предњем плану композиције. На тај начин је перспективом као просторним елементом одређен и композициони фокус. Долази до вишезначности конститутивних елемената слике, који делују истовремено као део њене просторне површинске и дубинске структуре. Мазачо је на сликама користио перспективу не због објективног интерпретирања стварности, већ као конструктивни елемент јединствене естетске целине. Х. Рид наводи речи Жака Меснила, једног од најбољих критичара Мазача, који каже да је велика вредност перспективе у Мазачовом делу у томе што је управо она дала композицији кохерентност и успоставила специфично естетски однос између гледаоца и садржаја уметничкг дела. (Н. Read, „Slika i misao“, str. 131). „...Van Eyckovi i Masaccio – употребљавали су перспективу, не схематски или научно, већ као

ефектно средство композиције, као савршен начин приказивања „доброг“ Gestalta.“¹⁰ Перспектива на Мазачовим сликама „уводи“ гледаоца како у простор слике тако и у њену садржину. Као композиционо средство она просторним распоредом доприноси значењу композиционих елемената слике.

Сликарство Пиера дела Франческе заснива се у великој мери на проучавању перспективе и њене конструктивне улоге у слици. Логику перспективне организације простора слике он је применио у конституисању и конструкцији стереометријских тела и архитектонских облика, као и људске фигуре. На тај начин он је у структуру слике уградио математичке законе које прожимају читаво његово дело. Предмете појавне стварности као и њихове односе Пиеро дела Франческа је интерпретирао као спојеве и варијације односа геометријских тела; лопте, цилиндра, купе, коцке и пирамиде, што је видљивом свету, како наводи Јансон у својој „Историји уметности“ давало нешто од безличне јасноће и постојаности стереометријских тела. (Н. W. Janson, “Istorija umetnosti”, str. 347). Перспектива као нови композициони, просторни елемент „тражила је одговор“ и у адекватној тродимензионалности и волуминозности форме. Стилски и конструктивно форма јесте представљала интегрални део његове просторне организације, у овом случају просторне шеме перспективе. Елементарном геометријом као базичном структуром предметне стварности, Пиеро дела Франческа је остварио стилско јединство и хомогену структуру слике. На слици *Константинов сан* он указује на велике изражајне могућности светла, како у стварању атмосфере тако и у дефиницији форме и простора слике.

Геометријску конструкцију слике и примену перспективе налазимо и код Паола Учела. Учело је користио линијску перспективу која јасно дефинише форму и њен положај у простору. У одсуству ваздушне перспективе, која ублажава оштре границе форме и простора, долази до ефекта изражене крутости у фигурацији, услед наглашене пластике форме. Посвећеност проблему перспективе и доследност у њеној примени, Учела је навело на откриће нових сликарских ефеката и карактеристичне естетике која је препознатљиво обележје његовог сликарства. Ипак, перспектива у сликарству Паола Учела постоји највише као део структуре форме којом је Учело дефинисао положај фигуре у простору и решавао проблеме скраћења. „У рукама Ucella перспектива ствара

¹⁰ Н. Read: *ibid*, str. 136.

чудно узнемирујуће, фантастичне ефекте; оно што чини склад његове слике, није просторна конструкција, већ њена површинска схема...“¹¹

Перспектива као просторни, композициони елемент присутна је и на сликама Андреа Мантење. Мантења перспективу користи како би сценографски конструисао простор неког амбијента и подредио садржају слике и фигурама као главним актерима одређеног догађаја. „Он то постиже онако како би то постигао и вешт позоришни режисер, то јест саопштавајући нам значај тренутка и ток догађаја“¹². Ток догађаја укључује више сцена, које Мантења на својим сликама хијерарахијски, по приоритету значења у оквиру садржаја, распоређује у простору, у систему перспективе, и на тај начин гради садржај слике. Позната је и његова перспектива у скраћењу фигуре мртвог Христа на слици *Оплакивање Христа*.

Сликарство Сандра Ботичелија одликује се узбурканом линеарношћу која губи од монументалности Мазачовог стила. Открића ренесансе, као што је перспектива, тродимензионалност форме, анатомија човека, собом су донела; нове елементе у структури слике, велике изражајне могућности, али, сходно европском аналитичком духу, и проблеме са све захтевнијим задацима које су уметници постављали пред собом. Проблем је био у томе што је техничка и научна открића, као средство, требало синхронизовати са уметничком сензибилношћу и поетском и естетском структуром дела. Ботичели у свом сликарству поново враћа класичне митове паганских религија. Научне новине ренесансе и ирационалност паганских митова резултирају на Ботичелијевим сликама успешном синтезом ренесансног искуства, знања и умећа компоновања и неопходне изражајне слободе, коју су омогућиле (ирационалне) митолошке сцене. На слици *Рођење Венере* постоји површинска организација простора слична средњовековном сликарству. Композиција је ослобођена логике математичких правила у складу са просторном перспективом, али сама структура слике није изгубила на слојевитости, сложености и духу ренесансе. Фигуре на слици су бестежинске, лебде у простору слике, а својим јасним контурама део су површинске, дводимензионалне просторне шеме.

Сликарство у северној Европи у 15. веку развија се паралелно са раноренесанским италијанским периодом. „Освајање видљивог света“ како то објашњава Јансон у својој Историји уметности, био је заједнички циљ као једина веза ова два раноренесансна стила. (Н. W. Janson, “Istorija umetnosti”, str. 285). „Позна готика“ како је познат

¹¹ Н. W. Janson: *ibid*, str. 328.

¹² Е. Н. Gombrih: *ibid*, str. 232.

северноевропски стил 15. века говори много о односу са ранијим међународним готичким стилем. За разлику од италијанске уметности истог периода која почиње раскидом са готичком прошлоћу, северноевропска уметност настаје на основама међународног готичког стила.

Олтар „Мероде“, фландријског сликара Мајстора из Флемала, представља почетак северњачког позноготичког стила. „Ту, први пут, имамо осећање да стварно гледамо кроз дрвену плочу просторни свет који има сва битна својства свакодневне стварности: неограничену дубину, стабилност, повезаност и потпуност.“¹³ Мајстора из Флемала је спојио религијске мотиве и простор свакодневице и непосредног окружења, повезујући на тај начин средњевековни симболизам са конкретним предметима и појавама стварности. Конкретни предмети стављени у контекст садржаја слике добијају ново, симболичко значење. „Прерушени симболизам Мајстора из Flemma и његових следбеника није био спољашња мајсторија накалемљена на нови реалистички стил, већ идеја усађена у стваралачки процес.“¹⁴ Реалистички манир, као нова сликарска естетика, последица је и нове технологије сликања уљаним бојама, којом се користио Мајстора из Флемала. Структура уљаног медијума погодовала је стварању ефеката тродимензионалности форме. Овај пример указује на везу и условљеност технолошке и ликовне структуре слике.

Јан ван Ајк, најзначајнији сликар периода позне готике, важи за уметника који је на северу својим сликарством „освојио видљиви свет“. Фирентински мајстори из круга Брунелескија у Италији, савременици Ван Ајка, разрадили су поступак представљања природе на слици, како Гомбрих каже, са научничком тачношћу. Они су унутар оквира слике уцртавали линије које се губе у перспективи, а које су, заједно са анатомским знањем, користили у конструкцији људског тела на слици. Ван Ајк је супротно методи фирентинских уметника, стварао илузију природе повезујући појединости „... све док му слика не би постала налик огледалу у коме се огледа виљиви свет.“ (Е. Н. Gombrih, „Umetnost i njena istorija“, str. 213). Херберт Рид у својој књизи „Умјетност данас“ парафразира Роцера Фраја, који је поменуто два приступа назвао принципима визуелног и поетског склада. (Н. Read, „Slika i misao“, str. 50). Слике Ван Ајка као и тадашње северноевропско сликарство, одликују се брижљиво сликаним површинама којима се материјализује и моделује предметни свет. Ван Ајк је, као и Мајстор из Флемала, међу првима користио технику уљаних боја, којом је остварио жељену

¹³ Н. W. Janson: *ibid*, str. 286.

¹⁴ Н. W. Janson: *ibid*, str. 288.

пиктуралност површине и ефекат реализма. Реализам сликарства позне готике „настао“ је из сликарске материје, а не из цртачке конструкције како је то случај са италијанским раноренесансним сликарством. Технолошко откриће уљаних боја на северу, као и откриће перспективе на југу, усмерило је сликарство ренесансе ка проблему откривања и сликарске интерпретације видљивог света. Сликарска реализам значио је сведочанство, стварајући уверење о аутентичности и истинитости одређеног приказа. Подстицао је уметникову будност и проблематизовао сликарски процес као рефлексију визуелног доживљаја стварности. „Сусрет са стварношћу“ указивао је на нове мотиве, као што је портрет, који се јавља у сликарству у том периоду. Позната Ван Ајкова слика „Брачни пар Арнолфини“ представља значајно дело портретске уметности. Слика добија нову улогу документа и сведочанства аутентичности, што све укупно доприноси новом квалитету и новој димензији сликарског дела. Ван Ајк је насликао брачни пар Арнолфини у свечаном тренутку – веридбе, а од сликара је вероватно затражено да својим делом посведочи овај догађај. У централном делу слике, између два портрета, на зиду у дну просторије, Ван Ајк је насликао огледало у коме се види његов одраз чиме је потврдио своје присуство. Линије перспективе себе укрштају се на месту огледала карактеристичног звездастог облика, који наглашава на слици његову дводимензионалност. Одроз простора у огледалу наставља линијску перспективу себе у истом смеру кретања и на тај начин као да продубљује (повећава) постојећи простор. Одроз у огледалу, је наш поглед и виђење овог портрета и овог простора из контра смера. Овом просторном интервенцијом коју је уметник извео са огледалом, он је „освојио“ простор себе са две стране и подредио га догађају. Портрет „анфас“ допуњен је портретом с леђа, што појачава ефекат тродимензионалности и просторности фигура.

Висока ренесанса у Италији почиње Леонардом да Винчијем, тачније његовом сликом „Тајна вечера“. Јансон у својој Историји уметности наводи да је слика „Тајна вечера“ „први класични израз идеала сликарства високе ренесансе“. (Н. W. Janson, „Istorija umetnosti“, str. 348). Слика је компонована са наглашеном симетријом која истиче централну фигуру Христа. Сцена тајне вечере са Христом и апостолима приказана је у првом плану слике у затвореном простору, чије се линије перспективе укрштају у централном делу композиције на месту Христове главе. У дну просторије налазе се три прозора, а средњи највећи симетрично постављен иза Христове главе добија значење ореола. Прозорски отвор у дну просторије се тако обликом везује за предњи план и фигуру Христа, а својом светлошћу која потиче од сунца и дневне

светлости, повлачи собом и простор спољног света слике у први план. Линије перспективе осим просторно конструктивне улоге, симболизују и зраке који долазе од фигуре Христа. Леонардо је на тај начин рационалну, математичку просторну конструкцију релативизовао и симболички је подредио божанској природи Христа. Као и Мазачо на слици „Порески новчић“, Леонардо је конструкцију простора слике ставио у функцију садржаја слике.

На портрету „Мона Лиза“ Леонардо је применио „sfumato“ методолошки нов начин освајања простора. „Великим делима мајстора Quattrocenta који су следили путоказ што га је поставио Мазачо, једна ствар је заједничка фигуре на њима изгледају донекле тврде и оштре, безмало дрвенасте... Али је само Леонардо пронашао истинско решење за овај проблем. Сликара мора посматрачу препустити да нешто и сам нагађа... То је оно чувено Леонардово откриће што су га Италијани назвали „sfumato“ – замагљени обриси и ублажене боје које једном облику омогућују да се претвори у други а увек нешто остављају и нашој уобразиљи.“¹⁵ Леонардо је замаглио оштре обриси контура које дефинишу облике како би избегао тврдоћу форме, несвојствену променљивом, несталном и непотпуно дефинисаном предметном, живом и неживом, свету око нас. Предмети се у зависности од њиховог положаја и удаљености у простору виде са различитом јасноћом. Са већом удаљеношћу облик и боје предмета постају нејасни. Овај ефекат одражава ваздушну перспективу коју је Леонардо, као ново откриће, применио на портрету „Мона Лиза“. Гомбрих наводи како остављени делови недефинисаног простора на слици, посматрачу дају могућност имагинације и уобразиље. Леонардо је ликовним решењем, кроз отворен, интерактиван однос форме и простора указао да отвореност и непотпуна дефинисаност форме подстиче њену загонетност, тајанственост, као и виталност. Форма је моделивана валерском градацијом, а оштре границе контуре нестају у структури сликарског медијума. Контура која разграничава форму и простор, на одређеним местима се губи или једва наслућује. И простор пејзажа у позадини слике Леонардо је подредио портрету на рачун тачности и логике његове просторне организације.

Микеланђело Буонароти, превасходно вајар, сликарским простором бавио се илуструјући библијске мотиве на таваници Сикстинске капеле. Скулптура као примарна форма у његовом стваралаштву на таваници Сикстинске капеле преведена је у сликарску дводимензионалну форму. Исте проблеме са којима се сретао у скулптури,

¹⁵ Е. Н. Gombrich: *ibid*, str. 271.

а који се односе на мотив људске фигуре, стицајем околности, Микеланђело је развијао и решавао у дводимензионалном сликарском медију. Његова цртачка виртуозност, племенит колорит и познавање анатомије човека, биле су основ надахнутих сцена којима је Микеланђело илустровао библијске приче. Сликане фигуре имају скулпторски карактер, и својом физиономијом и положајем сугеришу простор који је укомпонован у архитектонску конструкцију простора капеле. Волуминозност фигура је, попут скулптуре, више на релацији са реалним конкретним архитектонским простором, него што развија имагинарни дубински простор слике.

„Као што се за Микеланђела сматрало да је достигао највишу тачку у мајсторском приказивању људског тела, тако се и за Рафаела држало да је постигао оно за чим су уз онолико мука, тежили ранији нараштаји уметника: савршену и складну композицију фигура у слободном покрету.“¹⁶ Ранији сликарски период Рафаела обележио је утицај Леонардовога сликарства. На слици *Madona del Granduca* Рафаело слика Богородицу по узору на портрет *Мона Лизе*, примењујући технику сфумата приликом моделације фигуре.

На познатој композицији *Атинска школа*, групног портрета чувених грчких филозофа, Рафаело примењује симетрију по хоризонтали и вертикали слике, којом фокусира централне личности композиције, Платона и Аристотела. Фигуре двојице филозофа издвојене су и оквиром најудаљенијег лука у перспективи унутрашњег простора храма у коме се одиграва приказана сцена. На овој композицији Рафаело је остварио синтезу квалитета Леонардове геометријске композиционе организације и атмосферске перспективе и Микеланђеловог колорита и драматике односа снажних фигура. Рафаело је на слици искористио Леонардову теорију да се покретом тела може исказати унутрашњи живот човека. Покрети и распоред фигура на слици упућују на њихове идентитете. Перспективом и композиционом организацијом, Рафаело је остварио уверљиву просторност архитектуре унутрашњости храма, на основу чега се *Атинска школа* убраја у најзначајнија дела ренесансне уметности.

„Raffaello никада више није тако сјајно поставио архитектонску позорницу. Да би створио сликарски простор, он се све више ослањао на покрете људских фигура а не на перспективне видике.“¹⁷ Потврда томе је и композиција *Галатеа*, на којој је Рафаело просторност остварио распоредом и покретима фигура. Простор у коме се одиграва ова сцена наговештен је врло дискретно линијом хоризонта, која се на половини формата

¹⁶ Е. Н. Gombrih: *ibid*, str. 289.

¹⁷ Н. W. Janson: *ibid*, str. 370.

слике појављује са једне и друге стране централне фигуре Галатее и на тај начин је одваја од ускомешане масе поворке која је прати. На горњој половини формата Рафаело је насликао анђеле, који као небески део поворке образују венац од тела око Галатее и целу слику просторно преводе у први план, повезујући горњи и доњи део у једнодимензионалну раван слике. „Галатеа“ се својом просторно-композиционом структуром може довести у везу са Ботичелијевим *Рађањем пролећа*.

Фирентински сликари су се бавили „човеком“ као централним мотивом својих композиција, а пластика форме представљала је важан ликовни проблем који су уметници решавали; линеарно, *chiaroscuro*, *sfumato*. За разлику од њих, Ђорђоне, један од првих представника венецијанског сликарства, ставља природу у центар свог интересовања, а човека изједначава са простором сопственог окружења. Форма људске фигуре је на сликама Фирентинаца укомпонована у пластично дефинисани простор слике при чему је очувана њена целовитост и делимична независност од околног простора, док је на сликама Венецијанаца човек колористички „утопљен“ у простор у коме се налази. Венецијански сликари су ефектима боја дефинисали простор и форму, а открића фирентинског сликарства, везана за перспективу простора и анатомију човека, прилагодили су свом колористичком изразу. Пластична форма у венецијанском сликарству замњена је хроматском формом. „Giorgione је спознао свјетлосну функцију боја; и његов облик постао је не резултат *chiaroscuro*, већ тона. Тај тип облика који се дугује тону управо се и зове пиктуралном формом.“¹⁸

На својој слици *Олуја*, Ђорђоне једнак третман придаје свим деловима слике стварајући од ње интегралну целину сопствених закона и правила. Е. Х. Гомбрих изједначава ово откриће Ђорђона са открићем перспективе. „Giorgione, усредоточујући своју пажњу на природу, избјегавао да прича приповијести и замишљао читав свијет на слободнији начин него што се до тада чинило.“¹⁹ Ова новина коју је Ђорђоне донео, ослободила је сликарство до тада подразумеваног наратива, дала приоритет проблемима ликовне структуре слике, што је довело до стапања форме и садржаја и одредило даљи развој венецијанског сликарства.

Ђорђоне је наговестио и указао на могућности новог сликарског израза, који се заснива на употреби и значењу боје и колористичких односа у структури слике. У фирентинском сликарству боја је била један од елемената подређених пластици и *chiaroscuro* моделацији форме. У венецијанском сликарству она представља светлосни

¹⁸ L. Venturi: *Od Giotto do Chagalla* (Zagreb: Mladost, 1952), str. 82. preveo Vladan Desnica.

¹⁹ L. Venturi: *ibid*, str. 82.

тон и чини основ структуре хроматске, односно пиктуралне форме. Л. Вентури је у својој књизи „Од Ђота до Шагала“ на основу Тицијанове и Микеланђелове слике *Искушење Адама и Еве*, упоредио два различита приступа венецијанског и фирентинског сликарства, упоређујући Микеланђелову (фирентинску) пластичну и Тицијанову (венецијанску) пиктуралну форму. И једна и друга форма спадају у уметничке форме. Л. Вентури каже да је уметничка форма циљ сваког сликарства, док су пластичка или пиктурална форма потреба и средство њене реализације. Он раздваја ове две форме као резултат два различита методолошка приступа, две различите врсте сликарства, при чему су по њему оне методолошки неспојиве. „Ако неки сликари замишљају какав мотив хроматично, па му затим надодају пластичку форму, они тиме не само што не доприносе свом резултату већ га напротив компромитирају.“²⁰ Тицијан је своју форму подредио хроматској композицији у којој је пластика форме постала хроматска маса, док је Микеланђело уметничку форму добио развијањем пластике форме. (L. Venturi, „od giotta do chagalla“ str.87-88). За разлику од затворене пластичне форме Микеланђела, однос хроматске композиције и хроматске форме код Тицијана је отворен. Хроматика форме надовезује се на хроматску структуру композиције, што форму структурално чини делом атмосфере и простора слике. Тицијанова визија света како каже Л. Вентури, јесте да људе и природу постави у исти план и да квалитете свог сликарства не тражи у наднаравним сценама, већ у границама природе. ((L. Venturi, „od giotta do chagalla“ str.87-88).

У периоду маниризма, који наступа након високе ренесансе, уметници подражавају ренесансну форму са извесном крутошћу која је и јесте карактеристика овог стила. На слици Роса Фиорентина *Скидање с крста* фигуре су распоређене по вертикали око крста дуж целог формата и својим гестовима и покретима одражавају драматичну атмосферу тренутка. Уметник је положајима, покретима и распоредом фигура у простору (разноврсним смеровима) остварио ритмичност саме композиције. Сцена делује својим кореографским аранжманом и апстрактном структуром више него органском природношћу и виталношћу самих фигура. Простор слике је организован више површински у првом плану без инсистирања на дубини у чему се види веза са Ботичелијевим *Рађањем пролећа*, Рафаеловом *Галатеом* и Микеланђеловим сценама из Сикстинске капеле.

²⁰ L. Venturi: *ibid*, str. 87.

Код сликара маниризма, и поред тога што су своју уметност развили на основама и вредностима високе ренесансе, уочава се отпор и побуна против њене уравнотежености. (Н. W. Janson, "Istorija umetnosti", str. 374). Таква реакција манифестује се у виду необичности и иновација карактеристичних за уметност маниризма. Новине маниризма могу се препознати у композиционим и просторним решењима која негирају систем склада и равнотеже ренесансне композиције, као и у анатомским деформацијама које настају као реакција на ренесансну идеализовану лепоту људског лика. Пармиђанино на слици *Богородица са дугим вратом* свесно уводи деформације у фигуру богородице, трагајући за новом естетиком форме. И композиционо решење, које збијеној групи са леве стране супротставља отворен простор на десној страни слике са малом фигуром пророка у доњем десном углу, нетипично је за стил високе ренесансе. Основну конструкцију слике чине два снажна супротстављена, монолитна облика. Леви облик уоквирује групу са централном фигуром Богородице са Христом, а десни уоквирује простор слике у позадини.

„Желео је да покаже да покаже да класично решење савршеног склада није и једино могуће решење: да је природна једноставност само један начин да се постигне лепота, али да постоје и мање непосредни начини да се добрим познаваоцима љубитељима уметности прикажу занимљиви ефекти...Пармиђанино и сви остали уметници његовог времена који су намерно тежили томе да створе нешто ново и неочекивано, чак и по цену „природне“ лепоте коју су поставили велики мајстори, били су, можда, први „модерни“ уметници.“²¹

И Јакопо Тинторето формална композициона и просторна открића ренесансе и венецијанског сликарства користи на начин нетипичан за дотадашњи сликарски израз. Он одступа од композиционог склада класичног стила, сматрајући да је непримерен драматичним сценама тема које је представљао. Тинторето на рачун једноставне очигледности, поставља композиционо решење које приказану сцену чини загонетнијом, тајанственијом и утолико драматичнијом. На сликама *Откривање тела Св. Марка* и *Тајна вечера* може се видети такав неконвенционалан приступ композиционе организације. Још једна карактеристика која је Тинторета разликовала од осталих венецијански сликара ренесансе је грубост и недовршеност у сликаним детаљима. „Брижљиво дотеривање и довршавање слике није га занимало, јер није

²¹ Е. Н. Gombrich: *ibid*, str. 332.

служило његовој сврси. Баш напротив, то би могло да одвуче нашу пажњу од драматичних догађаја представљених на слици.“²²

У 16. веку негирање ренесанских конвенција најприсутније је у сликарству Ел Грека, последњем, како Јансон у својој Историји уметности каже, можда и највећем сликару маниризма. „Конвенционалне форме нису изражајне и не дају живота умјетничким дјелима ... код Грека нема конвенционалних форма; ту има само свјетлости и боја које својом властитом снагом испољавају мистички садржај онога што нам он говори...Био је то за човечанство риједак дан кад је сликар тако моћне имагинације успио асимилирати и међусобно хармонизирати елементе тако диспаратних укуса, као што су они које називамо бизантијским, венецијанским, римским и шпањолским.“²³ Ел Грекова имагинација је апстрактнија у односу на сликаре ренесансе. Л. Вентури Ел Грекове апстрактне елементе слике објашњава синтезом разноврсних стилова; византијске форме, „венецијанске“ боје и светла под утицајем Тицијана и маниризма Микеланђелове монументалне форме. (L. Venturi, „Od giotta do chagalla“ str. 97). Византијски утицај је присутан у конструкцији форме фигура, као и у односу на простор у површинској организацији слике.

На Ел Грековој слици *Сахрана грофа Оргаз* композиција је подељена на два дела. У доњем делу, који представља земаљски свет, приказана је сцена сахране грофа Оргаз у пратњи месних племића и свештеника. Грофово тело у саркофаг полажу св. Стефан и св. Августин. (Н. W. Janson, “Istorija umetnosti”, str. 379). Предња страна саркофага велика камена плоча испод слике, композиционо и просторно је повезана са фигурама на слици као гробно место у које свеци полажу грофово тело. Чин постаје још уверљивији и добија нову димензију, ако се зна да плоча припада и стварном саркофагу у коме је сахрањен гроф Оргаз. Ел Греко је на тај начин повезао имагинарни простор слике са стварним простором, замишљени живот са стварним животом. Сличан пример повезивања простора слике са стварним простором у коме се налази може се видети и у сличају Мазачове слике *Света Тројица с Богородицом и св. Јованом*. (Н. W. Janson, “Istorija umetnosti”, str. 379). Простор доњег „земаљског“ дела композиције слике припада равни тла на којој се дешава радња чина сахране. Он је подељен на неколико основних планова, које одређују фигуре присутних, а који површинским преклапањем сугеришу просторност. Дводимензионалност слике је наглашена композиционим распоредом и пропорцијским односима који одступају од

²² Е. Н. Gombrih: *ibid*, str. 337.

²³ L. Venturi: *ibid*, str. 98.

система ренесансне перспективе. Портрети већине присутних на сахрани налазе се у истој хоризонталној, линији и приближно су једнаке величине, без обзира на удаљеност од посматрача. Таквим распоредом и пропорционалним односима сликар конструише простор у једној равни, а ликовном структуром слике сугерише улогу и значење елемената у наративу слике.

Као контраст доњем делу композиције, горњи део приказује „небески скуп“ који прима душу грофа Оргазе, представљену магличастом силуетом у рукама анђела. „Небески“, горњи део композиције приказан је у ковитлацу облика и линија који су усмерени ка централној фигури Христа у средњем највишем делу слике. Ел Греко комбинује дводимензионалне и тродимензионалне елементе како би истакао централни Христов лик на врху пирамидалне конструкције простора.

Оба дела слике повезана су крстом кога чине; хоризонтална линија портрета са поворке, доњег дела композиције и вертикална линија по средини слике од саркофага у земљи до фигуре Христа на небу. Линије крста прожимају структуру слике и симболично повезују елементе земаљског и небеског света.

Ренесансна уметност севера развијала се под јаким утицајем италијанске ренесансе. Гомбрих наводи да су уметници северне Европе своју уметност, „позне готике“, доживели досадном и застарелом у поређењу са новом естетиком коју су донела открића ренесансне уметности; откриће перспективе, познавање анатомије и познавање класичних облика грађења, што је у оно време означавало све што је достојанствено и лепо. (Е. Н. Gombrich, „Umetnost i njena istorija“, str. 309). „Сваки истински уметник осећао је дубоку потребу да прихвати нова начела уметности и сам одлучује о њиховој корисности.“²⁴ Гомбрих указује на унутрашњу борбу и искушења уметника северне Европе да одоле јаком утицају италијанске ренесансе и остваре аутентичност сопственог израза.

