

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Факултет ликовних уметности

Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат:

**ПРОМЕНЉИВИ КОНТЕКСТ ПЕРСПЕКТИВЕ
У ФИГУРАТИВНОМ ЛИКОВНОМ ИЗРАЗУ
(изложба графика, слика и радова на папиру)**

Аутор

Катарина Зарић

Ментор: Мр. Биљана Вуковић, редовни професор

Београд, 2015.

Садржај

Апстракт	5
Abstract	6
Увод.....	7
Спознаја феномена перспективе и почетак истраживања.....	8
Пут дуг двадесет година	11
Перспектива, могућа значења	15
Перспектива као начин комуникације	20
Конгломерат (пећинско сликарство).....	23
Семантичка (иконолошка) перспектива.....	28
Вертикална перспектива.....	33
Обрнута перспектива и византијска перспектива	37
Линеарна (геометријска) перспектива	46
Ваздушна (атмосферска) перспектива	66
Колористичка перспектива.....	68
Полиперспектива.....	72
Пласирање ликовних садржаја комбиновањем различитих система перспективе у мом ликовном изразу.....	75
Моја уметност „после“ линеарне перспктиве	78
Могућности и ограничења комбиновања различитих система перспективе у мојој уметничкој пракси.....	83
Методологија рада на докторском уметничком пројекту.....	87
Одабир материјала који заокружује поетичке целине.....	89
Одређивање неопходних метода у практичном раду	92
Интеракција одабраних садржаја, примена усвојених метода	95
Могућности позорнице и микропростора.....	97
Магична линија хоризонта	100
Важност ликовног експеримента, просторни колаж	108
Графике, слике, радови на папиру	110

Поетичка целина Дом богиње Бастет.....	113
Поетичка целина Трг Заборава	119
Поетичка целина Игралиште.....	125
Методологија израде графике техником бакрописа и акватинте	130
Методологија израде слике на дасци	136
Методологија израде радова на папиру	139
Закључак	141
Репродукције, избор	142
Библиографија.....	149
Вебографија	152
Биографија.....	154

Мојим дивним родитељима, Милану и Љиљани Зарић.

Апстракт

Моја уметничка пракса, од самих почетака, прожета је истраживањем појма, улоге и могућности перспективе. Током свих година мога рада интензивно сам се бавила упознавањем законитости које обликују појавни свет и одабране фрагменте тог истраживања (са посебним акцентом на улози перспективе) уградила у свој ликовни израз.

Докторски уметнички пројекат *Променљиви контекст перспективе у фигуративном ликовном изразу* има за циљ да да један нови начин сагледавања појма перспективе. То је поглед базиран на мојој личној поезици и употреби историјског, хеуристичког, компаративног метода и метода интроспекције који су били пресудни у прецизној анализи мог уметничког поступка.

Проблем перспективе отвара опште расправе о феномену и употреби перспективе како у мојој личној уметничкој пракси тако и у целој историји уметности, пратећи њен развитак. Део који се односи на историју уметности садржи сажети преглед историјског развоја човекове мисли и перцепције простора и стварности уопште. Уз помоћ историјске и компаративне методе повлачим паралеле између развоја човекове мисли (која је у једном духу повезала уметност, науку и филозофију) од почетака писане историје до савремених токова у којима су исте тенденције веома очите. Посебан акценат стављам на савремено стварање које у себи комбинује тековине претходних генерација и прилагођава их духу епохе, дајући оновремени допринос бољем разумевању фигуративне уметности.

У другом делу докторског уметничког пројекта износим детаљну анализу три поетичке целине које чине суштину како докторске изложбе, тако и овог писаног дела докторског уметничког рада. Поетичка целина **Дом богиње Бастет** посвећена је употреби перспективе у циљу постизања скучене, драматичне и клаустрофобичне атмосфере форсираних еуклидовских простора. **Трг заборав** напротив, отвара широке панорамске углове и дозвољава велику слободу истраживања положаја органских форми наспрам геометризоване позорнице другог плана. **Игралиште** омогућава синтетички приступ феномену перспективе и залажење у њено симболично значење.

Писани рад се завршава детаљним прегледом радова који су имали кључну улогу у разјашњењу мог стваралачког метода, као и упоредном анализом ликовних феномена обрађених у различитим сликарским и графичким техникама.

Кључне речи: перспектива, линеарна перспектива, Еуклид, фигурација, просторни илузионизам, тродимензионално, обрнута перспектива, византијска перспектива, полиперспектива.

Abstract

My artistic practice, from the very beginning up to the present, is focused on the research of the notion of perspective, on the study of its role and its applications. In order to thoroughly analyse the visible world, and consequently use some of its elements for the creation of my artistic expression, I studied carefully the laws governing it with particular emphasis on the laws applied to the geometrical perspective.

My doctoral project „A variable context of perspective in visual expression“ aims to represent the notion of perspective in a novel way, through my personal poetics and through historical, comparative and introspective methodology. Such approach enabled me to analyses, with great precision, my own work.

Following the general introduction, where I give the brief information on the phenomenon and usage of the perspective in my own work in the field of the figurative art, I present the historical development of perspective in human thought and trace the progress of the very perception of space and reality itself. Historical and comparative methodology of research enables me to draw a comparison between the development of human thought from the very beginning of history which combined in one breath art, science and philosophy, and the contemporary art that also combines the legacy of previous generations and shapes it according to the spirit of its age. This very process contributes to the better understanding of the figurative and visual arts in general.

In the second part of my dissertation I present a detailed analysis of three poetic entities that comprise my solo exhibition and make an inseparable part of this doctoral project. A poetic entity “A home of the Goddess Bastet” is devoted to the application of perspective to achieve enclosed and claustrophobic atmosphere of forced euclidic spaces. “The Square of Oblivion”, however, opens up wide angles and enables great liberty of research of organic forms contrasted with the geometrisation of the stage in the background. „Playground” allows a synthetic approach to the phenomenon of perspective and the exploration of its symbolic meaning.

After these theoretical chapters follows the overview of artworks and the comparative visual analysis of visual phenomena in different painterly and printing techniques. Respectively they are crucial for the explication of my own methodology of creative work.

Key words: perspective, linear perspective, Euclid, figuration, special illusionism, three dimensional, reverse perspective, Byzantium perspective, poliperspective.

Увод

Током живота постоје тренутци који снажно утичу на наше формирање, а да их у том моменту не препознамо као важне и судбоносне. Тек касније, када помислимо како је след збивања што ће довести до нечег веома значајног заправо почео, присетимо се неког, на изглед малог и неважног догађаја који је послужио као окидач целог склопа судбински важних околности.

Управо то се догодило једног летњег поподнева на Дунавском кеју у близини хотела *Југославија*. Не сећам се тачно колико сам имала година, само знам да још нисам ишла у школу. Шетала сам са оцем дугачком стазом која води ка Ушћу, и у једном моменту застала запањена.

Отац ме је упитао да ли је све у реду, на шта сам му ја одговорила питањем: „Тата, како је могуће да су они људи у даљини тако мали, као мрави, кад сви знамо да су у ствари нормалне величине?“. Погледао ме је изненађено, а онда почео да се смеје. „Мислим да ћемо то морати да нацртамо“, рекао је и откинуо врбову гранчицу. У ситном, сивом дунавском песку настале су префињене линије које и дан данас могу прецизно да призовем у сећање, а које су говориле о хоризонту, линији недогледа и истинитим геометријским принципима који прожимају наш видљиви свет. Касније те вечери, све смо то поново нацртали на папиру. Сећам се невероватног узбуђења због ког нисам могла да заспим те ноћи једва чекајући јутро да бих могла поново и поново да исписујем линије које су ми омогућавале да на папиру створим нешто што тако неодољиво личи на свет стварности што ме је окруживао. Била је то права моћ и била сам је потпуно свесна. Никада пре тога нисам имала у рукама оруђе којим по жељи могу да стварам просторе и ликове у њима, а да све заиста изгледа као у реалности.

Мој отац, изванредан математичар, видевши ово велико интересовање није престао да ме подучава, тако да сам ускоро схватила како се добрим познавањем одређених поступака може тачно конструисати било који замишљени облик у простору, као и његова сенка. Сматрам да сам

тог дана први пут заиста прогледала. И касније је било важних открића која су ме итекако потресла, али ово прво сазнање је, верујем, без претеривања обележило мој животни пут.

Спознаја феномена перспективе и почетак истраживања

После овог раног открића, све моје снаге су биле усмерене на освајање могућности потпуног дефинисања простора и облика у њему. Врло брзо сам постала вешта у конструисању решетке система перспективе, као и у насељавању тог простора ликовима чији су односи и пропорције били добро усклађени.

Међутим, паралелно са цртањем развила сам још једно интересовање које се поклопило са открићем линеарне перспективе. То је била фотографија којом сам се интензивно бавила од предшколског узраста, и захваљујући којој сам почела да запажам неке необичне појаве које су пољубале све у шта сам безрезервно веровала. Али, до тог открића није дошло одмах, будући да мој перцептивни апарат још није достигао ниво зрелости који би омогућио запажање финеса.

Магија црно беле фотографије ме је привукла на првом месту зато што је омогућавала брзо бележење визуелних података који ми иначе нису били лако доступни. При том првенствено мислим на покрет. Није ми представљало проблем да сама конструишем имагинарни простор и грађевине у њему тако да све стоји како треба и изгледа уверљиво, али органски облици, нарочито органски облици у покрету представљали су непремостиву тешкоћу. Најпре сам покушала са колажирањем, тако што сам правила фотографије жељене величине, опсецала вишак фото папира око изабраног објекта и лепила слику на место које сам јој одредила у припремљеној *сценографији*. Од почетка нисам била задовољна резултатом, све је деловало вештачки и некако на силу монтирано да стоји заједно упркос томе што нема никаквих додирних тачака. Врло брзо сам одустала од оваквог начина компоновања. Помислила сам да је за све крива метода сједињавања два различита медијума – цртеж оловком или гваш са фотографијом. Поверовала сам да ће бити довољно да прецртам фотографију истим материјалом којим је реализована слика или цртеж, па да се све стопи у жељену целину. Међутим, и после бројних покушаја тај метод није дао неки задовољавајући резултат. Баш напротив, у овом случају све је било још горе. Сад је све деловало потпуно вештачки, прецртана фотографија је на неки начин потпуно обезвредила припремљену сценографију! Тада нисам имала никакво објашњење зашто се ово дешава, све је било на свом месту, пажљиво конструисано, тачних пропорција и савршено мртво. Тада су се јавиле прве сумње да се са фотографијом дешава нешто што се у нашем оку не дешава, а све заједно баш и не може

потпуно да се сложи са системом линеарне перспективе. У свом делу *Перспектива сведена на један принцип*, Др. М. Борисављевић помиње управо овај проблем: „Најзад, то су очигледне заблуде у односу на наше нормално, природно гледање, а никако у погледу на пројекциону геометрију, то јест, линијску перспективу, посматрану као геометријску дисциплину. Она је као таква апсолутно тачна; али када је упоредимо са чулом вида, т.ј. са тим како ми видимо ствари нашим очима, онда је линијска перспектива апсолутно погрешна.“¹ У то време, наравно нисам ни помишљала да фотографија најчешће захвата стодвадесетпети део секунде док око опажа у континуитету, да фотографија формира слику на равной плочи, а око на закривљеној мрежњачи, да се у фото апарату налази филм, а да се слика у оку претвара у електричне импулсе које обрађује наш ум... не баш незнатна разлика. О том феномену је писао Ервин Панофски: „Од ове структуре психофизиолошког простора апстрахује начело егзактно – перспективистичке конструкције: не само њен резултат, већ управо њено одређење јесте да њену хомогеност и бесконачност о којој непосредни доживљај не зна ништа, оствари у представљању простора – да психофизиолошки простор у неку руку претвори у математски. Она дакле, негира разлику између испред и иза, десно и лево, тела и медијума („слободан простор“) да би целокупност делова простора и садржаја простора могла да садржи у једном једином „*quantum continuum*“, она игнорише чињеницу да ми не гледамо једним фиксованим, већ са два стално покретна ока, при чему „видно поље“ садржи сфероидан облик, она не узима у обзир огромну разлику између психолошки условљене „видне слике“, у којој нам до свести долази очигледан свет, и механички условљене „слике на мрежњачи“, која се одсликава у нашем психичком оку (јер својствена „тенденција ка константности“ наше свести коју производи заједнички рад чула вида са чулом додира, приписује виђеним предметима одређену величину и форму, која им као таква припада, и отуда је склона да привидне промене, које ове величине предмета и форме предмета трпе на слици на мрежњачи, не узима у обзир, или бар не у пуном обиму); и најпоследње, она прелази преко веома важне околности да ова слика на мрежњачи, не узимајући у опште у обзир њену психолошку „интерпретацију“, и не узимајући у обзир ни чињеницу кретања погледа – већ са своје стране форме показује пројектоване не на равной, већ на конкавно искривљеној површини, тиме је већ у овом доњем, још предпсихолошком слоју чињеница дата начелна дискрепанција између „стварности“ и конструкције (и само по себи разумљиво, такође, овој последњој потпуно аналогног начина деловања фотографског апарата).

¹ А.Д, Др. М. Борисављевић, *Перспектива сведена на један принцип*, Графички институт „Народна мисао“, Београд 1928, стр. 28.

Тако на пример, да узмемо сасвим једноставан пример, када једну дуж поделимо двома тачкама тако да сада њена три дела a , b , c гледамо под истим углом, онда ће се ови објективно неједнаки делови на једној конкавно закривљеној површини, дакле, и на мрежњачи представити у приближно истим дужинама – међутим, на једној равни представиће се у њиховој првобитној неједнакости. Због тога настају такозване „латералне деформације“, које су свакоме од нас најбоље познате са фотографских снимака и које и саме разликују на плану перспективе конструисану слику од слике на мрежњачи. Оне могу да се изразе математски као разлика између односа угла гледања и односа делова који се добијају пројекцијом на равни, отуда се испољавају утолико приметније уколико је шири укупни угао, или, што казује исто, уколико је мања „дистанца“ у односу на „величину слике“. Поред ове чисто квантитативне дискрепанције између слике на мрежњачи и представљања у перспективи у равни (дискрепанције која је падала у очи и ренесанси) постоји још и формална дискрепанција, која се, с једне стране, добија из чињенице кретања погледа, а с друге стране, исто тако из искривљеног облика мрежњаче: док перспектива у равни праве пројектује као праве, наш орган вида их опажа као (из средишта слике посматрано конвексно искривљене) криве.²

Када сам се уписала на факултет, моја цртачка вештина је знатно унапредовала, тако да више нисам имала проблема са представљањем форми у покрету, биле оне органске или геометријске, али недоумице око компоновања су остале готово идентичне. Помно сам проучавала радове старих мајстора, опчињена ренесансном употребом линеарне перспективе, уверена да је то права и једина исправна интерпретација стварности. Моја стварност, међутим није била тако савршена. Напротив! Колико год да сам се трудила нисам успевала да створим задовољавајућу перспективну конструкцију која би ми дала жељену слику стварности и могла да пренесе емотивни набој који сам у тренутку цртања интензивно осећала. У покушају да схватим где то грешим у цртежу и слици, а касније и у графици, помно сам правила фотографије модела, мртвих природа, пејзажа и добијени материјал поредила са радовима насталим у класи. Мој шок је био потпун; цртеж није одговарао фотографији, фотографија није одговарала геометријској конструкцији простора, оно што сам забележила цртежима и фотографијама уопште није одговарало мом субјективном утиску о интерпретираној стварности. Још могу да осетим горак укус фрустрације који је изазвао распад система у који сам слепо веровала.

Почела сам да се питам колико је стварност заправо стварна, кад не може да се ухвати ни математичким системом, ни оптичким помагалима, ни најпажљивијим цртежом. Постоји ли

² Ервин Панофски, *Расправе о основним питањима науке о уметности*, Самостално издање Боговађа Београд, 1999, стр. 147-148-149.

стварност, и ако постоји, на који начин може истинито и поуздано да се забележи и сачува са свим осећањима уметника која су у тај фрагмент стварности уткана? Било је то кључно питање, како сачувати тај драгоцен визуелни окидач који је заправо био носилац осећања уметника која касније могу и треба да буду пренесена на посматрача. То неухватљиво ткиво постало је моја трајна опсесија.

Пут дуг двадесет година

Први шок око новооткривене нестабилности реалности није потрајао дуго. Посветила сам се проучавању доступне литературе и покушала рационалним путем да дођем до објашњења због чега постоји таква колизија између цртежа, геометријске интерпретације и фотографије на изглед истог фрагмента света који ме је окруживао.

Дошла сам до литературе која је говорила о историјском развоју перспективе у уметности која је са необичном тачношћу пратила развој науке и филозофије, Лакомислено сам одбацила интерпретације простора Старог века, Византије, готичке и романичке уметности као нејасне, невеште и недовољно савршене, и опет сву своју пажњу и енергију усмерила на линеарну перспективу, коју сам рутински користила. У жељи да још једном проверим своја знања поново сам се посветила ишчитавању доступних текстова, на првом месту Еуклида³, Леонарда да Винчија⁴, Леон Батиста Албертија⁵, Албрехта Дирера⁶.

После обимног истраживања могла сам само да закључим да ништа нисам погрешно схватила, да на правилан начин конструишем просторе, да ми ништа не измиче и да је површина целог формата под контролом. А цртежи, слике и графике су и даље биле тачне, хладне и без живота. Нису носиле ни ону енергију нити топлину за којом сам толико чезнула. У таквој атмосфери почела је да сазрева необична идеја о томе да у уметничком изразу тачно не мора нужно да буде и истинито... Чинило ми се да донекле знам шта је тачно, и да у великој мери

³ Еуклид (330 – 275. пне), грчки математичар, творац дела *Елементи*. Поставио је основе науке о простору – перспективе. Доступна литература – The thirteen books of Euclid's elements. Translated from the text of Heiberg with introduction and commentary by T.L. Heath, C.B., Sc.D., sometime fellow of Trinity college, Cambridge. Volume III, books X / XIII and appendix Cambridge at the University Press 1908.

⁴ Леонардо да Винчи (1452 – 1519.) О употреби перспективе говори у делу *Trattato dalla pittura*, Roma, 1651.

⁵ Леон Батиста Алберти (1404 – 1472.) Писац прве књиге о перспективи, градитељ, сликар, песник, филозоф, музичар и механичар.

⁶ Албрехт Дирер (1471 – 1528.) Изнео је своја запажања о перспективи уз представљање нацрта оптичких помагала за правилно цртање система перспективе. Текст је први пут објављен у Нирнбергу 1525.

успевам да га конструишем, али то неухватљиво и без сваке сумње јако важно „истинито“, непрестано ми је измицало. Ервин Панофски се осврнуо на овај необичан однос перспективистичке конструкције и чисто уметничких садржаја: „ Чини се да је то само по себи чисто математски, а не уметнички посао, јер с правом се може казати да веће или мање неправилности, чак потпуно одсуство неке перспективистичке конструкције, нема никаква послас а уметничком вредношћу (као што, разуме се, и строго придржавање правила закона перспективе ни на који начин не угрожава уметничку „слободу“). Само ако перспектива и није моменат вредности, она је ипак моменат стила, па и више од тога: она може, да један срећно искован термин Ернста Касирера учинимо корисним и за историју уметности, да се означи као једна од оних „симболичких форми“ преко које се „садржај духовног значења повезује са конкретним чулним знаком, и том знаку се изнутра досађује“; а у овом смислу је за поједине уметничке епохе и подручја уметности суштински значајно не само то да ли оне имају перспективу, већ и коју то перспективу имају.“⁷

У то време сам волела да цртам фломастером по прозорском стаклу. Још давно, не придајући пажњу овом открићу, схватила сам да је немогуће направити добар цртеж света иза стакла уколико се гледа са оба ока, и уколико се глава помера. Ова омиљена игра из детињства ми је скренула пажњу да права геометријска слика може да се постигне само једном, фиксираним тачком из које се гледа, што није био случај са цртањем модела у класи, или радом у пејзажу. Када сам цртала или сликала, увек сам се незнатно померала и гледала сам са оба ока. Стереовид који се некако подразумевао имао је своје законитости, или још боље рећи, специфичности. У светлу најновијих сазнања, овај је податак нагло почео да добија на важности. Одједном је све почело да се слаже: Када бих конструисала цртеж, слику или графику, користила сам само једну имагинарну тачку на коју се цела конструкција ослањала. О овом феномену писали су многи аутори који су се бавили проучавањем линеарне перспективе. Један од њих је и Роберт Гил: „ Прво, неопходно је разумети како ми гледамо ствари. Када посматрамо неки објекат, наше очи се непрестано померају и мењају фокус да би сакупили у исто време податке о детаљима, боји и величини. На основу тога ми формирамо менталну слику објекта или пејзажа у односу на друге објекте који га окружују. Тачан цртеж у перспективи тог истог објекта је ограничен на једну тачку фиксираниг положаја ока, (као што је то случај са камером), и тако начињен цртеж даје исти утисак као да је настао употребом фото апарата. Има и других фактора који утичу на овај феномен, али за сада је

⁷ Ервин Панофски, *Расправе о основним питањима науке о уметности*, Београд, самостално издање Боговађа, 1999, стр.154.

неопходно разумети да је при изради математички тачног цртежа у перспективи примењен принцип „једног погледа“⁸

Фото апарат такође има само један објектив којим формира слику на филму мало је витоперећи због физичких особина сочива и положаја филма, а наш вид почива на две незнатно различите слике које се стапају и обрађују у нашем уму. Указала са велика разлика између геометријског и оптичког приказа стварности. Идеја је брзо добијала опипљиве контуре. За формирање слике на филму потребно је много мање од секунде, а за израду доброг, квалитетног цртежа често мора да се утроши и више сати рада. Када спојимо те две интерпретације стварности у једну целину, ми заправо спајамо два различита временска поступка са потпуно различитом историјом и технологијом настанка.

Одатле је можда произилазила сва нелагода и незадовољство при првим цртежима – колажима. Очи су гледале у континуитету, сједињавајући две незнатно различите слике, и резултат је преношен руком на папир или платно уз велики уплив свести цртача што је давало посебан, личан печат. Ако би се на ту слику залепила фотографија, целокупна енергија цртежа или слике била би нарушена другом врстом садржаја који ту једноставно не припада зато што је настао дејством другачије временске и изражајне технологије.