Аутентичан израз може се препознати у уметности немачког сликара Албрехта Дирера. Дирер је једнако развијао цртеж у графичким техникама дрвореза и гравура, као и сликарски израз у уљаном и акварел сликарству. Без разлике, из сваке од ових техника он је извукао максимум изражајних могућности и остварио потпуно достојанство дела, које је без обзира на технолошку, тематску, па и стилску разноврсност конзистентно и доследно.

²⁴ Е. Н. Gombrich: *ibid*, str. 310.

Поред фантастичних и визионарских елемената, који упућују на утицај готике, Дирер је и бројним студијама „по природи“ развијао дисциплину и изражајне способности, како би што уверљивије илустровао мотиве из светих прича. (Е. Н. Gombrich, “Umetnost i njena istorija”, str. 312) *Четири јахача апокалипсе*, цртеж изведен у техници дрвореза, једно од најзначајнијих Дирерових дела, резултат је синтезе готичког стила под утицајем Мартина Шонгауера и ренесансног стила који се огледа у снажним волуменима фигура на слици. Сваки детаљ слике је пластично и просторно дефинисан линеарном структуром, која одражава драматику готичке форме и ренесансних вредности.

За разлику од готике, италијанска ренесанса поново актуелизовала и проблематизовала класично схватање идеала лепоте људског тела. (Е. Н. Gombrich, “Umetnost i njena istorija”, str. 314). Дирер је као одговор на изазов италијанске ренесансе конструисао у лику Адама и Еве, своје схватање идеала људске лепоте. Умеће подражавања природе у овом случају није било од велике користи, и он је свој идеал људске лепоте тражио у складу и законитостима пропорцијских односа. „Његова је намера била, како је говорио, да нејасној пракси својих претходника (који су створили снажна уметничка дела без јасног познавања правила уметности) даде чисте, објашњиве темеље.²⁵

Матијас Гриневалд, још један значајни представник немачке ренесансе, за разлику од Дирера није трагао за законитостима у уметности, а открића ренесансе користио је у функцији наратива религиозног садржаја слике. У том смислу, његов израз је ближи средњевековној уметности готике. Као и Дирер на својим дрворезима, Гриневалд комбинује елементе средњевековног сликарства готике и ренесансе. Сурова сцена распећа на Изенхајмском олтару искључује естетику идеалне лепоте италијанске ренесансе. Може се претпоставити субверзивна намера уметника да идеалу ренесансне лепоте супротстави сцену распећа, у свом истинитом ужасу, који она собом носи. Централна фигура распетог Христа положајем тела, а нарочито драматичним покретом шака и стопала, брутално, опомињуће предочавају посматрачу муке Христовог страдања. И остале фигуре својим гестовима одражавају саучешће у Христовом страдању, једино се фигура Јована Крститеља у десном углу слике обраћа посматрачу указујући покретом руке на Христову жртву и речима које су исписане у позадини, између његове руке и главе „Онај треба да расте, а ја да се умањујем“. Овај текст прате

²⁵ Е. Н. Gombrich: *ibid*, str. 315.

и пропорционалне неправилности, које је Гриневалд применио тако што је фигуру Христа приказао већом у односу на остале фигууре, истичући и на тај начин његов значај. Такав приступ композиционе организације и симболичног значења пропорционалних односа, указује на утицај готике и одступање од логике ренесанских просторних законитости. (Е. Н. Gombrih, “Umetnost i njena istorija”, str. 319). Као и фигуре и мрачна пустош простора голготе у позадини учествује и доприноси драматичности тренутка.

Холандско сликарство 16. века са новим садржајем доноси и нову естетику слике. Мотиви мртве природе, пејзажа и жанр сцена, део су холандског сликарства још од Мајстора из Флемала и браће Ван Ајк. Предмети и појаве свакодневног живота добијали су симболично значење у контексту религиозних тема. У 16. веку исти елементи стварности, ослобођени религиозних симболика, постају инспирација уметницима својим световним, свакодневним значењем. Pieter Aertsen на својој слици „Месарница“ композицију гради тако што аранжманском деконструкцијом покушава да предмете подреди атмосфери свакодневног амбијента простора у коме се налазе. Иако детаљно осликани, предмети су ненаглашеног, релативизованог идентитета и примарно значе као делови просторне целине. Слика је композиционим „нередом“ хтео да оствари ефекат спонтаног, документарног кадра. Сам садржај слике као да персонификује однос према складу класичне композиције, „заклана“ и „раскомадана“. У односу на, до тада, симболично, свето значење свакодневних предмета на религиозним сликама, слика Pieter Aertsena представља драматични обрт.

Питер Бројгел, холандски сликар 16. века, својим сликама описује обичаје села и саме сељаке у којима, кроз одређени наратив, критички наглашава опште, универзалне особине људског карактера. Сцене догађаја смештене су у простору ентеријера и екстеријера холандских сеоских средина. Бројгел често више самосталних појединачних сцена распоређује у једном простору и на тај начин гради слојевиту, разнолику, представу сеоске средине.

На слици *Сеоска свадба* Бројгел „описује“ овај обичај који се одиграва у простору житнице са гомилом људи распоређених око стола који заузима централни део просторије и пружа се у косој перспективи ка улазним вратима. Монументалност композиције Јансон у својој Историји уметности доводи у везу са италијанком ренесансом, а снажну фигурацију и начин композиционе организације са Ђотовим сликарством. (Н. W. Janson, “Istorija umetnosti”, str. 400). Слика иако убедљиво приказује метеж и гужву свадбеног весеља, не доводи ни до каквих недоумица када је и

питању јасна прегледност и разумљивост призора. Отворена врата просторије закрчена гомилом света, који покушава да уђе, повезују овај затворен простор са остатком села који једнако, као део гужве, учествује у догађају. Бројгел је тешке и снажне фигуре укомпоновао у врло живописан и динамичан приказ јединствене хомогене групе. Вештом и промишљеном организацијом маса у простору он је снажним волуменима делова тела измоделовао ускомешану веселу групу.

Слика *Повратак ловаца* настала је под утицајем венецијанских пејзажа; степенасте организације простора по дубини, као и стапања ликова са околином. Јансон наводи у својој Историји уметности утицај Ђорђонеове „Олује“ и Тицијанових „Баханалија“. (Н. W. Janson, “Istorija umetnosti”, str. 400). Бројгел је поделио композицију на први план који захвата доњи леви угао слике, други план простор пејзажа и трећи план простор неба. Једини елемент који повезује сва три плана слике су стабла дрвећа. Својим распоредом они по вертикали површински деле слику на пола. Четврто дрво које је у низу најудаљеније од посматрача налази се у центру композиције и по вертикали и по хоризонтали. Низ дрвећа, од посматрача, сугеришу перспективу која се даље наставља елементима другог плана пејзажа све до планинских венаца у даљини, чији се низ утапа у линију хоризонта. Вертикалним положајем стабла дрвећа својим крошњама захватају и повезују трећи план неба са првим планом који се поново низом стабала спушта у пејзаж и наставља непрекидно кретање по дубини и површини слике. Посебну улогу у том кретању и кружењу у простору има друго стабло, чији се доњи крај завршава људском фигуром у раскораку. Бројгел је на тај начин стаблу „усадио“ ноге, „одвојио“ га од тла и иницирао читаво кружење. Положај птица у простору граде смер који такође сугерише тачку пресека линија косе перспективе. На овај начин Бројгел је повезао наратив слике са његовом просторно композиционом структуром.

Следећи велики стил који је уследио после ренесансе је барок. Јансон поставља питање у „Историји уметности“ и опредељује се за став да је барок завршна фаза ренесансе, у односу на став, који оставља као могућност, да је барок независан и од ренесансног и од модерног доба. (Н. W. Janson, “Istorija umetnosti”, str. 405). Елементи ренесансне уметности могу се препознати у бароку, али је барок, у односу на ренесансу, развијао и своје карактеристичне и препознатљиве особености које га стилски одређују. „На великим сликама Тинторета и Ел Грека видели смо раст извесних идеја које су у уметности седамнаестог столећа постале све значајније: истицање светлости и боје, неуважавање прости равнотеже, и давање предности

сложенијим композицијама.“²⁶ Барок је као стил настао у Италији, у Риму, и у периоду 1600 - 1750. године проширио се на читаву Европу. (Н. W. Janson, “Istorija umetnosti”, str. 405) Зачетници барокног стила у сликарству у Италији били су Микеланђело Каравађо, Анибале Карачи, Гвидо Рени, Пиетро да Кортона.

Један од најзначајнијих представника италијанског барока био је Микеланђело Каравађо. „Концем 16. стољећа наступила је реакција на маниризам, и то баш у циљу да се истакну факти; она се персонифицира у Caravaggio. Тој су реакцији надјенули једно име: реализам... Caravaggiov реализам био је нешто ново, већ по полемичком карактеру који је уједно и умјетнички и социјалан.“²⁷ Гомбрих каже да је Каравађо желео истину. (Е. Н. Gombrich, “Umetnost i njena istorija”, str. 359). Каравађову истину можемо да разумемо као реакцију на “неистину” класичне уметности која је својом естетиком идеалне лепоте изоставила велики део садржаја “истине живота“. У том смислу Каравађо се може сматрати субверзивним иноватором, чије је сликарство проширило границе естетике ликовне форме. Његова форма представља рефлексију непосредног интензивног доживљаја стварности у свој њеној бруталности као саставног дела „животне истине“. „Животно истинито“ Каравађо је доживљавао и сликао световне, али и религијске мотиве, чинећи их на тај начин уверљивијим, стварнијим и присутним. „То је био један од оних великих уметника који су, попут Ђота и Дирера пре њега, желели да себи живо представе свете догађаје, онако као да су се одиграли у суседној кући.“²⁸

Један од најважнијих ликовних елемената у структури Каравађових слика је светло (валер). Широка светлосна скала обухвата вредности од црних до интензивно светлих. Волуминозност форми унутар композиције сликар наглашава управо сукобом јаког контраста таме и светлости. Простор је утопљен у мрак којим Каравађо редукује садржај призора, а потом селективно извлачи из мрака делове који дефинишу просторност и граде наратив слике. Јак сукоб светлости и таме, сликар користи како би нагласио драму самог призора. Мрак слике, као део форме, учествује у грађењу и дефиницији волумена, али истовремено и скрива добар део простора слике у корист примарно важних, осветљених делова композиције. На тај начин мрак по себи представља недефинисани простор, који у контексту садржаја посматрачу оставља могућност различитих интерпретација. „Caravaggio је добро знао да у сликарству

²⁶ Н. W. Janson: *ibid*, str. 405.

²⁷ L. Venturi: *ibid*, str. 100.

²⁸ Е. Н. Gombrich: *ibid*, str. 360.

свијетлост мора бити умјетничка, а не наравна и да средством упрошћења контраста између сијене и свијетла он може остварити једну нову синтезу форме и изражаја. Велико откриће у сликарству било је то откриће које је опћенито познато под називом „луминистичког стила“.²⁹ За разлику од Тицијана код кога је светлост засићена бојама, Каравађо занемарује хроматске квалитете светлости да би нагласио волумене, пластични ефекат форме и карактеристике ликова. Вентури каже да код Каравађа контраст светлости и сенке одређује статички карактер облика и да је њему више циљ да прикаже ликове у пози акције него саму акцију. Простор око ликова је шири на Каравађовим него на Тицијановим сликама. (L. Venturi, „Od Giotto do Chagalla“, str.103).

По свом настанку барокни стил убрзо постаје међународни, захваљујући уметницима који су долазили у Италију и ширили његов утицај на остатак Европе. Питер Пол Рубенс је био један од уметника који је имао велики значај у интеграцији вредности и карактеристика уметничких стилова југа и севера Европе. Његов осмогодишњи боравак у Италији у раној младости одредио је његов, а тиме, посредно, и развој сликарства северне Европе. Јансон каже да је Рубенс довршио Диреров започети посао - рушење уметничких граница између југа и севера Европе. (L. Venturi, „od giotta do chagalla“ str. 421). И поред видљивог утицаја италијанског барока, великих религиозних тема и естетских идеала, Рубенс није изгубио од своје фламанске сензибилности у односу на мотиве свакодневног живота развијане у традицији његових претходника; Ван Ајка, Роже ван дер Вајдена и Бројгела. „У овој је традицији Рубенс одрастао и све његово дивљење за нову уметност која се развијала у Италији као да није уздрмало његово суштинско веровање да је посао сликара - да слика свет око себе; да слика оно што му се свиђа и да нас наведе да осетимо колико је уживао у многострукој лепоти и животности ствари.“³⁰

Велики формат је још једна новина коју је Рубенс донео из Италије у фламанско сликарство. Скице у уљу настале као припрема за велике формате, указивале су на Рубенсово умеће и вештину, стечену у Италији, када је у питању просторна организација сложених композиција.

„Подизање крста“ је велики сликани олтар из првог циклуса Рубенсових слика након повратка из Италије. Композиција описује тренутак подизања крста са распетим Христом. Простор, без изразите дубине, граде волумени људских фигура груписаних

²⁹ L. Venturi: *ibid*, str. 103.

³⁰ E. H. Gombrich: *ibid*, str. 365.

око дијагоналног положаја крста. Стена коју је Рубенс насликао у позадини више наглашава дводимензионални рељефни карактер композиције. Линијска, валерска и колористичка структура слике прожимају волумене и првог и другог плана тако да се ствара утисак монолитне усталасане целине. За разлику од Каравађове изразите тродимензионалности, волумени Рубенсових форми, својом ликовном грађом, припадају више дводимензионалној структури слике.

Линеарна структура Рубенсових слика подређена је динамици покрета који манифестује виталност форме. На композицији „Битка са Амазонкама“ насликан је „ковитлац“ маса људских фигура и коња у ратном сукобу око простора каменог моста. Рубенс је композицију организовао тако што је око лучног каменог моста, јединог статичног елемента, у централном делу слике, поставио сцену битке која се у форми хомогене масе протеже; од простора првог плана слике, око моста, у перспективу, чији је центар уједно и центар површине слике. Перспектива дубинског простора слике, уоквирена луком моста, својом дубином доприноси динамици призора тако што испод лука моста „увлачи“ читаву сцену призора у себе. Рубенс је форме трансформисао и деконструисао до елемената који остварују визуелни ефекат динамике својствен представи битке. Тело у покрету делимично левитира, трансформише се и изобличује, некада до непрепознатљивости. Рубенс тело покретом подређује динамици акције, за разлику од Каравађа где је покрет поза акције, како каже Л. Вентури. (L. Venturi, „Od Giotto do Chagalla“, str.103).

Рембрант ван Ријн је један од најзначајнијих сликара барока, и по речима Л. Вентурија највећи представник луминистичког стила. (L. Venturi, „Od Giotto do Chagalla“, str.103). Рембрант је као и Каравађо свој израз градио на односима светлосних вредности у структури слике, с том разликом што је Каравађо светло подређивао пластици форме, док је Рембрант пластику подредио светлу. „То радикално искључење пластичке форме било је нужно да би се реализирале све могућности луминистичког стила и да би се дошло до једне нове форме осјећаја.“³¹ Рембрант је предметну материјалност слике изразио светлосним вредностима и односима. Он, на тај начин, реконструираше пластику форме до форме осјећаја, како то наводи Л. Вентури.

„Покрет је у Рембрантовом сликарству козмичко вибрирање нијансираних полусјена, које покреће ликовне али остаје независно од њих...“³² Свој израз Рембрант

³¹ L. Venturi: *ibid*, str. 108.

³² L. Venturi: *ibid*, str. 108.

остварује не у контрасту већ у полусени, нијанси, „на путу од светла до таме“. Као и Каравађо, он призор урања у мрак, али уместо оштрог и звучног Каравађовог контраста и јасно дефинисаних волумена, нијансира прелазе и градацијом светла и таме наглашава или утишава поједине сегменте слике, обликујући на тај начин простор, али и значење самог садржаја слике. Преклапањем различито осветљених планова, на начин који сугерише ток наратива, Рембрант остварује слојевитост дубинске структуре композиције. Распоред светла понекад наговештава конкретан извор светлости, као код слике „Ослепљивање Самсона“, док је некада извор светла на сликама нејасан, загонетан, неретко долази од самих предмета и ликова на слици као на примеру девојчице у „Ноћној стржи“, која је усред гомиле људи обасјана или светли неком тајанственом, необјашњивом светлошћу. Или на слици „Повратак блудног сина“ на којој Рембрант светлом истиче две фигуре у тренутку покајања и праштања. Већи део слике је у мраку осим две леве фигуре, које су најосветљеније, и делимично осветљених фигура ликова на десној страни, који присуствују догађају. Рембрант неодређеношћу конкретног светлосног извора, релативизује значење и порекло светла на слици што ствара ефекат универзалне (Божанске) светлости. Тако да фигуре можемо да доживимо и као осветљене, али и као сам извор светлости.

И Веласкез као представник барока у Шпанији развија свој израз под утицајем, популарног, Каравађовог „натурализма“, што потврђују његова ранија дела као што је слика „Водоноша из Севиле“ (Е. Н. Gombrich, „Umetnost i njena istorija“, str. 375). Касније, у зрелијем периоду, превладава утицај Тицијана и Рубенса што се манифестује слободнијим, експресивнијим сликарским гестом који деконструираше пластику Каравађове форме. Заправо, светлост добија Тицијанов и Рубенсов хроматски квалитет и боја превладава форму. „Веласкез се много занима за физички изглед ствари; а његова се умјетност састоји у инсистирању на волуменима хроматских маса, на њиховој солидности и развидности, на њиховој животној супстанцији.“³³

На слици „Племкиње“, најзначајнијем Веласкезовом делу, сликар прави групни портрет са централном фигуром принцезе Маргарите која му позира у друштву својих другарица и дворских дама. Део тог групног портрета чини и аутопортрет сликара, портрети краља и краљице чији се одрази виде у огледалу, као и портрети дворана у пратњи принцезе. Слика не представља аранжирану сцену по којој уметник прави групни портрет, већ бележи један спонтани, могло би се рећи по изразима неких лица, и

³³ L. Venturi: *ibid*, str. 108.

изненадни тренутак. Спонтаност, при том, није одузела од прегледности и јасноће призора. Веласкез је насликао пространи ентеријер, вероватно део простора двора, са наглашеном перспективом која се продужава кроз отворена врата просторије на зиду у дну собе. Бела светлост која представља последњи план овог слојевитог простора повезује се са дневном светлошћу која долази са десне стране слике. Линије перспективе ентеријера укрштају се на месту главе човека, који је уоквирен светлошћу последњег плана слике, и чији је поглед усмерен у контра смеру кретања перспективе, право ка посматрачу. Сукоб ова два смера на слици остварује кружење у простору и доприноси драми тренутка. Фигура човека у позадини иако је ван прве просторије, повезана је са групом из предњег плана слике, пре свега пажњом и погледом усмереним у истом смеру ка краљу и краљици.

У равни и висини отворених врата кроз која видимо фигуру човека у позадини, налази се огледало са одразом краљевског пара. На основу пропорционалног односа величина фигура са одраза у огледалу и осталих фигура на слици, сликар је наговестио положај краљевског пара у простору. Формат огледала и формат врата на зиду у дну собе, могу се издвојити као две засебне целине са приказом једног и другог краја собе. Посматрача гледају фигуре приказане на ова два мала формата (огледало и врата), које се у простору међусобно гледају. То посматрача ставља истовремено и на место краљевског пара, као и на место човека у позадини слике. Веласкез је насликао себе испред слике на којој ради, а чији део формата посматрач види са полеђине. Јансон поставља питање шта је на Веласкезовој слици, да ли краљевски пар или принцеза, и да ли је одраз у огледалу одраз фигура са слике, или одраз стварних фигура. (Н. W. Janson, "Историја уметности", стр. 433). Јасно дефинисан, наизглед једноставан простор слике је пун загонетних релација које његову структуру чине слојевитом, сложеном и отвореном за различита тумачења.

Никола Пусен, француски сликар, класициста, по речима Ђ. Пискел идеал у сликарству је тражио у складу појединачних облика и строгости композиције. Проблем којим се бавио у сликарству је успостављање односа између човека, света и архитектонског простора. (Ђина Пискел, „Општа историја уметности 3“, стр.96). С. Ренак каже за њега да је био роб античке уметности, као и алегорије. (Salomon Renak, "Аполо – Општа историја ликовних уметности", стр. 397). Пусен је проучавао античку уметност чије је елементе уградио у своје композиције. Његове чврсто моделоване фигуре, како Јансон каже, „замрзнуте у акцији“, као статуе, изведене су из хеленистичких скулптура. (Н. W. Janson, "Историја уметности", стр. 440). Пусен је сматрао

да је највиши циљ сликарства да представи племенита и озбиљна људска дела, која се морају приказати на логичан и сређен начин, не како су се стварно догодила, него онако како би се догодила да је природа савршена и у ту сврху уметник мора да тежи за оним што је опште и типично, ослањајући се на дух више него на чула. Пусен при том сматра да приоритет треба дати облику и композицији у односу на боју. (H. W. Janson, "Istorija umetnosti", str. 441). „...пре Poussina нико није повукао тако блиску аналогију између сликарства и књижевности...“³⁴ Јасноћа, равнотежа и уздржаност сликарског израза, као и просторни распоред, аранжман, композиционих елемената слике подређени су наротиву којим уметник интерпретира митолошке и библијске теме.

У 17. веку у Француској, у академским круговима, долази до сукоба два различита концепта у односу на примат цртежа или боје у сликарству. Једна група уметника, конзервативаца, била је под утицајем Пусена и давала је већи значај цртежу и духовном, а група под утицајем Рубенса била је наклоњенија боји и чулном. Почетком 18. века Антоан Вато представник колориста зауставио је до тада доминантан утицај конзервативне академске струје. (H. W. Janson, "Istorija umetnosti", str. 446). Ватоова слика „Ходочашће на Китеру“ одступала је од свих дотадашњих академских канона. Вато се на слици креће између савременог и митолошког, несталног и прецизног. Он композицију гради синтезом просторног и временског континуитета. У истом простору Вато мултиплицира један љубавни пар, на путу ка острву задовољства, у различитим временским фазама њиховог односа, истовремено дочаравајући прошлост и садашњост у задњем и предњем плану слике. (Larousse, „Nova istorija umetnosti“, str. 298). За разлику од Пусена и класициста, и строгости композиционе организације, Ватоове композиције су у духу сликарства „Венецијанаца“ и Рубенса слободније подређене чулном доживљају и треперавој атмосфери, префињене и колористички складне структуре. Вато је сликао забаву отменог друштва тога доба, љубавне парове и позоришне глумачке трупе у простору сносиких вртова и пејзажа. Призори безбрижног живота уроњени су у атмосферу дубоких тамних сенки вртова, које наговештавају пролазност и контраст су веселости тренутка. Ватоови ликови немају снажну виталност Рубensoвих ликова; то су глумци, како Јансон каже: „...који тако дивно играју своје улоге да нас дирају више него што би то стварност икада могла постићи.“ (H. W. Janson, "Istorija umetnosti", str. 448).

³⁴ H. W. Janson: *ibid*, str. 441.

У Ватоовом сликарству појављују се елементи стварности да би у делима Жан Симеона Шардена стварност добила доминантну пажњу сликара. Шарден је сликао призоре из свакодневног живота, жанр сцене и мртве природе. Лепота једноставног, обичног живота средњег сталежа приказана је истанчаним смислом за јасан просторни ред која подсећана Вермерово сликарство. (Н. W. Janson, "Историја уметности", стр. 448). Људи, као и предмети на Шарденовим сликама, симболички и квалитативно одражавају вредност одређеног начина живота више него што указују на конкретне људе и предмете. Шарден је предмете на мртвим природама сликао са пуним поштовањем њиховог достојанства и значаја који имају у животу човека. Поред симболичног значења мртве природе, Шарден је инсистирао и на њиховој формалној грађи. Поједине слике ове тематике, тако управо као просторна конструкција својом формалном структуром, остварују уметничку вредност.

Неокласицистички стил у уметности настаје као реакција на барок и рококо половином 18. века. „Претеривању барока и китњастим украсима рококоа, неокласицизам супротставља снагу, чистоту, равнотежу идеје класичности... античка уметност се може узети као узор, али је треба поново обрадити на основу нових начела рационалности, сразмера, мере, симетрије, реда, чистоте.“³⁵ Неокласицизам у сликарству Жак Луј Давида се надовезује и продужава класицизам ренесансне и барокне уметности. Однос према сликарском простору, међутим, доводи до оспоравања ренесансне традиције коришћења перспективе у организацији простора слике. По питању композиционе и цртачке строгости и вредностима античког идеала, Давид је следбеник Пусена. Његова фигурација настаје на основу античке скулптуре, симбола духовног наслеђа атинске демократије. (Larousse, „Nova историја уметности“, стр. 313). Давид фигуре поставља у првом плану слике, хоризонтално, у виду фриза, са наглашеним контурама и линеарном структуром. Главна сцена првог плана подржана је неутралном позадином која затвара дубински простор, а фигуре постоје у простору захваљујући илузији скулпторалног моделовања и тродимензионалне форме. Композиција је аранжирана попут мизансцена позоришне представе у простору кога доживљавамо као позорницу. Једна од битнијих одлика неокласицистичког стила, тако и Давидове уметности јесте њена, идеолошка и друштвена ангажованост, што потврђују и теме слика, као и контекст времена у коме су настале. У својој „Историји модерне уметности“ Х. Х. Арнасон каже да је Давидово дело, због своје ликовне

³⁵ Ђ. Пискел: Општа историја уметности 3 (Београд: Вук Караџић, 1974) стр. 96. Превела Југана Стојановић.

структуре, било пресудно за стварање ставова који су на крају довели до апстрактне уметности 20. века. (Н. Н. Arnason, „Istorija moderne umetnosti“, str.13).

У 19. веку реакција на неокласицизам јавља се у романтичарском покрету који одбацује неокласицистички концепт античког идеала, апстрактних начела и друштвене и идеолошке ангажованости и окреће се унутрашњем животу појединца. У ликовном стваралаштву романтизам се огледа у: субјективности, тежњи ка узвишеном, тајанствености, драматичности, оригиналности приказа, карактеристикама које су често у супротности са савременом стварношћу. Заједничка црта романтичарских покрета је да се супротстављају разуму и одбијају правила класицистичке уметности. Индивидуални уметнички ставови испољавају се кроз нове либералне или реакционарно конзервативне тежње. (Larousse, „Nova istorija umetnosti“, str. 316).