Много година касније до руку ми је дошла књига Филипа Стедмана *Вермерова камера*⁹ која ми је потврдила ова рана, интуитивно стечена знања. Уверљивост Вермерових дела почива управо на употреби слике рефлектоване на екран мрачне коморе¹⁰, али третиране руком уз употребу стереовида у одређеном временском континуитету. Чини се да је Вермер узео најбоље и од фотографског поступка и од мајсторства сликања руком.

По Стедмановим речима, Вермерова сачувана платна се углавном деле по времену настанка и тематици. Најраније слике настале између 1654. и 1656. приказују библијске и митолошке сцене. Затим се појављује серија малих портрета младих жена из полупрофила смештених у одговарајуће ентеријере са једном, две или три фигуре које чине већи део Вермеровог

⁸ Robert W. Gill, *Basic Perspective*, Thames and Hudson, London, 1974, page 11.

⁹ Philip Steadman, *Vermeer's camera, uncovering the Truth behind the Masterpieces*. New York, Oxford university press, 2001.

¹⁰ Мрачна комора или „camera obscura“, коришћена је још у време Аристотела као инструмент за безбедно праћење помрачења сунца, а њена употреба се задржала у уметничкој пракси све до средине седамнаестог века. Одавно је примећено да уколико се светлост пропушта кроз јако мали отвор, неминовно формира умањену слику на супротном зиду затамњене коморе. Само име „camera obscura“ потиче од научника Јоханеса Кеплера с почетка седамнаестог века. У шеснаестом и седамнаестом веку камера је употребљавана и за посматрање људи на улицама, а прву практичну употребу камере у уметничке сврхе је описао Леонардо да Винчи у својим белешкама око 1490. године. Ту се помиње и оптички проблем обртања приказане слике.

опуса. Управо на основу тих слика ентеријера историчари уметности су закључили да је уметник користио камеру почевши од 1657. године, па све до краја живота. Оно што је историчаре уметности и истраживаче навело на овакав закључак, је чињеница да нигде нису пронађени цртежи или припреме за слике, нити конструкције перспективе.

Јозеф Панел, амерички литограф био је први који је уочио фотографске карактеристике Вермерових дела, и своје сумње објавио у британском журналу „Фотографија“ 1891. године. Као пример навео је Вермерову слику *Официр и насмејана девојка* из 1658. године. Обе фигуре се налазе за истим столом, али глава официра је два пута већа него глава жене. Иако је све у реду са конструкцијом перспективе у математичком смислу, долази до оптичких деформација због тога што је тачка гледишта смештена превише близу модела. Ова недоследност није толико уочљива посматрачу данашњице, навикнутом на фотографске приказе, али мора да је била много драстичнија Вермеровим савременицима.

Интуитивно сам почела да осећам да нешто недостаје мом знању перспективе, нешто што ми је промакло од самог почетка бављења уметношћу. И исто тако сам схватила да одговор не лежи у даљем усавршавању техничких могућности. Пут до оног скривеног, нејасног а тако моћног „истинитога“ био је негде другде, и потрајао је скоро двадесет година.

Перспектива, могућа значења

Најпре сам морала да утврдим неке полазне основе. Налазим се у одређеној просторно – временској стварности. Све што ме окружује опадам тако што ми моја чула испоручују различите врсте информација. Од свих тих информација, највећи број долази управо путем вида. То што видим изазива различита осећања и може са приличном сигурношћу да се преведе у систем линеарне перспективе. Ако желим мојом уметношћу да пренесем та осећања на друге особе које посматрају моје уметничко дело, морам са одређеном тачношћу да пласирам визуелне садржаје тако да одговарају когнитивном оквиру посматрача, као и мом когнитивном оквиру.

Другим речима, да би дело било усвојено на квалитетан начин, и аутор и посматрач би требало да се налазе у истом, или бар сличном естетичком и емотивном формату. Наравно, не ради се о преношењу егзактне идеје, већ о осетљивом и вишеслојном корпусу осећања.

Моје уметничко дело настаје тако што користим фрагменте света појавности који ме окружује и који у мени изазивају врло јаке емоције, и смештам их у систем линеарне перспективе па на тај начин формирам своју, нову реалност која би требало да послужи као нека врста менталног окидача за жељена осећања код посматрача.

У прво време нисам имала никаквих сумњи да све прикупљене податке света који ме окружује треба да представим у истом систему линеарне перспективе, онако како су виђени, да бих посматрачу олакшала усвајање представљених садржаја. Наравно, одавно сам била свесна асоцијативне и симболичке моћи појединих детаља, обојених површина, структура и ритмова који нису изискивали никакву подршку система линеарне перспективе, али компоновање уметничких дела само путем ликовних елемената без својеврсног „упутства за гледање“ није долазило у обзир. То ми је највише личило на проналажење лепих и моћних речи, и њихово изговарање без претензија да се од њих формира реченица или нека већа смисаона целина.

Дакле, на перспективу гледам као на специфично „упутство за читање“ понуђених садржаја који имају потенцијал да покрену извесна осећања код посматрача. Запазила сам такође, да променом угла гледања могу да постигнем драматичне промене у утиску на посматрача, али то није било довољно да бих употпунила регистар „нијанси и арома“ осећања која су ми недостајала.

Перспектива је заиста могла да нагласи представљене садржаје, исто је тако могла да их учини неважним, удаљеним или превише сабијеним. Према површини својих слика, графика и

цртежа сам се односила као према кадру филмске камере, бирајући ракурсе који ће на најбољи начин исказати моја осећања и подржати одговарајућу атмосферу.

Нисам ни помишљала да када формирам шему перспективе, то чиним на површини целог формата, тако да комплетна слика подлеже истим правилима. То се некако подразумевало све до момента када сам се при једној од посета Амстердаму нашла на очаравајућој изложби Персијске минијатуре. Била сам затечена лепотом потеза, филигранском израдом, топлином и снагом што је зрачила са сваког предлошка, после толико векова, нетакнута. У моменту сам схватила да све време трагам управо за тим, да сва истинитост појава које ме окружују може на неки начин да се преведе и учини много јачим и много стварнијим од стварности из које су потекле.



Персијска минијатура, почетак четрнаестог века.

Тог првог дана сам помно упијала енергетски набој целе поставке, запањена колико ме је сусрет са овим малим, префињеним оригиналима потресао. Тек сутрадан, кад сам средила утиске, дошла сам поново да погледам изложбу, хладне главе. Биле су то илустрације које су говориле о дворском животу, лову, биткама, спретно испреплетане са текстом и широким, бојеним површинама уметнички осликаног племенитог папира. Ни трага од линеарне перспективе, бар не у оном смислу који сам ја сматрала нормалним и јединим истинитим.

Али и без тога све је било у савршеном реду. Уколико је и било потребе да се представи простор, углавном у приказу битака, лова или великих свечаности то је учињено на један необичан начин који је потпуно служио исказу самог уметника, а није уметник био тај који би свој израз уклапао у неки замишљени систем перспективе у жељи да све изгледа као да је заиста виђено. Уколико би група важних коњаника била смештена у центар формата, све би се прилагођавало њима; природа, углавном сведена на мале декоративне детаље, фигуре у позадини које се не би нужно смањивале са порастом замишљене раздаљине, нити губиле на оштрини или боји, поље чија би се конфигурација пружала тако да све буде лепо видљиво и доступно оку посматрача.



Рај Дит Чанд од Биласпура слуша групу музичара, индијска минијатура из 1660. Пример организације поља у коме су сви важни делови композиције тако приказани да не ремете једни друге, док је линија хоризонта јако подигнута.

Ако је и било некаквог система перспективе, био је испреплетан са неким другим представама простора, по мени неухватљивој логици. Знала сам наравно, да такве представе постоје кроз целу историју уметности, али их нисам никада опазила као тако моћне и истините.

Неколико година касније наилазим на текст који на добар начин дефинише тај запажени феномен који се везује за сликарску концепцију Далеког истока, али на прихватљив и јасан начин покрива и уметност која ме је тако јако потресла: „ За сликаре Далеког истока сликарски простор представља идеју неограниченог, бесконачног. Њихов се простор одмотава дужином макенума (дугачке слике) у непрегледност, или висином макенума (високе слике), у бескрај. Корен те

концепције налази се у омиљеном будистичком уживању у Празном. Укратко: европски сликарски простор је рационално – оптички, а кинески и јапански, емоционално – симболички¹¹.

После много година, у изванредној књизи Орхана Памука, *Зовем се Црвено*, наишла сам на детаљно објашњење оваквог сликарског поступка. Уметник заправо нема потребе да слика свет онаквим какав је у стварности; он свет приказује онаквим каквим га Бог гледа, са висине минарета:

„СЛИКАРСТВО И ВРЕМЕ“

Као што је свима познато, некада су сликари нашег света и стари арапски мајстори, на пример, на свет гледали онако како га данас гледају франачки безбожници, и све су посматрали и сликали с положаја на којем стоје улична скитница и псето, или продавци и целер на тезги у дућану. Пошто су били неупућени у технику перспективе којом се франачки мајстори данас надмено хвалишу, њихов је свет остајао досадан и ограничен на оно што би цукела или целер могли да виде. Затим се нешто догодило и читав се наш сликарски свет изненада променио. Да вам то укратко објасним, почињући од тог догађаја.

ТРИ ПРИЧЕ О СЛИКАРСТВУ И ВРЕМЕНУ.

Алиф.

Пре триста педесет година, оног хладног фебруарског дана када је Багдад пао у руке Монгола који га немилосрдно похараше, Ибн Шакир беше најгласовитији и највећи калиграф не само арапског света него и читавог ислама, а упркос његовој младости, у широм света чувеним библиотекама Багдада већ су постојала двадесет два тома што их је он исписао, већином Курана. Пошто је веровао да ће те књиге живети до судњег дана, Ибн Шакир је живео са идејом о једном дубоком и бескрајном времену. Да би завршио последњу од тих легендарних књига, за које се данас више и не зна, а које војници монголског Хулагу – хана за свега неколико дана исцепаше, истргаше на комаде, спалише и побацаше у Тигар, он је читаве једне ноћи јуначки радио под треперавом светлошћу свећа. Како је окретање леђа сунчевом изласку и гледање ка западу, ка хоризонту, био начин који су арапски калиграфи одани традицији и идеји о бесмртности књига, већ пет векова примењивали да одмарају очи и спрече слепило, Ибн Шакир се у свежини јутра попео на минарет Халифине џамије и с балкона видео све оно што ће окончати једну традицију писања која се непрекинута настављала већ пет стотина година. Виде како немилосрдни војници Хулагу – хана улазе у Багдад и остаде на врху минарета. Видео је како пљачкају и руше град, како

¹¹ Матко Пеић, *Приступ Ликовном Делу*, Загреб, Школска књига, 2010, стр. 158.

секу главе стотинама хиљада људи, како убијају последњег у низу муслиманских халифа који пет стотина година столоваху у Багдаду, како силују жене, пале библиотеке, у Тигар бацају на десетине хиљада књига. Док је, два дана касније, у смраду лешева и самртних ропца, посматрао како Тигар тече црвен од мастила разливеног из бачених књига, помислио је како толики томови које је краснописао, а који су сада нестали, нимало нису допринели томе да се заустави тај језиви покољ и уништење и заклео се да више неће писати. Штавише, обузела га је жеља да своју патњу и ту пропаст коју је видео изрази сликањем, које је до тога дана ниподаштавао гледајући на њега као на побуну против Бога, па на папиру, од кога се никад није одвајао, нацрта све оно што је видео са минарета. Овом срећном чуду ми дугујемо снагу исламског сликарства, која траје већ три стотине година од најезде Монгола и оно што га разликује од сликарства хришћана и идолопоклонаца, а то је да се, исцртавањем линије хоризонта и у једној искреној патњи, свет осликава с места с којег га види Бог – одозго. Дугујемо и томе што се након покоља Ибн Шакир са сликама у рукама и сликарском решеношћу у срцу упутио на север, у смеру из ког су дошле монголске хорде, да сликарство учи од кинеских мајстора... Тиме је постало јасно да се идеја о бескрајном времену која је пет стотина година лежала у срцу арапских калиграфа, неће испољити у писању већ у сликању. Доказ за то је што томови и томови књига бивају распарчани и нестају, али илустроване странице у њима, улазећи у друге књиге и томове, живе заувек и настављају да приказују божји свет.¹²

Стварност је почела да показује многа лица, а ја сам познавала само једно. Испоставило се да перспектива у себи носи безброј значења и могућности, и да уколико заиста желим да схватим свет који ме окружује морам да проширим своје поље спознаје на системе перспективе чији основ није чиста геометрија или оптика, већ и незамислива снага осећања.

¹² Орхан Памук, *Зовем се Црвено*, Београд: Геопоетика, 2007, стр. 96, 97,98.

Перспектива као начин комуникације

Требало је дакле, створити ширу слику о потенцијалу феномена перспективе. Овај пут морала сам да узмем у обзир постојање многих других погледа на стварност, мотивисаних најразличитијим потребама. Ускоро ће се показати како представа стварности доследно прати стање духа, развој одређеног друштва, верске или социјалне потребе, ниво развоја науке, књижевности и филозофије. Изражајна моћ перспективе суверено је владала свим људским делатностима од памтивека, до данас.

Иако постоји висок степен слагања око опажања и тумачења садржаја и елемената просторно – временске стварности у којој се налазимо, у исто време се открива запањујуће богатство интерпретација те стварности у зависности од различитих потреба ствараоца, односно, шире гледајући, целог друштва где уметник делује. На тај начин долазимо до сазнања да је систем перспективе заправо оквир за пласирање одређених порука уз помоћ преузетих фрагмената *света реалности* и њиховог смештања у одређени, жељени контекст. У оквиру овог истраживања било је потребно обратити пажњу на још једну занимљиву појаву, поменуту у књизи Ернста Гомбриха *Уметност и илузија*, која са невероватном подударношћу прати развој човекових изражајних могућности од почетака цивилизације па све до данас. Ради се наиме о дечијем стваралаштву.¹³ Период од четврте године је значајан, називамо стадијумом шарања, где најчешће преовлађује форма круга, која полако еволуира у смислу дефинисања људске или животињске фигуре. Постоје резултати бројних истраживања који сведоче о томе да деца користе различите пројекционе системе у зависности од тога у ком се узрасту налазе. Деца испод десет година нису била у стању да представе сто у тродимензионалној пројекцији, док је група изнад десет година тај исти сто са лакоћом представила у ортогоналној пројекцији. Следећа група деце сто су представила у косој непосредној пројекцији, што је и најчешћи систем приказивања у дечијим цртежима у овом узрасту. Деца у старосној групи преко четрнаест година су била у стању да представе сто

¹³ Ернст Гомбрих почиње своју чувену књигу *Уметност и Илузија*, запитаношћу: „ ... Али, постоје и друга подједнако збуњујућа питања везана за представљање простора слике, и не припадају баш сва под надлежност историчара уметности. Због чега цртежи мале деце изгледају тако различито од цртежа одраслих? Због чега је деци потребно тако много времена да науче да цртају, и зашто је већина одраслих људи налази да је цртање тако тешко? Да ли су необични цртежи мале деце једноставно резултат одсуства вештине да тачно репродукују објекте што их окружују, или деца виде ствари другачије од одраслих? Можда деца исто виде стварност као и одрасли, али користе другачији пикторални систем да представе стварност?

користећи се са лакоћом правилима линеарне перспективе, док је само мали број наставио да користи косу пројекцију.¹⁴



Савремени дечији цртеж, узраст од пет година.



Цртеж на своду пећине Алтамира.

Такође су присутна и насумична отискивања шаке премазане бојом. Ако то упоредимо са првим познатим цртежима човека нађеним на сводовима пећина у којима су боравили наши далеки преци, установићемо многе сличности. До шесте године дете развија свој израз у стадијум шеме, што јасно прати појаву вертикалне перспективе из времена месопотамске и египатске уметности, где су фигуре постављене у низу, једна изнад друге у покушају да се дочара и објасни простор. Око девете године долази до развијене шеме, која након тога прелази у визуелни

¹⁴ John Willats, *Art and Representation, new principles in the analysis of pictures*. New Jersey, Princetown University Press, 1997.

реализам. Оно што се чини карактеристичним за дечије стваралаштво је одсуство жеље да се створи трајна вредност, или да се уклопи у неки задати естетички оквир или правило. Дете на почетку највише занима сам процес рада, у њему налази испуњење и повод за игру. Тек касније, цртеж постаје порука, комплексна мешавина информација које дете саопштава различитим средствима. Најважнији ликови, на пример, оца и мајке доминантни су у својој величини или обојености, што потпуно одговара раздобљу када се употребљавала семантичка или иконографска перспектива. Е. Х. Гомбрих нас упућује на опрез при постављању паралеле између развоја дечијег цртежа и развојног пута целокупног човечанства на пољу уметности: „Са становишта функције, дечија уметност нашег доба веома је нечист пример. Мотиви и намере из којих деца цртају врло су измешани. Деца расту у нашем свету у којем је слика већ попримила вишеструке функције: да верно приказује, илуструје, украшава, намамљује или изражава осећања. Наша деца познају сликовнице и магazine, биоскопски и телевизијски екран, и у дечијим се сликама ово искуство можда одражава на више начина но што то дечији психолози увиђају. На једном „тесту мозаика“, дете које се користило геометријским облицима да би представило лисицу виђену страга како посматра нешто испред себе – добило је високу оцену. Ово је решење несумњиво било виспрено а висока оцена потпуно заслужена, али је сасвим мало вероватно да је дете икада видело лисицу у том положају. Оно мора да је гледало сликовнице, и у једној сигурно нашло одговарајућу шему, лако прилагодљиву медију мозаика. Све време деца упијају и прилагођавају мерила и шеме света одраслих.¹⁵

Имајући све ово на уму разумела сам да морам да се вратим на онај моменат мог личног ликовног развоја у коме сам, прескочивши велики део уобичајеног пута одмах почела да користим линеарну перспективу, што се показало као отежавајући фактор у мом поимању и представљању света који ме је окруживао. Указала се неодложна потреба да сагледам перспективу из свих углова и обратим много више пажње на оне уметнике из давнина који су врло „необично“ цртали. Они су знали нешто што је мени измицало.

¹⁵ Е. Х. Гомбрих, *Уметност и илузија*, Београд, Нолит 1984, стр. 114, 115.

Конгломерат (пећинско сликарство)

У сам освит цивилизације настали су први човекови ликовни искази добро очувани на зидовима и сводовима најранијих станишта – пећина. Изведени су приручним материјалима, црвеном земљом и чађи помешаним са остацима животињских масти. Ти први уметници користили су природне избочине на стени да би што боље дочарали волумен и покрет животиње, запажајући са задивљујућом тачношћу и спонтаношћу њихове карактеристике. Е. Х. Гомбрих нам сугерише врло логичан могући пут настанка тих првих радова наших предака: „Признајем да неке преисторијске слике, посебно чувена ремек дела из Ласкоа, изгледају одвећ контролисано и смишљено да би била исход случаја и пројекције. Но те слике сигурно не потичу с почетка пећинске уметности: мора да су им претходиле хиљаде година прављења представа. Важно је држати ову могућност на уму, јер се пећинска натуралистичка уметност често користи као аргумент против схватања да је пресликавање изгледа ствари сложено и касније настало постигнуће, исход предања и учења. Пећинска уметност и њен сродник, уметност Бушмана, довеле су до далекосежних спекулација о психолошком склопу примитивних ловаца и њиховим натприродним моћима визуализовања, њиховом наводном поимању видљивог света које уплитање логике и пустошење аналитичке логике још нису искварили. Но данас су такве еволуционистичке идеје, које су у деветнаестом веку изгледале веома прихватљиве свуда у повлачењу. Најбоља радна хипотеза данас јесте да између наших предака, пећинских људи, и нас самих нема велике биолошке и психолошке разлике. Не видим, дакле зашто правило ритмичког смењивања схеме и исправљања не би важило и за прадревне уметнике. Кад су једном у стени открили облик животиње, као што је онај индијанац открио облик јастога у звездама, вероватно су увидели да га је лако преносити и подешавати, а онда је племе (или каста) видара, бавећи се неким магијским обредом стекло специјализовану вештину да такве ликове прави и само.¹⁶ Можемо само да нагађамо шта су били мотиви настанка ових првих уметничких дела.

Опште је прихваћено веровање да је бескрајно понављање истог мотива имало неке везе са магијским ритуалима који су, претпоставља се, имали за циљ да омогуће успешан лов и призову одговарајући плен од кога је зависио опстанак целокупне заједнице. Једино тако се може објаснити непрекидно цртање истог мотива животиње, чак једне преко друге, у неколико слојева. Каснијим испитивањима установљено је да су осликани делови пећине у великој мери били и

¹⁶ Е. Х. Гомбрих, *Уметност и илузија*, Београд, Нолит 1984, стр. 105.

најакустичнији у целом станишту, па је лако претпоставити да су се на тим местима изводили магијски ритуали посвећени лову.

Ђина Пискел је изнела своја запажања везана за овај период човековог развоја: „Тек око 40000 година пре нове ере, нарочито у појединим областима европског континента дошло је до заокрета којим је обележено дефинитивно одвајање од претходног доба: човек је почео да ствара облике који су репродуковали стварност у којој је живео и изражавали мрачне стрепње и претећа страховања која су господарила његовом егзистенцијом. Тако је никла преисторијска уметност.

Њене манифестације су многоструке, и служећи се савременим језиком, могу да се групишу у вајарске и сликарске облике. Питање које се најнепосредније поставља у вези са палеолитским творевинама односи се на циљ због кога их је човек стварао. То свакако није било због тога да би имао пред собом лепе слике које би посматрао, јер ће се овај захтев испољити тек у одговарајућим условима културе, а не инстинктивног живота. Није у питању ни утилитаристички циљ, јер треба искључити претпоставку прихватању још у прошлом веку, према којој су животиње насликане или урезане у пећинама требало да послуже као мамац живим животињама које би у затвореном простору могле лакше да буду погођене.

Одговор на постављено питање је само један: Облици преисторијске уметности, који су превасходно представљали репродуковање стварности никли су као манифестација стваралачке воље примитивног човека, из његове тежње да *створи нешто* ни из чега, из његовог задовољства да фиксира на очевидан начин у одређеним облицима неке аспекте свог несређеног начина мишљења, своје узнемирујуће стрепње.

У том смислу уметност у стени изражава визију стварности која окружује преисторијског човека и његово магијско схватање света.

Проучавање те уметности пружа значајан допринос науци која је још увек ангажована у реконструисању аспеката живота временски најудаљенијег људског бића.¹⁷

Ти први цртежи и слике, наравно ни на који начин не носе у себи наговештај простора. То је једноставан конгломерат сличних ликовних форми које се додирују и преклапају творећи неку врсту дифузне композиције. Овакав начин интерпретирања стварности не може да се сврста у покушаје да се објасни простор, али спада у прва сведочења човекове жеље и потребе да тродимензионални свет око себе представи на дводимензионалној површини.

¹⁷ Ђина Пискел, *Општа историја уметности 1*, Београд: Вук Караџић, 1974, стр. 13.

Без сумње, ти цртежи животиња, а касније и људи, подстицали су и будили значајна осећања праисторијског човека, те је сврха тог давног уметничког чина била испуњена. У каснијим цртежима који приказују човекову фигуру у различитим акцијама, појављује се блага асоцијација просторног решења, али више на нивоу логике ритма композиције, него као резултат рационалног планирања и промишљања. Овакав начин приказивања нам јасно говори да је уметник, а самим тим и његово окружење било сконцентрисано искључиво на *суштину*, а то је представљање и призивање жељеног плена, док просторни односи, раздаљине, односи величина и њихов међусобни ликовни дијалог нису заузимали најважније место у свести, а самим тим ни у ликовном појмовнику праисторијског човека.



Свод пећине Алтамира, Представљен је конгломерат сличних форми које чине дифузну композицију.

За разлику до претходне дифузне композиције која просто набраја одређене, веома сличне садржаје без икаквог опипљивог реда и логике, овај цртеж недвосмислено говори о намери да се објасни одређена активност човека у односу на скупину животиња. Овде би свакако требало навести запажање Леон Батиста Албертија које се односи на развој уметности која се заснива на механизму пројекције: „Верујем да су уметности које имају циљ да подражавају остварења природе настале на овај начин: у стаблу, грумену земље или некој другој ствари, једног су дана, случајно откривене извесне контуре које је требало сасвим мало изменити па да изгледају зачуђујуће слично неком природном предмету. Уочивши то, људи су покушавали да утврде да ли је додавањем или одузимањем могуће допунити оно што недостаје до савршене сличности. Подешавањем и уклањањем контура и површина онако како је то предмет захтевао, у томе су, на своје задовољство, и успели. Од тога дана, способност да се стварају представе нагло је расла све

док човек није постао кадар да постигне сличност са сваким предметом, чак и када контуре нису постојале.¹⁸



Приказ лова из пећине Алтамира.

У оваквом исказу постоји ред, људске и животињске фигуре су распоређене по шеми вертикалног компоновања са јасно израженим индивидуалним карактеристикама, детаљно су приказани лукови и мале стреле које се забадају у тела животиња. И животиње су приказане са свим одликама пола, величине и узраста, тако да кроз једну слику добијамо информације о радњи, статусу учесника, ступњу технологије лова, и што је најважније, овај цртеж представља сведочанство о способности да се перципирани фрагменти свакодневног живота претворе у причу уз помоћ слике, за шта је потребно развијено апстрактно мишљење, неопходна основа за даљи духовни развој.

¹⁸ Леон Батиста Алберти, трактат о скулптури, *Де статуа*.

У мојим првим покушајима да заобиђем оквир перспективе настале су слике, акумулације где сам на великим листовима папира набрајала незнатно различите, а сродне предмете. Све је то јако пратило идеју композиције коју затичемо у пећинском сликарству. У прво време били су то природни, органски облици сушених и свежих плодова јабуке, дуње, различитог цвећа. Највећи проблем се јављао у тренутку када бих ради боље дефиниције форме увела светлост и јаку контрастну сенку који би били ограничени искључиво на сам објекат, али не и на његову околину. На тај начин стално сам добијала ефекат колажа где су представљени предмети једноставно „пливали“ по пустоши белине папира, као исечени са неког другог цртежа и једноставно налепљени на ову нову подлогу.

Да бих некако повезала подлогу са предлошком почела сам да сликам благу сенку која је излазила на белу површину папира, али се тада, као неком чаролијом цео формат преображавао у посебну, интегралну композицију која је захтевала своје објашњење у систему перспективе. Уколико бих пробала да се одрекнем светлосно – контрастне модулације форме и ослоним се искључиво на валерско или хроматско поље, добијала сам неуверљиве, пливајуће цртеже највише налик декоративној уметности текстила која ни на који начин није могла да задовољи моје ликовне захтеве.

Сличну проблематку затичемо и у кинеском сликарству које представља детаље дворског живота династије Танг.



Цо Фанг, дворкиње слушају музику, (насликано око 780 – 810). Свитак, туш и боја на свили.

У својој књизи *Историја уметности, Далеки исток, од каменог доба до краја XVIII века*, Ли Е. Шерман објашњава уобичајени поступак уметника при приказивању оваквих сцена где позадина

која окружује ликове није дата, већ су само набројани елементи композиције, фигуре, делови пејзажа и дрвеће.¹⁹

Постало је јасно да је некакав оквир перспективе потребан у мојој уметности, али на један флексибилан начин који ће служити мом исказу, и не присиљавати ме да своје ликовне садржаје ломим и на било који начин прилагођавам оруђу приказа. Нисам желела да се одрекнем пуне дефиниције карактеристика и светлосно – контрастне модулације представљених садржаја, али највећи проблем ми је представљала немогућност парцијалног представљања тих садржаја без уласка у замку линеарне перспективе која би неминовно доносила дах суве и строге реалистичности.

Семантичка (иконолошка) перспектива

У покушајима да заобиђем заблуду како је само линеарна, оптичка и математички утемељена перспектива заправо једина права и истинита, дошла сам и до феномена семантичке, иконографске перспективе, посебног начина сагледавања и представљања појава из света стварности. Реч семантика потиче од грчке речи *семантикос* која се преводи као *Онај који даје знакове, значајан, симптоматичан*, који означава, који значи.²⁰

У корену свега наведеног је реч *сема*, што значи знак, значење. Може се рећи да је семантика један од три аспекта сваког смисаоног појма, дакле, да уз синтаксу (правила писања и конструисања саме речи) и прагматику (практичну употребу знакова од стране друштва) даје смисао, односно значење појму. Познато је да на пример, једна иста реч може да има неколико значења, што значи да је њена семантика у тим случајевима различита.²¹

Када сам касније себи покушала да објасним како је могуће да од самог почетка нисам обраћала довољно пажње на другачије интерпретације стварности, увидела сам механизам замке која ме је онемогућила да схватим и прихватим ове јако важне увиде, махом везане за прошла времена. Објашњење је заправо било врло једноставно. Кад год бих покушала да пронађем нове податке о перспективи, било по регистрима библиотека, а касније и на интернету, увек би се

¹⁹ Lee E. Sherman, *Историја уметности Далеки исток, од каменог доба до краја XVIII века*, Београд, Издавачки завод Југославија, 1972, стр. 268 – 269.

²⁰ Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета 1980, стр. 832

²¹ Autoptosis.foi.hr/wiki.php?name...semantika. (приступљено 26. 3. 2014. у 23:17)

појављивале информације које су се односиле искључиво на линеарну перспективу, са врло штурим прегледима *ранијих, неуких и несавршених* система који више нису у употреби.

Није никакво чудо да сам подлегла овој јакој и сугестивној струји. Када сам постала свесна заблуде отворило ми се још једно поље сазнања које ми је пружио обиље информација о томе колико је дух епохе доминантан у наметању свести о пласирању ликовних садржаја и њиховом ишчитавању. На исти начин, уметник старог Египта који је тежио јасноћи а не илузији, ни на који начин не би успео да наметне линеарно – математички модел представљања стварности јер су друштвене околности подржавале и фаворизовале један потпуно другачији начин виђења и читања реалности.

Семантичка перспектива се учинила необично интересантном због тога што потпуно пренебрегава односе величина ликова које представља у складу са очекиваном логиком отклона у простор и њиховим међусобним димензијама, већ уводи хијерархију по важности, и дословно приказује *велике и мале људе*.²² Овакав начин приказа назива се такође и перспектива значења где се величином ликова не означава њихов релативни, па према томе променљиви положај у простору, већ апсолутан и непроменљив положај у друштвеној или духовној хијерархији.

Уколико погледамо начин компоновања рељефа на једном од улаза у париску катедралу Нотр Дам, јасно се примећује да је највећа пажња посвећена лику Христа, који заузима централно место као највећа фигура, нека врста мере ствари која се затим рефлексно преноси на остале делове композиције рангирајући их према значају, тако да лик Богородице и светаца доживљава незнатно умањање, док ликови *обичних људи* из црквене хијерархије драстично губе на величини у односу на централне и најважније ликовне.

Чини се да хор анђела и мање значајних светаца који уоквирује преломљени лук има неку своју засебну меру величине, као место у композицији, што се може рећи и за дванаест апостола који су у пропорцији много већи од фигуре Христа, али на потпуно другом месту, са леве и десне стране улаза, па самим тим, својом величином не доводе у питање врхунски ауторитет Христа.

То нам открива још једну важну особину семантичког компоновања. Ова врста перспективе подлеже касетираности, јасном ограничавању појединих приказа, у оквиру којих су до танчина испоштована правила неке замишљене, више космичке хијерархије. Међутим, уметнику средњег века не представља никакав проблем да по неколико таквих независних поља

²² Likovna.kultura.ufzg.unizag.hr/perspective.ntm (приступљено 27.3.2014. у 10:25)



Улаз у париску катедралу Нотр Дам, величина представљених ликова је одређена њиховим значајем.

тесно укомпонује једно поред другог, чинећи прави мозаик испреплетаних прича.

У својој књизи *Простор и време у уметничким делима*, Павел Флоренски даје изванредно објашњење оваквог начина представљања стварности, осврћући се на још један важан елемент сликовно – симболичког наратива какав се често среће у овом историјском раздобљу:

„Икона – житије у старо доба сматрана је узвишеном, ако не и најузвишенијом врстом ликовне уметности. И, заиста, она у себи сједињује фреске и икону у ужем смислу, житије једног лица са духовним портретом. То пред њу ставља тежак задатак да искаже композиционо јединство међусобно одвојених поља, не чинећи, међутим да се она орнаментално понављају, и стога бивају монотона. У књизи која се прелистава, утисак који представља свака појединачна илустрација у одређеној мери бледи, па је стога, извесна преувеличаност композиционог јединства појединих илустрација можда чак и неопходна да би се постигла већа повезаност књиге као целине. Овде на икони – житију све појединачне композиције стоје пред посматрачем заједно и непрестано се међу собом сравњују у најразличитијим комбинацијама. Њихова композицијска неусклађеност одмах би се доживела као нешто недопустиво. Али, у исто време, једнако би скретало пажњу и механичко понављање композиције, као заустављање драматичног развоја живота, као беспотребно

задржавање радње. Уметнику је потребна огромна мудрост да се не би огрешио ни у првом ни у другом погледу.

Осим тога, композиције на пољима, *све заједно*, припадају целини и поред опозиционе сродности, коју испољавају као засебне композиције, треба да чине и општу композициону целину, заједно са сликом средишњег дела, премда она, са своје стране треба да се суштински разликује од поља. Овај задатак да се икона, према сликама и бојама, образује од саставних делова чини то да се врста коју разматрамо покаже као заиста тешко остварљива, али као она која у највећој мери обухвата простор по четвртој координати – времену.²³

Ако се вратимо на историјски и друштвени миље који је изнедрио овакав вид приказивања, схватамо да уметност није била искључиво у служби естетике. Као што је првобитне, пећинске слике обликовала магијско – ритуална потреба, кипови бројних божанстава и фетиша су имали улогу да уливају страхопоштовање, тако су средњевековне слике, рељефи и иконе имале на првом месту религиозни карактер и улогу да махом неписменом становништву пренесу поруке везане искључиво за религиозну доктрину.

Из данашње перспективе која се драстично разликује од перспективе наших далеких предака, та дела имају потпуно другачије дејство. Гледајући очима савременог човека, ми можемо да уживамо у естетској димензији пећинског цртежа, античке скулптуре, идола или иконе, али им онда прилазимо на сасвим другачији начин који је потпуно стран времену и духу епохе у којој су та дела настала. На тај начин им дајемо једну потпуно другу димензију, измештајући их из њиховог првобитног, аутентичног контекста. Не сме се занемарити чињеница да је естетска вредност само једна од димензија ликовног дела. Оно може да носи политичке, историјске, економске, културне или терапеутске конотације.

Управо из тих разлога нама је онемогућена аутентична перцепција уметничких дела из претходних епоха, па их стога често доживљавамо као невешта и у перспективи нетачна, ослањајући се искључиво на естетску димензију при тумачењу, иако она на свој начин подлежу врло строгим правилима представљања и компоновања. Уколико направимо паралелу са књижевним изразом, увиђамо да је перспектива уско везана за приповедача, било да се ради о једном од ликова или о приповедачкој инстанци, док при перцепцији ликовног дела, сваки посматрач може и мора да оствари своју личну перспективу, ослањајући се на понуђене садржаје.

²³ Павел Флоренски, *Простор и време у уметничким делима*“ Београд, Службени гласник 2013.

Семантичка перспектива, за разлику од линеарне омогућава слободније асоцирање, будући да је ослобођена егзактних геометријских правила и потпомогнута потенцираном и наглашеном хијерархијом представљених ликова која не одговара оптичком приказу реалности, већ друштвено прихваћеним и усвојеним вредностима. Управо та особина семантичке перспективе чини да се садржаји лакше и тачније ишчитавају, што заправо представља апсурд, јер приказује у многоме измењену и редуковану слику стварности, тако омиљену у дечијим цртежима, који до некле прате развој људске мисли кроз историју. Како сматра саврмени аутор, Џон Вилатс, постојање извесне сличности између развојног пута уметника из прошлости и генезе дечијег цртежа не значи неминовно да деца пролазе исти еволуциони пут човечанства развијајући своје ликовне вештине, већ је објашњење много једноставније; и уметници из давнина, и деца се суочавају са истим тешкоћама при опажању и цртању, те их на сличан, логичан начин и решавају.²⁴

Принципи семантичке перспективе се бар делимично провлаче и кроз уметност Персијске минијатуре о којима је било речи, иако је тај систем посебно обогаћен плановима – екранима, тако карактеристичним за уметност истока.

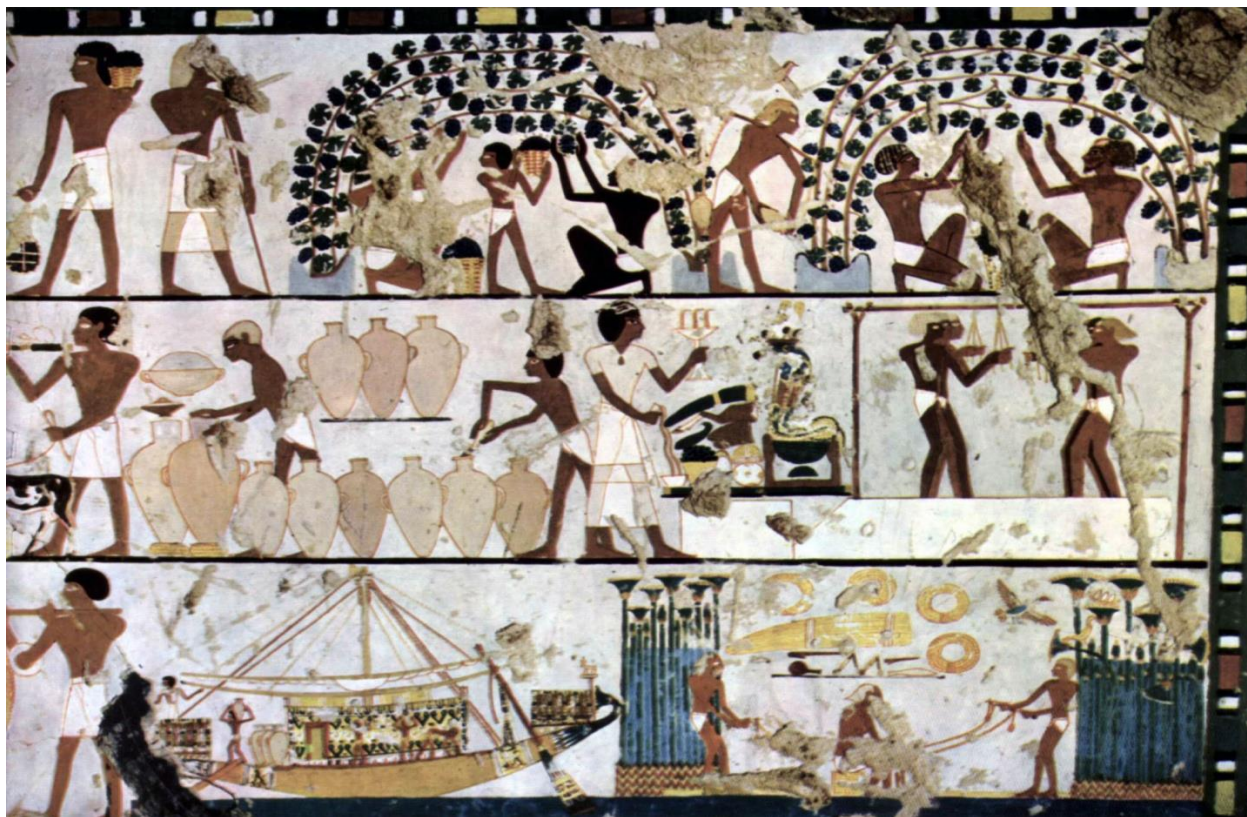
Постало је јасно да уколико желим да искажем жељена осећања и искористим пуну снагу асоцијативне палете појавног света, морам да прибегнем комбиновању различитих врста приказа перспективе, и поуздам се најпре у ликовну, а не математичку логику. Само је било питање како помирити све те системе на једном предлошку, како слити све те принципе у једну поетику, јер семантичка перспектива је представљала врло моћно асоцијативно оруђе, симболичка сама по себи, док ме је линеарна перспектива приморавала на употребу поетичних и симболичких елемената композиције у циљу умекшавања оштре, математички конструисане шеме. У овом случају, тачност за којом сам чезнула пре се постизала асоцирањем.

²⁴ John Willats, *Art and representation, new principles in the analysis of pictures*. New Jersey, Princeton University Press, 1997. Стр. 34.

Вертикална перспектива

Једно рано сећање ми је још увек врло живо. Био је то тренутак када сам први пут видела репродукције уметничких дела старог Египта у књизи *Аполо* која се налазила у нашој кућној библиотеци. Још нисам знала да читам, нисам ни слутила постојање Египта и његове фантастичне прошлости и културе, али квалитетне фотографије у боји су ме потпуно опчиниле. Ти мали ликови у уредним низовима приказивали су препознатљиве слике, причали су различите приче, јасно и некако логично распоређени тако да су их моје очи, и што је још важније, мој ум лако ишчитавали. Није било збуњујућих детаља, тачно се видело који су ликови важни а који не, радња је била јасна, а боје и форме некако прилагођене лаком и брзом схватању. Било ми је потпуно нормално да поглед почење да клизи по слици од првог, доњег реда, па полако прелази на горе, ка другом и трећем реду.

Када сам много година касније прелиставала исту књигу, већ увелико заведена линеарном перспективом, није ми никако било јасно како је уопште било могуће да сам овај типични пример вертикалне перспективе доживела као јасан, логичан и природан.



Детаљ из *Књиге мртвих*, пример употребе вертикалне перспективе, египатска уметност.

Засметало ми је одсуство логике у приказу, фигуре се нису смањивале по плановима, дрвеће је некако било преваљено око базена са водом, људске фигуре слепљене и сведене на много пута поновљену силуету, у покушају да се прикаже мноштво особа на малом простору.

Међутим, снажан естетски осећај је опстао, и даље сам се дивила мајсторству израде, али више није било оног непосредног узбуђења које сам осетила у првом контакту са истим тим репродукцијама из периода раног детињства. Недостајала ми је доза илузионизма коју сам налазила у делима ренесансе и барока, светло и сенка који би на један посебан начин допринели материјализацији фигура и њиховој пластичној представи. Није ми пријало што је све тако плоско, боје су имале само једну вредност, и то канонски прописану без варијација и богатства полутонова. Изостанак целог корпуса илузионистичких средстава потпуно ми је осујетио ужитак у посматрању ових уметничких дела.

А репродукција је остала иста, непромењена од времена када сам је први пут видела. Дакле, било је јасно да се нешто догодило са мојом перцепцијом, и да те садржаје више нисам ишчитавала на исти начин. Постало је очигледно да су научена правила потиснула првобитно, инстинктивно читање. Оно што је посебно везано за то рано сећање је осећај радости и великог узбуђења док су ми очи упијале сцене лова, приказе птица, риба и других животиња, слугу, робова и војника заузетих својим пословима. Готово да сам могла да чујем гласове, лепет крила, шум таласа.

Ти призори су изазивали врло јака осећања. Била сам збуњена како је могуће да је све то једноставно нестало у годинама што су протекле. Али објашњење је заправо врло једноставно ако се има на уму да је приказивање планова при употреби вертикалне перспективе један изнад другог, у правилним низовима, фигура ослобођеног сувишне моделације, скоро потпуно лишених волумена као и сенки такође карактеристично за ликовни израз млађе деце. Врло је вероватно да је тај први сусрет са египатском уметношћу дошао у тренутку када је моја визуелна свест била у блиској резонанци као и ликовни садржаји представљени уз помоћ вертикалне перспективе, са јасним семантичким елементима.²⁵

²⁵ У својој књизи *Уметност и илузија*, Е.Х. Гомбрих говори о важности наученог при посматрању и тумачењу уметничких дела: „Никада не смемо заборавити да египатску уметност посматрамо са менталном усмереношћу која је, код свих нас изведена од Грка. Докле год будемо претпостављали да су ликови у Египту значили отприлике исто што и после – у грчком свету, осуђени смо на то да их видимо као прилично детињасте и наивне. Посматрачи у деветнаестом веку често су западали у ову гршку. Они су слике и рељефе у египатским гробовима описивали као *призоре из свакодневног живота* Египћана. Али госпођа Франкфорт – Гроневеген недавно је, у својој књизи „Застој и покрет“ истакла да ово уобичајено тумачење потиче од тога што смо васпитавани у грчком духу. Ми смо навикнути да на све ликове гледамо као да су фотографије

Из тог запажања може да се извуче закључак да субјективни доживљај простора заправо обитава у свести посматрача и подлеже његовим знањима, веровањима, наученим шемама мишљења и образцима понашања. Простор постаје видљив када се пропусти кроз филтер свести. Е. Х. Гомбрих у књизи „Уметност и илузија“ тврди: „Под утицајем успона науке и новог занимања за чињенично посматрање, уметници су почетком деветнаестог века много расправљали о овим питањима виђења. „Вештина да се види природа – рекао је Констебл на свој заједљиви начин – јесте нешто што исто толико треба учити колико и вештину да се читају египатски хијероглифи.“²⁶

А простор вертикалне перспективе показује велику моћ организације, потенцијал да подржи врло сложени наратив и при том задржи завидан степен јасноће. То се постиже редукцијом неколико важних елемената материјализације. Фигуре су, као што је већ раније поменуто лишене моделације, равне су и ослобођене сенки.