Франциско Гоја, Давидов савременик, шпански сликар радио је у периоду на прелазу рококоа и романтизма. За разлику од Давида, Гоја је наставио сликарску традицију венецијанске ренесансне школе, Ел Грека и Веласкеза, ван утицаја неокласицистичке уметности. Његова најранија дела позног рококоа инспирисана су сликарством Ђованија Тијепола и француских сликара, а каснији развој, у необарокном стилу, следи утицај Веласкеза и Рембранта. (Н. W. Janson, „Istorija umetnosti“, str. 448).

Гојина слика „Трећи мај 1808.“ приказује погубљење мадридских грађана од стране француских војника. Простор слике је подељен на четири плана; у првом плану слике представљен је стрељачки вод са десне стране, испред групе заробљеника са леве стране слике. Читав догађај осветљава коцка која се налази у централном делу у простору између заробљених побуњеника и војника, „светлост разума“ како је назвао А. Б. Олива. (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, „Moderna umetnost 1770-1970-2000“, str.47). Безличне, фигуре француских војника стрељају побуњене шпанске грађане, слика алегорички сведочи о стварним догађајима, чији је Гоја био савременик. Тематска реалност и актуелност повезује Давидово и Гојино сликарство. Гоја, у духу романтизма, жели да прикаже реалност која није вечна и да време што пре прође заједно са његовим застрашујућим призорима, за разлику од Давида који својом композицијом тежи да у славу хероизма овековечи тренутак страдања. (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, „Moderna umetnost 1770-1970-2000“, str.47)

Гојини ликови нису неустрашиви хероји као Давидови, експресија њихових гестова одражава људскост са којом можемо да се саосећамо и идентификујемо. Композициони центар и најсветлији део Гојине слике „Трећи мај 1808.“ је фигура човека са подигнутим рукама који својим надљудским, егзалтираним гестом тела симболизује

слободу и непокорност у тешком, безизлазном тренутку. Гест подигнутих руку је у контрасту са фацијалном експресијом и нарочито положајем скупљених обрва. У односу на тело, његов израз лица одражава потпуно супротне емоције; страх, незнање и немоћ човека. Леш убијеног побуњеника са готово истим покретом подигнутих руку, лежи на земљи испред централне фигуре и наговештава след догађаја. Гоја је и пре тренутка смрти, човека ослободио материјалности тела претварајући га у светлост. Не само што је он најсветлији део слике, већ и тако што је користио исте боје којом је насликао и коцкасту светлећу лампу. Други план слике, осветљено брдо, појачава таму и празнину ноћи у четвртом плану и служи као параван централном догађају кога из трећег плана посматра уплашени град „оком“ прозора који „гвири“ иза хоризонта брда.

Жан Огист Доминик Енгр био је Давидов ученик, али не и настављач његове идеје о очувању и развијању старих античких идеала. Класични као ни романтични садржај га није интересовао; уметност је схватао као чисту форму. (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, “Moderna umetnost 1770-1970-2000”, str.54) „...форма није подразумевала натчулну и непроменљиву идеју, већ напротив, иманентну вредност коју је уметник откривао у односима ствари више него у ствари по себи“³⁶ Услов јасног односа ствари је синтеза, јединствена целина, свих чиниоца форме (линије, светло-тамног, боје и светлости). Енгр је сматрао да уметничко дело не зависи од естетских идеала, већ да је циљ уметности стварање естетике, која открива значење форме као форме, а не садржаја форме. (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, “Moderna umetnost 1770-1970-2000”, str. 54-55). На својој слици *Купачица из Валтинсона* он је створио формалну синтезу којој је тежио у прилог значењу форме, а на рачун академске коректности насликаног акта. Убедљив реалистички приказ наводи на утисак о беспрекорној академској тачности, која је ипак изневерена. Енгр је деконструисао фигуру акта, променом тачних пропорционалних односа, да би у структури простора слике успоставио нове композиционе односе које остварују жељени ефекат. „Енгр први схвата да форма произилази једино из уметнику својственог начина посматрања и проучавања реалности: он први своди проблем уметности на проблем виђења.“³⁷

Гојино сликарство је имало јак утицај на француске романтичаре Теодора Жерикоа и Ежена Делакроа. Људска драма интерпретирана ликовним, сликарским језиком

³⁶ Dj. K. Argan, A. B. Oliva: Moderna umetnost 1770 – 1970 – 2000 1 (Београд: Clio, 2006), str 54. Prevela Milena Marjanović.

³⁷ Dj. K. Argan, A. B. Oliva: ibid, str. 54-55.

обележје је најрепрезентативнијих дела Гоје, као и Жерикоа и Делакроа; „Трећи мај 1808.“, „Сплав Медузе“, „Слобода предводи народ“.

Композиција „Сплав Медузе“ приказује несрећу преживелих путника бродолома брода „Медузе“ који на сплаву усред морског пространства покушавају да се спасу. Жерико је представио тренутак еуфорије, агоније и наде несрећника која је уследила када се на хоризонту у даљини појавио брод који ће их спасти. Композиција „расте“ из првог плана и испружених тела мртвих и самртника по дијагонали до фигуре на врху која марамом дозива брод. На слици се јављају две супротстављене силе, једну чини усмереност бродоломника ка броду у даљини, а другу сила ветра, сила природе, која одвлачи сплав на другу страну. По мишљењу А. Б. Оливе, Жерико није имао намеру да прави алегоријску композицију, како су је неки доживљавали, већ да једним стварним догађајем укаже на сурову реалност. (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, “Moderna umetnost 1770-1970-2000”, str.54-55).

Слика *Слобода предводи народ* Ежена Делакроа настала је по узору на *Сплав Медузе*. Делакроа преокреће композициону шему *Сплава Медузе* мењајући усмереност кретања групе фигура, од посматрача, ка посматрачу. Жерико је своју класичну форму градио по узору на Микеланђела и Каравађа, снажно моделујући фигуре и јасно дефинишући простор. Делакроа је сликао под утицајем Рубенса и Ван Дајка наглашавајући колористичку структуру слике. (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, “Moderna umetnost 1770-1970-2000”, str. 60). Значајно, субверзивно одступање Делакроаовог сликарства у односу на класичну уметност, може се видети из реакције уметника конзервативаца, када су његову слику „Покољ на Хиосу“ назвали „покољем сликарства“, са друге стране добија велики број присталица и следбеника. Довољно је на основу насликане позадине и неба на слици, наслутити тадашње реакције, али и открити антиципацију развоја сликарства и релације са сликарством XX века. А. Б. Олива каже да је романтизам Ежена Делакроа представљао прекретницу у историји уметности, која је значила да уметност престаје да се окреће антици и почиње да се по сваку цену намеће као уметност свог времена. (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, “Moderna umetnost 1770-1970-2000”, str. 60).

„Модерна уметност се рађа из уметничке културе просветитељства, чији су основни мотиви били:

1) одбацивање ликовне реторике барока и традиционалне функције уметности која је величала алегорије и истиријско-религиозне композиције;

2) трагање за логиком представљања форме и чисто друштвеном функцијом уметности, што је за последицу имало развој уметничких родова погоднијих за анализу природне реалности (пејзаж) и друштвене стварности (портрет);

3) самосталност и професионална специјализација уметника.³⁸

Значајан допринос романтизму и развоју модерне уметности дали су енглески пејзажисти Џон Констабл и Вилијам Тарнер. Корени њиховог израза нису исти. Констабл проучава реалистички холандски пејзаж, а Тарнер полази од класичних или историјских пејзажа Клода Лорена и Каналета. (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, "Moderna umetnost 1770-1970-2000", str.44). Обојица нуде две различите концепције виђења, разумевања и грађења структуре простора, на основу којих и настају стилски различити изрази, њихови, као и њихових следбеника.

А. Б. Олива каже да за Констабла не постоји константни универзални простор, већ да његов простор граде конкретне појаве (дрвеће, куће, облаци...), које су на слици интерпретиране обојеним мрљама. Он тежи да утврди различит квалитет обојених мрља које одговарају стварима и да прецизира вредности појединих обојених знакова и њихових односа које заједно граде простор. (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, "Moderna umetnost 1770-1970-2000", str. 44). Констабл слика оно што види, не ослањајући се на традицију и моделе класичне форме. (Е. Н. Gombrich, "Umetnost i njena istorija", str. 457). Он стваралачком имагинацијом остварује форме и садржај. (L. Venturi, „Od Giotta do Chagalla“, str.108).

В. Тарнер простору даје универзални значај који је усмерен ка појединачном конкретном мотиву. Простор је бескрајно пространство великих космичких сила, чијем ритму универзалног кретања су подређене конкретне ствари појавне реалности. (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, "Moderna umetnost 1770-1970-2000", str.45). За разлику од Констабла, Тарнер користи наслеђе традиције. Видљив је утицај сликарства Клода Лорена и Пусена, чије чврсте конструкције Тарнер деконструираше и утапа у атмосферу универзалног космичког простора. Тарнерова релативизација и деконструкција класичне форме оставила је дубок траг на развој модерне уметности. Он је класични наратив слике интерпретирао немиметичким средствима, светлосним и колористичким ефектима којима је пре свега стварао виђење и амбијент које изазива одређена осећања. (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, "Moderna umetnost 1770-1970-2000", str.45).

³⁸ Dj. K. Argan, A. B. Oliva: *ibid*, str. 60.

Половином 19. века научни, технички и технолошки развој друштва утиче на промену естетике у уметности. Чињенице и конкретна искуства замењују наднаравна, романтична тумачења стварности. Дарвинова теорија еволуције и позитивистичка мисао, у потрази за истином, објективност стварности супротстављају машти, осећању, страстима као непоузданим, произвољним елементима романтичарског стила. (Ђина Пискел, „Општа историја уметности 3“, стр.9). Најзначајнији представник реализма Гистав Курбе сматрао је да се снага сликарства налази у самом сликарству, а не у садржају. (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, “Moderna umetnost 1770-1970-2000”, str.89).

Непосредни доживљај садржаја стварности Курбе је уградио у густу сликарску фактуру и колористичку структуру слике. Иако његове слике на репрезентативан начин илуструју сцене садржаја стварности, сложено значење наратива прати и слојевитост ликовне структуре слике.

Слика Г. Курбеа *Сахрана у Орнану* је групни портрет локалног становништва, којом Курбе одступа од правила жанр сцене примењујући правила компоновања историјских композиција, чиме једном догађају из свакодневне стварности средњег социјалног слоја друштва придаје историјски значај. (Larousse, „Nova istorija umetnosti“, str. 338). Композиција је, неокласицистички, конструисана у виду фриза, у плановима без илузионистичке дубине и јасног центра. Распоред планова слике гради простор по дубини, од погребне поворке и пејзажа у првом и другом плану, до трећег плана неба у позадини слике. Поворка и пејзаж у позадини у тоналитету и боји чине једну целину, „земаљски“ део слике. Трећи план слике припада небу, на коме доминира Христово распеће, елемент који својим просторним положајем повезује целу композицију и даје слици нову димензију поред студије социјалне структуре. Распеће на дугом штапу видимо као део поворке у рукама свештеника, али се истовремено подножје крста везује линијом хоризонта за пејзаж у позадини. Силуета крста са распетим Христом припада сваком плану слике истовремено, што релативизује просторну шему композиције и конкретном простору даје универзалну димензију. „Ово дело учвршћује не само Courbetov положај као утемељивача модерног реализма него и као првог експериментатора у оној врсти апстрактних облика који се сматрају антитезом реализма“³⁹

³⁹ Н. Н. Arnason: *Istorija moderne umetnosti* (Beograd: Jugoslavija, 1975) str. 15. Preveo Dušan Puvačić.

1.4 Простор „на“ равни слике

Прелаз од традиционалног на модерно сликарство изведен је променом односа у разумевању и примени боје. Овај преврат у приказивању боја први пут се догодио у сликарству Едуарда Манеа. (Е. Х. Гомбрих, „Уметност и њена историја“, стр.476). Традиционална конструкција слике на Манеовој слици променила је своју обојеност, релативизујући очигледност локалног тона и колористичких односа. „...ако гледамо природу на отвореном, појединачне предмете не видимо обојене сваки својом бојом, већ уместо тога видимо светлу мешавину прелива који нам се стапају у оку или, што је тачније, у свести.“⁴⁰ Мане је на сликама одступио од конвенционалног значења и улоге боје, градећи колористичку структуру слике на рачун пластике форме и тродимензионалности простора. Он је наставио Курбеову намеру и својом методом још убедљивије потврдио слику као дводимензионалну површину. Нова концепција и „скицозна“ техника сликања потпуно су релативизовале уврежене класичне вредности. (Н. Н. Arnason, „Istorija moderne umetnosti“, str.17). Развијање слике као дводимензионалне структуре, коју је започео Курбе а потврдио и наставио Мане, довели су до појаве импресионистичког правца и деконструкције традиционалне, класичне форме. Е. Мане светло поистовећује са бојом, а предметни свет са простором. Предмети су без волумена, тако да нема ни ефекта празнине простора. Светлост и сенка постоје као обојене површине без улоге у моделацији форме. Заједно са другим површинама део су дводимензионалног простора слике. Сликарски поступак је више трагање за адекватним хроматским акордима него за истином. (Ђ. К. Арган, А. Б. Олива, „Модерна уметност 1770-1970-2000“, стр.93-94).

Е. Мане је новом концепцијом хроматског компоновања ослободио боју пластике форме, отворио структуру слике и створио сликарски простор и „средства“, које су његови савременици искористили за развој импресионистичког стила. Импресионисти су колористичком интерпретацијом светлосних ефеката приказивали видљиви свет. „Од природе су узели један сами елеменат – свјетлост – да би интерпретирали читаву природу. Тад је свјетлост постала не више један од елемената стварности, већ једно начело стила. Тиме се родио импресионизам“⁴¹ Л. Вентури каже да су импресионисти сликали не стварност већ изглед стварности. Изглед стварности је интерпретиран

⁴⁰ Е. Н. Gombrih: *ibid*, str. 476.

⁴¹ L. Venturi: *ibid*, str. 153.

формом сензације, која је у великој мери ослобођена спознаје и воље и заснива се на импресији изгледа природе. (L. Venturi, „Od Giotto do Chagalla“, str.153).

„Импресионизам је био реакција на реализам, на објективизам реализма, и значио афирмацију права субјективизма, афирмацију уметникове личности.“⁴² Једнако је импресионизам био реакција и на романтизам, противан литерарном, историјском и политичком контексту. Циљ импресионизма је била уметникова експресија, а не илузионистички приказ ствари. (L. Venturi, „Od Giotto do Chagalla“, str.155).

Импресионистичка композиција је композиција светлости, без значаја организације у предметном распореду и перспективног приказивања простора. Сепарацијом боја остварена је оптичка фузија, али и интензивнији колорит и још отворенија структура слике. Одвајање боја, како каже Л. Вентури, захтевало је одговарајућу форму. Пластична форма одговара *chaïroscurus*, пиктурална форма тонским односима боја, деформацијом форме импресионисти, а касније модерни сликари прилагођавали су се одвојеним бојама. (L. Venturi, „Od Giotto do Chagalla“, str.156). Форме пејзажа и мртве природе, честих мотива импресиониста, дозвољавале су више слободе и могућности деформација у интерпретацији, које се касније примењују и код фигуративних композиција. Сепарацију боје пратила је и нова концепција простора која се односила на површински третман слике без наглашавања илузионистичке дубине. Импресионисти су појам покрета поистоветили са космичким вибрацијама које су за њих значиле сам живот природе. (L. Venturi, „Od Giotto do Chagalla“, str.156). „Тек је у импресионизму у ствари победа над природом постала потпуна, све што би сликарево око угледало могло је постати мотив слике, а истински свет у свим видовима, постао је вредан предмет уметничког проучавања.“⁴³

Сликарество Клода Монеа најзначајнијег представника импресионизма указало је на могућности грађења и разумевања сликарског простора и форме на основу светлосних сензација од које дају изглед форми, а које се при дневној светлости мењају у сваком тренутку. Серијама слика које је радио по истом мотиву у различитим периодима дана долазио је до различитих колористичких решења, која су рефлектовала атмосферу и светлост датог тренутка. Призори Монеових композиција представљају фрагменте видокруга стварности, чије се постојање манифестује у светлосној рефлексији. Постојаност форме на Монеовим сликама одраз је постојаности светла, што једнако

⁴² L. Venturi: *ibid*, str. 154.

⁴³ E. H. Gombrich: *ibid*, str. 457.

релативизује материјалност свих предмета на слици. Пласт сена, катедрала или површина воде значе као простори светлосне рефлексije.

Слику *Станица Сен-Лазар у Паризу* Моне слика подстакнут светлосним ефектима и атмосфером, која настаје услед велике количине дима из локомотива. Он читав простор утапа у густо дим из кога делимично израња његов познати предметни садржај. Главни Монеов мотив на овој слици није станица Сен-Лазар, већ облаци дима из локомотива који освајају простор станице. Призор на Монеовој слици ослобађа сликара од миметичког приказа његовог предметног садржаја, а у интерпретативном смислу омогућава бројне варијације. На сликама из касног периода, он светлосне импресије претвара у колористичке конструкције које искључују или једва наговештавају предметност, а чији корени заправо потичу из непосредне конкретне стварности. На тај начин је Моне антиципирао и указао на могућности развоја сликарског израза у будућности.

Једна од заслуга импресионизма за развој модерног сликарства је раскид са традицијом и деконструкција класичне форме. Импресионизам је отворио структуру слике што је иницирало различита ликовна истраживања, која су узрок настанка модерних сликарских праваца XX века. Гомбрих наводи и то да се импресионизам не би могао сматрати потпуно модерним правцем, јер поред отклона од академских конвенција, циљ импресионистичког сликарства се не разликује значајно од тежње класичних уметника ка реалној слици стварности, једино је различит начин на који се до тог циља долази. (Е. Н. Gombrih, „Umetnost i njena istorija”, str. 500). У односу на ту чињеницу модерно сликарство настаје тек након, али и непосредно из импресионистичког искуства, у делу четири најзначајнија представника постимпресионизма: Пола Сезана, Винсента Ван Гога, Пола Гогена и Жоржа Сераа. Из импресионизма су се у делу ових уметника развиле четири различите концепције које су обележиле ликовну уметност XX века.

„Све се у природи обликује према лопти, купу и ваљку. Треба да научимо да сликамо на основ ових простих облика, после можемо да урадимо све што пожелимо.“⁴⁴ Апстракција је за Сезана била метод којом се ослобађао визуелних ирелевантности природе у процесу грађења природне сцене као независне слике. Како Арнасон каже, Сезан је на сликама тежио синтези логике и емоције, разума и неразума. (Н. Н. Arnason, „Istorija moderne umetnosti“, str.13). Сезан је у импресионизму

⁴⁴ П. Сезан: Истина у сликарству (Београд: Службену гласник, 2010) стр. 94. Превела Мима Александрић.

препознао две опасности које је требало спречити. Прва је бестелесно разлагање облика у треперавој светлости, а друга опасност је ограничавање слике на тачну регистрацију визуелних утисака, што онемогућава интерпретативне слободе. У односу на поменуте недостатке Сезан је покушао да импресионистичкој слици да темељност и чврстину, при чему слика не би била репродукција и представа стварности, већ сама стварност.

„...Сезан је неизмерно проширио хоризонт раног импресионистичког истраживања и остварио оно што можемо да назовемо *интегралним* импресионизмом.“⁴⁵ Слика је, по њему, конструкција логичне, доследне и чврсте структуре коју чине боја и тон. (Ђина Пискел, „Општа историја уметности 3“, стр.96). „Треба ускладити, и то не апстрактно, већ конкретно, пред једним специфичним „мотивом“ ..., „утисак“ – то јест субјективну аутентичност реалне дате, чију свежину треба очувати, са законитошћу конструкције слике, боље речено са њеном композицијом која обухвата јединственост, рашчлањеност, префињену равнотежу планова и запремина, просора и ваздуха.“⁴⁶ Сезан је говорио да је он субјективна свест предела кога слика, а да је платно његова објективна свест и да постоје само боје и у њима јасност биће које их мисли. (Л. Трифуновић, „Сликарски правци XX века“, стр. 20-21). „Објективизирати за Сезана значи реконструисати, синтетизовати, кристализовати оно што се види, одбацити све што је сувишно, изменити тектонску грађу природе, „открити геолошке наслаге“ како би се сликало девичанство света и, најзад, организовати простор на нов начин без традиционалне перспективе, на основу геометријских слика и облика: око троугла, ваљка, пирамиде или, понекад, као контраст између вертикалних и хоризонталних вектора. Те праструктуре форме постају скелет, замишљени растер или унутрашња конструкција на којој се гради ново биће слике.“⁴⁷ Сезан је говорио да уметност види као хармонију паралелну са природом, паралелну стварност сопствених закона изградње и самосвојне структуре. Простор на сликама је супротан статичној, тродимензионалној еуклидовској перспективи, развијен планиметријским освајањем сликане површине. Осим класичне дубине, слика нема ни фиксирани фокус. Сезан, на истом платну, природу и предмете посматра из различитих углова, што доводи до деформације предмета, као и простора који губи дубину и претвара се у плитки рељеф. Сезан назива сликарство оптиком чији садржај примарно зависи од „мишљења ока“. Он то разуме као чисто сликарску истину ствари на основу које успоставља нови

⁴⁵ Dj. K. Argan, A. V. Oliva: *Moderna umetnost 1770 – 1970 – 2000 2* (Београд: Clio, 2006), str 54. Prevela Milena Marjanović.

⁴⁶ Ђ. Пискел: *ibid*, стр. 176-177.

⁴⁷ Л. Трифуновић: *Сликарски правци XX века* (Приштина: Јединство, 1982) стр. 21.

ликовни систем и одговарајући сликарски метод. Сликарски метод заснован на Сезановој концепцији подразумева ликовну интерпретацију предметне реалности на основама структурално базичне, елементарне геометрије. У процесу сликања ти основни облици пролазе кроз различите метаморфозе прилагођавајући се ликовној структури и концепцији слике.

„Све је једно с другим спојено и чврсто повезано - цртеж с тоном, тон са бојом, боја с формом, форма с композицијом.“⁴⁸ А. Б. Олива каже да Сезан не полази од поимања простора а *prigori*. Простор за њега није апстракција већ конструкција свести или конструисање свести помоћу живог искуства реалности (утиска). (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, “Moderna umetnost 1770-1970-2000”, str. 107). Л. Вентури каже да Сезанова уметност, као и свака права уметност, обухвата и реалност и апстракцију. Пут Сезановог стваралаштва иде од конкретног ка апстрактном, од боје према форми, од сензације до интелигенције, а све у циљу интерпретације стварности. Апстрактним формама Сезан наглашава оно што је битно у природи. (L. Venturi, „Od Giotto do Chagalla“, str.178). „Сезан је разазнавао племенитост стила не у конвенционалним лажима друштва, такозваним идеализацијама, већ у отвореној искрености једне вулгарне истините стварности пред лицем живота.“⁴⁹

Један од модерних праваца са којим је настављено импресионистичко истраживање светлости је дивизионизам Жорж Сераа. Жорж Сера као један од првих неоимпресиониста „замерио“ је импресионистима произвољност и неутемељеност светлосне анализе, на постојећим научним сазнањима, које би, по њему, увеле „ред“ у импресионистичку конструкцију слике. (Ђина Пискел, „Општа историја уметности 3“, стр. 96). „...он је настојао да синтетизује колористичке експерименте импресиониста и класичну структуру ренесансне традиције, комбинујући најновије концепције о простору слике, традиционални илузионистички перцептивни простор и најсвежија научна открића о перципирању боје и светлости.“⁵⁰ Сера се ослонио на научна открића физичара Хелмхолца и Руда и књигу Ежена Шеврела „Закон симултаног контраста“, како би тачкастим распоредом чистих боја искористио оптичко мешање обојених светлосних одраза које граде нову колористичку вредност. Слика је била резултат рационалне ликовне анализе и дословно спроведене теорије. (Л. Трифуновић, „Сликарски правци XX века“, стр. 15). На тај начин Сера је изградио слојевито

⁴⁸ Л. Трифуновић: *ibid*, стр. 36.

⁴⁹ L. Venturi: *ibid*, str. 178.

⁵⁰ Н. Н. Arnason: *ibid*, str. 13.

колористичко ткиво слике. Динамизам боје и разиграност потеза уобличио је геометризованом формом, која је касније утицала на развој кубистичког сликарства.

На једној од најзначајнијих слика неоимпресионизма „Једна недеља на острву Гранд Жат“, Сера је простор изградио конструкцијом површинске структуре слике, преклапањем планова и осмишљеним пропорцијским односима које сугеришу дубину. Вертикалама и хоризонталама Сера површински организује простор у коме су, у математички прорачунатом ритму, распоређене геометријски стилизоване фигуре људи. Фигуре као и простор постају део универзалне конструкције које својом апсолутном формом подсећају на форме Пјера дела Франческа. Рационализирањем виђења Сера простор своди на геометријску логику, а светло на колористичке законитости из чега настаје слика, како А. Б. Олива каже, „...амбијента који обликује научно-технолошки менталитет модерног човека...“ (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, “Moderna umetnost 1770-1970-2000”, str.113).

У општој класификацији широког утицаја на каснији развој модерног сликарства, Сезан и Сера су одредили ток развоја кубизма и геометријске апстракције, док су Гоген и Ван Гог утицали на настанак експресионизма. (Н. Н. Arnason, „Istorija moderne umetnosti“, str.39). Гоген прихвата резултате импресионистичког истраживања у сфери опажања, али их користи да би помоћу слике понудио поље опажања у коме је садржана и изражена мисао. Он импресионистичку структуру слике претвара у структуру комуникације, која може да се назове експресионистичком. (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, “Moderna umetnost 1770-1970-2000”, str.116). По Х. Х. Арнасону, велики Гогенов допринос модерној уметности је уверење да је природа слике независна од природе, тј. да је слика „синтеза“ запамћених искустава пре него непосредно опажајно искуство у импресионистичком смислу. Гоген налази везу између сликарства и музике, а хармоније боја, боју и линију је посматрао као форме апстрактног израза. Одбацивањем традиције западноевропске уметности, он је тежио повратку елементарним истинама праисторијског човека и варварских народа. Његов синтетизам је касније утицао на идеје сликарских група Набис и Фовисти. На слици „Јаков и анђео“ Гоген први пут употребљава боју као изражајно средство по себи, а не као средство описа природе.

Х. Х. Арнасон наводи да ова слика обележава један од највећих тренутака ослобађања у историји западне уметности. На Гогеновим тахићанским сликама пластична, просторна и колористичка структура слике била је прилагођена уметничковој имагинацији, наративу и примарном симболичком концепту. (Н. Н.