У египатском сликарству све је сведено на плохе, било бојене било садржајне и оне се нижу пред очима посматрача на један логичан начин. У опажању стварности и креирању слике уз помоћ линеарне перспективе, неминовно је да предмети из првог плана заклањају предмете из другог односно трећег плана. У организацији вертикалне перспективе тога готово и да нема. Свака плоха представља развијен план за себе, и сви су они јасно раздвојени, тако да поглед посматрача може несметано да истражи сваки од њих. Уколико би се указала потреба за приказивањем већег броја фигура на једном месту, то би се постизало *лепљењем* фигура у истом низу. Све је у овом начину приказивања подређено јасноћи исказа, а не стварању илузије виђеног света. Е. Х. Гомбрих износи занимљива запажања по овом питању: „...Јер, чим су Грци почели да тип египатске фигуре посматрају са становишта уметности која жели да *увери*, то је несумњиво покренуло и питање зашто та фигура изгледа неуверљиво. То је она реакција коју изражавамо када говоримо о њеном *крутом ставу*. Могло би се тврдити да и сама та реакција потиче од нашег Грчког васпитања; Грци су нас научили да питамо *Како он стоји?* или чак *Зашто он тако стоји?*. Примењено на уметничка дела пре Грка, постављање овог питања може изгледати бесмислено. Египатски кип не представља човека који стоји круто, или човека који стоји опуштено – он представља *шта* а не *како*. Тражити више можда би на египатског уметника деловало исто онако као што би на нас деловало кад би нас неко испитивао о старости или расположењу краља на шаховској табли.“²⁷

или илустрације, те их тумачимо као одраз неке стварне или замишљене збиље. Тамо где ми верујемо да видимо слику власника гробнице који обилази сељаке на свом имању, Египћанин је можда видео два различита дијаграма – дијаграм покојника и дијаграм ратара на послу. Стр. 116.

²⁶ Е. Х. Гомбрих, *Уметност и илузија*, Београд, Нолит, 1984, стр. 26.

²⁷ Ибид, стр.126, 127.

У европском сликарству вертикална перспектива је нарочито примењивана у једанаестом и дванаестом веку. То је раздобље романике, где се фигуре приказују плошно, са извесном дозом веризма, и уз врло скромну моделацију, али се зато пејзаж у позадини апстрахује до непрепознатљивости и на крају своди на разнобојне траке од којих зелена, на пример симболично представља тло, док плава трака асоцира на небо. Овај својеврсни превод просторних планова представља врло спретно увођење колористичких асоцијативних елемената који у спречи са детаљно израђеном фигуром стварају симболичку слику просторности, заобилазећи илузионизам потоњих епоха.



Плес мртваца, Берам, средишња Истра, црква Св. Марија На Шкриљцима. Касноготичка фреска, 15. век.

На овој фресци из периода позне готике може са лакоћом да се примети апстраховани други план који се састоји из само две бојене траке, црвене која означава неку врсту симболички постављеног отклоне у дубину, и плавичасто – модрог тла који означава подлогу по којој се гротескне фигуре крећу. Оно што је јако занимљиво у овом приказу опажа се у употреби боје на један посебан начин, тачније, на нивоу оптичког и психолошког дејства, о чему ће бити више речи у поглављу о колористичкој перспективи. Наиме, ако усвојимо тло по коме се фигуре крећу као симболичку представу првог плана, а горњи део формата као удаљену линију хоризонта, имаћемо мали осећај нелагодности при перцепцији овако представљеног простора, из простог разлога што је први план у хладним нијансама које се по својој природи одмичу од ока посматрача, док се црвена површина удаљеног другог плана неприродно приближава и изазива утисак да се цела површина примиче, надјачавајући први план подлоге и потискујући фигуре напред. На овај начин, апсолутна предност при посматрању дата је фигурама које су обрађене са мноштвом детаља и информација, док се позадина ослања искључиво на психолошко дејство боје, лишене било каквог другог детаља.

Као уметнику, овакав начин приказа никако ми није био близак, иако сам повремено користила апстрактне *траке* боје при сугерисању и обради другог плана, у жељи да пуну пажњу посматрача усмерим искључиво на фигуре у првом плану. Појава *подлоге* и *неба* показала се врло корисном када је требало обрадити низове минуциозно представљених фигура, прецизно ритмованих и колористички максимално редукованих. Упркос томе, логика композиционог приказа је и даље била блиска линеарној перспективи. У мом уметничком раду никад није било планова раздвојених и сложених један изнад другог ради лакше читљивости.

Вертикална перспектива ми је у многоме помогла да схватим сву моћ бојених површина и психолошко дејство боје на око и дух посматрача, као и да успоставим јасну хијерархију између првог плана и садржаја које ћу најчешће називати позадином или подлогом. Било је јако важно разумети слојеве који чине једну ликовну представу, схватити до које мере је значајна моделација, било валерска или колористичка, уз увођење сенке, односно, одсуство ових елемената у дескрипцији.

Обрнута перспектива и византијска перспектива

Од свих врста представљања стварности, обрнута перспектива ме је одувек највише збуњивала. Хронолошки гледано она се надовезује на појаву вертикалне перспективе и карактеристична је најпре у уметничкој пракси романике а затим и готике у тринаестом и четрнаестом веку, као и на руским иконама четрнаестог, петнаестог и делимично шеснаестог века. Нисам успевала да објасним због чега се паралелне линије, које би требало да прате облик предмета у систему перспективе која је јасно наговештена, необично, не подлежући никакавим познатим правилима изненада размичу одласком у дубину, чинећи да се предмети, првенствено геометријске форме повећавају уместо да се смањују, што неминовно доводи до привидног ломљења и деформације углова који би требало да буду правилни. Тиме наговештај материјализације доста губи на уверљивости, па се стиче утисак да таква врста приказа нема јасна правила, већ је била примењивана инстинктивно и насумично. Са друге стране, било је јако необично да су целе генерације уметника користиле вековима баш ту врсту перспективе и биле неспособне да разазнају изглед реалног света који им се налазио пред очима...

У својој књизи *Beyond vision* Павел Александрович Флоренски²⁸ наводи пример на који начин су се уметници, историчари и теоретичари уметности односили према уметничким делима у којима је примењена обрнута перспектива. У питању је део текста Александра Беноиса²⁹ који је објављен у часопису *Свет уметности*.

„Средњовековни уметници нису имали концепцију која би све линије водила ка тачки недогледа, нити су познавали значење хоризонта. Стиче се утисак да уметници позног Рима или Византије никада нису видели зграде уживо, својим очима, већ су били упознати једино са плошним фрагментима модела сличним играчкама. Били су потпуно несвесни пропорција, што је проласком времена постајало све горе. Није постојао никакав однос између приказаних фигура и грађевина које су им биле намењене. Мора се напоменути да се током времена стање све више погоршавало и по питању детаља. Неке паралеле између реалних грађевина и оних насликаних у шестом, седмом, па чак и десетом и једанаестом веку још постоје, али после тога надвладава тај необичан начин сликања тако карактеристичан за византијску уметност.“

Ово није усамљени пример. Када је Витрувије³⁰ коментарисао фреско сликарство, пожалио се горко да су сликари његовог времена декадентни, сликајући радије монструозност уместо истинског приказа постојећих ствари. На пример, трске су представљене уместо стубова, са бројним нежним стабљикама и завијутцима који расту из корена, а на њима потпуно бесмислено седе мале људске фигуре... Такве ствари не постоје, не могу постојати, и никад неће постојати!³¹

Наравно, читајући литературу која се односила на овај историјски период и кроз разговоре са колегама уметницима, историчарима уметности, врло често сам наилазила на сличне ставове. Некако је преовладавало мишљење да је линеарна перспектива, откривена у ренесанси врхунац уметничког израза, и да све што од тог модела одступа представља или неуконост уметника, или одсуство способности да се опажени просторни односи представе на прави начин.

²⁸ Pavel Aleksandrovich Florensky, *Esseys on the perception of art*. London, Reaktion books LTD, 2002.

Павел Александрович Флоренски, 1882 – 1937. Био је руски православни теолог, свештеник, филозоф, електроинжењер и изумитељ.

²⁹ Александар Николајевич Беноис, 1870 – 1960, сликар, писац, аутор сценографија у театру „Мартински“. Сарађивао је и на либрету за балет „Петрушка“ са Игором Стравинским. Објављивао је чланке у часопису „Свет уметности“.

³⁰ Витрувије, римски архитекта, живео је више стотина година после Еуклида и припада периоду раног хришћанства. Датум његовог рођења није сачуван. Оставио је иза себе капитално дело *Десет књига о архитектури*, које је наменио императору Аугусту.

³¹ Dan Pedoe, *Geometry and the Liberal Arts*, UK, Penguin Books, Hazell Watson and Viney Ltd. 1976. страна 36.

Како је време одмицало, била сам све сигурнија да је у питању систем чија правила не познајем, а дела позног Рима, Византије, романике и готике заправо тумачим логиком линеарне перспективе. Било је сувише правилности у том необичном систему приказивања света.

Као и обично одговор је било потребно потражити у духу времена у коме су таква дела настајала, као и у много даљој прошлости. Наметало се и питање да ли је систем линеарне перспективе или његов благи наговештај ипак постојао и у та древна времена, али ипак из неког разлога није био у употреби. Да ли је постојање канона спречавало уметнике да представљају свет онаквим каквим га наша чула опажају?

Читајући о почецима античког театра дошла сам до занимљиве чињенице да је сцена прво имала привремени карактер, један је део био у облику шатора, потпуно ван видокруга публике, служећи ислучиво глумцима за одлагање реквизита и ствари, да би касније био смештен у Орхестри, кружном простору у средини амфитеатра и представљао примитивни зачетак сценографије, неку врсту декоративне позадине која је пратила представу. У раној фази античког Грчког театра није постојала потреба за постављањем сценографије јер се радња одвијала у Орхестри, дакле, у центру амфитеатра. Тек у доба Есхила³², пети век пре нове ере појављује се грађевина у позадини Орхестре, названа Скена, која је најпре служила као глумачка гардероба, да би јој касније био додат портик са стубовима, што је названо Просцениј и веома је наликовао архитектонској целини. У доба Софокла³³, између стубова просценија постављани су осликани панои који су функционисали као праве кулисе. Оно што је значајно и јако занимљиво, је чињеница да су сачувана сведочанства о природи тих кулиса. Наиме, били су осликани потпуно у складу са правилима линеарне перспективе, тачно пратећи и продужавајући простор сцене, стварајући илузионистичку слику која је била у стању да завара очи гледаоца.

Дакле, свест о линеарној перспективи је постојала далеко пре почетка ране ренесансе, а њен ехо затичемо и у римском сликарству, чији најлепши примери су сачувани на локалитетима Помпеје и Херкуланеума, а они сами су представљали одсејај грчког сликарства од кога, нажалост, није много остало.

Питање се наметало само по себи: како је могуће да је знање о линеарној перспективи остало неискоришћено и непримењено тако дуго? Уколико се упореде сачувана знања из математике и картографије кроз столећа кад су уметници приказивали свет користећи вертикалну

³² Есхил, 525 – 456. год. пре нове ере. Први од три античка грчка трагичара чије се драме и данас изводе. Назван је оцем Грчке трагедије.

³³ Софокле, 496 – 406. пре нове ере. Донео је две велике иновације у Грчки театар. Прва је била увођење трећег глумца у представу, а друга, укључивање илузионистички осликаних кулиса.

и семантичку перспективу, постаје сасвим јасно да није у питању незнање и немоћ уметника да конструишу математички модел простора, већ одлука да се такав модел из одређених разлога не користи.

Због чега је дошло до одустајања од натуралистичке интерпретације стварности, до симултаног приказивања делова предмета или фигура који се у природи не могу опазити на такав начин? Шта је навело целе генерације уметника да занемаре виђено у корист измаштаног? Какав је био смисао оваквог приказивања света? Да ли линеарна перспектива заиста представља супериорну могућност и једина одражава природу перцепције или напротив, носи бројна ограничења?

Питања су се ројила великом брзином, осећала сам да је јако важно да схватим значај феномена кога су многи називали обрнутом перспективом. Прво питање је заправо било због чега се то заправо зове обрнута перспектива? У односу на шта је тај систем перспективе обрнут? Цео овај низ питања носио је неславан призив *исправног и погрешног, нормалног и обрнутог*. Није ми се допадала идеја да један начин уметничке интерпретације стварности искључује други.

У помоћ ми је опет притекао фрагмент из поменуто књиге Павела Флоренског у коме се говори о египатској уметности и уметности древног Вавилона, где су полицентризам, вертикална и обрнута перспектива били канонизовани. Фигуре су увек биле представљане тако да су лица и ноге са стопалима виђени из профила, док су рамена и груди приказивани из анфаса, што никако није случај у стварности. С друге стране, египатска скулптура показује невероватну моћ сагледавања реалности и оштрину запажања, па је стога немогуће и помислити да уметници старог Египта нису били свесни постојања система линеарне перспективе, поготово што су математички располагали знањима потребним за њено исправно конструисање. Из неког разлога канон није дозвољавао увођење неког другог система приказа. Када се удубимо у размишљање о разлозима за укидање оваквог представљања, долазимо до јединог могућег закључка. А то је избегавање илузионизма и субјективизма оваквог начина сагледавања стварности, јер они стоје у директној супротности са религиозном објективношћу и надперсоналном метафизиком која је у том друштву успостављена и канонизована. Другим речима, није било дозвољено превладавање индивидуалног суда једне особе са својом тачком гледишта и то у одређеном моменту времена, због тога што такав начин угрожава и еродира религиозно – метафизички успостављену слику идеалне стварности, са идеалним и непроменљивим вредностима.

Е.Х. Гомбрих наводи Платонова запажања по том питању: Знамо да се Платон с носталгијом освртао на непомичне шеме египатске уметности. У *Законима*, делу из својих

старијих дана, он са неодобравањем говори о слободи коју Грци допуштају својим музичарима да поучавају *било који ритам или мелодију*, и хвали Египћане, који су још давно увели „...да младе људе морамо у градовима навикавати на лепо држање тела и на лепе мелодије.“ Кад су то једном прописали, објавили су у храмовима, (приликом светковина у част богова) какви су то покрети и какве мелодије. Ни једном сликару нити неком другом уметнику који приказује покрете тела и слично није било дозвољено да уводи неке новотарије, или да проналази нешто друго осим оно што у потпуности одговара домаћим обичајима. То ни сада није дозвољено ни у овој уметности нити у целокупном музичком васпитању. Ако ствари боље испиташ, видећеш да слике и кипови направљени пре десет хиљада година – ја то не говорим у обичном неодређеном смислу кад кажем ту цифру – нису ни лепши ни ружнији од оних који су створени у ово доба. Њихова уметничка израда је иста“

Да ли би било пренагљено закључити да је Платон сматрао концептуални стил Египта за поступак сличан умећу израђивача кревета, који подражава неизменљиве идеје а не кратковечне привиде? Управо на то указује овај чувени одломак из *Државе* „Ако ти видиш један кревет са стране, или спреда, или како било, да ли се он због тога разликује од себе самога или не, или само изгледа другачији? Из овог разлога, пре свега – због свог неуспеха да представи кревет такав какав јесте и због тога што на својој слици обухвата само једну његову страну – уметник и јесте осуђен као творац привида. Али то није све. „...Једна те иста величина нам не изгледа иста ако је посматрамо из даљине или изблиза. Исто тако не изгледа исто ни криво или право кад га гледамо у води или ван ње, ни издубљено и сведено, а то је опет због оптичке обмане и боја, и очигледно то чини потпуну збрку у нашој души. Али тој нашој слабости душе одговара сликање у перспективи, затим вештина опсенарства и чаробњаштва и многе друге сличне вештине.“³⁴

Уколико се та идеја пренесе на руске иконе четрнаестог, петнаестог и делимично шеснаестог века, као и на уметност Византије, примећује се велика сличност у друштвеним околностима, присуство чврстог канона и изостајање субјективног, уметничког исказа. Оваква уметност није имала за циљ да копира стварност, већ да дубоко зађе у архитектонику, материјале, и више симболично, значење света појавности не придајући много важности међусобним просторним односима представљених предмета и фигура, не зато што уметник то није видео, него зато што то није било потребно приказати. Акцентат није био на схватању простора као хомогеног, бескрајног, немерљивог, безобличног и лишеног индивидуалности, до чега ће доћи касније када преовлада употреба линеарне перспективе.

³⁴ Ибид, стр. 120.

У средњем веку се развила специфична култура са посебном науком и уметношћу, где је човек прихватио све врсте реалности као благослов многих увида у стварност бирајући ону која му највише одговара, за разлику човека новог доба који конструише само једну, своју личну, и субјективну тачку гледишта, игноришући и ниподаштавајући сваки други модел.

Флоренски такође закључује да је представљање увек симбол, у перспективи или не, и уметничка дела се разликују не по томе што су нека решена симболичким системом, а нека у духу тобожњег натурализма, већ по томе што сва заједно нису натуралистичка, она су само симболи различитих аспеката објеката, различитих светова перцепције, различитих нивоа синтезе.

Уколико се поново осврнемо на чињенице везане за антички Грчки театар, схватићемо да су у то време постојале две струје у интерпретацији стварности. Прва је била илузионистичка, уметност која је била примењивана у осликавању сценографије која је имала задатак да превари очи посматрача и продужи простор сцене далеко од онога што су реалне димензије сценографије дозвољавале, и која је веома добро познавала и користила правила линеарне перспективе и материјализације уз помоћ светла, сенке и колористичке модулације. Као што је већ поменуто, далеки ехо те уметности можемо да пратимо кроз уметност зидног сликарства позног Рима, Помпеје и Херкуланеума, где је вешт уметник пажљиво конструисао и изводио сцену, постављену као на позорници, и где је основна сврха тог дела била заправо декорација ентеријера која је имала задатак да задиви посматрача. На неки начин, уметник који је изводио овакве декорације сматран је само занатлијом, никако правим уметником, јер се под појмом *права уметност* подразумевало нешто сасвим друго.



Уметност Помпеје, зидна декорација изведена фреско техником.

Уметност која не мари за субјективни поглед једне особе у пролазном тренутку, не бележи оно што је променљиво, већ приказује само божанске, ванвременске релације ствари, онаквим какве стварно јесу.

Тако долази до истовременог приказа свих зидова грађевине, свих страна јеванђеља којег светац држи у руци, или неколико планова лица. Али, упркос чињеници да у том приказу постоје *неправилности*, наша свест те слике доживљава као јако пријатне, набијене врло моћним емоцијама и на неки свој, чудан начин истините. У прво време, док нас не опчине својом експресивном лепотом, можемо да помислимо да су ове иконе и фреске исликане дечијом наивношћу, међутим, пошто се удубимо у њихову суштину, схватамо да та смела искривљења долазе од врхунских уметника, и да се ради о унапред смишљеном и спроведеном систему.³⁵

Према речима Флоренског, ако приступимо једноставном огледу и поставимо неколико икона из истог периода на једно место, приметимо да најјача осећања изазивају управо оне иконе са највећим степеном искривљења у перспективи и највише израженим неправилностима, док оне које поштују правила линеарне перспективе опажамо као хладне и беживотне.³⁶

Највећим искривљењима система перспективе су прибегавали управо најдаровитији и најзначајнији уметници, док су они другоразредни у много већој мери поштовали законе линеарне перспективе у немогућности да конструишу свој модел приказа у коме би садржаји били представљени као да око гледа из различитих праваца, мењајући позицију на истом предлошку а да при том буде очуван склад и експресија која изазива јаке емоције.

Такође, средњовековни уметник није придавао много значаја реалној обојености предмета који је осликавао. Пре би се могло рећи да је боје употребљавао да би истакао најважније делове композиције. Ако погледамо иконе из тог периода, запазићемо да је Јеванђеље увек приказано тако да су му видљиве све три, а понекад и четири стране и да је измењено у боји. Као што нам поуздани историјски извори говоре, а и сачувани артефакти сведоче, Јеванђеље је најчешће књига писана на пергаменту беле боје, док се на иконама редовно појављује као јарко црвена, намећући се као центар композиције.³⁷ Слично је и са обојеношћу зидова исте грађевине, где боја прати уметникову потребу да акцентира поједине делове свог исказа а не да прикаже реалну грађевину.

У средњовековном сликарству не постоји дефинисан фокус светлости пошто однос светло – тамно уметник употребљава по свом нахођењу. Честа је појава контрадикторног осветљења, што

³⁵ Видети Pavel Florensky, *Beyond vision*, London, Reaktion books, 2002, стр. 201.

³⁶ Ibid, стр. 202.

³⁷ Ibid, стр. 203.

уопште није случајно. На тај начин уметник добија максималне резултате у постизању драматике и експресије.



Композициона шема карактеристична за инверзну перспективу.

Не треба занемарити ни употребу линија унутар форми, као на пример при представљању одеће, зидова грађевина, наговештаја пејзажа. Оне не описују прави карактер предмета на коме се налазе већ доприносе његовој динамици и често су врло апстрактне и естетизоване. У то можемо да се уверимо уколико погледамо на који су начин приказане одоре светаца где су плоха и линија у савршеном складу, па таква слика најпре представља високо естетизовани симбол стварности а не стварност саму.