Arnason, „Istorija moderne umetnosti“, str.40). „Гоген полази од претпоставке да је слика производ маште: она настаје у „тајанственој основи душе“ и њен задатак је да оствари „различите хармоније које одговарају нашем душевном стању“. Тежиште није у ономе што се види већ у ономе што се осећа и мисли – почетни импулси не потичу од природе, већ од сликара и пројектују се на природу“.⁵¹

Свој програм Велике синтезе, Гоген је остварио одбацивањем дубинског простора и свођењем простора слике на равну површину, на којој се простор наговештава тракама које се ређају једна изнад друге, по висини, попут старих египатских слика. Гоген је синтетисао предмет редуковањем његове структуре од небитног и литерарног како би добио предмет-симбол. Предмет је представљен као чиста обојена површина уоквирена контуром. Гогенова линија моделује форму, ограђује ширење чисте боје, води ритам, носи композициону шему и подиже експресију целе слике. Гоген је цртеж сматрао иманентним и одлучујућим средством сликарског израза које појачава деловање боје, основног сликарског елемента. (Л. Трифуновић, „Сликарски правци XX века“, стр. 37). Једноставан, конкретан и јасан цртеж Гоген је подредио загонетној и мистериозној природи боје која буди примарне инстинкте у човеку, а које је Гоген препознао у примитивној и народној уметности.

Ван Гог је импресионистичко наслеђе усмерио ка експресионистичком изразу, сматрајући да импресионизам не даје уметнику довољно слободе да изрази своја осећања. Он пролази кроз неколико сликарских фаза, да би на крају синтетизовао сва искуства аутентичним сликарским изразом којим је, заједно са Гогеном иницирао стварање модерног, експресионистичког стила. По речима Л. Вентурија, Ван Гога није занимао ни пластични рељеф ни хроматски волумени, ништа осим боје. Његова уметничка визија је најапстрактнија од свих после средњег века. Однос боје са светлом је индиректан, а хармонија се темељи на контрасту. (L. Venturi, „Od Giotto do Chagalla“, str.172). А. Б. Олива упоређујући утицај Сезана и Ван Гога на модерну уметност, наводи да је Сезаново сликарство у корену кубизма, као предлог нове структуре опажања, а да је сликарство Ван Гога је у корену експресионизма, као предлог за уметност-акцију. (Џ. К. Argan, А. В. Oliva, “Moderna umetnost 1770-1970-2000”, str.118). За разлику од Сезана који је у пејзажу тражио архитектонску чврстину и постојаност, Ван Гог је у њему видео екстатични покрет. (Н. W. Janson, “Istorija umetnosti”, str. 509). Ван Гог колористичке односе унутар слике посматра као односе сила (привлачења,

⁵¹ Л. Трифуновић: *ibid*, стр. 37.

ширења и одбијања). „Због тих односа контраста сила слика тежи деформацији, дисторзији и цепању: услед наношења јарких боја, изломљеног тока контура, услед згуснутог ритма потеза, који праве од слике контекст знакова оживљених ватреном грчевитом виталношћу. Сликарска материја постаје живот за себе... Слика не представља она јесте.“⁵² Поред импресиониста и неоимпресиониста на Ван Гога је утицала и јапанска графика и цртеж. Својом једноставношћу и прочишћеном ликовношћу јапанско сликарство му је указало на нека иконографска и формална решења, која се могу препознати на Ван Гоговим сликама.

„Формирање нове уметности крајем 19. века садржавало је не само трагање за новим формама, нову пластичну реалност него и трагање за новим садржајем и новим начелима синтезе.“⁵³ Л. Трифуновић каже да је сликарство Ван Гога и Гогена подстакло два нова сликарска покрета у 20. веку, фовизам и експресионизам. Као Ван Гог и Гоген, фовисти и експресионисти су свој израз конципирани на колористичкој експресији. Ван Гог им је открио унутрашњу експресију слике, а Гоген им је указао на праоблике примитивне уметности. Боја више не подлеже конвенционалним улогама описа и идентификације предмета, она одражава унутрашњу снагу природе и садржај унутрашњег живота човека. Нови покрети заговарали су повратак слободи и праизворима, како Л. Трифуновић каже, „наивности света“ и „детењству човечанства“. (Л. Трифуновић, „Сликарска правца XX века“, стр. 43).

Фовистички покрет је спонтано настао уједињавањем уметника сличних уметничких интересовања, без неког конкретног, прецизног теоријског програма. Најзначајнији представници покрета били су: Анри Матис, Жорж Руо, Албер Марке, Морис Вламенк, Андре Дерен и Жорж Брак. Фовизам се јавио делом и као реакција на строгост и „уредност“ дивизионизма Жоржа Сеара, као и на сваку врсту навика, конвенција и устаљеног у уметности. По Матису фовизам обнавља „дивљину“ да би се створила једноставнија средства која не гуже дух. Циљ фовиста био је ослобођење личности кроз непосредност, изворност и инстинкте како би поново успоставили везу између човека и природе и, како Л. Трифуновић каже, обновом чистог сликарског доживљаја обновили виталне снаге сликарства. (Л. Трифуновић, „Сликарска правца XX века“, стр. 44-45). Снага израза представља средство и уједно циљ фовистичког сликарства. Боја је била доминантан сликарски проблем фовиста, у области које су фовисти долазили до нових сазнања и нових принципа колорисања, схватања цртежа и

⁵² Dj. K. Argan, A. B. Oliva: *ibid*, str. 119-120.

⁵³ H. H. Arnason: *ibid*, str. 67.

сликарске форме. Рене Уиг каже да су фовисти колористичку хармонију претпоставили колористичкој симфонији у којој је сваки тон био подигнут до свог највећег интензитета и до своје највеће чистоће. (Z. Markuš, "Fovizam i ekspresionizam", str 5). Једнакост и независност сваког тона, који су равномерно распоређени на слици довело је до одсуства дефинисаности перспективе простора. „Уместо да траже јединство слике, успостављајући континуитет између различитих партија, они су се задовољили да их уравнотеже да би допустили сваком максималну независност, тј, интензитет. (цитат Рене Уиг)⁵⁴. Постављањем чистих тонова једни поред других, не одговара реалистичкој форми, што је довело до деформације облика и занемаривања перспективе и цртежа. Одсуство треће димензије, које су неки теоретичари замерали Матису, Л. Вентури је оправдао објашњењем; да је површина једнако као и трећа димензија извор уметности. Новим хроматским хармонијама, фовисти су у боји остварили и садржај и форму. Јак утицај на развој фовизма, као и на развој осталих европских ликовних стилова с почетка 20. века, имала је примитивна црначка уметност.

Као и код фовиста и експресионистима је боја основно изражајно средство, са том разликом да су фовисти бојом изражавали осећања у компликованом процесу усклађивања тонских односа, док је код немачких експресиониста боја одраз унутрашње нужности и психичке садржине. Код фовиста боја постаје формални елемент слике, рефлексија спољашње, видљиве стварности, форме, а код експресиониста она је симбол одређеног психичког значења, одраз унутрашњег, невидљивог, садржаја форме. Човек је централни мотив експресионистичког уметничког истраживања, његова судбина, егзистенцијални проблеми и социјална страна живота. (Л. Трифуновић, „Сликарски правци XX века”, стр. 51).

Импресионисте, фовисте и кубисте, повезују одређена ликовна схватања, концепције и ликовни проблеми којима се баве у оквиру свог правца, док је експресионизам више однос према животу кроз уметност. „Више него стил то је концепција живота и визија света. (Емил Ланги)⁵⁵ З. Маркуш каже да су мотиви експресионистима само претекст за истраживање личних крајње субјективних и драматичних расположења, ван објективне стварности. (Z. Markuš, "Fovizam i ekspresionizam", str 22).

Класификација сликарских покрета и праваца 20. века, по основу ликовних концепција, није увек јединствена по свим поделама теоретичара, нарочито када је у

⁵⁴ Z. Markuš: Fovizam i ekspresionizam (Beograd: RAD, 1960), str. 5.

⁵⁵ Z. Markuš: ibid, str. 21.

питању експресионизам чија, се широка основа може препознати у многим модерним стиловима 20. века. А. Б. Олива експресионизам разуме као европску појаву са два различита средишта: француским покретом фовиста и немачким покретом „Мост“, из којих касније настаје кубизам у Француској и покрет „Плави јахач“ у Немачкој. Јединствено овим покретима је да су настали као антиимпресионистички. Импресију „од споља према унутра“ где се реалност (објекат) утискује у свест (субјекат), они замењују експресијом „од унутра према споља“ где субјекат из себе истискује објекат. (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, “Moderna umetnost 1770-1970-2000”, str.184)

Групу „Мост“ чине представници немачког експресионизма: Ернст Лудвиг Кирхнер, Ерих Хекел, Емил Нолде, Карл Шмит-Ротлуф, Ото Милер. Немачки експресионизам одбацује уметничко наслеђе као полазну основу сопственог израза, у жељи да испита генезу уметничког чина у уметнику. Пошто чин претходи делу, експресионисти виде уметност у самом чину стварања дела, а не у делу, које је, као у импресионизму и класичној уметности, последица одређене технике. Они искључују рационализацију стваралачког чина и зато подразумевају да је рад уметника, као израз врхунске културе народа, нужно нерационалан и резултат етичког става. Као и фовисти позивају се на примитивну уметност у којој препознају људски рад у изворном или „тотално креативном“ смислу. (Ђ. К. Argan, А. В. Oliva, “Moderna umetnost 1770-1970-2000”, str. 192-193). Осим немачких експресиониста групе „Мост“ значајни представници овог покрета су и: Едвард Мунк, Оскар Кокошка, Егон Шиле, Џејмс Енсор, Фердинанд Ходлер, као и групе „Плави јахач“ и „Нова стварност“...

Л. Трифуновић је указао на опасност субјективизма по стваралаштво, а који се јавио као последица фовистичког израза и ослобођеног инстинкта. Кубизам уводи аналитичке методе које су спречиле процес дезинтеграције предмета који је, како Л. Трифуновић каже, почео са импресионизмом. Кубистички покрет је настао под утицајем Сезанове теорије о свођењу природних облика на геометријске облике (купу, коцку и ваљак), Сераовог научног метода у грађењу слике, иберијске и црначке пластике и нових научних сазнања о простору. „С Ајнштајновом теоријом релативитета...“ која је настала у периоду актуелног кубизма, „... у физици се формирало ново схватање о структури простора које под тим појмом више не подразумева статичну и равну тродимензионалну шупљину, већ једну еластичну и покретљиву вишедимензионалну структуру која је закривљена у степену у коме друге силе делују на њу.“ (Л. Трифуновић, „Сликарска правца XX века”, стр. 53). Кубизам се као естетика, теорија и поетика градио у колективном раду интелектуалаца,

уметника и научника. Пикасова слика „Госпођице из Авињона“ поставила је оквире и указала на ликовне проблеме кубистичке уметности: геометријско ломљење облика, укидање дубоког простора, представљање волумена на равној површини и употреба иберијске пластике и црначких маски. Предметна стварност постала је само повод за откривање сликарске истине, у односу на свој модел насликани предмет постоји као паралелна стварност. (Л. Трифуновић, „Сликарски правци XX века”, стр. 54-55). Сликар више не преноси оно што види, већ истражује сам феномен гледања. „Улазећи“ у простор слике он руши стари начин сликарског мишљења. Кубисти су тежили да сликарску површину преведу у слику предмет, која ће бити „конкретна чињеница и имати сопствену независност као и свака природна или друга творевина“.(Л. Трифуновић, „Сликарски правци XX века”, стр. str. 55).

Импесионистички колорит заменили су неутралним тоновима који су наглашавали конструктивност саме форме и архитектонску организацију слике. Сераов утицај на кубисте видљив је у примени дводимензионалне форме и њиховом сталном напору да уз помоћ ње изразе структуру запремине. (К. Ambrozić, „Kubizam“, str.11). Афричка скулптура указала је кубистима на могућност интерпретације предметне стварности геометријским формама, којом су редуковани неважни детаљи, а наглашени суштински битни елементи структуре форме.

К. Амброзић у развоју кубизма препознаје три фазе: сезановску или прекубистичку фазу, аналитичку фазу и синтетичку фазу. (К. Ambrozić, „Kubizam“, str.14). У сезановској фази Пикасо и Брак своде објект сликања на његову чврсту основну форму, примењујући Сезанов концепт о базичној геометријској структури форме. Пошто су постигли постојаност објекта, покушали су да целу његову запремину остваре на дводимензионалној површини слике и на тај начин добију простор и илузију треће димензије и дубине. Прва фаза кубизма изражава се компоновањем архитектуре геометријских облика и посвећена је испитивању и представи истине форме објекта и његовог постављања у простор. (К. Ambrozić, „Kubizam“, str.16).

Нови вид предмета и нови појам простора захтевали су нова средства изражавања и нови ликовни језик из кога је настала нова стварност као резултат ликовног сазнања и осећања. Аналитичка фаза кубизма бави се испитивањем структуре предмета из чега настаје нова концепција реализма. Сумњајући у поузданост вида, а у трагању за истином, кубисти деконструишу форму предмета како би предмет представили не онаквим каквим га видимо, него онаквим какав знамо да јесте. Чулни реализам замењен је интелектуалним реализмом, који је плод сазнања, а не чула вида. „Видљиви

свет постаје реалан тек представљањем мисли“ (Жорж Брак). Задатак уметника био је представити не слику објекта, већ идеју о том објекту која настаје као резултат његове прецизне анализе. К. Амброзић наводи три поступка аналитичке обраде предмета: расклапање предмета, приказивање објекта у пресеку и умножавање тачака посматрања, као највећу новину аналитичког кубизма. (К. Ambrozić, „Kubizam“, str.18). „Тражење апсолутне истине о предмету путем структуралног принципа, односно многоугаоног разлагања објекта на једноставније геометријске форме, доведено је до максималних могућности. При томе су оборена многа традиционална правила класичне уметности и пронађени нови ликовни елементи и нове уметничке слободе, уведено је ново осећање простора и модеран ритам композиције, нове материје постају сликарска средства, при чему је проширен регистар естетских вредности материје и објекта.“⁵⁶

У аналитичкој фази кубисти су анализу предмета схватили примарно као ликовни проблем који је превазишао значај и значење самог предмета. Деконструисани предмет добија функцију знакова или симбола и као део новог ликовног језика и ликовне естетике отвара нове могућности уметничког изражавања. У синтетичкој фази кубизма уметник полази од своје замисли слике као самосталне уметничке целине, чија се реалност не заснива више на сличности с природом већ на постојању слике као такве, независног уметничког предмета. У синтетичком кубизму елементи реалности добијају ново значење у конструкцији слике. Слика настаје из искуства сезановске и аналитичке фазе као „плод најдубљих познавања извора форме, закона композиције и могућности сликања простора.“ (К. Ambrozić, „Kubizam“, str.25).

Кубизам је директно или индиректно утицао на стварање нових покрета и индивидуалних израза који су његову концепцију даље развијали и ширили у правцу нових проблема: орфизам, футуризам, пуризам, уметност Баухауса, руски конструктивизам, уметност Маљвича и Мондриана.

Фовизам и кубизам су на известан начин релативизовали значај и значење предмета на слици, што су неки уметници схватили као смерницу и нови простор уметничког истраживања. Релативизација значења и форме предмета на слици допринела је бројним варијантама и варијацијама у интерпретацији предметног света, до потпуне деконструкције, просторне асимилације и негације предмета и појаве беспредметне слике у делу Василија Кандинског, Казимира Маљевича и Пита Мондриана.

⁵⁶ К. Ambrozić: Kubizam, (Beograd: RAD, 1960), str. 18.

Кандински је одбацио предмет због слике, како би у њој „чисти звук“ избио у први план, јер једино у апстрактном сликарству како каже „душа долази до беспредметне, компликоване, надчулне вибрације“ (Л. Трифуновић, „Сликарски правци XX века”, стр. 64). „Нестанак“ предмета на сликама Кандинског дешава се у спонтаном сликарском процесу, наглашавањем колористичке структуре форме која потискује остале идентитетске карактеристике предмета и у колористичкој конструкцији слике добија ново значење које све више, а затим и потпуно губи сваку асоцијацију на конкретни мотив. Кандински одваја боју од предмета, која на слици добија симболичко значење: психолошко, теозофско, метафизичко и нарочито музичко. Боја не делује дескриптивно већ метафорично. „Кандински полази од тога да свака боја има четири основна звука: топло, хладно, светло, тамно и три битна кретања: од посматрача, ка посматрачу и кретање у себи.“ (Л. Трифуновић, „Сликарски правци XX века”, стр. 64). На основу ових односа боја, Кандински на слици гради систем у коме боје добијају ново значење независно од асоцијација на реалност. Ефекат кретања боје од посматрача или ка њему сугерише просторност и дубину слике, док сама боја по Кандинском, својим унутрашњим кретањем, представља метафизичку дубину и простор унутар себе. Кандински је аналогно музичкој композицији поделио своје ликовне композиције, у којима је боја имала значење музичког тона, на мелодијске (једноставне) и симфонијске (сложене). Под утицајем супрематизма и конструктивизма, он слику слободних форми и наглашеног геста из експресионистичке фазе замењује строгом геометријском композиционом шемом и новим системом односа линије, површине и боје. „У тим сликама дисциплиноване експресије и велике синтезе, он је покушао да измири дух и осећање, мисао и страст...“ (Л. Трифуновић, „Сликарски правци XX века”, стр. 66). Кубистичка геометрија је у сликарству Казимира Маљевича дошла до свог крајњег логичног закључка, апсолутне геометријске апстракције. (Н. Н. Arnason, „Istorija moderne umetnosti“, str.219). Маљевичева поетика супрематизма поистовећује идеју и перцепцију, а простор претвара у геометријски симбол, у апсолутну апстракцију. Он тежи спознаји непредметне стварности, јер спознају стварности посредством предмета сматра релативном и непотпуном. (Ђ. К. Argan, A. B. Oliva, “Moderna umetnost 1770-1970-2000”, str.44). „За Маљевича, у супрематистичком периоду, слика није предмет, већ ментално средство, структура, знак, који дефинише постојање као апсолутну једнакост спољашњег и унутрашњег света.“⁵⁷ Л. Трифуновић дефинише

⁵⁷ Dj. K. Argan, A. B. Oliva: *ibid*, str 45.

супрематистички систем као бесконачност у коме се крећу одређене форме које као енергије боје своје кретање. Бесконачно кретање доводи до стварања нових енергијских склопова који модификују форму и мењају обојеност. (Л. Трифуновић, „Сликарска правца XX века”, стр. 67).

Маљевич је апстракцију и празнину црног квадрата поставио као полазну тачку његовог супрематистичког циклуса. За разлику од њега, Пит Мондријан до апстракције и квадрата долази дедуктивном логиком и редукцијом виђеног. Заједничко им је кубистичко искуство које претходи апстрактним циклусима. Кубистичком анализом, Мондријан је процес свођења предметне реалности довео до универзалне структуре заједничке свим предметима. Он трага за унутрашњом конструкцијом облика, како Л. Трифуновић каже, за апсолутном правилношћу у њеној суштини, садржану испод променљивости природе. Мондријан је био убеђен да иза „променљивих природних форми лежи непроменљива чиста реалност“.(Л. Трифуновић, „Сликарска правца XX века”, стр. 69). Нови пластицизам, ослобођен од субјективног, доживљаја и осећања, Мондријан сматра чистим сликарством, реалном уметношћу, која не подражава реалност, већ настаје у границама ликовних средстава. Мондријан израз ограничава на основна ликовна средства: праве линије (хоризонталу и вертикалу), три основне боје (црвену, плаву и жуту) и три „небоје“ (црну, белу и сиву). „Небоје“ на сликама значе простор, а боје материју. (Л. Трифуновић, „Сликарска правца XX века”, стр. 70). У кубистичкој фази Мондријан задржава фронталност сводећи сваки наговештај тродимензионалности, који је присутан, делимично, и у кубизму Пикаса и Брака, на дводимензионалну раван. Он усваја и превазилази правила кубизма, негирајући предметност и дубину на слици. Мондријан је сматрао да кубизам „не прихвата логичне последице својих открића: да не развија пластику ка њеном крајњем циљу, изражавању чисте реалности. Осећао сам да се то може постићи само чистом пластиком (пластицизам).“ (П.Мондријан) (Н.Н. Arnason, „Istorija moderne umetnosti“, str.235). По Мондријану, реалност се у пластичним уметностима може изразити равнотежом динамичких кретања форме и боје и чистим ликовним средствима. (Н. Н. Arnason, „Istorija moderne umetnosti“, str.235).

2.0 Ликовни простор

2.1 Структура ликовног простора

У првом делу текста покушао сам да проблеме сликарског простора у историји уметности анализирам у односу на искуство истих проблема и решења са којима се сусрећем у свом раду. Од просторне неодређености палеолитске уметности, појаве оквира и форме слике у сумерској уметности, дводимензионалних композиција, египатске, грчке, византијске и средњевековне уметности до открића линеарне и ваздушне перспективе у ренесанси, и нових сликарских димензија простора до којих је она довела на путу своје бесконачности, па до модерних праваца у сликарству који настају на основама импресионистичког и постимпресионистичког искуства, а као реакција на конвенције класичног схватања форме и простора.

Биће модерне уметности, како Л. Трифуновић наводи, прожима процес деструкције форме који почиње импресионизмом и наговештава нови однос према слици и стварности. Импресионизам је отворио структуру класичне слике, деконструисао њен тродимензионални простор и огољене пигменте пренео на површину слике што је још више продубило процес деструкције и довело до укидања самог медијума. (Л. Трифуновић, „Сликарски правци XX века”, стр. 16). Модерно сликарство разара ренесансни просторни систем, статичну и трајно утврђену шупљину која се може видети из само једног угла. Модерни сликари у трагању за истином о предмету, круже око њега, и посматрајући га из различитих углова граде ликовну форму као еквивалент таквој просторној анализи. Структуру настале ликовне форме чине слике предмета из различитих визура и пројекција. Она више не представља само форму-простор већ и форму–време. У сликарском смислу јављају се два простора „у“ и „око“ предмета, или статичан и динамичан просторни систем. (Л. Трифуновић, „Сликарски правци XX века”, стр. 18).

Сликарске просторе модерне уметности Л. Трифуновић тумачи као рефлексију друштвених и цивилизацијских околности. Одсуство јединствене цивилизацијске идеје и намере узрок је разбијеног, вишезначног, разноврсног простора у модерној

уметности, чије је хетерогене облике тешко систематизовати. (Л. Трифуновић, „Сликарски правци XX века”, стр. 19). „У модерној уметности простор може да буде све што се прогласи простором мада досадашња искуства упућују на једну типологију која се изводи према:

а) *карактеру* (реални и апстрактни простори),

б) *димензијама* (дводимензионалан, тродимензионалан, четвородимензионалан, петодимензионалан),

в) *структури* (простор форме, простор боје, простор светлости, простор материје, простор звук) и

г) *психолошком садржају* (ја-простор, срећни простори, ванчулни простори).⁵⁸

Одлика модерног сликарства је отворен, динамичан и еластичан простор, без чврсто одређених константи и параметара, који се лако трансформише, структурира, али и руши. Као такав, он представља једини просторни модел у историји уметности коме је деструкција саставни део система. (Л. Трифуновић, „Сликарски правци XX века”, стр. 20).

Према карактеристикама ликовних структура Л. Трифуновић, дефинише пет ликовних система у историји, и у односу на њихове сличности и везе дели их у две групе. Он налази везу међу хронолошки неповезаним стилевима; у првој групи са архаичним, средњевековним и модерним, а у другој групи са античким и ренесансним. Ова класификација указује на универзалност и свевременост ликовних проблема и методологија које се јављају кроз историју и које су средство, али не и услов остварених вредности. На Пикасовој скулптури „Глава бика“ направљеној од делова бицикла, може се препознати веза модерне и архаичне естетике. Модерна естетика, у овом случају, постоји у дизајну делова бицикла који граде ликовну форму која асоцира на форме и естетику архаичне, преисторијске и примитивне уметности. Ово значајно дело Пикасовог зрелог стваралачког периода било је резултат искуства модерног кубистичког израза, као и утицаја дела примитивне уметности. Пикасо је ликовни израз развијао од модерног кубизма, преко класичног стила до архаичне и примитивне уметности. У хронологији историјског контекста, такав редослед могао би да се протумачи регресивним, али је пре реч о свесној или интуитивној промени естетике и актуелизовању историјских стилова који доприносе развоју индивидуалног и особеног у изразу. У том смислу ни своје сликарско истраживање не могу да одвојим

⁵⁸ Л. Трифуновић: *ibid*, стр. 19-20.

од историјског уметничког наслеђа и веза у односу на остварене уметничке вредности. Позитивна рецепција одређене естетике указује на личне афинитете и предиспозиције, и надовезује лични израз на постојеће ликовно истраживање других аутора у историји уметности. Потребно је јасном концепцијом артикулисати све уметничке утицаје како би они постали део личног израза. На својим сликама препознајем ликовне проблеме, методе и концепције других уметника, што отвара неку врсту историјског и савременог ликовног дијалога.

Л. Трифуновић је поделио просторе по карактеру на реалне и апстрактне. Сезаново сликарство и свест о универзалној геометријској структури предметне стварности, указало је повезаност ових простора. Пут од конкретног до апстрактног и обратно био је заслугом Сезана „проходнији“ и разумљивији него до тада. Интерпретацијом конкретног мотива, системом геометријских форми, може се указати на карактеристичне, жељене и репрезентативне елементе његове слојевите структуре, а да се при том, захваљујући иманентној геометријској конструкцији предметне стварности, не наруши јединство просторног континуитета и целине. На тај начин, изглед одређеног предмета или простора, у систему геометријске конструкције може бити визуелно релативизован, а формално-пластично подложен трансформацији и варијацијама. Естетика модерног сликарства с почетка 20. века настала је на основама Сезановог сликарства и универзалне геометријске структуре простора, која „контролише“ негативне утицаје субјективности.

По П. Флоренском, циљ уметника је да преобрази стварност, а како је стварност по њему посебна организација простора, онда преображење стварности подразумева просторну реорганизацију. Уметник има задатак да простор организује на нов, сопствени начин. (P. Florenski, “Prostor i vreme u umetničkim delima”, str. 60). Флоренски раздваја сликарски и графички методолошки приступ у реализацији и конституцији простора слике. Графички приступ, по њему, дефинише простор кретања, кинетички простор, где су површине и запремине представљене као „кинетичке слике са указивањем на могућност додира“, док је сликарски приступ статичан и тактилан и односи се на простор материје, а површине и запремине приказане су као „тактилне слике са указивањем на могућност кретања“. Сликарство се, по Флоренском, служи стварима и блиско је материји, а графика се служи простором и блиска је кретању. (P. Florenski, “Prostor i vreme u umetničkim delima”, str. 86-87). И сликарски и графички простор, са разликом у засупљености и приоритету, иманентни су простору слике. Формално, ради се о два различита изражајна ликовна средства, две компоненте

ликовне структуре слике, „графичкој“ прави и „сликарској“ тачки. Повезаност ликовних елемената праве и тачке указује и на повезаност графичког и сликарског простора на слици. Две тачке су довољне да одреде праву, а пресек две праве одређује тачку. Права као графичко средство одражава покрет и активни однос, док „сликарска“ тачка (мрља, флека) значи статичност и пасивност. Примарни метод реализације простора на слици по избору уметника, рефлектује његов пасивни или активни однос према свету. Примарно графичка, линеарна структура слике је делом и сликарска, јер пресек линија резултира тачком, као што и примарно сликарска структура слике паровима тачака на површини наговештава линеарне правце кретања и графички одређен простор.