Имајући све ово у виду, можда би било правилније говорити о полицентралној перспективи уместо о инверзној, лажној или обрнутој перспективи. О тој проблематици пише теолог Јован Мрђењовачки:³⁸“Ликовни простор икона и фресака веома се разликује од изгледа простора који опажамо чулом вида – чији се изглед објективно – тачно приказује помоћу такозване централне перспективе или посредством фотографије и камере. Ликовни простор византијског сликарства је веома промишљено организован простор иако многим који су неупућени у тајну те организованости изгледа као простор представљен имагинацијом наивног сликара. Резултат њиховог труда и велике жеље да значења ликовног простора иконе и фреске

³⁸ Јован Мрђењовачки, *Обрнута перспектива, Ликовни простор Византијског сликарства и византијска перспектива*, „Православље“, спц, рс. Број 94. (приступљено 2.4. 2014. У 11 и 35)

доведе у највиши склад са Христовом науком јесу многобројна ремек дела византијског сликарства високо цењена и од стране најугледнијих историчара уметности.

Византијски сликари су имали снажну жељу да уреде ликовни простор фреске и иконе. Надахнути Христовом науком, византијски сликари, уздајући се у помоћ Божију, трагају и проналазе јединствен начин да на иконама и фрескама прикажу изглед таквог, благодаћу Божијом преображеног простора у коме влада хармонија између човека и природе. Њихов проналазак огледа се у начину на који сликају просторне изгледе – пројекције насликаних облика на иконама и фрескама. Главни чиниоци овог пројекционог система су пажљиво изабране пројекционе линије, њихови промишљено изабрани правци и тачке њиховог укрштања.

Ликови су увек у првом плану, а пројекциони зраци иду од њих ка природи и обликују је. Правци пројекционих зрака и тачке њихових пресека обележавају идејно језгро насликане сцене. Њима сликари наглашавају главну фигуру, групу људи или друге учеснике догађаја који су важни за разумевање његовог смисла.

Зато се ове тачке пресека могу назвати и тачкама сазирања, јер усмеравају пажњу посматрача на улогу појединих учесника у насликаном догађају и тиме им помажу да лакше и јасније сагледају његов смисао.

Пројекциони зраци византијске перспективе и тачке сазирања су налик водичима кроз визуелни и идејни простор иконе и фреске. Зато византијска перспектива никако није резултат незнања или наивности уметника. Напротив, она је резултат вишевековног промишљања и умећа најдаровитијих византијских сликара да новоствореним пројекционим ликовним системом симболично изразе богатство и смисао изабраног наративног садржаја који је повод за настанак иконе или фреске.

Византијском перспективом приказани облици иконе и фреске (брда, стене, архитектура), нису одређени оптичким законима који делују у узнемиренем и променљивом материјалном свету. Изглед ликовног простора иконе и фреске изазива визуелни доживљај искорачења из искуства реалног времена и простора, искорачења ка доживљају благог и радосног присуства Божијег.

Тај насликани простор доприноси сагледавању основних вредности хришћанства – смирења и љубави, вере и наде, кристално јасних одредница човеку на његовом путу достизања вечног живота.

Византијска перспектива је бољи начин за именовање пројекционог система који су користили иконописци и фреско сликари Византије, али и црквени сликари осталих православних земаља.

Назвати овај систем инверзна (обрнута) перспектива, нема оправдања, јер се његова ликовна функција суштински разликује од оне која је карактеристична за централну перспективу. Једина сличност између ова два пројекциона система: конверговање пројекционих зрака (у супротном смеру) не указује довољно на изворност и слојевитост богате теолошке мисли православне Византије из које проистиче симболичка и ликовна функција овог пројекционог система.“

Било ми је потребно много времена да емотивно, а не разумски уђем у свет Византијске перспективе, тако комплексне, вишезначне и бајковите. Огроман је значај овог начина приказивања стварности, зато што ми је омогућио да после много година недоумица наслутим на који начин могу да изразим своја осећања, а да ипак останем у једном, за мене пожељном когнитивном оквиру. Почела сам прво, обазриво и дискретно да измештам сенке у односу на реалан извор светлости, што је дало неочекивано драматичне резултате, а онда сам прешла на геометрију саме сцене. Била сам запањена могућностима тих незнатних измена. У тренутку спознаје правога значења Византијске перспективе отворио се и мој ликовни свет а лични појмовник напokon је добио смисао у делимичном ослобођењу од крутих правила линеарне перспективе.

Линеарна (геометријска) перспектива

Како смо разјаснили у претходном поглављу правила конструисања линеарне перспективе већ су била донекле позната у античком свету али нису била коришћена у широј уметничкој пракси, већ само као појединачна дела примењене, декоративне уметности што је разумљиво када се узму у обзир све наведене околности. По окончању епохе готике која поново открива човека и признаје свет, сазревају услови за једно ново окретање људским вредностима, реалном свету који тог, новооткривеног човека дарује и флексибилним, субјективним погледом на стварност.

Међутим, до преокрета није дошло преко ноћи, тако да је потребно вратити се у средину дванаестог века, у време сазревања романичке уметности да бисмо боље разумели на који је начин

једна епоха која је, чини се, потпуно успела да се одвоји од просторног представљања света, заправо припремила терен за настанак ране ренесансе и развој линеарне перспективе.

Као што је већ поменуто, завршетак античке епохе донео је једну врсту декоративне уметности која је у себи носила посебну дозу илузионизма. У овом случају још није могло да се говори о представи једног хомогеног простора и о формирању праве линеарне перспективе, већ о уклапању органских елемената и архитектуре који само донекле подлежу конструкцији сличној линеарној перспективи и служе као својеврсне кулисе и нека врста позорнице на којој се одиграва постављена сцена. Иако и архитектонски оквир и фигуре стоје у привидном складу, још није остварено просторно јединство које би их окупило у целину која подлеже чврстим геометријским правилима из чега произилази да се сваки елемент композиције могао мењати независно од оног другог, а да при том не дође до нарушавања композиције и логике приказане сцене. Потврду оваквог запажања налазимо и у раду Ервина Панофског³⁹...Па иако хеленизам уз вредност тела која су изнутра покренута почиње да потврђује и дражи површина посматраних споља, иако (што са овим стоји у најтешњој вези), поред оживљене природе почиње да осећа неживу, поред пластички – лепог и сликарски ружно или вулгарно, поред чврстих тела и на просторност која их окружује и спаја почиње да гледа као на вредну представљања, уметничка представа се са појединачним предметима још увек спаја тако широко да се простор не осећа као нешто што би превагнуло и укинуло супротност између тела и нетела, већ у неку руку само као оно што преостаје између тела. На тај начин га уметничко дело пуком суперпозицијом, делимично још неконтролисаним диспозицијом, доводи до непосредног опажања, чак и тамо где хеленистичка уметност на римском тлу напредује до представљања стварног ентеријера или стварног пејзажа, овај обогаћени и проширени свет још није уједначени, савршен свет, тј. такав свет унутар кога би тела и њихови интервали слободног простора били само диференцијације или модификације једног континуума вишег реда. Растојања дубине се осећају, али она не могу да се изразе неким одређеним модурусом и скраћене ортогонале конвергују, али оне (иако се на архитектонским представама по правилу пази на уздизање линије тла и на падање линије таванице) ипак никада не конвергују ка једном јединственом хоризонту а немоли ка једном јединственом центру...

...Отуда дакле, античка перспектива јесте израз одређеног непосредног схватања природе које начелно одступа од модерног (које, разуме се у супротности са Спенглеровим схватањем, и поред свега тога апсолутно мора да се означи као непосредно схватање простора) па отуда и израз

³⁹ Ервин Панофски, *Расправе о основним питањима науке о уметности*, Београд, Боговађа 1999, стр.154, 155.



Римска уметност, фреска из виле „Мистерија“, Помпеја.

представе о свету која исто тако одступа од модерне. И тек одавде постаје разумљиво што је антички свет увек могао да се задовољи једним, како то Гете изражава, „тако колебљивим, чак погрешним“ понављањем утиска простора, због чега он већ није учинио привидно тако мали корак да кроз пирамиду вида просече раван и тиме дође до стварно егзактне и систематске конструкције простора? Јамачно, то није могло да се догоди све док је за теоретичаре значај имао аксиом угла; али, зашто се већ тада, као један и по век касније, није о томе водило рачуна? Није се водило рачуна због тога што онај осећај простора који је у ликовној уметности тражио свој израз није ни захтевао систематски простор; а исто онолико колико је за уметнике антике био представљив, толико је овај систематски простор био замислив и античким филозофима (отуда, када бисмо питање: Да ли је антика знала за перспективу? Каква је позната у време Пераулга и Салиера, Лесинга и Клотзена, хтели да поистоветимо са питањем *Да ли је антика знала за нашу перспективу?*, поступили би смо неметодски). Јер, ма колико античке теорије о простору биле разноврсне, ни једна од њих није дошла до тога да простор дефинише као систем чистих релација између висине, ширине и дубине.⁴⁰

⁴⁰ Ибид, стр. 156, 157.

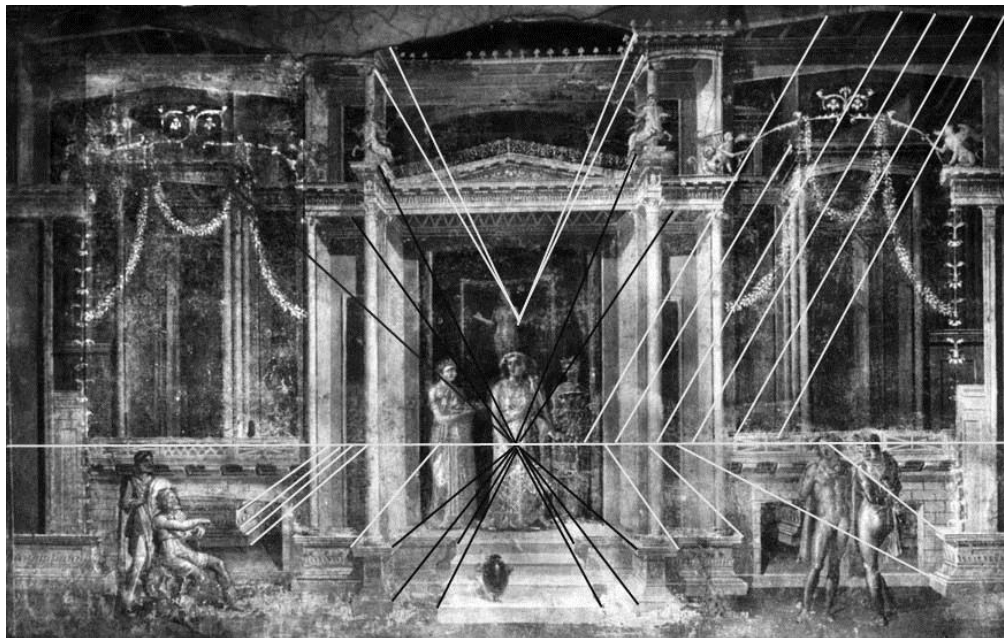
Ако пажљиво погледамо неку од фресака из Помпеје запазићемо да на приказу пода постоје дискретни наговештаји просторног моделовања. Линије које воде у дубину никако немају заједничку тачку недогледа, већ на симболичан начин дочаравају материјалност и положај подлоге, веома налик позорници на којој се одвија одређена радња. Осим стуба, који више подсећа на декоративни детаљ, необично и тонски доста наметљиво слепљен уз фигуре из првог плана, не може да се говори о постојању другог плана, кога прекрива уједначена и немушта површина. И на осталим сачуваним фрескама из тог периода ситуација је иста. На први поглед може да се учини да је слика конструисана по правилима линеарне перспективе, али уколико покушамо да спојимо све ортогоналне линије у једну, јединствену тачку недогледа, увидећемо да то није могуће зато што свака површина подлеже другом очишту, иако се све концентришу око исте осе.

Пановски се ослања на Витрувијева запажања: Да се међу сачуваним античким сликама не може наћи ни једна једина која би имала јединствени привидан пресек двеју паралела: чини се да сам дословни текст овом тумачењу противречи утолико што се „тачка одстојања“ модерне центалне перспективе ни на који начин не може означити као „*circini centrum*“, (заправо „врх шестара“, у преносном значењу „средишња тачка круга“); па ипак ова, као тачка конвергенције дијагонала, за један уметак шестара чак не долази у питање. Ако је дакле, овде уопште реч о неком егзактно – перспективистичком поступку – што се пак да разумети из помињања онога „*circunis*“ – онда би бар било могуће да Витрувије изразом „*centrum*“ није смерао толико на тачку привидног пресека двеју паралела, која се налази на слици, колико на посматрајуће око које представља пројекциони центар, па би се тај центар представио као средишња тачка круга, који би на припремним цртежима пресецао линије видних зракова, баш као што то у модерној перспективистичкој конструкцији чини права која репрезентује раван слике. Ако се конструише уз помоћ једног таквог *пројекционог круга*, онда се у сваком случају добија резултат који се са сачуваним споменицима слаже у једној одлучујућој чињеници: продужеци линија дубине не стичу се, строго конструишући, у једној тачки, већ се у паровима (пошто се сектори круга при његовом одмотавању унеколико разламају на врху), само незнатно конвергујући, сусрећу у више тачака, које све леже на заједничкој оси, тако да настаје управо утисак рибље кости.⁴¹

Античка је уметност на један посебан, непосредан и инстинктиван начин имитирала стварност и представљала је илузионистички, стапајући поједине фрагменте појавног света у ликовну целину, али је простор и даље био неприродан и нехомоген. Како тврди Џон Вајт: “Та прича коју су отворили умирући одсјаји античке *вештачке* перспективе, настављена је у каснијим

⁴¹ Ибид, стр.152, 153.

стиловима и епохама са нарастајућом популарношћу слободнијих, емпиријских метода. Оне су биле базиране на променљивим посматрањима стварности од стране уметника.⁴²



На овој античкој фресци су означене ортогоналне линије које се не састају у јединственој тачки недогледа и немају заједнички хоризонт.

„Августовско сликарство обележава, међутим, један тренутак развоја; још повезано са перспективним стилем у Ливијиној Кући на Палатину, оно се изражава новим стилем у вили *Мистерија* у Помпејима, (30.г.пне – 14. г.пне). Овде се наге и лепо обликоване пластичне фигуре, као и живи и треперави портрети истичу према претежно црвеној позадини са изразито волуметријским елементима и слободним изражавањем у простору. У овим облицима примећују се одједи грчке скулптуре чији су бројни примерци управо у то време налазили своје место у римским летњиковцима посејаним у околини градова.⁴³

Између антике и новог века налази се средњи век у коме је постепено дошло до нестајања илузионизма освојеног у ранијим вековима и привидног враћања примитивнијем начину представљања стварности... „Тамо где је рад на одређеним уметничким проблемима одмакао толико далеко да – полазећи од једном усвојених претпоставки – настављање у истом правцу

⁴² John White, *The birth and rebirth of pictorial space*, London, Faber and Faber, 1972, стр. 270.

⁴³ Ђина Пискел, *Општа историја уметности 1*, Београд, Вук Караџић 1974, стр. 145.

изгледа бесплодно, обично се појављују она велика повратна дејства, или боље преокрети који често премештајући водећу улогу, повезани са неким новим подручјем уметности или неким новим уметничким радом, управо напуштањем онога што је с муком задобијено, тј. враћањем на привидно *примитивније* форме представљања, стварају могућност да се одроњени материјал са старе грађевине искористи за подизање једне нове – који управо постављањем неке дистанце припремају стваралачко обнављање проблема чија су решења већ раније тражена. Тако видимо да Донатело није израстао из избледелог класицизма Арнолфоових епигона, већ из једног одлучно готичког правца; исто тако, снажне облике какве је стварао Конрад Витз имала су, пре него што су постале могуће Дирерове слике апостола, да смене тек Волгемутова и Шонгауерова отмена бића; и тако, између антике и новог века стоји средњи век, који представља највеће од оних „повратних дејстава“, а чија је мисија у историји уметности била да оно што је тамо било представљено као мноштво (иако још веома рафиновано спојених) појединачних ствари, стопи у стварно јединство. Међутим, пут ка овом новом јединству – само привидно парадоксално, води најпре преко разбијања постојећег, тј. обамирања и изоловања појединачних предмета, који су некада спајани телесно – мимичким и просторно – перспективистичком везом. Са завршетком антике, а у вези са укоренивањем орјенталних утицаја (чије испољавање, разуме се, ни овде није узрок, већ симптом и оруђе новог развоја) почињу да се распадају слободно – продубљен пејзаж и затворени унутрашњи простор.⁴⁴

У романичком сликарству суверено влада стилизована линија, плохе су чисте и без тонске модулације, а ликови поједностављени и најчешће приказани контрастним односима боја.

Потребно је направити разлику између уметности Византије, која никад није у потпуности напустила грчко – римске узор и остала им је верна упркос појави златне или плаве подлоге која је једноставно укинула било какав вид просторног тумачења: „Раскош, апстракција, придавање значаја светлости и бојама, одбацивање просторности и пластичних ефеката, усвајање ритмова у распореду људских фигура и представљања одеће, биће основна и трајна обележја византијске уметности, која ће у једном смислу постати израз високе и аристократске културе а у другом наставити да разрађује узор (модуле) прихваћене из историјског амбијента средоземног и словенског дела Европе, које носе печат прелазног периода у развоју уметности и укуса...⁴⁵ и уметности северозападних европских земаља, које су на један много радикалнији начин преобликовали касноантичку традицију.

⁴⁴ Панофски, *Расправе о основним питањима науке о уметности*, стр. 158.

⁴⁵ Ђина Пискел, *Општа историја уметности 2*, стр. 153.

Тај нови начин прожима све сфере уметничког живота, од минијатура које су красиле књиге, преко фресака и слика до архитектуре где је главни заједнички именитељ – потпуни нестанак свих просторних одредница. „Зидно сликарство каролиншке епохе није сачувано. Античке технике биле су познате – сликање у мокрој кречној боји и стаклени мозаици од којих је још један сачуван у источној апсиди у цркви Сент Жермен де Преу.

Остала нам је сачувана, као драгоцен посед илустрација књига. За време Алкуиновог рада (782 – 796), напушта се стил површинских орнамената који је из Ирске пренет на копно. Фигуре се више не распоређују у склопу линија као украсни мотиви, него добијају своје самостално значење. Бечки евангеларијум државне ризнице, сликан златом на папиру, јесте једно од најлепших дела из традиције Дворске школе. Он јасно указује на позноантичке или византијске узор. У рукопису Еба од Ремса, који је пре постављења за архиепископа радио у Дворској школи, такође се може приметити наслањање на антику: евангелист Марко, на пример, носи римску тогу. Али снажно, драматично схватање је ново. Ремс постаје средиште каролиншке илустрације књига. Овде се показује све веће преиначавање античких узора: од простора остаје површина, од схватања стварног остаје још само симболично представљање.⁴⁶ О отонском сликарству, где затичемо сличну ситуацију исти аутор наводи: „Од зидног сликарства отонског времена сачуване су само фреске из Оберцела на отоку Рајхенау које приповедају о чудотворним делима Христовим у сликама са веома симболичним карактером. У илустрацији књига опет долази до изражаја византијски утицај. Све се више даје предност чврстим формулама за слике које треба да заступају непоколебљиву, Божију истину. У Евангеларијуму Отона трећег, плаво, видљиво небо замењено је из истог разлога златним, духовним небом. Покрети постају симболични знаци, тело постаје без значаја.⁴⁷ Исту логику затичемо и у изради иконе: „Дакле, икона је сама по себи и симбол и симболика доживљаја Бога и његових светих, и свега онога што јесте атрибут Бога и божанског, светитељског. Најочигледнији пример за то је у византијском рукопису злато, златна подлога. Злато симболизује божанску светлост, оно није боја, јер боје се преламају као одсјај светлости...“⁴⁸

Сликарство романике северозападних европских земаља ослања се на изражајну моћ линије која оживљава површине и даје им идентитет, у архитектури нестаје скулптура у слободном простору која је следила антички модел, већ је све сведено на рељеф и орнамент који тесно прати архитектонику здања. На такав начин се укида разлика између приказа тела и слободног простора који га окружује. „Далеко радикалније него јужноевропски византизам

⁴⁶ Ђина Пискел, стр. 12.

⁴⁷ Ибид, стр, 13.

⁴⁸ Ј. Миловић, *Уметност и религија у Византији*, Манастир Тресије, 1977, стр. 69.

касноантичку је предају преобликовала уметност северозападних европских земаља (чије границе у средњем веку не означавају толико Алпи колико Апенини): после релативно ретроспективне и управо отуда пропедеутичке епохе каролиншке и отонске „ренесансе“, образује се онај стил који уобичавамо да називамо „романички“, и који је потпуно сазрео средином дванаестог века, завршава се окретање од антике, које у Византији није никад сасвим извршено. Сада је линија само још линија, тј. графичко средство израза *sui generis*, које свој смисао испуњава у организовању и орнаментисању површина, а површина са своје стране јесте још само површина, тј. не више наговештај, иако још неодређен, нематеријалне просторности, него безусловно дводимензионална површина, а површина материјалног носиоца слике.⁴⁹

Као резултат таквог делања антички поглед „крз“ површину нестаје, а тело и нетело постају једно, стварајући услове за потпуно ново схватање простора које ће изнедрити ренесансу. По први пут у историји уметности, свет се опажа као континуум, додуше, без реалних димензија. Ервин Панофски у својој расправи о перспективи као симболичној форми износи своје виђење тог историјског тренутка: „ Чини се да се са овим радикалним преобликовањем једном за свагда одустало од сваке илузије простора; па ипак, ово јесте претходни услов за настанак стварно нововековног схватања простора. Јер ако романичко сликарство тело и простор на исти начин и са истом одлучношћу редукује на плоху, онда је оно управо тиме по први пут стварно запечатило и утврдило хомогеност између тела и простора, будући да је њихово лабаво јединство претворило у чврсто и супстанцијално: од сада су тело и простор међусобно повезани на живот и смрт, и када се тело касније буде опет ослободило везивања за површину, оно неће моћи да расте, а да са њим у истој мери не нараста и простор.“

Тек појавом готике, као што је поменуто, фокус свести се помера са вечних и безвремених вредности ка човеку и његовом свету. Скулптура, која је у средњем веку била само пратећи елемент архитектуре, поново излази у простор, док византијско плава или златна подлога у сликарству полако почиње да попушта пред надолazeћим елементима стварног света.“Ервин Панофски наводи пример поновне појаве скулптуре у готици која је у овом новом случају, захваљујући утицају романике сведена на хомогену и нераскидиву целину са грађевином на којој је постављена...“⁵⁰

Према речима истог аутора, јасано се указује тренутак у ком ће се родити идеја „модерне перспективе: „ И од сада се безмало може предсказати где ће то *модерна* перспектива себи

⁴⁹ Е.Панофски, стр. 160, 161.