„Елементи којима се у сликаревој свести гради простор јављају се по одређеном плану...Та схема или тај план дела јесте композиција“⁵⁹ Просторни распоред успоставља хијерархију елемената слике и одређује њихово значење као и значење целе слике. Хијерархијски план делује тако што хронолошки одређује редослед рецепције елемената слике. П. Флоренски прави аналогију ликовне са књижевном композицијом, када каже да није довољно само написати књигу, већ је потребан и редослед по коме се она чита. Осим композиције, П. Флоренски наводи конструкцију као други део структуре слике. Композиција и конструкција представљају две шеме по којима се паралелно развија јединствена структура дела. „Оно што сама стварност о себи говори кроз дело јесте , јесте конструкција у делу; а оно што о тој стварности говори уметник јесте композиција дела...конструкција је начин на који елементи саме стварности, било да је она опипљива било да је апстрактна, стоје у узајамном односу; то је устројство ствари само по себи; а композиција је начин на који елементи којима се стварност слика стоје у узајамном односу, то јест устројство дела.“⁶⁰ Флоренски даље у тексту каже да не постоји директна веза између устројства стварности и устројства њене представе, односно да не постоји веза између конструкције и композиције. „Јер конструкција карактерише стварност саму по себи, њене унутрање везе и односе, борбу и садејство њених сила и енергија. А композиција карактерише унутрашњи свет самог уметника, устројство његовог унутрашњег живота.“⁶¹

Геометријска конструкција је иманентна стварности, док је распоред и однос геометријских форми на слици дело уметника. Сезан је слику конструисао ослањајући

⁵⁹ P. Flirenski: *Prostor i vreme u umetničkim delima* (Beograd: Službeni glasnik, 2013) str. 92, prevela Nada Uzelac.

⁶⁰ P. Florenski: *ibid*, str. 99.

⁶¹ P. Florenski: *ibid*, str. 99.

се на геометријска тела која је сматрао основом структуре предметне стварности, а композицијски распоред геометријских форми на слици рефлектује његов унутрашњи садржај и његов однос према тој стварности. „...конструкција је форма сликарског дела, другим речима начин узајамне повезаности и узајамног дејства сила стварности, која се помоћу дела преноси и кроз њега прима. Напротив, композиција је форма саме слике као такве, то јест начин узајамног односа и узајамног дејства изражајних средстава, која су у датом делу коришћена.“⁶²

⁶² P. Florenski: *ibid*, str. 104-105.

2.2 Универзални простор Пита Мондриана

И. Томасони у свом тексту о П. Мондриану каже да је основни циљ европских нефигуративних праваца „... био да дају визуелни облик рационалној свијести свијета, схваћајући облик као сам логос скривене рационалности реалног“ (стр.5). Геометријска апстракција П. Мондриана успоставља систем конструкције простора слике који настаје као логична последица Сезановог и касније кубистичког сликарског концепта о базичној геометријској структури предметног света. Дедуктивним поступком и ликовном редукцијом у интерпретацији предметне стварности П. Мондриан је просторне односе предметних форми у структури слике превео на односе геометријских поља и правих линија. „За Мондриана су пластичке површине с једне стране нешто што се као апсолутна предметност дубоко разликује од природе, а с друге стране оне су и кључ за схваћање духа свијета, друга слика природе која се не зауставља на вањском изгледу појава.“⁶³ Примарну улогу у структури слике има линијска конструкција која дефинише облике и доприноси експресивном динамизму слике. Квадрати који се јављају на сликама настају као последица спонтаног укрштања хоризонталних и вертикалних линија. „...Правокутници нису никада циљ себи самима већ логичка последица континуираних линија у простору које их одређују; они настају спонтано укрштањем вертикалних и хоризонталних линија.“⁶⁴

Линијска структура постаје средство конструкције и део структуре дводимензионалне сликарске површине. Универзалност Мондрианове конструкције као систем геометријских облика рефлектује јединствену логику организације простора предметне стварности. Његова конструкција указује на методологију пројектовања простора применом пропорцијских односа у систему хоризонтала и вертикала. И. Томасони наводи да од методе Мондриан ствара систем у коме делују рационална својства, а логика одстрањује све проблеме „Тако се сусрећемо с једном врсти априорног облика свијести која у себи синтетизира спознајни момент, морални момент (као нужност да се сваком циљу тежи разумски и с рационашћу, која је уједно и закон слободе) и естетски момент...“⁶⁵

⁶³ I. Tomassoni: *Piet Mondrian* (Zagreb: Naprijed, 1971.) str. 38, prevela Mirna Cvitan.

⁶⁴ I. Tomassoni: *ibid*, str. 39.

⁶⁵ I. Tomassoni: *ibid*, str. 17.

Мондрианов методолошки приступ конструкције простора примењујем у сликарском процесу, у коме, графички одређену линијску структуру, интегришем у сликарској материји, у фактуру слике. Геометријску конструкцију Мондриановог универзалног простора користим као средство и метод у реализацији и интерпретацији структуре конкретног простора, првенствено као позадину и подлогу примарном садржају слике. Априори универзално значење Мондриановог простора утемељује и оправдава „неутралну“, дводимензионалну конструкцију простора мојих слика. „Архитектонска компонента обликује Мондрианову теорију у два основна вида: амблематички као велеградски простор и мит сувременог града, теоретски као зnanост о пропорцијама и методологију пројектирања... Методолошки је свођење слике на темељ архитектонског искуства варијација на тему истовјетности предмета (јер након враћања к свеопћем логосу, који је јединствен, ниједна појединост неће бити другачија него једнака самој себи), што обиљежава враћање и периодичност структуралног модула; фигуративно се остварује путем увођења модуларног елемента и пријесецањем хоризонталне линије вертикалном...“⁶⁶ Интерпретирајући предметну стварност архитектонским средствима, Мондриан полази од идеје о истовјетној, јединственој структури предмета. Симболично значење и естетика Мондрианове конструкције, која својом архитектонском компонентом упућује на урбани простор, одговора структури простора мотива на мојим сликама. Архитектуру као део и основ урбаног простора примарно интерпретирам геометријским „пољима“, које одређују хоризонталне и вертикалне линије. Пропорцијским односима унутар конструкције слике сугеришем конкретну просторност изабраног мотива. Релације конструкције слике у односу на конкретни простор, као евокација, иницирају и подстичу сликарски процес. Коначно решење примарно истиче универзалну геометријску структуру архитектонског простора, методолошки и формално блиску Мондриановој конструкцији слике. „...законе симетрије и тродимензионалне просторности Мондриан надомјешта асиметричним свемиром и дводимензионалним простором као елементарном структуром простора сувременог човјека, раздијељеног, распоређеног, строго зацртаног у реду који више није натуралистички, превладавајући тако сваки сукоб између умјетности и живота у једној вишој равнотежи.“⁶⁷

Пит Мондриан осим линеарне, и колористичку структуру слике користи у дефиницији простора и материје, тако што ахроматским бојама одређује простор, а

⁶⁶ I. Tomassoni: *ibid*, str. 29.

⁶⁷ I. Tomassoni: *ibid*, str. 29.

хроматским материју. (Л. Трифуновић, „Сликарски правци XX века”, стр. 70). У стилу неопластичког концепта, он јасно разграничава ове вредности које својом елементарношћу добијају универзално значење. Мондриан искључује наратив и асоцијације на карактеристичне особености предметног света, као и сваки наговештај тродимензионалног простора, перспективе и волумена форме, интерпретирајући простор стварности дводимензионалним, квадратним геометријском облицима у хроматици основних боја и ахроматици цртачке линеарне геометријске шеме. Применом ахроматских и хроматских колористичких вредности, чије је значење засновано на Мондриановом неопластичком концепту о материјалности хроматске и просторности ахроматске боје, конструишем простор слике и волумен предметне форме.

Мондрианова метода универзалним моделом геометријске структуре изједначава предметну стварност и интегрише је у геометријске формате поља на дводимензионалној равни слике. Методом просторне асимилације и „неутрализације“ предмета, омогућава се редукција и селекција предметног садржаја простора, тако што долази до издвајања и наглашавања дела садржаја простора који није преведен и интегрисан у дводимензионалну равну слику. Овакав метод примењујем при реализацији својих слика, тако што из мноштва садржаја урбаног простора људску фигуру издвајам као репрезентативни сегмент и концепцијски, централни део композиције. Структура иконичне форме којом интерпретирам „човека“, при том не негира дводимензионалност сликарске површине већ је прихвата као део сопствене грађе.

Мондрианов концепт редукције сматрам битним зато што афирмише снагу и значење ликовне грађе слике као примарно изражајног средства. Он је редуковао ликовну структуру слике, као рефлексију видљиве стварности, до елементарних, есенцијалних ликовних компоненти.

3.0 Теоријска интерпретација сликарског процеса и ликовне структуре слике

3.1 Контекст урбаног простора

У серији слика „Улични ходач“, простор градског трга и улице је примарни мотив чији садржај, у виду издвојених сегмената, интерпретирам на појединачним форматима, а у оквиру јединствене концепције циклуса. Покушао сам да средину урбаног простора доживим као просторну архитектонску константу, несталног, променљивог садржаја са човеком као централном фигуром. Форматом слике кадрирам одређени део видног поља простора, по чијем садржају покушавам да изградим ликовну форму која првенствено одражава однос структуре простора и човека.

Избор мотива урбаног простора као основне теме, руководио сам и чињеницом да у саставу његове структуре постоје делови који су једнако, самостално и у оквиру простора у коме се налазе, предмет мог сликарског интересовања. Пре свега, то се односи на фигуру „човека“, али и на друге делове и целине, унутар овог амбијента које коначно, сумарно и чине његову структуру. Осим предметног садржаја, карактеристике ове средине, које подстичу моје сликарско истраживање, јесу и његова динамика, фреквентност и несталност истог садржаја. То је примарно простор кретања који у сликарској интерпретацији надвладава, нарушава и трансформише хомогену структуру форме. Стање кретања, као специфично обележје урбаног простора, ликовно интерпретирам формом која одражава покрет људске фигуре, динамиком цртачке (графичке) линијске конструкције и сликарским гестом који „замагљује“, деконструише и трансформише статичну слику призора предметног света. Простор слике интерпретирам јединственим фоном, одређене валерске и колористичке вредности, чијом неутралношћу остварујем контраст у односу на поједине његове делове које желим да нагласим. Издвојени, наглашени делови простора углавном се

односе на форму људске фигуре која својом структуром сублимира и рефлектује и структуру простора у ком се налази.

Поред предметне и материјалне одређености, структуру урбаног простора чине и имагинарни, виртуелни простори иконографског садржаја улице. Имагинарне просторе правоугаоних и квадратних формата, плаката или паноа одређеног садржаја, у конструкцији слике користим како би раслојио ликовни простор и кроз њих увео нове елементе у садржај слике. Пол Вирилио у својој књизи „Критични простор“ говори о савременом простору, чија је физичка структура и одређеност подређена утицају савремене технологије и илузионистичким, имагинарним просторима које она „ствара“. “Од сада надаље, директно или индиректно сведоци смо са-производње чулне стварности, у којој се директна и посредована перцепција стапају у моментално представљање простора и околне средине. Велики расцеп између реалности видеографичких и инфографичких представа је завршен. Директно постављање видљивих феномена отвара пут телеопсервацији у којој посматрач нема близак контакт са посматраном реалношћу. Док ово нагло удаљавање, као што је познато нуди могућност зближавања до сада незамисливо огромних географских и планетарних пространства, такође, постоји ризик који лежи у томе што одсуство икакве блиске перцепције конкретне реалности производи страшну неравнотежу између чулно опажљивог и схватљивог...”⁶⁸

П. Вирилио указује да је простор савремене стварности, посебно урбаних средина, све више део виртуелних представа које „маскирају“ његову физичку конструкцију „светлосним“ конструкцијама статичних и покретних слика са физички реалних, материјалних формата. Виртуелни, илузионистички простори стварају ефекат дисконтинуитета физичког простора, визуелно релативизујући његову конституцију, као и географску одређеност. Такав приказ „несталног“ садржаја као последица промене „светлосне“ конструкције визуелно дезинетегрише просторну структуру стварности, што се рефлектује у методолошком приступу сликарске интерпретације простора. Визуелно-просторна неодређеност физички одређеног простора омогућава методолошку комбинацију сликарске реализације у којој елементи конкретног и виртуелног граде ликовни простор слике.

Урбани простор је структуриран и раслојен материјалним, физички одређеним плановима формата, који су повезани на различите начине (преклапањем, спајањем...),

⁶⁸ P. Virilio: *Kritični prostor* (Čačak: Gradac, 1997) str. 21, prevela Slobodanka Šibalić.

а визуелно они својим садржајем и имагинарним простором једнако учествују и одређују структуру простора средине. Често за садржај фиктивних плаката и паноа у простору слике користим „човека“, људску фигуру или портрет. То је један од начина да форма људске фигуре буде присутна на слици, а да као првенствено део другог формата (слике у слици) буде ослобођена логике просторне организације прве „конкретне“ слике. Такав композициони распоред доводи до спајања елемената два просторна система, што доприноси развоју конструкције простора интегралне слике. Делови архитектонске структуре урбаног простора на којима препознајем ситуацију груписања и прожимања формата, а на основу којих и заснивам свој ликовни концепт и развијам композицију слике, налазим на вертикалним површинама зидова и паноа. Читавим или делом формата слике захватам простор површине зида који омогућава „уцртавање“ квадратних и правоугаоних формата, замишљених, дводимензионалних слика и плаката који раслојавају његову дводимензионалну површину, при чему сваки од тих формата може значити и као део простора слике, и целину за себе. Површински, они у фактури слике остварују ефекат пуног материјалног интегритета.

Сличну просторну, сликарску интервенцију препознајем и на сликама ентеријера Недељка Гвозденовића, који је вертикалним параванима раслојавао ликовни простор слике. Паравани припадају простору унутар слике, али га истовремено и деконструишу својим апстрахованим обликом који делује као самостално дводимензионално поље на површини слике (сл. 1.) Простор и контекст слике Р. Раушенберг градио колажирањем формата различитог иконографског садржаја и технолошког састава. Међусобним спајањем, преклапањем, покривањем формата у комбинацији са другим сликарским средствима, он је раслојавао простор слике наглашавајући попут Мондриана њену фронталност. Лепљењем или досликавањем нових формата, он реконструише и реконтекстуализује постојећи садржај и структуру до жељеног ефекта, при чему мења и пролази кроз различите структуре простора (боју, материју форму и светло), од предметног до беспредметног садржаја слике сл. 2.



Сл. 1., Н. Гвозденовић, *Атеље*



Сл. 2., Р. Раушенберг, *Memorandum of bids*, 1957

Просторни концепт формата у слици (слике у слици) прихватам као методолошки занимљив концепт који доприноси сликарском изразу и истраживању. Свако одступање од логике просторне организације „конкретне“ слике реално се утемељује и оправдава у просторном систему формата који се налази унутар њене конструкције. У одређеним композиционим решењима просторни систем конкретне слике усклађујем са просторима једног или више формата унутар ње, тако да садржај на слици постаје вишезначан и једнако део више просторних система, више формата. На исти начин како настају везе просторних система формата у слици, успостављам и везу просторне структуре слике са структуром простора реалног окружења, при чему и садржај слике, својим форматом, постаје део просторног система реалности. Иако се конструкције простора слике и њеног садржаја надовезују на конструкцију простора реалности, део мог ликовног концепта је и самосталност и независност ликовне форме и ликовног простора. У духу тог концепта примарно свој сликарски израз ограничавам форматом слике и изражајним могућностима ликовних елемената у оквиру њега.

Форма људске фигуре, симбол „човека“, централни је део концепције и композиције слике. Својим покретом, гестом, конституцијом и композиционим положајем, она одражава унутрашње биће човека и његов однос са простором свог окружења. Форма настаје као еквивалент структури општег и индивидуалног у људском идентитету, при чему њен асоцијативни карактер, изван конвенција анатомских правила и историјских стилова, има улогу да афирмише и иницира експресију израза. Ван конвенција, ипак, не искључује ослонац на моделе историјског

наслеђа, чије форме реконструишем и прилагођавам сопственој концепцији и естетици, од формалне једноставности примитивних стилова, до сложенијих структура класичних и модерних стилова. Форма „људске фигуре“ кроз историју рефлектује развој структуре простора на слици, као и однос простор-човек. Естетика модерне и савремене ликовне уметности интегрише елементе различитих историјских стилова, као грађу у конструкцији форме „људске фигуре“ што непосредно актуелизује историјске проблеме простора на слици.

У оквиру урбаног простора основног контекста мог сликарског истраживања развио сам самосталне ликовне концепције које се односе на одабране делове његове просторне структуре. По свакој концепцији настала је серија слика у којима сам интерпретирао различите сегменте простора и просторне односе унутар њих. Делови простора града, које сам бирао као мотив, указивали су на нове, карактеристичне ликовне проблеме који су примарно одређивали ликовни концепт, а тиме сликарски процес. У наредном делу текста анализираћу појединачне формате у оквиру њихових концепцијских целина.

3.2 Анализа слика

Прво просторно-композиционо решење којим сам започео истраживање структуре урбаног простора, чинио је широки план простора градског трга и улице. Композиција слике је подељена на два или три хоризонтална плана која истичу ширину простора трга. Први план слике представља хоризонталну површину плочника градског трга, други план је архитектура која га „уоквирује“, а трећи план уколико постоји „захвата“ простор неба. Фотографски записи, на основу којих реализујем слику, настали су унутар простора трга, при чему сам мењајући положај кадрирао нове делове простора са новим просторно предметним садржајем.



Сл. 3, *ГТ 3.4.16.23*, комбинована техника, 100x70 cm, 2014.

На приказаној сл. 3. доминира цртеж експресивног геста, који је настао као део „извучен“ из конструкције простора слике. Простор слике је интерпретиран, редукованим, елементарним ликовним средствима које омогућавају непосредност и експресију израза, а која се у овом случају манифестује у егзалтираном гесту. Оваквој цртачкој реализацији, извесне лакоће, динамике и свежине, претходио је слојевит

цртачко-сликарски аналитички поступак из кога је настала структурално садржајна и стабилна основа и подлога која може да „подржи“ и „оправда“ лакоћу „последње“ цртачко-сликарске интервенције. Сликом доминира светли валерски тон којим редукујем и коригујем тамну цртачку конструкцију до жељеног стања. По цртачкој методологији, из споја светлих и тамних конструктивних линија, у „слојевитој“ интервенцији, градим сликарску површину (фактуру), одређене валерске, колористичке и материјалне структуре, којом простор и предметни садржај призора сублимирам и сводим на „неутралну“ позадину, како бих истакао одређени сегмент садржаја простора слике. У овом конкретном случају, реч је о сегменту линијске, просторне конструкције и асоцијативне форме људске фигуре. Доминантна линија на слици својим положајем и правцем сугерише простор и путању кретања и положај фигуре човека у простору који је интерпретиран асоцијативном ликовном формом знаковног карактера. Из исте линије, као композиционе осовине, грана се линијска мрежа ка посматрачу која дискретно наговештава скраћење првог плана хоризонталне површине. Цртачка конструкција се ослања на кубистичку методу фасетирања форме, где је линија, као граница фасета (површина) форме, део њене унутрашње конструкције и наговештава конституцију форме и простора.

Простор сл. 3. у почетној верзији чине два плана. Први план, хоризонталног плочника трга, заузима већи део површине слике и иде од посматрача у дубину простора. А други, вертикални план архитектуре града заузима мању површину, горњег дела слике. Фигура човека у покрету, површински, на слици припада и једном и другом плану слике. Његова величина, композициони положај и покрет на слици са осталим елементима конструкције сугеришу просторност. Доминантна је дводимензионалност простора слике са цртачким елементима, који наговештавају скраћење и дубину првог хоризонталног плана. Да бих нагласио значај и присуство фигуре човека на слици, графички сам редуковао линију поделе планова, и истакао, у стварности непостојећу линију, путање кретања фигуре. На тај начин дошло је, визуелно, до спајања два плана у једну раван, која је својом неутралношћу и „празнином“ истакла конструктивни цртеж. Конструкција простора слике, тродимензионалну предметну стварност преводи на дводимензионалну ликовну форму која обједињује елементе и значи на релацији дводимензионалног и тродимензионалног простора. Линија цртежа на слици је нивелацијом планова слике у раван, делом изгубила своје предметно упориште при чему је добила својство независне конструкције (forme). У процесу сликања долази до промене значења и односа

просторних структура на слици, тако да асоцијација на почетни мотив нестаје, а графичко решење добија апстрактно, универзално значење. В. Кандински је променом значења и односа просторних структура на слици (боје, материје, форме и светла), интерпретирајући визуелну рефлексију призора видљиву, предметну стварност трансформисао до универзалне, ликовно манипулативне апстрактне форме. Њеном трансформацијом он изнова реконструише просторно-предметну стварност, наглашавајући ликовним средствима одређене делове и односе њене структуре. Слика тако постаје просторни систем који променом односа просторних структура на слици мења и своје значење и референце у односу на стварни свет.

Промена значења и односа просторних структура на слици (боје, форме, материје и светла), у односу на фактичку или фиктивну ситуацију, „реалног“ изгледа одређеног мотива, представља методолошки основно средство мог сликарског израза, експресије и интерпретације. То практично значи да сегмент простора који перципирамо у стварности, на слици мења значење и односе просторних структура, а тиме и значење свог предметног садржаја. Ова метода омогућава оптичку редукцију предметног садржаја у простору, а да се при том не ремети његова стварна конструкција. Визуелни ефекат редукције предмета на сл. 3. постигао сам укидањем линије разграничења првог и другог плана, тако што сам те делове предметног садржаја изједначио у простору боје и светла што је визуелно довело до предметног „спајања“ (два у једно). Овај ефекат може се анализирати на примерима Маљевичевог *Црног квадрата на белој основи* и *Белог квадрата на белој основи*. Изједначавањем једног дела просторне структуре, простора светла квадрата и позадине, на слици *Бели квадрат на белој основи* Маљевич је визуелно „избрисао“ квадрат или га изједначио са позадином слике. Постојање квадрата, међутим, потврђује и сам наслов слике. На слици он делује у простору материје, у фактури слике. Графички одређен простор подразумева предметну диференцијацију у простору светла, боје и форме, док сликарски простор предмет одређује у материји, односно у фактури слике, где он добија физички и материјално, предметно својство.

Како П. Флоренски каже „Сликарство (...) има посла управо са материјом, то јест са садржајем ствари, и по узору на овај садржај гради читав спољашњи простор. А графика се бави простором који окружује ствари и по узору на њега тумачи унутрашњост ствари.“⁶⁹ На примеру сл. 3. изједначавање два основна плана у јединствену целину и

⁶⁹ P. Florenski: *ibid*, str. 90.

превођење тродимензионалног у дводимензионално има упориште у конструкцији реалне стварности. Променом значења и односа просторних структура је методолошки начин сликарске редукције и селекције просторног садржаја слике, при чему се не нарушава просторни идентитет и континуитет целине. Осим очувања просторне целovitости, то је начин да се ликовним средствима хијерархијски одреди значај и значење издвојених делова просторног садржаја. На тај начин сам на слици издвојио цртеж који као наглашени део просторне конструкције сугерише њену целovitост, као и присуство људске фигуре у покрету која својом структуром одражава однос простора и човека.

Циљ ми је био да, на слици, непосредним и једноставним гестом реализујем цртеж који настаје као резултат рефлексije призора простора и наговештава његову сложену структуру, као и однос структура простора и човека. Добијено решење указује на методолошки приступ који иницира и подстиче сликарско-цртачко истраживање и велике интерпретативне могућности.



Сл. 4. ГТ 3.4.16.55, комбинована техника, 100x70 cm, 2014.

Једну од интерпретација која обрађује исти простор представља и сл. 4. По методологији реализације, слика је блиска сл. 3. Просторност првог плана је наглашенија у односу на сл. 3. Тамна линија цртежа истиче део конструкције простора и одређује перспективу чији центар излази из формата. Она је уједно и резултат експресије геста, а „случајности“ које настају цурењем и разливањем боје одражавају природу материје медијума, која значи и својим графизмом као део конструкције простора и својом материјалношћу као део сликарске фактуре. Циљ је да се сменом сликарског и графичког приступа у реализацији очува отворена структура слике која афирмише процес и иницира нова решења.

„Редукција виђеног“, Л. Трифуновић, на тај начин описује развој сликарског процеса П. Мондриана. У раној кубистичкој фази анализирајући простор пејзажа, са централним мотивом крошње дрвета, Мондриан колористички и графички редукује структуру слике на примарно ахроматски однос и линијску конструкцију којом релативизује границу разлике предмета и простора на слици. Мотив крошње дрвета (сл. 5 и 6), која својом формом асоцира на конструктивну мрежу Мондриан је искористио као конструкцију простора слике. Трансформација конкретне форме у апстрактну дешава се тако што у сликарској интерпретацији гране дрвећа губе своју предметност и постају апстрактна линијска конструкција простора. Сама конструкција слике је формално манипулативна и подложна трансформацијама, које своје утемељење имају у конкретном призору стварности.



Сл. 5. П. Мондриан, *Grey tree*, 1911.



Сл. 6. П. Мондриан, *Tree*, 1911

Методолошки препознајем сличности у интерпретацији видљиве стварности линеарном конструкцијом, која се трансформише и мења улогу и значење у структури слике.

Сл. 7 је трећа интерпретација истог простора који се јавља на сл. 3 и 4. Уместо светле сиве, основни валерски тон слике је таман, варијанта црне боје, а светли акценти унутар слике, осветљавају делове просторне конструкције и својим распоредом сугеришу просторност.



Сл. 7. *GT 4.4.16.14*, комбинована техника, 100x70 cm, 2015

Колористичка и валерска структура слике асоцира атмосферу мрака и редукованог вештачког осветљења. Мрак као реална појава значи и средство деконструкције и релативизације изгледа форме предмета, тако што у одсуству светла визуелно редукује велики део његове структуре. Физичка одређеност простора се наслућује у светлосним рефлексима, који распоредом сугеришу површину и дубину првог хоризонталног плана плочника трга и другог вертикалног плана архитектуре. Као и на претходним сликама посебно је наглашена линија путање кретања човека, јер она појачава кинетички ефекат, а уједно и позиционира и истиче фигуру човека у датом простору. Фигура човека на слици је једини иконички елемент, који структури слике сугерише просторно и предметно значење. Присуством или одсуством фигуре, конструишем или

деконструишем предметни простор слике. То користим као метод релативизације форме и простора, и релаксације сликарског поступка у одсуству фигуре, или конструкције, концентрације и конкретизације простора њеним присуством. Форма људске фигуре и њен положај на слици тако постаје услов значења простора.

Доживљај простора условљен је присуством и количином светлости. Физички одређен простор у присуству светлости претвара се у неодређени простор мрака у њеном одсуству. Предметни свет и простор на тај начин постају полигон променљивих светлосних сензација које од пуне светлости до пуне таме мењају своје значење. Мрак, као одсуство светлости, и одсуство перцепције простора и предметне стварности не искључује и њихово постојање, али у великој мери доживљај и сликарска интерпретација простора заснива се на познавању простора, као и на имагинацији и интуицији. Простор при редукованој светлости постаје неодређен, визуелно губи од своје препознатљивости и услед непотпуне рецепције карактеристичних информација добија на универзалности коју одређујем у координантном систему вертикала и хоризонтала. Унутар црне и тамне валерске основе градим хроматску структуру, обојеност мрака, која сугерише просторност основног тона слике. Хроматску структуру слике „усмеравам“ ка најсветлијим тонским вредностима, који акцентују виталне тачке композиције и наговештавају простор. Неодређен, ониричан, тајанствен, слојевит простор мрака, као део конструкције слике, утемељен је на физички детерминисаним основама конкретног простора. Иако је коначно решење слике апстрактно, без очигледних асоцијација на одређени простор, сам процес реализације и конструкције простора потпуно је одређен конкретном ситуацијом и конкретним простором. Апстрактно решење у том смислу отвара структуру слике подстиче сликарски процес и истраживање, а референце на конкретан мотив додатно доприносе и утемељују поступак и структуру слике у реалности.

У сликарској интерпретацији мрак покрива конструкцију физичког простора, чији осветљени делови наговештавају конституцију целине. Сликарство Каравађа и Рембранта надовезује се на ренесансну уметност, с тим што оба уметника спроводе значајну редукацију ренесансног простора, форме и пуне пластике простором мрака. И Каравађо и Рембрант у мрак „урањају“ свој мотив, да би из мрака светлом „извукли“ делове који одређују садржај и значење композиције слике. Одређена сцена независно од непромењене просторно предметне организације, мењаће своје значење променом распореда светла на композицији. Примарно значајни делови слике који одређују њен садржај бивају осветљени и у контрасту са остатком простора који је покривен

мраком. На тај начин и Каравађо и Рембрант применом светлосног контраста и селективним приказивањем делова prizora истичу драму самог prizora. Контраст светла и таме искоришћен је тако да фокусира и нагласи делове композиције, које уметник користи у интерпретацији одређеног prizora или догађаја. Методолошки једнако, пошто конструишем и одредим решење које пластично дефинише одређени простор, распоредом светла и мрака обликујем и одређујем значење ликовној форми. У односу на валерску структуру класичних композиција, чије је осветљење подређено наративу и формалним конвенцијама, однос светла и таме на мојим сликама одраз је личне експресије и формална компонента, која успоставља интеракцију и посредује односу простора и његовог предметног садржаја. Доминантни валер интегрише слојевите структуре простора и форме људске фигуре у јединствену целину слике. Када у ликовној интерпретацији, простор мрака „маскира“ физички одређен простор, та појава дозвољава могућност деконструкције и његове реконструкције у симболичној, асоцијативној или апстрахованој форми. Реално могуће ситуације које су засноване на односима светла и таме омогућавају бројне интерпретативне могућности и варијације у ликовној реализацији.

Сл. 8. композиционо је блиска претходно анализираним сликама. Простор гледан фронтално, подељен је на два основна плана, с тим да је линија њихове поделе сада спуштена, а други вертикални план заузима већи део горњег дела површине слике по хоризонтали. Ова слика представља скицу нове концепцијске целине, која вертикалном простору зида и његовом садржају даје примарни значај. Први план, у доњој половини слике, јесте хоризонтална површина улице са дискретно назначеном фигуром пешака, на десној страни. Други, горњи, план слике значи површину зида, део фасаде архитектуре улице. Као и простор улице и простор зида је „полигон“ разноликог садржаја. Део садржаја и структуре простора зида чине формати прозорских оквира, рекламних плаката, фотографија итд... Сваки од тих формата значе целину и простор за себе у оквиру целине реалног, физичког простора, као и простора слике. Структура простора слике тако настаје из синтезе имагинарног, виртуелног простора уличне иконографије и реалног, физичког простора предметног садржаја улице. Фронталном композицијом, раван зида постављам паралелно равни површине слике. Простор зида раслојавам фиктивним садржајем и произвољним распоредом различитих формата, који својим имагинарним просторима и међусобним односима деконструишу његову димензионалност.



Сл. 8. УХЗ 4.4.16.16, комбинована техника, 100x70 cm, 2015

Оваквом интервенцијом „колажирања“ не нарушава се интегритет зида као предметно просторног елемента, али се визуелно његова просторна струкура значајно мења, што сликарско-цртачкој реализацији отвара велике интерпретативне могућности. Формати измишљених плаката као део површине зидова, поред просторне, постају и део њихове материјалне структуре. Формат плаката на слици је вишезначан; он је физички предмет, својом материјалношћу део је технолошке грађе зида, а својим садржајем имагинарни, виртуелни простор. У сликарској интерпретацији његово просторно, материјално и предметно значење део су структуре слике.

На слици 8. горњи план слике, површина зида, својим „садржајем“ постаје доминантан и премешта фокус са фигуре човека на себе. Просторна ситуација у којој се јавља формат у формату, слика у слици, значи два просторна система, која су истовремено повезана и самостална. Садржај формата у слици ослобођен је просторних законитости слике у којој се налази. Такву могућност користим као бих у сликарској интерпретацији отворио структуру постојећег физичког простора и у њега уградио елементе фиктивног садржаја формата у слици, који га реконструише и мења му

значење. На примеру сл. 8. поља која се јављају на површини зида у другом плану су и најнаглашенији део слике и наговештавају нове методолошке могућности реализације и конструкције простора. Као део конструкције простора слике и део површине зида, оквири формата на слици сопственим простором „пружају отпор“ простору површине зида на коме се налазе. Они су уједно и део површине зида и самосталне целине. У сликарској интерпретацији то се манифестује разуђеном, делимично дефинисаном формом, која је је у сталној фази реконструкције и прилагођавања подлози на којој се налази. Такав третман се рефлектује и на сам оквир слике који је у сталној реконструкцији у односу на стварни простор свог окружења. Процес интеграције формата у односу на сопствено окружење, на слици, као и саме слике представља дијалектички однос на релацији споља-унутра. Конструкција слике тежи да успостави везу са конструкцијом простора сопственог окружења.

Композицију сл. бр. 9 чине три плана; доминантни план зида на десној страни слике, план хоризонталног плочника трга у скраћењу у доњем левом углу, и површински најмањи план, вертикалног простора архитектуре, у горњем левом углу слике. План простора зида је приближно квадратног облика и заузима највећи део површине слике, док друга два плана чине дубински, тродимензионални простор улице који је приказан у формату издуженог правоугаоног облика са фигуром пешака (човека) у врху. Тамни тон слике прожима читав простор у коме светло сиви и плави акценти наговештавају његов предметни садржај и просторну конструкцију. Разлика просторних планова, услед бројних заједничких елемената на слици, врло је дискретна што истиче јединство делова целине. Просторно решење композиције је фикција утемељена на реално могућем просторном односу у ситуацији када нам је видик неког простора великим делом заклоњен вертикалном површином зида.



Сл. 9. УХЗ 4.4.16.50, комбинована техника, 100x70 cm 2015.

Као и на сл. 8, примарни ликовни проблем постаје слојевита предметна, иконографска и технолошка (материјална) структура дводимензионалног простора зида који површински чини највећи део композиције. Овим композиционо-просторним концептом „формата у формату“, имагинарни садржај слике у слици дозвољава фикцију, која не ремети физичку структуру простора, али мења њен изглед и значење. Долази до релативизације и дестабилизације физичког простора имагинарним елементима слике који намећу свој просторни систем. На тај начин, у сликарској интерпретацији, оваквим композиционим распоредом имагинарно и виртуелно на слици повезујем са стварним простором. Просторни континуитет и целовитост физичког простора је увек у „неизвесности“ и „опасности“ од сопствених формата унутар своје структуре и „уплива“ неочекиваног, разноврсног садржаја кроз њих. То користим као могућност да у оквиру датог простора укључим садржаје који ме сликарски подстичу, а који посредно постају и део стварне просторне структуре.

На сл. 9. површину зида сам нивелисао са осталим плановима отвореног простора улице у левом, мањем делу слике, пре свега, јединственим валерским тамним тоном, као и светлим линијским акцентима који конструкцију простора своде на

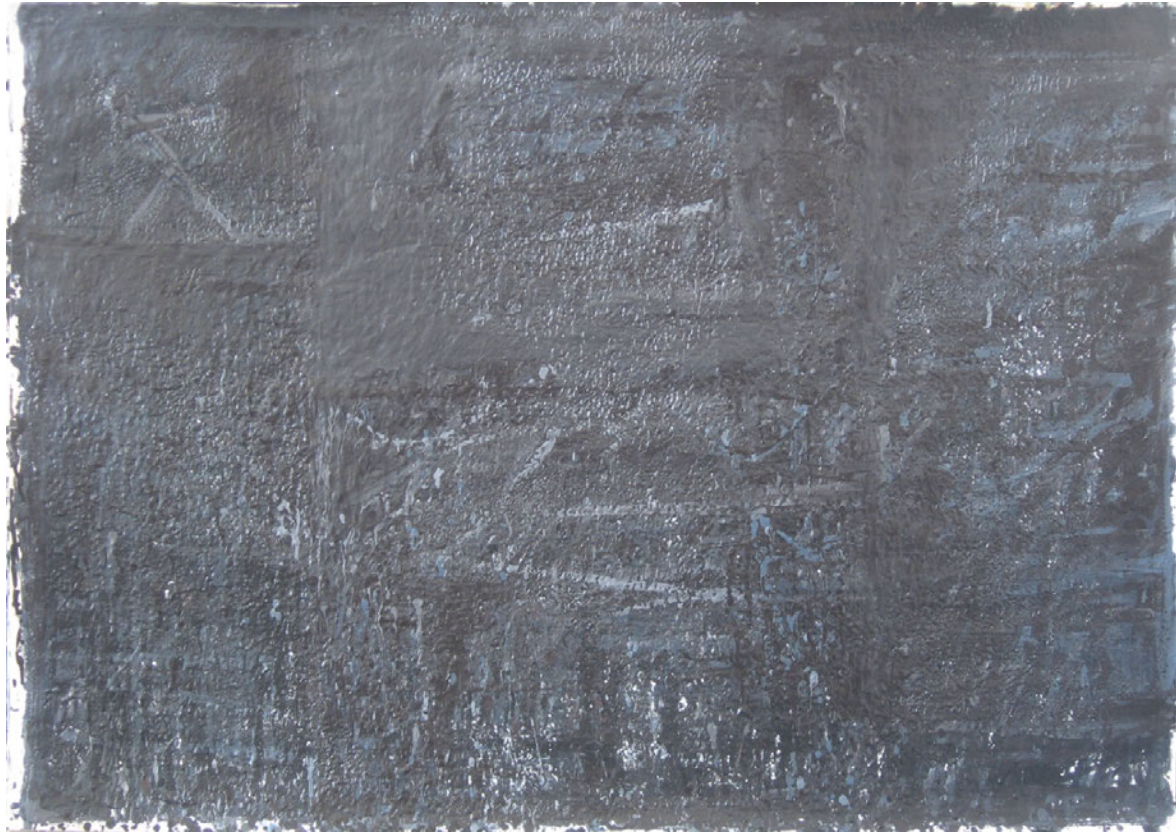
двоструковна планове. Сл. 9. примарно интерпретира физички детерминисан простор. Планови формата слика (плаката) у слици, као конститутивни елементи и предметни садржај приказаног простора, својом структуром интегришу и преводe имагинарне димензије простора унутар свог оквира на двоструковна геометријске просторне целине. Структура слике настаје раслојавањем простора и организацијом просторних планова, чијим распоредом и међусобним односима сугеришем слојевитост и сложеност простора „стварности“. Почетна концепција, од два базична просторна плана, у овом ликовном концепту развија се у бесконачно раслојавање простора, које се на слици манифестује у сликарско-цртачкој линијској конструкцији граница просторних планова фиктивних формата, као и у самој густини фактуре слике настале из „снопова“ конструкционих линија.

Таква методологија конструкције простора слике директно се ослања на Мондрианов модел и методологију конструкције геометријских, динамичких поља, с том разликом што графички дефинисане Мондрианове геометријске форме и линијска мрежа која их одређује на мојој слици постају део сликарске материје, сликарског простора. „...према гештalt психологији начин постојања граница, контура, схема организовања које дефинишу облике у сликарском простору је заправо динамички пре него геометријски, и да тако тај динамички карактер у стиливима равнотеже, стабилности остаје притајен припадајући формама као „глува и дифузна виталност“, он зато није у њима присутан мање него у стиливима покрета. У том смислу постаје актуелан захтев Noela Moulouda да се за описивање просторне грађе у ликовним уметностима употреби језик који је примењив на „динамичка поља“, а који би у исто време обухватио динамизам који сугерирају реални покрети или само реалне ствари.“⁷⁰ Љ. Глигоријевић ликовно стварање поистовећује са уобличавањем „тензијске материје“, позивајући се на испитивање перцепције ликовних дела, чиме директно упућује на методологију грађења и значење конструкције сликарског простора.

Коначно решење сл. 9. једнако евоцира одређену просторну ситуацију, као што значи и концепт који одређује ток и указује на могућности развоја сликарског процеса. Слојевиту структуру простора стварности осим у простору форме, његовим раслојавањем, покушавам да остварим и у осталим просторним структурама; боји, валеру и материји. Варијацијама на једну тему, мењам приоритет и значење просторних структура у оквиру интегралног простора. На сл. бр. 10. исту просторну ситуацију

⁷⁰ Љ. Глигоријевић: *Опредмећивање у ликовном простору*, (Београд: Докtorsка дисертација, 1986) стр. 36-37.

интерпретирам у другачијем односу просторних структура, где материјалност слике добија примат у односу на цртеж у претходној верзији на сл. 9, што опет указује на један од могућих начина и метода развоја интерпретације и реализације сликарског простора.



Сл. 10, УХЗ 4.4.16.55, комбинована техника, 100x70 cm, 2015.

Тамни валерски тон као асоцијација на мрак доминира простором сл. 9. и 10. Он прожима и обједињује остале просторне структуре: простор боје, простор форме и простор материје. На сл. 9. постоји тенденција да мрак „неутралише“ простор форме, што се на сл. 10 и догађа редукцијом линијске границе форме и неутрализацијом њене графичке одређености. Валерска структура простора мрака и простор сликарске материје дозвољавају велике могућности колористичког и технолошког истраживања које се, пре свега, као вредност манифестују у структури сликарске материје, у фактури слике. Иако оптичка рецепција изазива доживљај беспредметног садржаја слике, њена структура, у материји, има директно упориште у предметном и физички детерминисаном простору.

У горњем десном углу слике налази се фигура пешака, асоцијативна, симболична форма и елемент слике који „усмерава“ тумачење и одређује значење остатку

простора. Она припада делу слике који представља отворени простор улице, хоризонтално подељен на два просторна plana. Фигура на слици је просторно двозначна и истовремено делује и као део илузије дубинског простора и као део дводимензионалне површине слике. Својом линеарном структуром фигура је део конструкције простора слике, а величином и положајем сугерише дубину простора. Уједно, она делује површински као део трећег, најмањег просторног plana, у горњем левом углу слике, док је са другим, доњим, левим, планом повезана линијом поделе на којој „стоји“. Својим положајем, пре свега, начин на који је повезана са линијом поделе два plana, фигура постаје део површине слике и попут фигура на египатским сликама своди планове простора у једну раван. Два просторна plana на левој страни слике надовезују се на дводимензионални простор вертикалног зида и планове формата његове слојевите структуре. Превођење тродимензионалног простора на дводимензионалну раван део је процеса његове реконструкције и трансформације. Дводимензионална форма тако представља једну фазу процеса интерпретације и трансформације тродимензионалне форме стварности, која и као коначно решење методолошки указује на могућности даљег процеса трансформације до форме која одражава интерпретативну намеру.

Фигура пешака на приказаним примерима слика је сличне величине форме и покрета. Његова структура и положај на слици део су структуре и значења простора у коме се налази. Сличну везу и однос фигуре и простора препознао сам на појединим сликама Ван Гога, који је имао обичај да на пејзажима у простору поља наслика фигуру сејача или косача у покрету. Неретко је фигура „утопљена“, једва видљива у пејзажу, присутна као „невидљиви“, скривени композициони центар подређен простору у коме се налази.



Сл. 11. Винцент Ван Гог,
Wheatfield with reaper, 1889.



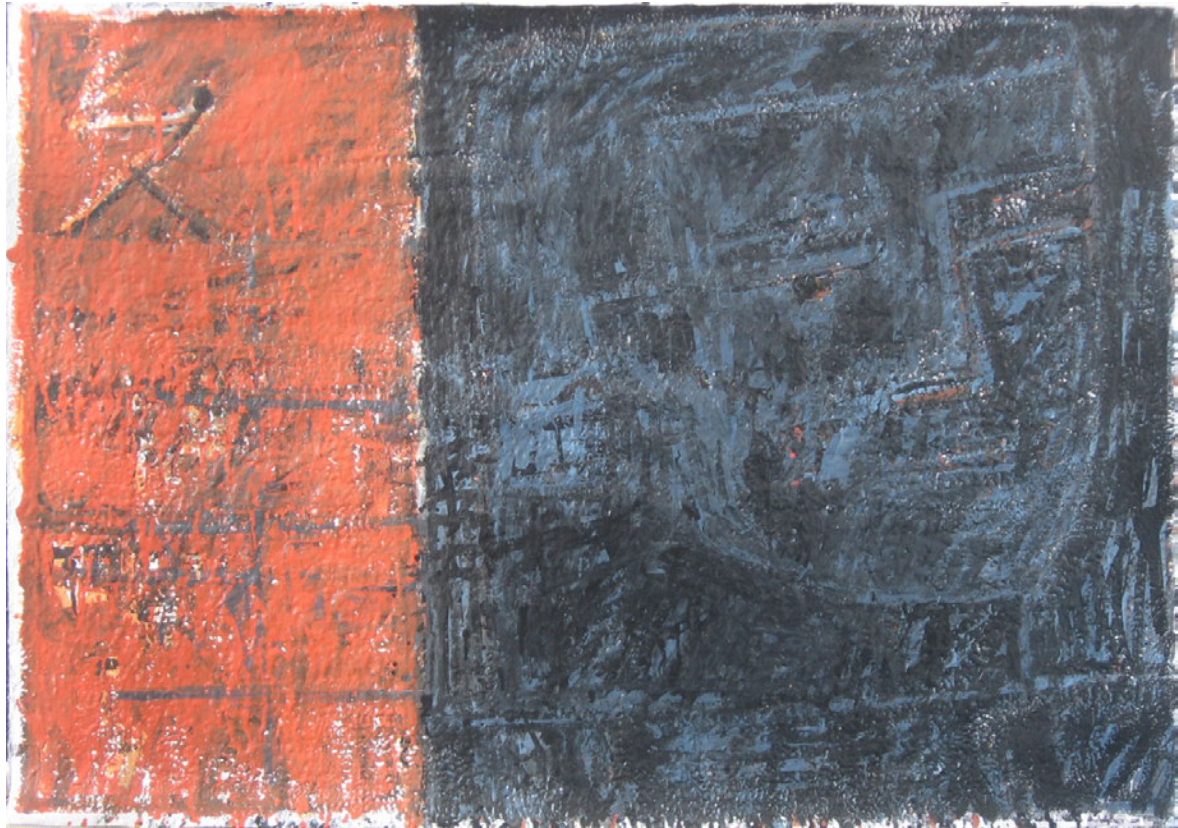
Сл. 12. Винцент Ван Гог,
Enclosed Wheat Field, 1889.

Приказани примери Ван Гогових слика интерпретирају исти простор. Композиција слике је подељена на три основна плана који сугеришу дубину простора. По композиционом, просторном распореду и односу човека и простора препознајем концепцијске сличности са својим сликама. Ван Гог хијерархију значења у ликовном простору гради на основу значења и односа просторних структура у оквиру датог конкретног простора и његовог предметног садржаја. На другом приказаном примеру сл. 12. он бојом своди тродимензионалност првог плана на дводимензионалну колористички јединствену површину која се повезује са простором неба у трећем плану. Ефекат дводимензионалности простора појачава и контура сунца у трећем плану која је спојена са линијом хоризонта. Контурним спајањем облика они постају део истог плана, исте равни. На сличан начин, спајањем фигуре пешака са линијом поделе два плана, постижем дводимензионалност простора на својим сликама. Доминантна жута боја на сл. 12, „поравнава“ рељефност првог плана слике, прожима други план и повезује га са трећим планом жутог неба. У првом плану пејзажа велики пласт сена, најближе посматрачу, бојом је „неутралисан“, „поравнат“ са остатком простора истог плана. Ван Гог је тиме изједначио његов значај у односу на далеко мању и такође врло дискретну фигуру жетеоца која се појављује у истом плану.

Методолошки на исти начин, другим ликовним средствима, надовезујући се на континуитет, јединство и целовитост простора покушавам да на својим сликама успоставим жељену хијерархију значења предметног садржаја у простору. Као што је Ван Гог користио исту боју како би повезао делове простора слике у једну целину и превео тродимензионални простор у дводимензионални, на сл. 10. доминантним тамним валером повезао сам све просторне планове у јединствену раван. „Превођење“ тродимензионалног простора на двоимензионални простор значи и повратак на почетни стадијум слике која почиње од равни. Тиме раван површине слике добија значење структуре тродимензионалног простора и као таква она постаје, а приори, део конструкције простора и основ њене надградње.

На сл. 9. поновљена композиција простора сл. 9. и 10. добија нови садржај и значење. Просторне целине; улице и зида, које су на претходна два примера биле повезане јединственим тамним тоном, на сл. 13 су раздвојене бојом и светлом. Десна страна слике, површина зида, остаје у простору мрака, у истој црно-плавој гами као код претходне две слике 9 и 10, док је лева страна простора улице осветљена црвеном бојом. Две целине повезује концепт јединствене конструкције и континуитета простора

стварности, или конструкција и континуитет фиктивне, али реално могуће ситуације у простору. Делови слике могу да се тумаче и самостално као засебне целине, и повезано у оквиру концепта јединственог простора који обележава целу серију.



Сл. 13. УХП 4.4.16.56, комбинована техника, 100x70 cm, 2015.

Могућност перцепције делова слике као самосталних целина доводи до ефекта просторног дисконтинуитета. Утолико однос и значење два дела слике постаје сложенији, са елементима који их повезују и раздвајају.

Геометријска подељеност формата слике одражава геометријску структуру архитектуре града. Композициони, просторни однос геометријских планова на слици увек може наћи утемељење у геометријској структури урбаног простора. У том смислу, геометрију на својим сликама користим као основ у конструкцији простора слике и “платформу” њеног иконичког и неиконичког садржаја.

У контексту концепције серије слика које интерпретирају исти просторни распоред, сл. 13. и поред недоумица, услед ефеката просторног дисконтинуитета, добија своју композициону одређеност. Леви део слике, простора улице, повезан је са сл. 3, 4 и 7, и он се по просторном распореду налази иза десног дела вертикалног простора површине зида. На тај начин, „кадрирањем“ из другачијег угла долази до постепог увођења нових

просторних елемената у структуру слике који припадају истој средини. Доминантна црвена боја, на левој страни слике, као и положај фигуре пешака који се налази на линији поделе планова, повезују два плана у једну раван и истичу дводимензионалност овог дела. Тамноплави остаци линијске конструкције „провлаче“ се кроз црвену боју и својим распоредом сугеришу просторност. Као и на претходним примерима, тежим решењу у коме се елементи дводимензионалног и тродимензионалног простора прожимају и граде интегралну структуру. Простор површине зида, на десној страни слике, предвидео сам као простор пројекције фиктивног садржаја или предметног „несадржаја“, „празнине“. У таквој концепцији и просторној позицији, површина зида представља и површину дела „празног платна“ које у имагинарни простор слике, као део њене просторне конструкције, остварује трансфер садржаја. Део те површине слике, који уједно припада и имагинарном простору као део површине зида, на тај начин може да релативизује границу, и повеже простор стварности и простор илузије. Елементи његовог садржаја тако постају и део стварног простора на површини слике, као и део њеног дубинског имагинарног простора.

Својим композиционим и просторним положајем десни део површине формата сл. 13 „остварује своју улогу“ зида на слици, независно од потенцијалног садржаја који је надградња његове структуре. Могућност „учитавања“ различитог садржаја на простору површине зида указује на нове методе грађења структуре простора слике употребом и синтезом „реалних“ и имагинарних средстава, „реалног“ и имагинарног простора. Ту могућност користим како бих однос човека и структуре простора још више развио и нагласио у ликовној интерпретацији. Тако се на сл. 13, као имагинарни, додатни садржај зида појављује портрет (глава). На тамној, црној основи, плави и сиви акценти наговештавају волумене и тродимензионалност конституције портрета. Својим волуменом портрет ремети дводимензионалну површину зида која својом структуром интегрише и нивелише реално и имагинарно, а у просторним релацијама дводимензионално и тродимензионално. Почетни концепт, по коме је десни део слике површина зида, дестабилизује тамни валерски тон који ствара ефекат нематеријалности и просторне дубине тог дела у односу на осветљени део слике, а који се појачава још више присуством портрета и његове у потпуности недефинисане конституције и просторног положаја. Простор мрака или сенке који је ограђен и заустављен зидом прожима, деконструише и релативизује материјалност и просторни однос предметног садржаја овог (десног) дела слике. Релативизација просторно предметних односа отвара могућност њихове реконструкције и бројних интерпретација.

Простор на слици је одређен и односом величина; портрета у крупном плану на десној страни и фигуре пешака на левој страни слике. Пошто фигуре припадају истој просторној целини, њихов однос сразмера сугерише дубину простора слике. На приказаним примерима, детаља слика Жоржа Сера *Купачи код Asnieres* (детал) и *Недељно послеподне на острву La Grande Jatte* (детал), сликар је дубину простора слике конструисао градацијским смањивањем величина људских фигура од посматрача ка дубини.