⁵⁰ Е. Панофски, стр. 162.

пробити пут: тамо где у архитектури и посебно у пластици ојачани северњачко – готички осећај за простор овладава архитектуралним и пејзажним формама, у византијском сликарству сачуваним само у одломцима, и заварује их до једног јединства. А они који су утемељили модерно перспективистичко схватање простора, у ствари, јесу два велика сликара, у чијем стилу се и иначе извршује велика синтеза готичког са византијским: Ђото и Дучо.⁵¹

У свом раду Ђото на један револуционаран начин први пут после касноантичког илузионизма уводи архитектонске елементе, као и доста стилизован наговештај пејзажа. Оно што је најважније, у склопу архитектонског приказа први пут се појављује прецизно осликан простор ентеријера, што се доводи у везу са појавом *пирамиде вида*⁵² о којој ће касније бити речи.

Иако је још присутна плошно плава површина неба, која представља својеврсни дуг византијској традицији, сви други елементи нас увлаче у дубину призора на један потпуно нов начин. Површина слике поново постаје прозирна, као прозор у коме и тела и простор између њих имају подједнак значај. Сада већ може да се говори о равни слике, где је тродимензионални простор преведен на дводимензионалну подлогу. Овим поступком се утире пут ка схватању простора као система јасних релација између висине, ширине и дубине. „Са Ђотовим и Дучовим постигнућем почиње савладавање средњовековног начела представљања – јер представљање једног затвореног унутрашњег простора који се јасно осећа као шупље тело значи више него неко консолидовање предмета – оно означава револуцију у формалном вредновању површине представљања: ова сада више није зид или табла на коју су нанете форме појединачних предмета и фигура, већ је опет провидна раван кроз коју, како верујемо, треба да гледамо у неки простор, иако још са свих страна ограничен простор: сада већ смемо да је означимо као *раван слике* у прегнантном смислу те речи. Још од времена антике запречавани *поглед кроз* почео је наново да се отвара, и ми наслућујемо могућност да живопис поново постане *исечак* из неограничене просторности, чвршће и јединственије организоване само у односу на антику.“⁵³

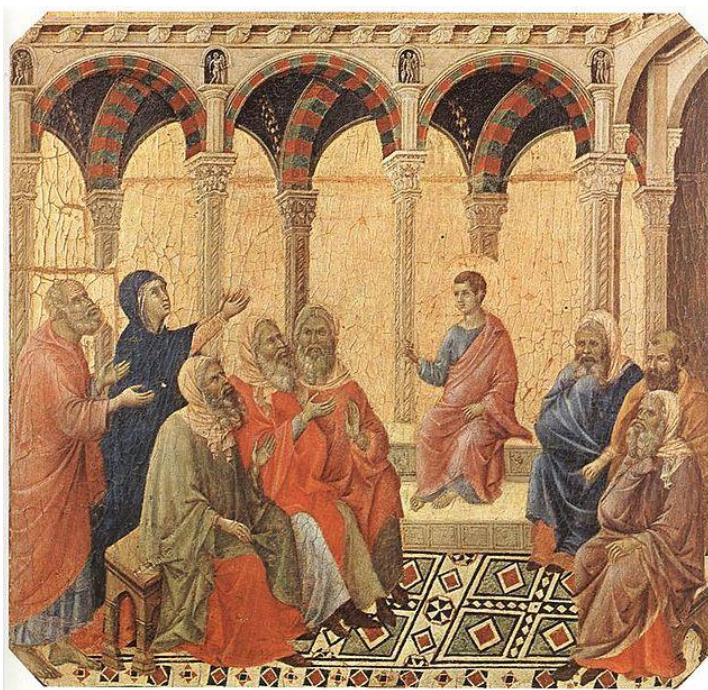
Међутим, у стваралаштву Ђота и Дуча као и већине њихових савременика још недостаје јединствена тачка недогледа која би целу површину слике објединила у компактан приказ. Тако долази до појаве парцијалних недогледа, где свака површина подлеже сопственој конструкцији перспективе.

⁵¹ Ибид, стр.163.

⁵² О *пирамиди вида* први пут је писао италијански хуманиста, уметник, архитекта, песник, свештеник лингвиста и психолог, Леон Батиста Алберти, 1404 – 1472. У свом делу *Слика* из 1435.

⁵³ Е.Панофски, стр. 165.

На Дучовој слици *Дванаестогодишњи Исус у храму* запажамо да орнаменти на патосу подлежу сопственој геометријској конструкцији, док се стиче утисак да фигуре некако лебде изнад површине једва је додирујући. Клупа на којој приказане особе седе неприродно је извијена у односу на уздигнуто место где седи Исус, а лукови који се протежу изнад њихових глава никако нису геометријски повезани са остатком композиције. Међутим, то не умањује лепоту и изражајност овог уметничког дела.



Дучо ди Буонисења, *Дванаестогодишњи Исус у храму*, 1309, Сијена.

То нејединство тачке недогледа није било ретко у периоду ране, али и високе ренесансе код многих великих уметника, и никако није било плод случаја. Павел Флоренски тврди да чак и уметници који су се интензивно бавили теоријом линеарне перспективе и њеним пропагирањем нису били имуни на прављење грешака у својим делима. Флоренски налази да је у тим грешкама заправо сконцентрисана њихова највећа уметничка моћ и изражајност. Први пример потпуног уједињења свих перспективистичких линија у једној тачки затичемо код Амброђа Лоренцетија у слици *Благовести*.

Овде пада у очи контрастан спој византијско златне позадине која не пружа никакав наговештај простора и јасно дефинисане и у перспективистички систем уведене подлоге на којој се фигуре налазе природно належајући на насликане плочице, без илузије лебдења. Овај контраст између равне плохе и подлоге изведене у другачијем, перспективистичком маниру још више

истиче тродимензионалност целе сцене и посматрача интензивно увлачи у ову игру површина од којих једна готово и да не пружа податке за мапирање простора док друга, напротив обилује визуелним и илузионистичким детаљима који за себе *лепе* фигуре и на тај начин доводе посматрача у ситуацију да непрекидно одмерава којој површини заправо приказане фигуре припадају. Амброђо Лоренцети је овом сликом спојио на први поглед неспојиве елементе.



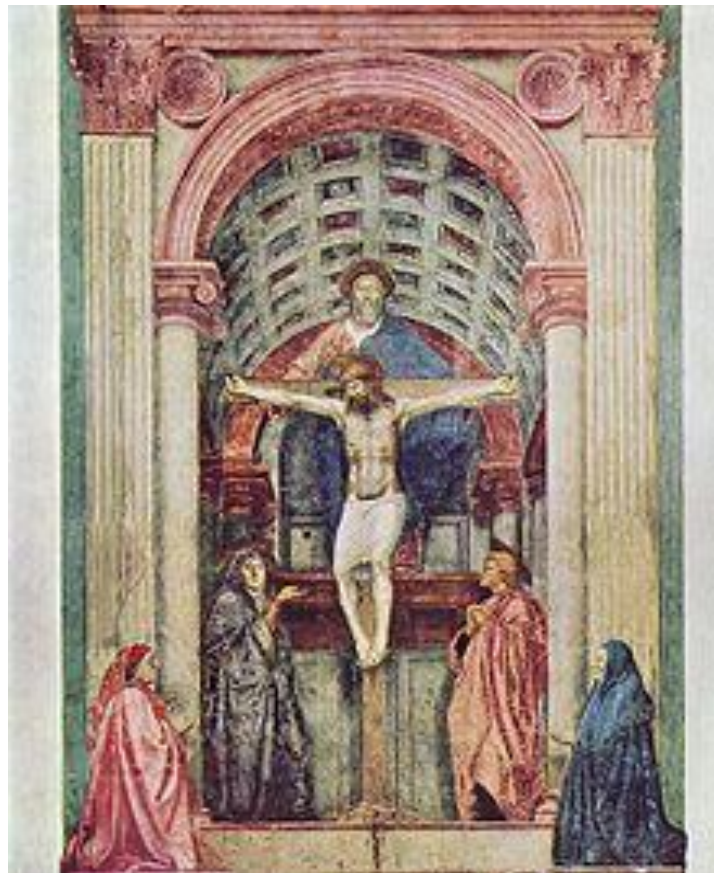
Благовести, Амброђо Лоренцети, 1344, Сијена.

Многи аутори су користили мотив патоса са различито обојеним пољима у својим покушајима да што тачније дочарају и мапирају простор, што није увек давало баш најбоље резултате. „Докази за ову дискрепанцију између средишњих и ивичних ортогонала могу се наћи на безбројним примерима до дубоко у петнаести век. Она као прво, показује да појам још настаје, као друго, (у томе је њен историјскоуметнички значај), да је цртачка замисао простора, ма колико се трудило да се да осећај његовог јединства са садржајем цртежа и да се то јединство учини осетним, ипак следила цртачку замисао композиције фигура: још нисмо толико далеко од онога

што је 160 година касније изразио Помпониус Гаурикус: „Место претходи телу, које је доведено на то место, па отуда, у цртању нужно најпре треба одредити место“.⁵⁴

Ако обратимо пажњу на крајњу, десну плочицу, непосредно испод Мадониног престола, приметимо до које мере је деформисана у односу на плочице које се налазе на средини слике, што нам јасно говори до које мере је чисто геометријско постављање композиције често било занемаривано и избегавано као нереално и неприхватљиво, па стога често замењивано посебним и независним тачкама недогледа, које дају нетачан, али топао и очима посматрача прихватљивији приказ.

Први сликар ренесансе који је потпуно тачно, математички поставио композицију слике је Мазачо, и на тај начин учинио да геометријски простор превлада над графичким и симболичким универзумом средњег века.⁵⁵



Мазачо, *Свето Тројство*, 1427 – 1428, Санта Марија Новела, Фиренца.

⁵⁴ Е.Панофски, стр.168.

⁵⁵ Пјер Франкастел, *Студије из социологије уметности, рођење једног простора*, Београд, библиотека Сазвежђа, Нолит, 1974.

У коначном уобличењу простора почиње да учествује и светлост која доследно прати простирање органских облика и архитектонских целина, иако Мазачо још увек интензивно користи контурне линије које представљају заостатак византијског наслеђа. Открићем могућности светлости у дефинисању форми, текстуре и дубине планова ствара се плодно тле за појаву ваздушне перспективе и још уверљивију материјализацију приказаних форми, што је корак даље од средњовековног симболичког идеализма ка идеализму облика.

Мазачова дела одишу просторношћу где су све релације до танчина разјашњене, где нема мистичних златних површина, ни уједначено плавих екрана који одударају од целине која вапи за просторним објашњењем. У питању је комплетан систем, неокрњен простор који је испуњен светлошћу која се повинује истој оној логици као и чуло вида.

Међутим, ако пажљивије сагледамо начин конструисања простора који су користили уметници ренесансе, запазићемо многе недоследности које се углавном односе на интерпретацију органских форми. Веома су ме заинтересовала та геометријска искривљења која нипошто нису била последица неукости, већ израз потребе да се изађе из ригидне мреже коју је наметала чисто математичка конструкција композиције. „На нас данас може оставити по мало чудан утисак када слушамо да геније као што је Леонардо перспективу означава као *потпору и узицу сликарства*, и када од једног уметника богатог фантазијама, као што је Паоло Учело чујемо да је позив своје жене да најзад пође на спавање дочекао стереотипним обртом: *Како је слатка перспектива!*, али ми морамо покушати да себи представимо шта је ово постигнуће значило у то време. Не само да је уметност била уздигнута у науку (и за ренесансу је то било неко уздизање): субјективни визуелни утисак био је толико рационализован да је управо он могао да образује темељ за изградњу једног чврсто утемељеног, а ипак у једном сасвим модерном смислу *бескочног* искуственог света (функција ренесансне перспективе могла би да се упореди управо са функцијом критицизма, функција хеленистичкоримске перспективе са функцијом скептицизма) – било је достигнуто превођење психофизиолошког простора у математски, другим речима: објективисање субјективног.“⁵⁶

Лако се запажа да је математички модел конструкције композиције веома присутан и тачно спроведен у ситуацијама где је носилац композиције нека архитектонска форма, али и да се слободна тумачења појављују у композицијама где преовлађују прикази људских тела, и других органских форми. „Ова формула је пак, означила чињеницу да је перспектива, управо када је престала да буде техничко – математски проблем, у утолико већој мери морала да почне да

⁵⁶ Е.Панофски, стр. 174, 175.

образује уметнички проблем. Јер, она је по својој природи готово мач са две оштрице: она телима ствара место да се пластички развију и мимички крећу – али она такође светлу ствара могућност да се распростире у простору и да тела сликарски разложи; она ствара дистанцу између човека и предмета...она уметничку појаву своди на чврста, чак математски егзактна правила, али их са друге стране, чини зависним од човека, од индивидуе, будући да та правила воде рачуна о психофизичким условима визуелног утиска, и будући да начин на који ће она последично деловати одређује положај субјективне *тачке гледања* који се може слободно изабрати.⁵⁷

Пјер Франкастел помиње слику Пјера де ла Франческа, портрет Федерика Урбинског и његове жене Батисте Сфорца као пример таквог искорака из прецизног геометријског језика перспективе, налазећи да портрет у првом плану никако није у складу са пејзажем у позадини, који је веома нагнут у односу на замишљену плоху, а у исто време и неприродно изоштрен, готово идентично са представљеним ликовима, што никако није могуће у реалним условима.



Пјеро де ла Франческа, портрети Федерика Урбинског и Батисте Сфорца, Уфици, Фиренца.

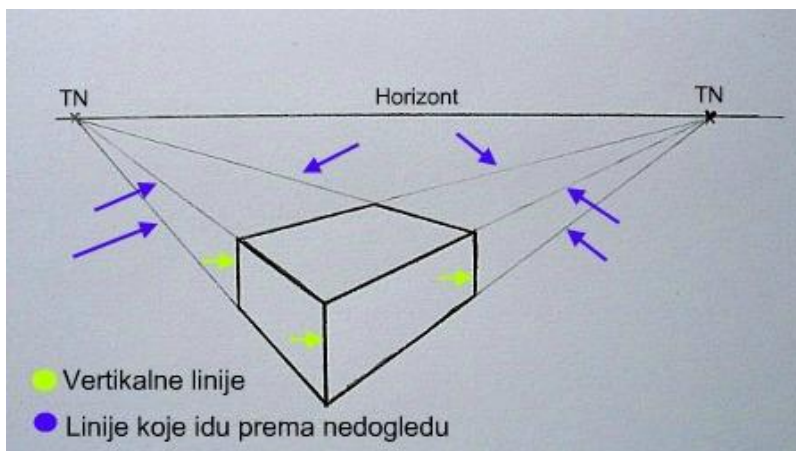
Цео период ренесансе обилује оваквим примерима како на тлу Италије, тако и на северу Европе, где фландријско сликарство са оштрим плановима позадине излази из оног оквира који

⁵⁷ Ибид, стр. 175.

постављају наша чула и такође нагиње плохе у другом и трећем плану да би остварила различите циљеве, од постизања драматичности до јаснијег приказа изабраних садржаја.

Имајући у виду све наведене чињенице дошла сам до закључка да свако време формира свој посебан простор и насељава га ликовима који стоје у различитим међусобним односима који су условљени захтевима те посебне епохе. „Прва темељна грешка коју треба избећи је дакле грешка коју чинимо говорећи о ренесансном простору у физичком смислу речи. Никад не може бити сувишно поновити како се у свим земљама, у свим временским раздобљима, простор мења од једне средине до друге, готово да бисмо могли казати од појединца до појединца. Сваки човек доноси са собом способност да не опажа свет дат заувек, чак ни општи облик света мање – више сагласан са његовим законитостима, него способност замишљања и представљања система који се ослањају на ограничен низ људских акција могућих у одређеном тренутку за мању или већу групу појединаца. Будући да сваки простор има у исто време и индивидуално и друштвено значење, није могуће појмити његову структуру а да се не увиди чињеница да је он у исто време збир материјалних и колективних знања и апстрактан систем усклађеног предочавања бића и предмета у оквиру који одговара особној замисли физичких закона света.“⁵⁸

Линеарна перспектива је нарочито занимљива због тога што веома лако улази у опсег нашег визуелног искуства и из тог разлога лако можемо да подлегнемо заблуди да је то једини начин представљања стварности.



Основна шема постављања линеарне перспективе.

Када посматрамо свет појавности, заиста ћемо угледати линију хоризонта, а ако пратимо линије грађевина, неминовно је да уочимо њихово постепено опадање у правцу тачке недогледа.

⁵⁸ Пјер Франкастел, *Студије из социологије уметности*, Београд, *Сазвежђа*, Нолит, 1974, стр. 162, 163.

Такође, фигуре које се налазе у даљини много су мање од оних испред нас. Променом висине очију посматрача мења се и геометрија целе сцене, па тако поред средње, уобичајене, добијамо и такозвану птичију и жабуљу перспективу, где линија хоризонта одлази на горе или доле. „Највећа уметничка тешкоћа овде лежи у наметнутим условима. Затворити једно око и држати главу непомично фиксирану на једну предодређену тачку у простору није нормалан начин посматрања ствари...”⁵⁹

Открићем мрачне коморе која је почела да се користи у раном петнаестом веку, а касније и фотографије, идеја о математичком и геометријском устројству света исказаном кроз линеарну перспективу дубоко се укоренује у западној уметности као и у умовима целих генерација уметника, што доводи до успостављања јасног система правила како се гради и поставља слика.

У својој изванредној књизи *Secret Knowledge*, Дејвид Хокни открива низ појединости које су претходиле открићу мрачне коморе, и предочава последице које су настале у уметничкој пракси када је употреба ове направе постала уобичајена. Аутор је у циљу илустације својих запажања направио велику табелу која садржи на стотине репродукција најзначајнијих дела историје уметности сложених хронолошки, и назвао је Велики зид. „Мој велики зид ми је омогућио да видим једним трептајем ока оно што су историчари уметности препознали као преокрет ка још убедљивијем натурализму од петнаестог века, па све до деветнаестог века. Али оно што ми је било одмах очигледно, док сам био окружен са тако много слика, да то није био постепен процес – оптички реализам се појавио изненада, и одмах је био доследан и комплетан.

Знам из искуства да методи које уметници користе (материјали, алати, технике, проицљивост) имају дубок, директни и непосредни утицај на природу њиховог рада. Изненадна промена коју сам могао да видим сугерисала ме је пре на техничку иновацију него на нови начин посматрања који је водио убрзаном развоју цртачких вештина. Познајемо једну иновацију у раном петнаестом веку – откриће аналитичке линеарне перспективе. То откриће је снабдело уметнике техником за представљање повлачења простора, са објектима и фигурама градираним онако како би се појављивали пред оком постављеним на једну фиксирану тачку. Али, линеарна перспектива није могла да омогући фотографско представљање набора тканине или сјаја оклопа. То су могла да омогуће оптичка помагала али је било широко распрострањено мишљење да та знања и технологија тада нису постојали.”⁶⁰

⁵⁹ John White, *The birth and rebirth of pictorial space*, London, Faber and Faber, 1972, стр. 274.

⁶⁰ David Hockney, *Secret Knowledge, rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, London, Thames and Hudson, 2006, стр. 51.

Пошто сам релативно рано почела да употребљавам линеарну перспективу, нисам била упозната са могућностима благог нијансирања њених иначе строгих правила, што ме је неминовно довело до раније поменуте фрустрације када је требало сјединити композиционе елементе који су били архитектурално – геометријски са органским. „ По речима Пјера Франкастела, готово читав кватроченто користи строге законе перспективе који су произашли из Брунолескијевих искустава везаних за представљање архитектуре. Петнаести век обилује другачијим поступцима, који своје порекло црпу из барелефа, античких узора, или чисто сликарских и светлосних теорија које нису у строгом смислу речи везане за геометрију.⁶¹

Тек сагледавањем примера из прошлости увидела сам до које мере су великани ренесансе прилагођавали геометријску шему потребама свог личног израза. Микеланђело је у свом *Страшном суду* у Сикстинској капели фигуре из првог плана смањено до неприродности, да би фигура Исуса несметано доминирала сценом, Леонардо да Винчи је у *Тајној Вечери* повећао фигуре Исуса и апостола, док је просторија у којој се налазе умањена до те мере да подсећа на тескобну комору. Паоло Веронезе на слици *Славље у Симоновој кући* користи неколико тачака недогледа и бар две линије хоризонта.“...Водећи рачуна о дуалистичкој – темељно хришћанској концепцији тог доба, ја бих чак рекао да је стварање јединственог система приказивања простора било тада немогуће. У сваком случају, чињеница је да такав систем никад није постојао.“⁶²



Леонардо да Винчи, *Тајна Вечера*, трпезарија манастира Санта Марија Новела.

⁶¹ Пјер Франкастел, стр, 165.

⁶² Ибид, стр. 167.

Било ми је потребно доста времена да научим ову вештину, и од сваког система узмем оно што може да ми користи, тако да моја дела имају природност и аутентичност коју даје линеарна перспектива, а да у исто време избегнем сувише чврсте оквире који су увек стајали негде у близини и представљали велику замку.

Моју пажњу су такође привукли уметници који су намерним витоперењем поља перспективе желели да изразе неке своје погледе на стварност, или укажу на значај исправног постављања ликовног поља опажања. Један од њих је Вилијам Хогарт, уметник осамнаестог века.

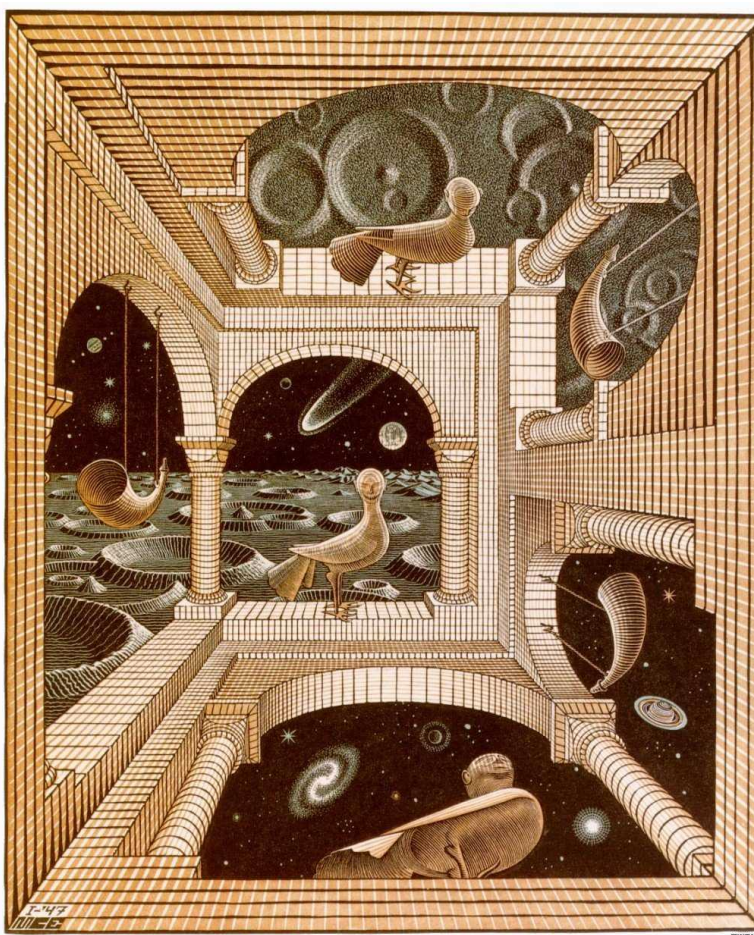


Вилијам Хогарт, *Погрешна перспектива где се појављују многи апсурди.*

У овој графици уметник је намерно направио велики број грешака у постављању перспективе сцене да би на тај начин практично илустровао какве све недоумице у читању ликовног дела могу да настану уколико нису испоштовани закони линеарне перспективе. Планови се сударају и мешају, плохе се нелогично нагињу тамо где би требало да буду стабилна подлога

фигурама, дрвеће се одласком у дубину сцене повећава уместо да се смањује...“Лакше је нацртати оно што људи очекују да виде а то може да се разликује од онога шта је око заиста видело...”⁶³

У потпуно другу категорију спада холандски уметник М.Ц. Ешер. Он је своју целокупну поетику засновао на намерним искривљењима поља перспективе, и следствено томе, представљању немогућих тродимензионалних објеката, на пример степеница које се увек враћају на своју стартну позицију. Велики број оптичких илузија које је вешто користио на фасцинантан начин изазива узнемирење и нелагодност. Овим је скренуо пажњу на поље психологије виђеног, које представља врло занимљиву област актуелних истраживања, и може се рећи да враћа посматрача на изражајну важност тих средстава коришћених још у ренесанси.

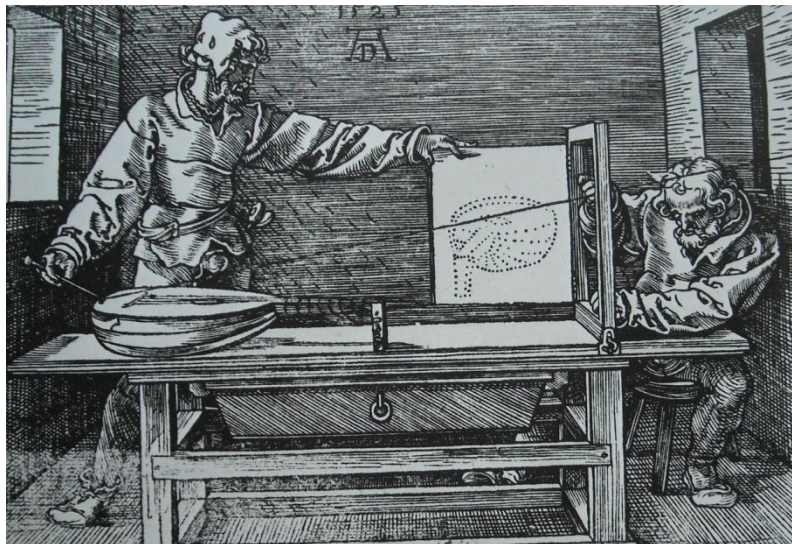


М.Ц. Ешер, спој различитих пројекција перспективе на истом предлошку.

Према речима Е. Х. Гомбриха „Перспектива је можда тешка вештина али њена основа, као што је речено, почива на једној простој и непорецивој искуственој чињеници, чињеници да не

⁶³ М.Н.Пьерне, *Optics, Painting and Photography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, стр.169.

можемо погледом да допремо иза угла. Управо због те наше несрећне неспособности да при униокуларном стационарном гледању предмете видимо само с једне стране ми морамо да нагађамо, или замишљамо шта лежи иза ње. Видимо само једну страну предмета, и није баш претешко тачно одредити како ће та страна изгледати с било које дате тачке. Све што треба учинити јесте повући, с ма ког дела површине предмета праве линије до те тачке. Оне које ће се наћи иза неког непровидног тела биће скривене, оне које имају слободан пролаз, видеће се. Чињеница да видимо само дуж правих линија, шта више, такође је довољна да објасни зашто се оно што видимо смањује с раздаљином. Цело образложење процеса илустровано је мајсторски једноставно на чувеном Диреровом дрворезу. Он праву линију погледа представља једном нити и показује како ће лаута изгледати у оквиру с места с којег је гледа сликар, чије се око мора замислити тамо где је нит причвршћена уза зид. Из Дирерове демонстрације следи и то да је могуће конструисати безброј предмета који ће, гледани кроз гвиру, изгледати исто.⁶⁴



Албрехт Дирер, приказ демонстрације принципа конструкције линеарне перспективе.

⁶⁴ Е. Х Гомбрих, *Уметност и илузија*, Београд, Нолит 1984, стр. 221.

Ваздушна (атмосферска) перспектива

Још једно од важних и великих открића уметника ренесансе представља ваздушна или атмосферска перспектива која се логично надовезује на линеарну перспективу, па је поједини аутори и не сматрају посебном категоријом перспективе, већ неком врстом помоћне методе у примени линеарне, геометријске перспективе.

Правила ваздушне перспективе се потпуно поклапају са сликом коју посматрач формира гледајући свет стварности који га окружује. Нарочито јасно се та правила указују уколико пред нама стоје велика пространства са неколико планова сачињених од планина које се простиру у даљини.

Оно што ће нам прво пасти у очи је постепени губитак оштрине објеката који су све удаљенији од наших очију. Моћи ћемо да разазнамо све мање детаља, док ће боје постепено губити на интензитету и на крају се свести на плавичасто – сиве тонове уз потпуни нестанак топлих нијанси, захваљујући присуству велике количине ваздуха који филтрира и ублажава спектар топлих боја.

Леонардо да Винчи, један од првих уметника који је приметио ово атмосферско нијансирање у свом Трактату о сликарству даје следеће објашњење овог феномена:

„Постоји још једна перспектива: називам је ваздушном (атмосферском), јер се кроз разноликост ваздуха могу сазнати различита растојања разних зграда... Ако желиш да на слици изгледају даље, једна од друге, треба да замислиш густ ваздух. Ти знаш да у таквом ваздуху последње по реду ствари које се у њему виде, односно планине због велике количине ваздуха који се налази између твог ока и њих, изгледају плавље, готово ваздушне боје кад је сунце на истоку. Дакле...треба да направиш прву зграду у њеној боји; удаљенију направи са нејасним контурама и плављу, а ону коју хоћеш да биде пет пута удаљенија, направи пет пута плављом.“

Појавом ваздушне перспективе почиње ново поглавље у фигуративном изразу. Сликање атмосфере добија другачију димензију. Ћотово једнолично плаво небо позне готике еволуира, и појављује се у свој својој просторности, виде се облаци, почиње да се прелама сунчева светлост кроз измаглицу, осећа се струјање ваздуха, слика постаје још живља.

Свој пуни процват и сјај, ваздушна перспектива постиже током седамнаестог и осамнаестог века у време барока, када техника уљаног сликарства суверено влада у европском сликарству.



Леонардо да Винчи, *Богородица са Светом Анном*, примена ваздушне перспективе.

Моја прва запажања везана за ваздушну перспективу потичу из времена када сам открила могућности уљаних боја, неколико година пре уписа на факултет. До тада сам се углавном бавила темпером, која никако није могла да дочара прозрачност и атмосферске прилике које сам желела да прикажем. Када сам касније упоредила свој пут од густе и плошне темпере, до пастуозне и потом лазурне уљане боје, схватила сам да се скоро идентична појава одиграла и на европској сцени када су уметници почели да откривају могућности новог медија који је нудио суптилна нијансирања и прецизна просторно – атмосферска одређења. Пролазила сам истим путем и правила исте грешке, повучена скоро неограниченим могућностима овог префињеног медијума. Дуго сам гајила превише детаљан и интензиван други и трећи план, поништавајући на тај начин просторност за којом сам чезнула.

Тек када сам озбиљније зашла у медијум графике, дубоке штампе, успела сам да осмислим формирање планова у зависности од тога које технолошко оруђе користим. Пре тога планови су били један те исти феномен, третиран на идентичан начин, и у слици и у цртежу.

Ваздушна перспектива ме је навела да приметим у коликој мери технологија израде уметничког дела утиче на примену одређених ликовних елемената. Није било исто када сам приказивала небо у графици и сликарству, прозрачност се добијала на потпуно другачији начин. Исто се догађало и са материјализацијом структура земљишта или зидова. У графици је било много једноставније сводити мноштво детаља из простог разлога што сама технологија не омогућава уношење великог броја података по јединици површине. Графика је свакако била велики учитељ.

Колористичка перспектива

Ова врста перспективе има заједничких елемената са ваздушном, атмосферском перспективом, али то никако не значи да их треба изједначавати. Оно што их повезује свакако су особине боја, тачније, физичке карактеристике боја које у људском духу стварају различите утиске.

Пошто је човек своја сазнања везана за свет појавности најчешће стицао посматрањем оптичких појава, у искуству целе врсте остало је забележено да се топле боје опажају као ближе, док се хладне боје удаљавају, или се налазе на удаљенијим положајима од топлих. „Импесионисти су са највећом пажњом читали књигу *О закону симултаног контраста боје* коју је 1839. написао Ежен Шеврел. Његова оптичка истраживања показала су да се светлост састоји од основних боја – плаве, црвене и жуте – и од њихових комплементара: наранцасте, љубичасте и зелене. Због тога када слика сенку импесиониста употребљава једну од хладних боја, плаву или љубичасту; када слика осветљене партије, узима боју високог интензитета. Тако се ствара палета чистих боја које се хармонизују помоћу симултаног контраста и закона о комплементарном слагању боја, што су после Шеврела разрадили Хелмхолц и Руд.“⁶⁵

Управо користећи то давно уписано искуство које је ушло у сећање врсте уметници су, најпре опонашајући појаве из природе почели да формирају сопствене приказе стварности као што су то чинили бројни ствараоци високе ренесансе, а потом и барока. Ваздушна перспектива је веома прецизно, до најситнијих појединости пратила и копирала феномене виђене у природи, док су уметници каснијих раздобља одступили од те праксе.

⁶⁵ Лазар Трифуновић, *Сликарски правци двадесетог века*, Београд, Јединство Приштина, Просвета Београд 1981.

Колористичка перспектива је карактеристичан метод сликања који су први пут употребили импресионисти у другој половини деветнаестог века. „Да би ухватио колористичке метаморфозе у природи до којих је долазило услед промене осветљења, сликар је морао да реагује брзо. Његов потез је жустар и искидан, пошто му је важније да што аутентичније забележи своје запажање и доживљај него да исцрпно опише предмет. Он је сликао исти мотив у различита доба дана, од јутра до вечери, стварајући нешто сасвим ново – серије или циклусе, какви су Монеови *Пластови*, *Станица Сен Лазар*, *Локвањи* и најпознатији међу њима *Руанска катедрала*. То је потпуно нов однос према свету и предметима: услед треперења светлости из сата у сат се мењају локални тон облика и његова структура. Смисао слике се више не тражи у реалном свету, већ у *процесу* промена и његовом значењу, тако да овим серијама импресионисти визионарски наговештавају неке концептуалистичке пројекте с краја шездесетих година двадесетог века. Због развијене игре светлости импресионизам је занемарио облик: његова унутрашња конструкција попушта, форма се топи као свећа, растапа, готово да прелази у чисту апстракцију. Слика се своди на површину бојених контраста различитог светлосног интензитета, чиме је импресионизам наговестио идеале чистог сликарства.“⁶⁶



Морис де Вламенк, *Сена код Шатоа*, уље на платну, 1905, колористичка перспектива.

⁶⁶ Ибид, стр. 29.

Потом су дошли фовисти користећи сирове боје, директно из тубе наносећи их у плохама, без трага полутонова, волумена или извора светлости које би било у функцији дефинисања облика и његовог места у простору. „Боја је била основно изражајно средство фовиста. Чиста, интензивна и блистава, она је поставила нове проблеме у организацији слике. Уз помоћ контуре, главног носиоца линеарног ритма композиције сугерише се простор који је више идеја о простору него пун и развијен волумен“⁶⁷

На приказаној слици Мориса де Вламенка, једног од уметника чије се име везује за појаву фовизма, јасно разазнајемо нови начин представљања стварности који занемарује правила линеарне и ваздушне перспективе, тако да су и први и последњи план сликани бојама истог интензитета, површине су скоро потпуно лишене тонске и светлосне модулације, док је главни носилац осећања уметника, боја и зналачки употребљени контрасти које чини сусрет жуте и плаве. Чак се стиче утисак да је цела композиција подређена бојама, и да су облици приказаних објеката заправо постављени да на што бољи начин омогуће игру контраста, ритмовање и преплитање површина боје.

Фовисти одустају од боја које су везане за одређене предмете и уводе своје, које по њиховом мишљењу боље представљају свет који они виде. Анри Матис, један од водећих уметника фовизма је изјавио да *тачност није истина*, и на тај начин покренуо незаустављив ланац догађаја који ће донети једно ново опажање и интерпретацију стварности као и потпуни распад еуклидовског и ренесансног модела након пет векова суверене владавине. „Фовисти су желели да своме сликарству дају карактер ведрине, али да то постигну снажним изразом који је од средства постао основни циљ. То није израз страсти већ целе слике, свих њених елемената, тачно оно што је Матис рекао 1908. у *Белешкама сликара*: „Експресија за мене није у страсти која се изражава на лицу или избија у наглом покрету – она је у читавом распореду слике; смештај тела, празнине око њих, пропорције – све игра своју улогу“. Очито је да он има у виду посебан тип осећајног рационализма или ликовне логике којом се идентификује осећање и израз. Матису треба веровати кад каже: „Не могу да правим разлику између осећања које имамо о животу и начина на који то осећање изражавам“; због тога уметник мора да „поседује једноставност духа која ће учинити да верује да је сликао само оно што је видео...он мора да има осећање да је копирао природу“. Разумљиво, у питању је извор, асоцијација, подстицај а не буквално преношење

⁶⁷ Ибид, стр 44, 45.

стварности, јер су фовисти први поставили тезу *тачност није истина*, која ће одиграти тако крупну улогу у модерној уметности.⁶⁸

У већ поменутој књизи *Приступ ликовном делу*, Пеић наводи: „Та метода решавања простора искључиво оптичким деловањем самог састава боје може да се назове методом просторног колоризма. Њој је основа, како смо видели метода модулације примењена на проблем простора, у намери да се илузија тродимензионалности створена попут моделације замени дводимензионалним сликањем. Треба нагласити: Колористичком простору није битна жеља да ствара илузију тродимензионалног простора, он остаје у две димензије, плошан, у свету чисте боје.“⁶⁹

Иако сам одавно приметила поменуте особине топлих и хладних боја, нисам никада имала потребу да их одвојим од валерског нијансирања, те да их избацитим из њиховог природног контекста. За мене су сенке, као и стабилан, логичан извор светлости одувек били главни носиоци конструкције добре композиције. „У светлости и сенци западни су уметници открили средство да у многоме умање двосмисленост облика виђених само с једне стране...“⁷⁰ Ипак, користим топле боје да на један дискретан начин први план учиним још јачим и ближим очима посматрача. Врло често, у сликама и графикама, предмете из првог плана који су најчешће светли, населим малим, једва видљивим акцентима топлих боја. У питању су најчешће црвене и топло смеђе нијансе, које на тај начин оживљавају форму и одвајају је од предмета који сачињавају остале планове слике или графике. Кад год сам покушала да поставим неку од топлијих нијанси као последњи план у сликама или графикама, добијала сам врло непријатан утисак да тај екран топлих боја потискује све приказане садржаје ван замишљене конструкције. Осећала сам, некако одувек, да је топлим бојама место у првом плану.

⁶⁸ Ибид, стр. 44.

⁶⁹ Пеић, стр. 163.

⁷⁰ Гомбрих, стр. 233.

Полиперспектива

Једном успостављен и освојен модел перспективе ренесансе нудио је јединствену тачку очишта, геометријски одржив и логичан систем у коме је ствараоцима тог времена било угодно да се крећу при изради уметничких дела. Добра шема композиције, налик на кутију по којој је могуће распоређивати ликове и грађевине није остављала много места за недоумице.

Међутим, негде крајем деветнаестог и почетком двадесетог века, тај пластички простор престаје да задовољава потребе уметника. По речима Пјера Франкастела,⁷¹ чини се да је заједнички циљ свих независних сликара тог периода био разарање ренесансе. Исти аутор наставља: „Пластички простор ренесансе није могуће гледати као трајну датост коју пружа искуство. У претходној студији покушао сам да покажем како је илузорно сматрати да истраживања у ренесанси одговарају свесном или полу – свесном приступу једном савршенијем начину приказивања вечне Природе. *Изумитељи* перспективног приказивања простора ренесансе, ствараоци су илузије, а не изузетно вешти имитатори стварности.“

Управо тако, уметници с краја деветнаестог и почетка двадесетог века, желели су да се ослободе те дуго развијане и пажљиво утемељене илузије, и начине један нов, живљи и страственији простор, у коме ће важити нека друга правила, примеренија времену у коме су они живели. Свет је отишао даље, боја се у великој мери ослободила везаности за облик и сенку и почела да фигурира као независни асоцијативни фактор, способан да формира сопствени простор.

Као одговор на нове друштвене околности појављује се сликарски правац кубизам. „Када је Матис 1908. видео Бракове пејзаже из Естака, уздахнуо је: *Све сами кубови*. Из ове досетке изведено је име покрета, кубизам, мада он није настао тренутно, већ у дуготрајном истраживачком процесу. На његово стварање утицале су Сезанове теорије о свођењу природних облика на геометријске (купу, коцку и ваљак), Сераов научни метод у грађењу слике, откриће иберијске и црначке пластике и нова научна сазнања о простору.“⁷²

Кубизам између осталог разбија дотадашњу традицију представљања стварности уз употребу само једне тачке посматрања. „Као естетика, теорија и поетика, кубизам се изграђивао у колективном раду, мада је као сликарска пракса настао у самосталним истраживањима која су независно један од другог предузели Пикасо и Брак. На почетак се обично ставља Пикасова слика

⁷¹ Пјер Франкастел, *Студије из социологије уметности*, стр.185.

⁷² Лазар Трифуновић, стр. 54.

Госпођице из Авињона из 1907. у којој су извучене основне контуре нове уметности: геометријско ломљење облика, укидање дубоког простора, представљање волумена на равној површини и коришћење иберијске пластике и црначких маски.⁷³

Кубисти уводе бројне тачке посматрања од којих свака прати различите појединости те представљене стварности. Овај просторни метод називамо полиперспектива. Није у питању само сукцесивно набрајање особина сликарског предлошка из различитих углова, већ и нешто много значајније: увођење временске компоненте, јер слике урађене на овај начин прате покрете модела који су већ учињени, оне који су тренутно актуелни, као и оне који ће се тек догодити.



Пабло Пикасо, *Госпођице из Авињона*, уље на платну, 1907, Музеј Модерне уметности Њујорк.

„Стварни предмет из природе постао је повод за откривање идеје о њему, с једне, и сликарских истина, с друге стране, што значи да у односу на свој модел, насликани предмет представља паралелну стварност а не отисак. То више није уметност имитирања, каже Аполинер, већ уметност мисли, чисто сликарство које ствара сопствене снаге обликовања, вера да „слика исто тако добро може да прикаже идеју ствари као и њен спољни изглед“ (Пикасо).⁷⁴

Једна од најзначајнијих кубистичких слика која се сматра и првом авангардном и модерном сликом двадесетог века је Пикасово дело *Госпођице из Авињона*. У времену које доноси теорију релативности, ослобађање од тескобне атмосфере позног деветнаестог века и јаких стега

⁷³ Ибид, стр. 54.

⁷⁴Ибид, стр. 55.

званичне, академске уметности, оваква интерпретација стварности отвара ново виђење планова, ревидира појам лепоте људског тела, уводи нове, свеже елементе уметности далеких и егзотичних земаља, као што су афричке обредне маске, и на нови начин оживљава уметничке начине старог века, као на пример истовремено приказивање фигуре из профила, док је око виђено из анфаса.

Тај симултани поглед кубизма основна је карактеристика полиперспективе, као и губитак границе између планова, што доводи у питање интегритет приказаних тела и објеката. И светлост прати судбину облика, те је исцепкано, а као да долази из више назависних извора што слику додатно динамизује и приморава очи посматрача да се непрекидно крећу по слици. „Мада је прошао кроз неколико стилских фаза, кубизам никада није одустао од намере да на платну уместо експресије истакне реализацију како би помоћу те методе сликана површина прерасла у слику – предмет, која ће бити „конкретна чињеница и имати сопствену независност као и свака природна или друга творевина“. У аналитичкој фази, (до 1911.) тај циљ је остварен поступно: сликани предмет се ломи, отвара и разлаже на основне геометријске планове, такозване фасете, с оштрим бридовима као код кристала, преноси у две димензије, губи волумен и тежину. Самим тим, престаје потреба за дубоким простором па се облик развија као површина или као рељеф. Због страха од личног доживљаја и могућности да он истисне колективну структуру, одбачена је и боја тако да светлост и линија постају основна средства у организацији слике, јер помоћу њих једино може да се оствари она уметност коју предвиђа чувени Браков афоризам: *Ум разара форму, дух је обликује...*⁷⁵

У мом ликовном изразу, као што је већ речено, не постоји овакво поништавање планова и материјализације, међутим, оно што ми се учинило веома значајним је кубистичка интерпретација светлости. Управо посматрајући дела Пикаса, дошла сам на идеју да незнатно измештам замишљени извор светлости у односу на геометријску конструкцију, као и да сенкама обликујем простор, уместо да дозволим да простор наметне своје, нацртном геометријом изнуђене сенке. Оваквим интервенцијама и слике и графике су постајале знатно живље а и истинитије. Све чешће ми је падала на памет она Матисова реченица *Тачност није истина...*

⁷⁵ Ибид, стр, 55.