Сл. 14. Ж. Сера,
Купачи код Asnieres (детал), 1884



Сл.15. Ж. Сера, *Недељно поподне на острву La Grande Jatte* (детал), 1884-85

Ж. Сера је на тај начин у дводимензионалном простору површине слике остварио дубински простор, при чему је, што се нарочито види на другом примеру сл. 15, успео да очува целовитост и идентитет сваке форме. Другим примером (сл. 15), хтео сам да укажем на дијагоналу дубинске перспективе коју чине три фигуре, а почиње од; жене са кишобраном, преко трубача до стојеће фигуре човека поред реке. Истом методом конструисао сам односе величина како бих остварио ефекат дубинског простора, а да при том не негирам дводимензионалност сликарске површине и знаковни карактер форме. Ж. Сера у конструкцији простора слике користи једнако и обојеност просторно-предметних планова и форми, који се у простору боје повезују, међусобно прближавају или удаљавају што непосредно одређује њихово „скривено“ значење и улогу на слици, а сам простор трансформише наглашавајући у композициној хијерархији битне делове његове структуре.

На сл. 16. композиционо просторни распоред који се јавља на сл. бр. 9., 10. и 13. обележен је другачијим садржајем. Слика је подељена на две просторне целине повезане доминантним тоном светлосиве боје. Леви, мањи део слике који

интерпретира дубински простор улице, а кога су на претходно приказаним примерима чинила два просторна плана, преведен је на дводимензионалну правоугаону површину без јасно дефинисане унутрашње просторне конструкције. Његову просторност наговештава положај фигуре пешака који се није изменио у односу на ранија композициона решења. У контексту целог циклуса слика, редуковање формалне структуре простора и његовог садржаја представља део процеса варирања на исту или сличну тему. Сл. 16 једна је од верзија и резултат тог процеса, а поступак редукције конститутивних елемената простора слике усмерен је у корист развоја сликарске структуре која превазилази ограничења графичке, формалне и просторне одређености.



Сл. 16. УХП 4.4.16.58, комбинована техника, 100x70 cm, 2015.

Разуђена и „магловита“ форма фигуре пешака указује на ваздушну перспективу и сликарски простор који се у доњем делу „прелива“ и повезује предњи и задњи план слике, њену леву и десну страну. Просторна позиција фигуре је одређена и у односу на простор десног дела слике, пре свега, у односу на форму главе, најдоминантнијег елемента композиције. У конструкцији простора слике однос на релацији фигуре пешака на левој и портрета (главе) на десној страни ствара илузију дубине простора и повезује и просторно одређује положај левог и десног дела композиције.

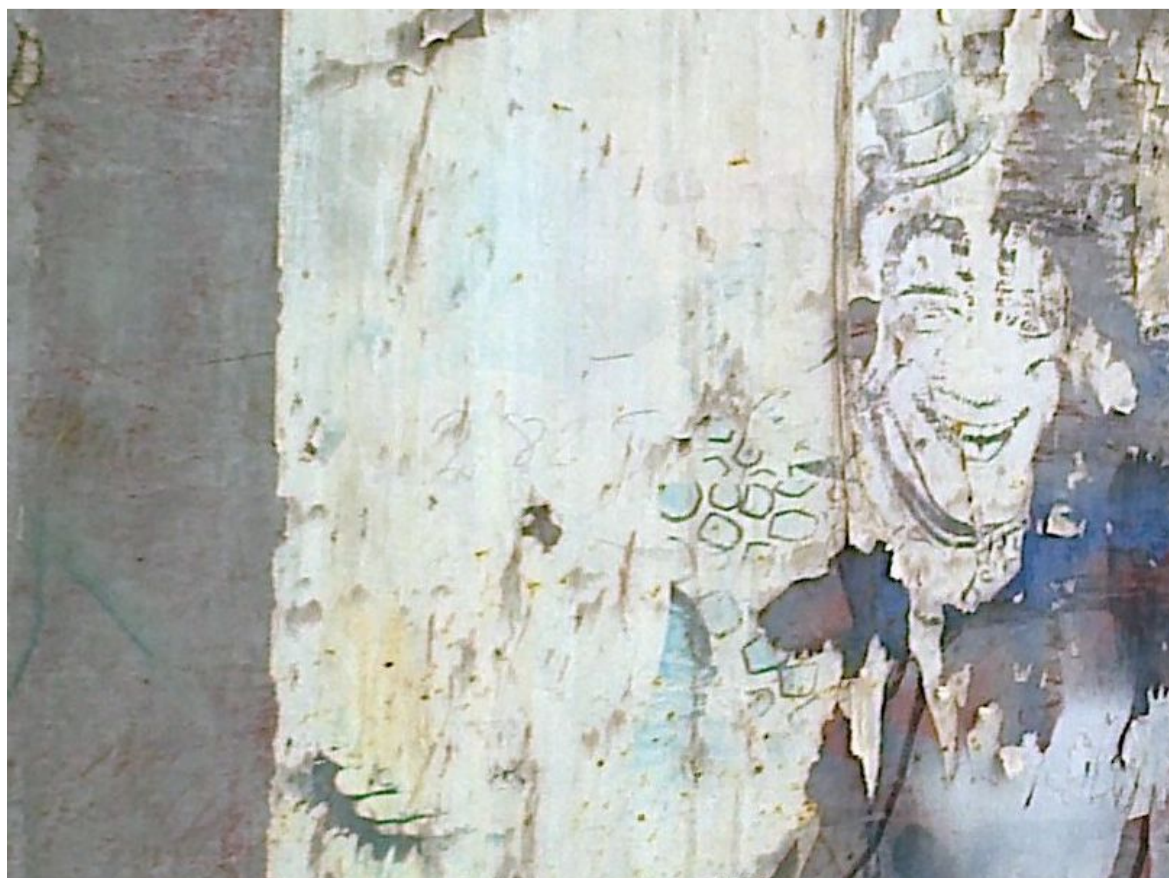
Композиција слике подређена је доминантној форми портрета (главе) која представља њен централни део. Намера ми је била да у оквиру континуитета и интегралне конструкције простора нађем композиционо решење, које ће из простора издвојити форму портрета као примарни мотив слике. Форму портрета (главе) развијам истовремено као део просторне конструкције средине окружења у коме се налази, као део унутрашње конструкције физичке конституције људске фигуре и као одраз унутрашњег бића човека. Ликовни проблем простора и елементи простора формата слике рефлектују се на „формат“ портрета. То је концепт који из предметног садржаја простора издваја портрет као самосталну целину и нови примарни ликовни мотив.

Портрет (глава) на слици је својом обојеношћу и основним тамним валером у контрасту и одвојен од уједначено светло, „мирне“ позадине, док се геометријским обликом везује за оквир формата слике, као и за раван вертикалне површине у позадини што истиче његову дводимензионалност. Просторно вишезначан, портрет значи као површина и део дводимензионалне равни зида, као тродимензионална форма, а тамним валерским тоном и обојеношћу у контрасту са позадином, делује и као нематеријални (непредметни) простор мрака, „рупа“. Форма портрета (главе) не подлеже строгим анатомским и стилским конвенцијама, тако да њена конструкција дозвољава трансформације и прилагођавања потребама „слободне“, апстрактне интерпретације и конструкције простора. Тендеција развоја форме тежи елементарној геометријској, колористичкој и валерској структури, која омогућава формалну и просторну флексибилност и манипулативност, што доприноси великим изражајним и интерпретативним могућностима као одраз несталне, променљиве „живе“ интеракције две структуре. Такав концепт конструкције ликовног простора заснован је на каузалности структура портрета (главе) и простора окружења.

На приказаном примеру фотографије сл. 17. забележио сам сличну ситуацију у стварном простору. Фотографија сведочи о сегменту структуре простора урбане средине у којој налазим подстицај и упориште сопственом изразу.

Композиционим положајем портрета на сл. 16. намера ми је била да укажем на просторну вишезначност његове структуре, која рефлектује сложени просторни однос структура човека и простора, како у стварности тако и у историјској ликовној интерпретацији. Портрет сам конструисао као дводимензионалну површину и део равни зида на слици, али истовремено и као тродимензионалну форму и део фигуре човека који стоји испред исте вертикалне површине зида. Горњи део торза фигуре, попрсје, у композицији слике заузима простор испод портрета (главе) као његов

анатомски наставак и саставни део конституције човека. Торзо је бојом и светлом изједначен са простором у коме се налази тако да је као физички предмет и део конституције људске фигуре, визуелно неутралисан. Маса торза се утапа и изједначава са површином зида у позадини, док портрет (глава) као преостали део фигуре на слици, у контрасту са позадином, остаје „предметан“ и видљив. Композициони концепт и просторни распоред елемената на слици омогућавају овакву интерпретацију и вишеструко просторно-предметно значење условљено међусобним просторним релацијама, које у поступцима перцепције и аперцепције дозвољавају различито тумачење односа простора и форме. На овај начин, ликовним средствима, покушао сам да ефектом предметне редукције, која не ремети основну просторну конструкцију призора, „изолујем“ портрет као засебну целину из остатка предметног садржаја простора.



Сл. 17. ПЗ 4.4.16.00, фотографија, 2015.

Поред тога што је део композиције и конструкције простора слике, „портрет“ се издваја и значи и као самостална целина. Као независни просторни систем он представља дисконтинуитет унутар континуитета интегралног простора слике.

„Портрет“ добија потенцијал самосталног развоја што као концепт иницира нову серију слика на коме је он примарни мотив и композициони центар слике.



Сл. 18. ПЗ 4.4.16.01, комбинована техника, 100x70 cm, 2015.

На сл. 18. зид као део архитектонске структуре урбаног простора „преузима“ целу површину слике. У таквој ситуацији локалитет простора слике је неодређен, а посматрач просторно дезоријентисан. Као део просторне структуре и концепције циклуса, површина зида се појављује и на претходно приказаним примерима слика у делу композиције, да би на сл. 18 постала основни и једини просторни план слике. Локалитет простора сл. 18 тако постаје делимично одређен у контексту простора целог циклуса.

Фронталном композицијом „површина зида“ постављена је паралелно са површином слике. У одсуству елементата треће димензије, међупростор ових површина постаје неодређен. Замишљена просторна дистанца која их раздваја, јавља се и губи као последица различитог концепцијског и методолошког приступа реализације простора у оквиру просторних структура (боје, светла, материје и форме). Могуће поистовећивање површине зида са сликарском фактуром и њеном обојеношћу што сам

мотив „опредмеђује“ у ликовном простору. Такав приступ методолошки доприноси интензитету „присутства“ и непосредности самог мотива, а у сликарском смислу афирмише истраживање изражајних могућности сликарског медијума и значења њене материјалности. Површина слике добија улогу површине зида, што омогућава одређене интервенције и конструкције у дводимензионалном простору као што је употреба поља и формата различитих иконографских, ликовних и технолошких структура. Поља представљају независне имагинарне просторне системе повезане геометријским оквирима, а уједно, као материјални физички предмети, она су конститутивни елементи у конструкцији простора. Елементи имагинарног простора формата поља на слици заједно са елементима конкретног, физичког простора, у сликарској интерпретацији чине слојевиту ликовну, иконографску и технолошку структуру слике.

Поље као елемент у структури простора слике је предметно неутрално и не ремети њену основну формалну просторну конструкцију. Визуелно, поље раслојава простор слике и омогућава трансфер непредметног, виртуелног садржаја у његову структуру. Таква ситуација омогућава неограничену и безусловну ликовну интервенцију која не угрожава основну конструкцију физичког простора слике, али новим садржајем „поља“ мења њено значење, као што мења и њену технолошку структуру као последицу слојевите сликарске интервенције.

Деконструкција површине зида имагинарним просторима и садржајима „поља“ на слици, методолошки указује на могућност „уграђивања“ конструкције простора средине у структуру равне површине зида чиме би се посредно указало и на одредиште и положај и саме површине зида као дела просторне конструкције исте средине. Такав приступ сликарске интерпретације релативизује разлику дводимензионалног и тродимензионалног простора на слици. Композиција простора слике коју чини раван зида у своју структуру интегрише конструкцију тродимензионалног простора средине којој припада. То потврђује и тезу П. Флоренског да су композиција и конструкција међусобно независни елементи слике. Конструкција простора слике делује унутар композиционог садржаја и повезује га са простором на који је референтна, тако да посредно и композициони садржај постаје део тог простора. Такву могућност у сликарској интерпретацији користим да бих остварио фактичку или фиктивну везу одређеног предметног садржаја и простора.

У ситуацији на сл. 18. издвајају се доминантна црна поља која су у валерском контрасту са остатком простора. Унутар средишњег, највећег црног поља, приказан је

портрет који се бојом и валером везује за равну површину поља и постаје део његове структуре. Композициони положај портрета је такав да указује на његову просторну вишезначност. Доња линија ивице црног поља значи и линију границе врата и горњег дела појаса са раменима, која, иако он не постоји на слици, просторно сугерише положај остатка анатомије људске фигуре. Портрет у том просторном распореду на слици постоји истовремено као део две целине, два просторна континуитета; простора црног поља, као портрет, и простора целе слике, као део анатомије и конституције људске фигуре која припада том простору. Конструкција и композициони положај портрета, као и на примеру сл. 16. одређени су у односу на остатак анатомије и конституције људске фигуре која није графички дефинисана на слици, а коју сугерише композициона организација простора слике у односу на положај портрета. Портрет је конструисан и композиционо позициониран са свешћу о њему као делу целовите форме људске фигуре и предметног садржаја приказаног простора. Концепт просторне вишезначности портрета има за циљ да методолошки развије процес реализације његове форме, а што се коначно рефлектује, као вредност, у слојевитости ликовне структуре слике.

Поља на слици добијају својство елементарне грађе у конструкцији простора. Пит Мондриан, редукцијом виђеног, простор своди до елементарних геометријских облика, које даље заједно са линијском конструкцијом, користи као основне компоненте у грађи различитих просторних структура. На својим сликама оставља могућност да геометријске формате поља, осим у конструкцији простора слике, трансформишем у неки други асоцијативни облик, или да њиховим груписањем конструишем нову хомогену целину, форму или просторну структуру. Тако геометријски елементи простора постају део форме човека на слици чиме ликовним средствима остварујем везу структура простора и човека.



Сл. 19. Ж. Дибифе,
Joë Bousquet in Bed, 1947



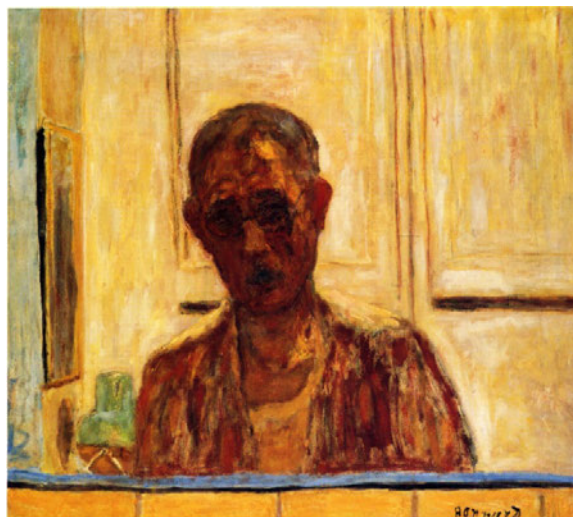
Сл. 20. Ж. Дибифе,
Joë Bousquet in Bed, 1947

Ж. Дибифе на примерима слика 19. и 20. дводимензионалном формом “црног поља” интерпретира издвојени сегмент тродимензионалног простора. Бела линијска конструкција, на Дибифеовим сликама, раслојава форму на просторне планове који дефинишу њене формалне конститутивне елементе и предметни садржај. Дибифе ствара слојевиту структуру равне форме асоцијативног карактера, као еквивалент тродимензионалном простору. Црном бојом везује просторне планове и предметне форме у јединствену целину интегралне ликовне форме. Настала форма на слици концепцијски и методолошки указује на могућности варијација и трансформација форме, што код Дибифеа представља саставни део сликарског процеса.

На сликама П. Бонара навешћу пример како „поље“, као део површине слике, својим непредметним садржајем значи виртуелни простор који „нарушава“ континуитет приказаног физичког простора слике. Примери слика 21. и 22. представљају Бонарове аутопортрете у простору ентеријера. Бонар интерпретира физички дводимензионални простор површине зида на коме се налази огледало са одразом аутопортрета и дела ентеријера. Површина огледала на слици постоји као формат у формату слике, а својим садржајем и простором који рефлектује она изгледа и значи као самостална целина издвојена од предметног садржаја слике који је део базичне конструкције физичког простора.



Сл. 21. П. Бонар, *Аутопортрет*, 1940



Сл. 22. П. Бонар, *Аутопортрет*

Огледало рефлектује део простора ентеријера који представља просторни дисконтинуитет од осталог дела физичког простора слике. У исто време, огледало је, као физички предмет, део континуитета истог простора. Двоструко значење структуре огледала у сликарској интерпретацији поставља „проблем“ приоритета дводимензионалног и тродимензионалног простора. Огледало је предмет равне површине, као што истовремено значи и простор који рефлектује. Елементи дубинског простора постоје на другом примеру Бонарове слике, где је на левој страни композиције приказан формат у скраћењу који директно упућује на перспективу простора ентеријера. Дилема која се јавља у рецепцији и сликарској интерпретацији структуре простора поставља питање приоритета; физичке површине предмета огледала и светлосне илузије простора коју рефлектује та површина. Коначно решење тог проблема даје могућност двоструког избора и комбиноване перцепције и интерпретације предметне и светлосне стварности. И Дибифе и Бонар на приказаним примерима у структуру поља као дводимензионалног елемента простора, „уграђују“ елементе треће димензије.

Композиција сл. 23. као и на сл. 18. приказује раван зида чија је површина раслојена фиктивним садржајем распореда поља плаката (слика у слици), са портретом у централном делу композиције. Предметни садржај слике (формати слика у слици) има за циљ да „отвори“ и дестабилизује приказани простор равне површине зида. И композициони положај портрета релативизује простор, тако што својом конструкцијом унутар конструкције простора слике значи и као тродимензионална и

као дводимензионална форма. У позадини портрета формати неодређеног, имагинарног садржаја деконструишу равну површину зида што се ликовно манифестује у слојевитости сликарске структуре и конструкције простора. Просторна конструкција слике је увек у „опасности“ да се у сликарском процесу претвори у раван, што суштински не угрожава њен композициони концепт који је заснован на приказу вертикалне једноличне површине зида. Могућност такве просторне „редукције“ и деконструкције, обезбеђује „уточиште“ у празнини непредметног простора што површина зида као простор и нуди.



Сл. 23. ПЗ 4.4.16.04, комбинована техника, 100x70 cm, 2015.

Однос структуре простора и човека на слици одражава се у међусобној интеракцији и повезаности њихових унутрашњих конструкција, који заједно чине конструкцију ликовног простора слике или које конструкција простора слике међусобно повезује. Форму портрета доживљавам и реализујем као саставни, витални

део конструкције приказаног простора. Конструкција портрета на сл. 23. настаје у односу на оквир формата поља које га окружује, а тиме, посредно, и у односу на формат и простор целе слике. Валерски контраст који је делио сл. 18. на дефинисане планове формата поља, на сл. 23. не постоји. Тамна валерска основа „захвата“ целу површину слике и делимично „маскира“ њихове линије разграничења. На тај начин и формат који уоквирује портрет губи своје јасне границе, што доводи до „ослобађања“ форме портрета од дводимензионалне површине. Формат поља у позадини слике дао је координате у чијим оквирима је настала конструкција портрета, а као део конструкције простора слике, „поље“ посредује вези портрета и простора у коме се налази. Иако централни мотив, портрет је на слици „утишан“ јединственим тамним фоном који неутралише композиционе контрасте и обједињује све просторне планове. Наглашена линијска конструкција позадине која истиче слојевиту структуру површине зида, конкурише конструкцији портрета на слици. Као део видног поља, конструкција простора слике настаје у односу на површину тла стварности која постаје део конструкције слике. На тај начин површина тла у реланом простору повезује конструкције простора слике и простора стварности, као што и посматрач посредно постаје део простора слике.

П. Флоренски каже да би било једнострано и недовољно ако би се конструкција људске фигуре и лица ограничила на формално графички приступ и односе линија на слици. „Јер лице не постаје конструктивно само радом уметника, него и само по себи поседује своју конструкцију. Геометријска конструкција лица и човека уопште, његов просторни облик, споља изражава сложени однос свих унутрашњих сила и деловања организма. Геометријска површина тела је резултанта и сума свега оног што се одиграва унутар човека аналитички, физиолошки, психолошки, па чак и духовно.“⁷¹ Геометријска конструкција лица која по Флоренском изражава унутрашње биће човека на слици остварује синтезу са конструкцијом простора окружења. Конструкција простора слике тако одражава однос унутрашњег бића човека и простора окружења. Прожимањем и интеракцијом конструкција и структура простора и портрета портрет делује ван граница своје форме чиме утиче на структуру простора окружења. Део структуре човека на слици постаје део структуре простора окружења у коме се налази.

Осим узајамног прожимања конструкција простора и људске фигуре формално се на слици проблематизује однос споља-унутра који, такође, рефлектује однос простор-

⁷¹ P. Florenski: *ibid*, str. 143.

човек. „Простор је само једно „страшно споља-изнутра“ (...) Увек ће се наћи неко ко ће отклонити сваку компликованост и приморати нас да, чим говоримо о простору – било то у фигуративном облику или не – пођемо од супротстављања спољашњег и унутарњег.“⁷² Г. Башлар тумачи простор песме Анрија Мишоа како и сам песник наводи у стиху као однос „споља-изнутра“. „Анри Мишо је својом песмом у нама супротставио клаустрофобију и агорафобију. Он је повредио границу између спољашњег и унутарњег. Али на тај начин је, са психолошког гледишта, уништио лење извесности геометријских интуиција којима је психолог хтео да управља у интимном простору.“⁷³ „Геометријску интуицију“ Башлар наводи као средство „управљања у интимном простору“ које препознаје и тумачи као предвидиви и вероватно „досадни“ формални однос геометријских елемената на слици. Извесност коју нуди геометријска конструкција као универзални простор, управо се поништава проблематизацијом просторног односа споља-изнутра који је одређен субјективним осећајем и доживљајем. Дијалектички однос на релацији универзалног и „интимног“ простора постављам као „вечити проблем“ сликарског истраживања. Сукоб простора споља и изнутра у сликарској интерпретацији доприноси тензији и експресији израза у простору слике тако што релативизује однос и границе између предмета и простора његовог окружења.. Несталност и неизвесност границе форме портрета и простора на сл. 23. и мешање просторних структура две целине доприноси тензији сликарске материје и одражава природу односа истих целина у стварности. Такав концепт сукоба простора „споља-изнутра“ методолошки одређује и афирмише сликарски приступ, као отворени безгранични процес који у недоглед изнова „сукобљава“ и проблематизује однос две структуре. Циљ је да ликовна форма (слика) која настаје као компромис и резултат одређеног концепта својом структуром не зауставља процес, већ према почетном концепту указује на специфичне односе на релацији структура целина које је чине, у мом случају односе на релацији човек-простор.

„Фигуре никад за мене нису биле масе, већ провидне конструкције.“⁷⁴ Цртачка конструкција као део сликарског израза присутна је у делу вајара Алберта Ђакометија. Његова метода заснива се на интерпретацији сукоба негативног и позитивног простора, односа простора споља-изнутра. Ђакомети свесно бежи од дефиниције облика и форме обнављајући непрекидно запитаност и сумњу у њихову коначност која је визуелно

⁷² G. Bašlar: *Poetika prostora* (Čačak: Gradac, 2005) str. 272-273, prevela Frida Filipović.

⁷³ G. Bašlar: *ibid*, str. 274.

⁷⁴ A. Đakometi: *Likovne sveske 5-6* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1994) str. 27, preveo Ljubomir Gligorijević.

„неухватљива“. Он провидном конструкцијом форме супротставља однос споља-изнутра.



Сл. 24. А. Ђакомети, *Аутопортрет*



Сл. 25. А. Ђакомети, *Portrait de Pierre Josse*, 1961

Провидна конструкција дозвољава „уплив“ простора окружења унутар разуђених граница форме чиме Ђакомети ликовним средствима релативизује физичке границе спољашњег и унутрашњег простора. Његова форма настаје методом кубистичке конструкције, која је подређена реду и геометријској логици и импресионистичког доживљаја несталне светлосне рефлексije видљиве стварности која „замагљује“ и редукује кубистичку геометријску конструкцију. У апстрактном периоду свог стваралаштва Ђакомети образује форме и просторне конструкције из немоћи, како сам наводи, да дефинише облике „по природи“. Ђакомети се супротставља било каквом историјском уметничком моделу на основу ког би репродуковао видљиви свет, не сматрајући такав приступ уметнички значајним. (А. Ђакомети, *Ликовне свеске 5-6*, стр.50). Ђакометијево уметничко истраживање је важно утолико што указује да и немогућност коначне дефинисаности форме не искључује решења и конзистентност израза. Његова непрекидна запитаност, подстиче сликарско истраживање и отклања сумњу у смисленост бесконачног процеса, управо материјализујући његове вредности у структури сликарске материје која настаје као последица слојевитог сликарског процеса. Извесност геометријске конструкције о којој је говорио Гастон Башлар,

управо се у делу А. Ђакометија показала непотпуно тачном. Ђакомети је проблем просторног односа споља-изнутра развио методом грађења провидних конструкција које дозвољавају визуелно прожимање спољашњег и унутрашњег простора форме, при чему се указују велике и неизвесне интерпретативне могућности. При том је Ђакомети, по кубистичкој методи, применио и поступак редукције и селекције делова просторне конструкције што је додатно процес учинило још неизвеснијим. Прожимањем и спајањем конструкција предметног садржаја слике настаје нова конструкција која интерпретира просторно-предметни однос елемената слике.

Уметничко истраживање А. Ђакометија укључује и проблем односа људске фигуре и простора. На приказаним примерима сл. 24. и 25. стране правоугаоног формата поља које уоквирује портрет, Ђакомети користи као оквир и координате у конструкцији простора слике. Правоугаоно поље у ситуацији на сликама означава и простор у оквиру ког настаје портрет као централни мотив слике. Портрет представља „чвориште“ конструкције слике које повезује конструкцију портрета и конструкцију простора средине у коме се налази. Сукоб позитивног и негативног, спољашњег и унутрашњег простора код Ђакометија у интерпретацији људске фигуре доводи до смањивања, „повлачења“ форме ка свом „језгру“, услед јачег деловања спољашњег простора који је потискује ка унутра. Простор Ђакометијеве форме „не пружа отпор“, тако да је последица деловања простора споља таква да форма на одређеним решењима добија линијски карактер без конвексног волумена сл. 26.



Сл. 26. А. Ђакомети, *Man walking in the Rain*, 1948.

Ђакометијеву провидну линијску конструкцију којом интерпретирам интеракцију простора „споља-унутра“ и изнова проблематизујем и реконструишем трећу димензију на слици, користим и као грађу дводимезионалне знаковне форме која, за разлику од Ђакометијеве форме, „прихвата“ дводимензионални облик као део своје структуре. На слици 27. форма главе својим обликом и положајем везује се за вертикални план површине зида. Тамни валер у контрасту са светлом позадином истиче форму главе и као масу и као нематеријални простор мрака. У простору форме портрета, валерска и колористичка конструкција одређују пластику форме и рефлектују унутрашњи „садржај“ портрета. Тамни валер, сенка портрета, ограничен је обликом, који га везује за дводимензионалну површину зида. Форма портрета на слици значи као волумен, површина и непредметни простор светла и боје. Просторно вишезначна структура портрета дозвољава просторно-формалне трансформације, које користим као средство и метод интерпретације његове унутрашње структуре, „унутрашњег садржаја“.



Сл. 27. ВПЗ 4.4.16.07, комбинована техника, 100x70 cm, 2015.

Композицију слике чини просторни распоред у коме је простор је подељен на четири основна плана. Први план који припада портрету двозначан је и непотпуно

дефинисан, јер постоји могућност његовог изједначавања са другим планом вертикалног зида у зависности од начина перцепције и доживљаја форме главе, као дводимензионалне површине или тродимензионалног волумена. Као и на појединим претходно приказаним примерима, постоји могућност „учитавања“ доњег дела анатомије фигуре и повезивања са приказаним портретом, што форми главе, као делу тродимензионалне фигуре, даје волумен и предметни карактер. На слици, пак, доминира дводимензионални облик који се везује за други, односно у овом случају први план вертикалне површине зида. Просторни однос портрета и површине зида, тако, није у потпуности дефинисан и условљен је доживљајем форме портрета као површине или као волумена. Тај „задатак“ посматрача „увлачи“ у структуру портрета и захтева његову анализу и тумачење. Долази до мешања елемената две просторне димензије (дводимензионалне и тродимензионалне), што „оживљава“ њихову интеракцију, а тиме и саму форму.

Леви, мањи део слике, правоугаона вертикална површина, приказује отворени простор улице подељен на два плана: доњи хоризонтални план улице и горњи вертикални план архитектуре који је паралелан са вертикалним, предњим планом зида. На линији разграничења ова два плана приказана је форма људске фигуре у покрету. Доњи хоризонтални план улице подељен је дијагоналном линијом која сугерише његово скраћење и дубинску перспективу слике. Дијагонала повезује линију поделе предњег, вертикалног плана зида на десној и отвореног простора улице на левој страни слике, и линију поделе два плана отвореног простора улице. Фигура пешака у горњем левом углу слике, својим графизмом и линијском структуром, надовезује се на линијску конструкцију простора слике, а обојеношћу и валером везује се за портрет у првом плану. Пропорцијски однос фигуре и портрета, поред линијске перспективе, такође, сугерише дубински простор слике. Фигура пешака у даљини је са предњим планом повезана и дијагоналом која спаја његову линију путање кретања на слици са ивицом површине зида у предњем плану слике. Просторност на слици истиче и контраст смера дубинске перспективе дијагонале и смера погледа портрета у супротном правцу. Линија путање кретања „пешака“ на слици сече просторни правац дијагонале и погледа портрета, док су у дводимензионалном простору ови елементи повезани тако што положај тела фигуре паралелно прати правац дијагоналне линије перспективе, а путања кретања се на површини слике повезује са линијом погледа портрета. Та веза елемената у дводимензионалном и дубинском тродимензионалном простору остварује ефекат кружења и кретања, а тиме и саме просторности на слици.

Елементи слике, поред тога што одређују тродимензионални простор, својим обликом или линијом која одређује облике делују и дводимензионално. Уједначена светла позадина портрета, такође, доприноси дводимензионалности слике, која истиче дефинисан облик тамне површине портрета. Линијска конструкција слике дели њену површину на јасно одређене површине планова. Дијагонална линија на левој страни конструише скраћење другог, хоризонталног плана у дубину слике, али уједно и дели правоугаони облик на два иста правоугла троугла који се надовезују на површинску организацију слике. Ефекту дубине на слици доприноси и фигура „пешака“ која својим положајем, величином и линијском структуром „подстиче“ деловање дијагоналне линије као конструктивног елемента перспективе простора слике. Однос дводимензионалног и илузије тродимензионалног простора и перспективе на слици, као методолошко средство и приступ, користим и подређујем и ефекту динамике простора слике. Конститутивни елементи слике успостављају просторне односе у системима површинске и дубинске структуре слике и тиме усмеравају и коначно одређују значење слике и њеног простора.



Сл. 28. Ж. Дибифе, *Wall with Inscriptions*, 1945.

На слици 28. Ж. Дибифеа *Натписи на зиду* приказана је стојећа фигура човека испред вертикалне површине зида. Просторност на слици је неодређена у потпуности, услед недостатка јасне дефинисаности односа просторних планова. Други, хоризонтални план пода и трећи, вертикални план зида, као део архитектонске структуре сугеришу просторност приказане средине. Забуну и недоумицу у просторну одређеност слике уноси неизвесни први план који припада силуети форме људске фигуре на десној страни формата. Форма људске фигуре на слици не садржи елементе тродимензионалне просторности. Од равни површине зида одваја је контраст светлог валера у односу на тамни трећи план слике. Сви други елементи њене ликовне структуре указују на просторну дводимензионалност форме у равни површина првог и другог плана слике. Тежња сликара је да трећу димензију форме подреди „природном“ стању, примарно дводимензионалног медија слике. Положај фигуре у односу на други и трећи план слике, даје могућност доживљају њене тродимензионалности. Стопала фигуре покривају простор другог хоризонталног плана док је остали део испред или на трећем плану зида. Линија поделе просторних планова је у линији зглобова чланака фигуре, који спајају хоризонтално постављена стопала са вертикалним положајем тела. Овај детаљ, такође, иде у прилог просторној недоумици и неодређености положаја фигуре у тродимензионалном простору. Стопала прате раван другог плана и то сугерише просторно скраћење и перспективу, уједно је њихова контура повезана са линијом ивице формата и линијом поделе планове што их поново доводи у положај вертикалне равни слике и зида. Линеарни графизам којим је конструисана фигура неутралише ефекат сликарског волумена. Дибифе таквим односом сликарских и графичких елемената прави инверзију и просторни конфликт, у коме очигледно равне површине пода и зида садрже више сликарског волумена од тродимензионалне форме фигуре човека коју линеарна графичка конструкција преводи у дводимензионалну раван. Такав сликарски метод просторне инверзије ликовних елемената, релативизује простор слике и проблематизује однос дводимензионалне и тродимензионалне структуре форме.

Дибифеова интерпретација парадигматски указује на површину зида која својим садржајем, текстуром, иконицим и неиконицим елементима одражава слојевиту структуру простора средине у којој се налази. Форма фигуре човека својом естетиком и карактером надовезује се на иконографски садржај фасаде, док композиционим положајем добија елементе независне просторне целине. Дибифе просторну

вишезначност фигуре користи како би, ликовним средствима, указао и остварио везу и прожетост структура - човека и простора.

Закључак

„Између умјетности каменог доба и данашње умјетности не постоји неки специфично естетски напредак...Међутим у једном другом смислу, умјетност ипак еволуира. Естетска свијест прогресивно расте у ширину и у дубину...Специфично естетска дјелатност значи присвајање откривеног сегмента стварности, утврђивање његових димензија и одређивање његове форме. Стварност је оно што на тај начин артикулирамо, а све што артикулирамо можемо комуницирати једино кроз њене естетске форме.“⁷⁵

Без обзира на временске и цивилизацијске разлике, естетска форма је по својој структури, универзално средство комуникације које рефлектује „садржај“ времена у коме настаје. У ликовном изразу утврђивање димензија сегмента стварности и одређивање његове материјалне, физичке форме значи просторно позиционирање дела. Дело представља независну структуру сопственог система са сопственим законитосима у себи. „Наша истраживања полазе од претпоставке да уметничко дело као самостални организам поред природе стоји као дело од исте вредности и у својој најдубљој унутрашњој суштини без везе са њом, уколико се под природом разуме видљива површина ствари.“⁷⁶ Оваква претпоставка коју је поставио и доказивао В. Ворингер у свом тексту „Апстракција и уосећавање“ једним делом даје ликовној форми одређену самосталност, универзалност и независност од историјског или савременог контекста. То поступак њене реализације растеређује од концепцијских, естетских и методолошких условљености историјским или савременим стиловима. Формална независност, о којој В. Ворингер говори, не искључује њену повезаност са стварношћу на коју значење њене структуре упућује. Као резултат човекове интерпретације стварности, ликовна форма рефлектује и његов однос са простором стварности. Естетско поимање стварности и хронологију развоја естетске форме кроз историју умјетности Х. Рид објашњава развојем људске свести и освешћивањем различитих модалитета и сфера постојања човека: животињску, људску, интелектуалну, религиозну, трансценденталну, реалну и надреалну. (Н. Read, „Slika i misao“, str. 14). „Умјетност никада није била покушај да се стварност схвати у њезиној тоталности; то је изван људске моћи. Она чак никада није била ни настојање да се прикаже све што је

⁷⁵ Н. Read: Slika i misao (Zagreb: Mladost, 1965), str. 14-15. Preveo Ivo Ćurčin.

⁷⁶ V. Voringer: Apstrakcija i uosećavanje, str. 43.

видљиво. Прије би се могло рећи да она представља много одвојених дјеломичних спознаја и стрпљиво фиксирање свега што је значајно у људском искуству. Зато би смо умјетничку дјелатност могли назвати кристализацијом значајних или симболичких форми из аморфног подручја осјећања.⁷⁷

Однос човека и простора кроз историју до савременог доба важан је сегмент стварности који се одразио на развој ликовне форме. Ликовна интерпретација и значење „човека“ на слици условљени су значењем и контекстом простора његовог окружења. Интеракција ове две структуре, њихов несталан, променљив однос као последица кретања и деловања човека у простору, одражава се у структури ликовне форме. Однос форме људске фигуре и простора преводим на односе елемената ликовне структуре слике (форме, боје, материје и светла), као одраз личне експресије доживљаја положаја човека у простору. Интеракција и прожимање сложених структура две целине представља основни концепт и „предмет“ ликовне интерпретације, који има за циљ афирмацију и методолошки развој сликарског процеса, а манифестује се као вредност у самој структури сликарске материје.

„Човек“ је део ликовне форме присуством елемената који упућују на структуру његове физичке конституције (фигуративна уметност) или присуством елемената који упућују на његову нематеријалну („нефизичку“) структуру (нефигуративна уметност). Елементи обе структуре „човека“ иманентни су естетској, ликовној форми, као људској творевини и присутни су у мери која одређује „стил“ ликовне форме (фигуративни, нефигуративни) и методолошки приступ њене реализације. Сматрам да се структура „човека“ у ликовној интерпретацији рефлектује и кроз структуру простора слике: формом, бојом, материјом и светлом. Тако „човек“ као део ликовне форме значи својом просторношћу, која одражава и његово физичко биће и његов „унутрашњи садржај“. „Ја сам простор који сам“⁷⁸ У сликарској интерпретацији интеракцију односа „човека“ и простора представљам у јединственој форми која примарно истиче једну или другу структуру или ствара баланс ових целина.

Урбани простор, као дело човека, одраз је његове колективне, друштвене свести. „Конструкција ствари поима се кроз поређење ствари са нашим сопственим организмом, или, што је исто, кроз преношење наше самосвести и самоосећања на ствар, тако што њене делове осећамо и замишљамо, док органе и функције ствари

⁷⁷ H. Read: *Ibid*, str 12-13.

⁷⁸ G. Bašlar: *Poetika prostora* (Čačak: Gradac, 2005) str. 100, prevela Frida Filipović.

прихватамо као своје.⁷⁹ Идентификација са конструкцијом ствари, о којој П. Флоренски говори, може да се примени и на идентификацију са конструкцијом простора. Устројеност, шематизованост и геометријска структура урбаног простора одраз су дела структуре човекове свести.

Композициони распоред слике који заснивам на реално утемељеним стварним или фиктивним односима човека и простора има за циљ да концепцијски и методолошки одреди сликарски процес. У том контексту приказани примери мојих слика у текстуалном делу представљају концепцијске целине као делове јединственог ширег концепта. Свака од тих целина и потконцепција има за циљ да својим композиционо-просторним распоредом сагледа другачији однос човека и простора, отвори нове ликовне проблеме и укаже на нове могућности и методе у реализацији основне концепције.

Слика је подложна формалним трансформацијама и варијацијама, као одговор самој несталности и променљивости структура човека и простора и њиховог међусобног односа. Она подразумева сликарска и графичка средства која реферишу на одређене делове структуре стварности. Поступак реализације ликовне форме методолошки је условљен употребом сликарске тачке или мрље и графичке линије, и њиховом улогом и односима унутар ликовне структуре слике. Сликарски и графички простор који при том настају, чине делове интегралног простора слике. „Према једном (сликарском) приступу простор који се слика замишља се тактилно и гради посредством тачака или мрља, а оне, са своје стране одређују линију, али се линије овде замишљају као могући путеви кретања, при чему је мање или више неважно да ли се то кретање врши или не. Приликом кинетичког (графичког) приступа простору, напротив, простор се организује помоћу линија, које су овде примарни елементи...“⁸⁰ Ликовни елементи стварају кинетичке и тактилне слике које интерпретирају површине и запремине простора стварности. (P. Florenski, “Prostor i vreme u umetničkim delima”, str. 87). Флоренски указује на повезаност ликовне структуре и простора, при чему се простор јавља као извесна последица ликовних елемената и по томе, један од могућих начина тумачења ликовне структуре слике. Простор тако може бити организована конструкција коме је у том случају ликовна структура подређена његовој организацији, али и „слободна“, непотпуно дефинисана конструкција, као последица

⁷⁹ P. Florenski: Prostor i vreme u umetničkim delima (Beograd: Službeni glasnik, 2013), str. 115, prevela Nada Uzelac.

⁸⁰ P. Florenski: ibid, str. 86-87.

спонтаног, интуитивног сликарског процеса где простор настаје ван унапред концепцијски одређеног система.

По типологији простора коју наводи Л. Трифуновић и поделе према структури, на просторе: форме, боје, материје и светла, подела према димензијама на: дводимензионалне, тродимензионалне, четвородимензионалне и петодимензионалне просторе указује на другачије методе у реализацији простора слике. Примарно слику као визуелну форму, по основама Сезанове методологије и концепта о геометријској структури предмета, градим као однос друге и треће димензије простора. Превођење тродимензионалног простора стварности на дводимензионални медиј слике представља формални проблем, али и методолошко средство израза. Ликовни простор настаје реконструкцијом простора стварности, а елементе дводимензионалног и тродимензионалног простора користим као конститутивне делове просторне конструкције слике која наглашава одређене (жељене) сегменте конструкције простора стварности и на тај начин интерпретира одређену просторну ситуацију. Логика математичке, геометријске конструкције тродимензионалног простора при том је условљена значењем просторних структура, боје, материје, светла и форме који су уједно елементи и дводимензионалног простора слике. На тај начин долази до формалног прожимања друге и треће димензије из чега настаје ликовна форма (слика) као синтеза унутрашње експресије (композиције) и визуелног доживљаја стварности (конструкције). „Најразличитије конструкције стварности изражавају се делима чија је композиција готово истоветна...“⁸¹ Однос композиције и конструкције који је поставио П. Флоренски указује на значај и могућности конструкције која одређује значење ликовне форме. Конструкција представља и методолошко средство које реконструише просторне, формалне односе елемената композиције и одражава природу њихових међусобних односа. Конструкција слике је, како П. Флоренски наводи, њена веза са стварношћу која је независна од композиционе шеме слике. То указује на методолошку могућност реализације слике развојем конструкције којом слика „осваја“ простор стварности. Сликарски процес је тако одређен сталном реконструкцијом односа елемената композиције и њиховим релацијама са конструкцијом простора стварности. Реконструкција просторних односа елемената композиције резултира формалним трансформацијама које одражавају синтезу доживљаја видљиве стварности и експресије израза.

⁸¹ P. Florenski: *ibid*, str. 100.

Портрет (главу), најсложенији део структуре човека, наглашавам у остатку предметног садржаја простора као самосталну целину која својом формом интегрише и рефлектује структуру простора окружења. Конструкција простора на слици улази у састав конструкције људске фигуре и портрета. Апстрактна интерпретација конкретног простора условљава и третман у реализацији самог портрета, где су елементи конкретног и особеног на портрету усклађени и повезани са универзалним елементима конструкције простора. Конструкција простора слике која повезује две целине (простор и портрет) представља манипулативну форму, која се у оквиру исте композиције трансформише и тако интерпретира значење односа истих целина.

Циклус слика може да се доживи и разуме као визура „једног кадра“ у коме се одвија смена разноликог садржаја који се рефлектује у структури ликовног простора и сликарске материје. Визура „једног кадра“ представља концепт којим се на различитим сликама приказује промена садржаја истог простора, од сталних непредметних промена светлосних и атмосферских прилика, до промена његовог предметног садржаја. Елементи архитектуре урбаног простора као константа на слици представљају просторни оријентир и основу према којој се одређују просторне релације. Као просторна константа средине, архитектура постаје интегрални део структуре сликарске подлоге и формата слике. „Кадар“ дозвољава могућност избора, селекције, распореда и организације датог садржаја унутар формата слике при чему се, по основу различитих односа и релација структура конститутивних елемената простора реферише на његову слојевитост и значење одређених сегмената његове структуре. Од непредметног, аниконичног садржаја простора „празнине“ до његове трансформације у структуру предметне иконичне форме и обрнуто. Што би се у ликовно формалном смислу тумачило као процес конструкције и деконструкције форме, при чему полазимо од претпоставке интегралног простора који прожима структуре својих конститутивних елемената, у овом случају иконичних и аниконичних, конкретних и апстрактних. Форму која настаје у простору између конкретног и апстрактног развијам као отворен систем који интегрише елементе различитих структура који коначно чине значење структуре слике.

Г. Башлар у својој књизи „Поетика простора“ говори о интими унутрашњег простора куће у природи, кога супротставља вештачком положају простора стана у урбаној средини. Анализирајући урбани простор Г. Башлар каже: „Све је ту машина, интимни живот губи се на сто начина. „Улице су као цеви које усисавају људе“ (цитат,

Max Picard).⁸² Структуру простора града који је прилагођен животу многољудне заједнице, интерпретирам сликом контраста која наглашава његову празнину, као и самоћу и отуђеност појединца у њему. Геометријске форме структуре урбаног простора и њихове „зидане“ границе могу се тумачити и као фактор психолошке и социјалне дезинтеграције. Зидови као „ограде“ које рашчлањују простор постају елементи раздвајања. Башлар говори о самоћи човека унутар интима „ушушканог“ простора куће, насупротив томе отуђеност човека у „ветрометини“ „уличних цеви“ предмет је интерпретације на мојим сликама . Два различита просторна контекста мењају улогу и доживљај човека у њима. У ликовној интерпретацији тај однос се рефлектује у сруктури форме људске фигуре на слици као одраз простора и положаја човека у њему.

⁸² G. Bašlar: *ibid*, str. 57.

Библиографија

1. Ambrozić, Katarina, *Kubizam*, Rad, Beograd, 1960.
2. Argan, Đulio Karlo; Oliva, Akile Bonito, *Moderna umetnost 1770 – 1970 – 2000. 1*, prevela Milena Marjanović, Clio, Beograd, 2006.
3. Argan, Đulio Karlo; Oliva, Akile Bonito, *Moderna umetnost 1770 – 1970 – 2000. 2*, prevela Milena Marjanović, Clio, Beograd, 2006.
4. Arnason, H. H., *Istorija moderne umetnosti*, prevod Dušan Puvačić, Jugoslavija, Beograd, 1975.
5. Arnhajm, Rudolf, *Umetnost i vizuelno opažanje – Psihologija stvaralačkog gledanja*, preveo Vojin Stojić, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1981.
6. Arnhajm, Rudolf, *Prilog psihologiji umetnosti*, (Beograd: Univerzitet umetnosti, 2003.), preveo Vojin Stojić, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2003.
7. Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, prevela Frida Filipović, Gradac, Čačak, 2005.
8. Venturi, Lionello, *Od Giotto do Chagalla*, preveo Vladan Desnica, Mladost, Zagreb, 1952.
9. Virilio, Pol, *Kritični prostor*, prevela Slobodanka Šibalić, Gradac, Čačak, 1997.
10. Voringer, Vilhelm, *Apstrakcija i uosećavanje – prilog psihologiji stila*, preveli Tomislav Gavrić, Zoran Gavrić, samostalno izdanje, Bogovađa, 1996.
11. Gligorijević, Ljubomir, *Opredmećivanje u likovnom prostoru*, doktorska disertacija, Beograd, 1986.
12. Gombrih, E. H., *Umetnost i njena istorija*, prevela Jelena Stakić, Nolit, Beograd, 1980.
13. Ђурић, М. Александар, *Симултано око*, ЗЗУНС, Београд, 2001.
14. Janson, H. W., *Istorija umetnosti*, prevela Olga Šfarik, Jugoslavija, Beograd, 1970
15. Markuš, Zoran, *Fovizam i ekspresionizam*, Rad, Beograd, 1960.
16. Mena, Filiberto, *Analitička linija moderne umetnosti – Figure i ikone*, prevela Milena Marjanovic, Clio, Beograd, 2001.
17. Панић, Владислав, *Речник психологије уметничког стваралаштва*, ЗЗУНС, Београд, 1998
18. Read, Herbert, *Slika i misao*, preveo Ivo Ćurčin, Mladost, Zagreb, 1965.
19. Sezan, Pol, *Istina u slikarstvu*

20. Florenski, Pavel, *Prostor i vreme u umetničkim delima*, prevela Nada Uzelac, Službeni glasnik, Beograd, 2013.
21. Флоренски, Павле, *Икона-поглед у вечност: филозофија и технологија сликарства*, превео Димитрије М. Калезић, Теолошки погледи, Београд, 1979.
22. Trifunović, Lazar, *Slikarski pravci XX veka*, Prosveta, Beograd, 1994.
23. Tomassoni, Itallo, *Piet Mondrian*, prevela Mirna Cvitan, Naprijed, Zagreb, 1971.
24. Шобажјић, Драган, *Како се пише стручни рад*, Факултет музичке уметности, Београд, 2014.

Електронски извори

<https://www.flickr.com/photos/clairity/16272489388>

<https://artblart.com/tag/alberto-giacometti-man-walking-in-the-rain/>

<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/6.1972/>

<http://es.wahooart.com/@/8LT4SV-Pierre-Bonnard-auto-retrato-en-el-espejo>

<https://www.pinterest.com/pin/229965124692142701/>

<http://www.sanjeev.net/modernart/joe-bousquet-in-bed-by-jean-dubuffet-0694.html>

<http://www.sanjeev.net/modernart/joe-bousquet-in-bed-by-jean-dubuffet-0693.html>

https://en.wikipedia.org/wiki/Bathers_at_Asni%C3%A8res

https://en.wikipedia.org/wiki/A_Sunday_Afternoon_on_the_Island_of_La_Grande_Jatte

<https://unvientodepaz.wordpress.com/2012/04/14/amarillos-de-vang-gogh/>

<http://paintingall-vincent-van-gogh-screensaver.en.softonic.com/>

<http://www.piet-mondrian.org/the-gray-tree.jsp>

<https://lisathatcher.com/2012/07/01/piet-mondrian-line-over-form/>

<http://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/memorandum-bids>

<http://www.madlart.com/auctions/item.php?id=8364>

Биографија

Радован Станојевић

- Рођен 1974. године у Нишу.
- Дипломирао на Факултету ликовних уметности у Београду 2001. године.
- Специјалистичке студије, одсек сликарство, на Факултету уметности у Нишу завршио 2011. године.
- Члан УЛУС-а од 2005. године.
- Докторске студије на Факултету за метност и дизајн у Београду уписао 2012. године.
- До данас имао седам самосталних изложби и учешће на више од педесет групних изложби.
- Запослен као наставник предавач на Високој школи за васпитаче струковних студија у Алексинцу.

Самосталне изложбе:

2004. Ниш, галерија "НЕБО"

2006. Сокобања, "Легат Милуна Миртовића"

2009. Ниш, Галерија савремене ликовне уметности Ниш (Павиљон у тврђави)

2010. Ниш, галерија НКЦ

2011. Ниш, галерија "АРТ55"

2012. Сокобања, изложба у оквиру VIII симпозијума васпитача са међународним учешћем

2014. Сокобања, изложба у оквиру X симпозијума васпитача са међународним учешћем

2014. Алексинац, галерија Центра за културу и уметност Алексинац

Колективне изложбе:

1995. Београд, Коларчев универзитет
1996. Београд, Галерија ФЛУ, цртеж
1998. Београд, Народни универзитет "Брђа Стаменковић", "портрет кроз време"
2000. Београд, Народни универзитет "Браћа Стаменковић", "портрет кроз време"
2003. Ниш, Галерија свремене ликовне уметности, нишки цртеж
2003. Ниш, годишња изложба чланова УЛУС-а
2004. Ниш, годишња изложба чланова УЛУС-а
2005. Београд, павиљон "Цвејта Зузорић", чланови УЛУС-а
2005. Ниш, годишња изложба чланова УЛУС-а
2006. Ниш, годишња изложба чланова УЛУС-а
2006. Краљево, галерија "Маржик", изложба чланова УЛУС-а
2007. Ниш, Галерија савремене ликовне уметности, нишки цртеж
2007. Ниш, Niš Art Foundation, изложба младих „Младост“
2007. Београд, Niš Art Foundation, изложба младих „Младост“
2007. Нови Сад, Niš Art Foundation, изложба младих „Младост“
2008. Ниш, годишња изложба чланова УЛУС-а
2009. Ниш, годишња изложба чланова УЛУС-а
2010. Ниш, Галерија савремене ликовне уметности, нишки цртеж
2011. Ниш, годишња изложба чланова УЛУС-а
2011. Ниш, Галерија савремене ликовне уметности, нишки цртеж
2011. Ниш, Народни музеј, изложба поводом годишњице смрти Бранка Миљковића
2011. Београд, Дом војске, изложба поводом годишњице смрти Бранка Миљковића
2012. Ниш, Галерија савремене ликовне уметности, нишки цртеж
2013. Ниш, Галерија савремене ликовне уметности, нишки цртеж
2014. Ниш, годишња изложба чланова УЛУС-а

2014. Ниш, Галерија савремене ликовне уметности, нишки цртеж
2015. Алексинац, галерија Центра за културу и уметност Алексинац, Пролећни салон
2015. Ниш, Галерија савремене ликовне уметности, нишки цртеж
2016. Ниш, Галерија савремене ликовне уметности, „Аквизиције“