Пласирање ликовних садржаја комбиновањем различитих система перспективе у мом ликовном изразу

Сваки уметник, као уосталом и свака друга особа гаји посебну наклоност ка одређеном опсегу стварности, било да се ради о комплетним системима и појавама, било да су у питању сасвим мали, посебни делови света појавности. Сваки од тих фрагмената, изложен чулу вида има велики потенцијал да у нашем духу изазове врло јака осећања. Та појава непрекидног асоцирања прати нас практично од самог рођења, па све до завршетка живота. Ни један тренутак будног стања није поштеђен тог неминовног процеса непрекидног упијања визуелних информација и њихове обраде у нашем уму и духу.

Намерно раздвајам појмове Ум и Дух, зато што за мене постоји суштинска разлика између свесног, наученог расуђивања, и исконски укореењених механизма који се налазе у подсвести сваке разумне јединке. Увек сам гајила снажно уверење да је Ум посебан део наше свесности који се обликује, сазрева и напредује у додиру са великим бројем информација које се у њега сливају. Једна од највећих и најважнијих особина човека је готово неограничена способност учења и прилагођавања новонасталим околностима, за шта верујем да је одговоран искључиво Ум.

За разлику од Ума, Дух за мене представља онај дубоки, подсвесни део сваке јединке, садржај са којим смо рођени, и са којим најчешће немамо јасну комуникацију и који у себи носи нашу праву, исконску, неисцрпну енергију. Та сила даје снагу нашим сновима и инстиктима, и на свој хировити и често нејасан начин усмерава и обликује наше животе а да тога нисмо ни свесни.

Стварање успешног уметничког дела подразумева управо комбинацију ова два принципа, јер један без другог никако не би могли да дају добар резултат. Уколико бих се концентрисала да уметничко стварање препустим искључиво уму, добила бих хладне, прорачунате слике које без трукне страсти испуњавају све естетичке захтеве, али зато не буде никаква осећања. У току свог уметничког развоја много пута сам се препуштала подсвесној игри материјалима, намерно искључујући ум и пратећи искључиво те подсвесне импулсе који су ми се наметали својом дивљом снагом, нажалост без икакве контроле. И тада је резултат био поражавајући. Нисам могла да разумем ту бујицу несвесног материјала која се једноставно стварала пред мојим очима. На неки необичан начин све то ми је било блиско, а опет, никад не бих себи допустила да нека од тих слика изађе из мог атељеа, нити да их неко види. Чинило ми се да је ту било нечега превише, а нечега премало.

Када сам први пут дошла у додир са могућностима линеарне перспективе била сам превише незрела да наслутим постојање Ума и Духа, и разлике између њих. Само сам имала јасну представу да ми се неке ствари и појаве које видим јако допадају, а неке уопште не, чак напротив, буде врло лоша осећања. Још сам била далеко од сазнања о значају компоновања и смештања тих појава у један систем који би омогућио њихову јасну читљивост. Нисам била свесна ни да постоји разлика између **Материјала** и **Средства** које служи да се тај материјал представи.

Морало је да прође доста година док нисам направила своју личну поделу која ми је омогућила да раздвојим **Ликовне садржаје** од **Ликовних начина** које и данас употребљавам. Оно што је претходило настајању ове поделе је заправо било стање потпуне нејасноће, где сам ликовне проблеме решавала углавном инстинктивно, правећи много грешака уз значајан губитак времена и енергије.

Ликовни садржаји су заправо фрагменти света који ме окружује и који за мене имају посебну асоцијативну вредност, дакле буде врло јака, позитивна осећања. То су цели објекти, њихови делови, посебне структуре, специфични материјали или детаљи који имају потенцијал мултипликације или редукције у зависности од потребе. У те ликовне садржаје не могу да убројим и светлост која има посебно, јако значајно место у мојој уметности зато што служи дефинисању атмосфере и волумена који је незаменљив у мом ликовном изразу, и пре би се могло рећи да спада у категорију **Ликовних начина**. **Ликовне садржаје** доводим у најтешњу везу са раније поменутиим Духом, зато што побуђују онај снажан и необјашњив део несвесног који у себи носи сву силу ирационалног и које се на неки начин рефлектује кроз наше афинитете према одређеном опсегу стварности и на тај начин одређује наш тип личности и самим тим, нашу природу. На тај начин оформила сам неку врсту збирке менталних окидача које је потребно правилно пласирати, тако да се њихов асоцијативни капацитет искористи на најбољи начин.

Ликовни начини су заправо различити системи перспективе које употребљавам да бих ликовне садржаје пласирала тако да постигну своју максималну асоцијативну вредност. Логично, **Ликовни начини** су повезани са рационалним делом наше личности коју сам означила као Ум. Дивљу стихију Духа могуће је контролисати снагом Ума. Заправо, при креирању уметничког дела неопходно је користити и огромну снагу несвесног и рационалну, свесну контролу тих подсвесних садржаја, водећи рачуна о њиховој равнотежи.

Системи перспективе на тај начин постају нека врста организованог окружења које по мојој жељи усмерава и каналише моћи представљених садржаја. По потреби их ублажава, чини мање видљивим или им појачава дејство пажљивим нијансирањем нагиба равни, подизањем или

спуштањем линије хоризонта или једноставним постављањем у жељени план. Перспектива је рационално средство контроле уз помоћ ког је могуће до танчина пласирати ликовне садржаје тако да својом снагом не угрожавају једни друге, већ подлежу врло јасној, читљивој и схватљивој хијерархији.

Светлост је једна посебна категорија која се намеће као моћан чинилац **Ликовних начина**, а у исто време је јако повезана и са **Ликовним садржајима** будући да и сама на неки флуидан и бестелесан начин утиче на формирање емотивног идентитета садржаја изложених на постављеној сцени.

Разумљиво, коришћењем искључиво линеарне перспективе и употребом егзактних правила нацртне геометрије када је у питању логика простирања светлости и сенке, није могуће постићи сва та прецизна и фина нијансирања која су потребна да би се створило уметничко дело. Зато сам у свој арсенал **Ликовних средстава** уврстила и поједине специфичности осталих познатих система перспективе.

Линеарна перспектива је, разуме се, остала главни оквир у коме се крећем када стварам своја дела, међутим, обазривим интервенцијама које уводе друге системе перспективе или њихове одабране фрагменте, постижем пун потенцијал уметничког израза, избегавајући хладну математичку логику и фотографски изглед својих графика, слика и цртежа.

Имала сам осећај да некако клизим уназад, од система линеарне перспективе који сам дуго сматрала најсавршенијим и јединим могућим начином представљања стварности, ка оним другим, *несавршеним*, а тако моћним системима који су се примењивали много раније.

Заправо, није требало понирати у далеку прошлост, било је довољно погледати Бројгелове слике са подигнутим хоризонтима, савијеним и усмереним на начин како је то уметнику одговарало. Привид линеарне перспективе био је присутан, али само колико је потребно. Сви планови су били у служби ликовног израза и маште аутора.



Бројгел старији, *Дечије игре*, уље на дасци, 1560, Кунстхисторише музеј, Беч.

Слика *Дечије игре* на најбољи начин илуструје ово одступање од крутих правила линеарне перспективе. Са леве стране пружа се величанствен поглед на пејзаж који се губи у даљини и кога ни на који начин не можемо да повежемо са улицом која се налази са десне стране и на први поглед одлази ка тачки недогледа по свим правилима линеарне перспективе. Ова слика је састављена од две потпуно различите реалности које спаја једино први план који је и сам

неприродно нагнут у односу на простор посматрача, тако да добијамо утисак да је уметник цео приказ посматрао са велике висине, што онда доводи у питање уверљивост пејзажа са леве стране.

Међутим, уместо да смета ова подвојеност само појачава вредност набројаних ликовних садржаја и доприноси живости приказа што ову слику доводи у блиску везу са раније поменутиим персијским минијатурама које такође измештају поглед уметника на *висину минарета*, одакле нам он заправо приказује свет *онако како га Бог види*.

Прве измене на математички тачној основи линеарне перспективе почела сам да спроводим још на трећој години студија. Најпре у цртежима, а недуго затим и на графикама. Једна од првих графика где сам тачан цртеж реалног објекта превела у неку врсту симболичког приказа стварности је *Крај лета*.



Катарина Зарић *Крај лета*, акватинта и бакропис у две боје, 1989.

Цео приказ виђен је на јесењој плажи у Грчкој, предвече, при последњим зрацима сунца. Сенке су биле контрастне и оштре, а атмосфера је нагињала жуто – црвеном делу спектра, лигештул је стајао на бетонском молу кога је јако оштетило море, а светлост је прецизно

забележила сва та оштећења. На молу, поред лигештула стајала је полунадувана дечија лопта скоро исте боје као и црвене пруге на тканини којом је лигештул био пресвучен. Море је било мирно као површина огледала.

Стајала сам опчињена том сликом која је потрајала свега неколико минута. Нисам имала ни блок, ни фото апарат па сам морала да се ослоним на сећање. Увече сам пробала да забележим виђено ослањајући се на своју визуелну меморију. Нисам била незадовољна резултатом, чинило ми се да је све на свом месту, баш онако како сам видела у природи. Једино ми је било необично то што ми цртеж не буди снажне емоције које сам имала док сам посматрала тај приказ.

Ујутро сам одмах отишла на моло да проверим какав утисак ће изазвати јутарње светло. Била сам веома разочарана; иако је све и даље било на свом месту, магије је нестало. Боје су биле испране, плавичасте, док је лигештул деловао избледело, као да ће сваког трена нестати. Нисам желела ни да га фотографишем бојећи се да би касније, по повратку кући фотографија надјачала и уништила то драгоцену сећање.

Ускоро је слика тог тренутка почела да ме прогања. Направила сам невероватан број цртежа и малих слика уљаним бојама у којима сам до танчина покушала да оживим виђену слику, трудећи се да што верније дочарам структуре, облике и боје. Нисам ни приметила до које сам мере свој исказ загушила обиљем непотребних детаља од којих ни један није доприносио појави жељене атмосфере.

А онда сам себи поставила задатак да све то решим у графици, у дубокој штампи којом тада нисам баш најбоље владала. У прво време све ми је измицало, борба са технологијом ми је скренула пажњу са великог броја детаља, од којих сам, мало по мало морала да одустајем. Најпре сам упростила конструкцију лигештула тако да је црвено – бела површина платна којим је био пресвучен могла да се опази у свој својој дужини. Тако су се створили услови да на њу поставим сенку од само једног тона која је одједном формирала неку чудесну уверљивост коју нисам могла да добијем ни најпажљивијим исликавањем. Затим је на ред дошла сенка коју је бацао лигештул. Решила сам је потпуно другачије од оног што сам видела у природи и на шта би ме обавезивала логика пада сенке на само платно лигештула. Као да сам имала два независна извора светлости који се неким чудом нису преклапали. Први, који је бацао сенку на платно лигештула био је смештен са десне стране, јако укусо, док је извор светлости одговоран за сенку коју баца сам лигештул на подлогу био смештен непосредно испред лигештула, бацајући сенку одмах иза њега. Сама сенка је повукла линију хоризонта на горе, при чему се добио драматичан утисак, док сам површину мора превела у немушти и крајње недефинисани други план. Сенке из првог плана

постале су јаке и контрастне надјачавајући све податке из другог плана. Оваква диференцијација планова тражила је да други план мора ангажујем некаквим садржајем који би га мало оживео и покренуо обзиром на то да је био превише обезбојен и безначајан. Дечија лопта која се у реалности налазила поред лигештула нашла је своје место на површини која се претворила у апстрактни други план мора – неба, тако да се и тонски и хроматски уклопила са призором из првог плана. У жељи да што више учврстим први план, површину мола сам нагризла различитим структурама и прожелла је детаљима црвеног дискретног цртежа какав сам видела у најранијем детињству на плочницима Новог Београда.

И одједном, иако ни по чему није личила на првобитно виђену слику ова графика је почела да изазива иста осећања која сам имала гледајући призор у Грчкој, при заласку сунца. Без детаља, без описа реалне ситуације, уз погрешно позициониране сенке, са хоризонтом који увелико излази из опсега Еуклидове геометрије, са пливајућим и слабо дефинисаним другим планом... Ово је био почетак спознаје могућности прилагођавања система линеарне перспективе мојим уметничким потребама.

Матис је био у праву, тачност није била истина...

Могућности и ограничења комбиновања различитих система перспективе у мојој уметничкој пракси

Скоро да могу да упоредим одушевљење које је донело ово откриће са оним што сам осетила када сам први пут сазнала за постојање линеарне перспективе. Стварност се показала као флексибилна, осећања се јављају у додиру са посебном врстом менталних окидача које стварам од фрагмената света појавности, али не и имитацијом тога света. Буквалним опонашањем стварности не могу да призовем утиске, осећања и све префињене нијансе сећања. Моја подсвест, мој Дух ми је са великом прецизношћу скретао пажњу на градивни материјал, ликовни материјал који се налази свугде у свету који ме окружује. Све што сам икада опазила и осетила као занимљиво и узбудљиво, заправо је одсликавало моју скривену, интимну природу и са њом је увек било у најјачој резонанци. Изоштрила сам чула и дозволила им да ме снабдевају тим градивним материјалом који је чинио саму срж мог уметничког израза.

Охрабрена успешним извођењем графике *Крај лета* која ми је на најубедљивији могући начин отворила очи за *искакање* из крутих оквира линеарне перспективе, почела сам да радим на даљим деформацијама видног поља.

Графика *Кад је Сунце било Бог* настала је после велике серије цртежа леопарда у зоолошком врту у Београду. Велике мачке су биле захвалан модел, а светло пролећно и оштро. Већ сам установила правило да најпре урадим максимално тачан цртеж реалне ситуације и да га потом, мало по мало апстрахујем до степена када почиње да изазива посебна осећања. У овој графици, највећи проблем су ми представљале леопардове шаре које сам морала да преведем у систем правилних кругова да бих њиме описала волумен те животиње. Уместо да пратим њене реалне облике, претворила сам је у симбол који можда највише подсећа на дечију играчку. Постоље на коме се леопард налази, скоро сам потпуно исправила у односу на поглед посматрача, и тиме се веома приближила логици византијске перспективе, па сам тако и решетке кавеза морала да прилагодим тој ситуацији и сведем их на снап танких и неправилних линија које не угрожавају поглед на главни модел. Линија хоризонта заправо и не постоји, све се губи у тамној даљини. У тренутку када сам привела крају ову графику, помислила сам да је новооткривени систем лишен ограничења и да се на овај начин представљена стварност може бескрајно деформисати. Међутим, пракса је показала да нисам била у праву.

Почетничка срећа је потрајала неко време, установила сам важна правила решавања композиције и користила их са минималним варијацијама у наредним годинама. Деформације су

се односиле углавном на први план, док су остали планови били махом сведени на обеспредмећене екране и доста апстраховане плохе, светлошћу и сенком уведене у неку врсту симболички и емотивно обојене перспективе.



Катарина Зарић, *Кад је Сунце било Бог*, бакропис и акватинта у три боје, 1990.

Светлост и сенка су све смелије дефинисали облике, чак до те мере да би потпуно преузимали идентитет објекта, растачући га уколико би то композиција захтевала. Логика простирања светла и сенке која би бар донекле била слична оној у природи све ми је мање била важна, и све сам више трагала за том магичном уверљивошћу која се налазила негде *иза* виђене стварности.

Међутим, новооткривени систем имао је бројне недостатке иако у то време нисам могла да их сагледам. Интензивно подизање линије хоризонта имало је за последицу боље сагледавање изложених ликовних садржаја, доприносило је напетости и динамичности prizora, пружало прилику за поигравање сенкама и светлошћу али је у исто време постало превише удаљено од својих извора у реалном свету, као и веома маниристичко.

Од увек сам настојала да мој израз буде прочишћен од нарације, а да симболе употребљавам веома обазриво и штедљиво, тек уколико је заиста неопходно, а да представљени ликовни садржаји очувају додир оне аутентичности из које су потекли.

У једном тренутку дошла сам у непријатну и на изглед нерешиву ситуацију где одабрани садржаји више ни на који начин нису могли да се повежу са позадином која је за њих била припремљена. Применила сам цео арсенал опробаних ликовних оруђа која су до тада давала резултате, међутим ни светлост ни сенка, ни убедљива материјализација нису успеле да интегришу ликовне садржаје у окружење које је постало обезличен полигон, реалност сама за себе, док су прецизно моделовани објекти *лебдели* изнад те равни одбијајући да се повинују мојој вољи и постану део ликовне целине.



Катарина Зарић, *Повратак*, акватинта, бакропис у две боје, 1998.

Реч је о графици *Повратак* која ми је одузела невероватно много времена и енергије. Било ми је врло тешко да објасним због чега је мој ликовни систем отказао и раздвојио се на две потпуно независне и прилично апстрактне реалности. Једна од њих била је подлога натопљена структурама и светлосно градирана, док су другу реалност чиниле птице са свим својим атрибутима, волуменом и прецизним сенкама. То је била једна од преломних тачака која ми је

показала да деформисање стварности има границе, и да простор, ма како био приказан мора да очува макар сасвим благу везу са реалношћу из простог разлога што су наша чула непрекидно уроњена у исту ту стварност и само донекле могу да је апстрахују, односно толеришу њено извитоперење. Када би се прешло преко те границе, магија је нестајала.

Открила сам такође, да су најсуптилнија искривљења стварности уједно и најмоћнија, искривљења којих ум скоро и да није свестан и која пролазе испод тачке свесног опажања.

Заиста, то се показало као најтежи задатак коме сам и данас потпуно посвећена, где минималне интервенције заправо дају тако много.

Методологија рада на докторском уметничком пројекту

Припрема рада на мом докторском уметничком пројекту потрајала је неколико година. Поред редовног бављења уметничком праксом сакупљала сам и ишчитавала текстове који се односе на историју и теорију уметности, као и литературу која на јасан начин осликава друштвено историјске околности појединих епоха које су ми биле најважније за поставку и израду овог пројекта. Било ми је битно да сакупим што већи број података који би могли да послуже при формирању окружења које сам морала да створим да бих касније у њега уткала сопствене радове са њиховом специфичном проблематиком и на тај начин бацила ново светло на старе, већ познате феномене и вредности.

Из овога произилази да ми је најважније оруђе била хеуристичка и историјска метода која ми је омогућила да сакупим и систематизујем постојеће изворе и чињенице и уврстим их у базу података која ће касније бити незаменљива полазна основа за примену компаративне методе. Било је потребно упоредити и суочити податке сакупљене из историје уметности, теорије уметности и филозофије уметности са мојим личним опусом и из тога извући потребне закључке.

Једна од најважнијих истраживачких техника која ми је уједно донела и највише увида у природу моје уметности је интроспекција⁷⁶ без које не би било могуће залажење у најинтимније механизме генерисања идеје и праћење њеног пута до потпуне реализације. На почетку бављења овим докторским уметничким пројектом имала сам недоумицу која би укратко могла да се сажме у кратку реченицу: Како је могуће да у исто време будем и објекат и субјекат истраживања? Интроспекција је, срећом, успешно разрешила ову енигму. Самопосматрањем је било могуће обухватити највећи део сопствене уметничке продукције, уз објективност која најчешће не прати сам чин уметничког стварања. Ова техника потпомогнута одређеним експериментима ми је омогућила да се на тренутак одвојим од сопственог стваралаштва и осмотрим га са стране, свежим очима.

Рад на докторском уметничком пројекту изискује непрекидно укрштање различитих метода и техника у циљу проналажења нових чињеница које проистичу из већ познатих података. Тако сам хеуристику, трагање за изворима комбиновала са историјском методом која је стечене податке сместила у историјски, хронолошки оквир неопходан да се оформи подлога за наставак рада на мом личном истраживању. То истраживање је такође захтевало успостављање развојног

⁷⁶ Интроспекција, (на лат. *introspectio*), гледање унутра, загледање у себе, самопосматрање, посматрање својих мисли, осећања итд. Милан Вујаклија, Лексикон страних речи и израза, Просвета Београд, 1980, стр.360.

система који би пратио моју стваралачку историју. Једна од најзначајнијих упоришних тачака дакле, налазила се у претходним радовима.

Суочила сам теоретска сазнања са резултатима уметничке праксе што је довело до тога да се мој рад на докторском уметничком пројекту одвија у исто време на два паралелна нивоа.

Одабир материјала који заокружује поетичке целине

Будући да се истраживањем перспективе, односно њеног променљивог контекста бавим више од двадесет година, при одабиру материјала који ће ући у опсег тог истраживања морала сам да поведем рачуна о томе да буду заступљени сви радови које сматрам релевантним за развој идеје о конструисању посебних арома и нијанси осећања, различитим интервенцијама у систему перспективе.

Највећи проблем ми је представљала разноликост ликовних дела, графика и цртежа који су трпели бројне измене пратећи генезу мог истраживања. Да бих у овом пројекту покрила све кључне тренутке развоја идеје делимично измењене линеарне перспективе, у опсег материјала који чини окосницу истраживања морала сам да уврстим радове настале од 1998. године, па све до данас.

Овакав поступак се показао као неопходан из простог разлога што истраживање комплексног феномена као што је перспектива у мом случају не може да се сведе само на неколико месеци или година интензивног рада зато што прожима моју целокупну уметничку праксу од самог почетка. Било је потребно ослонити се на претходне радове и приказати еволуцију идеје о перспективи кроз дужи временски период.

Пошто је материјал био веома разноврстан, морала сам да прибегнем његовом сређивању. Најпре сам одштампала све графике које су настале између 1998. и 2010. године и сакупила преостале радове на папиру и слике из тог периода. Пажљивим посматрањем и упоређивањем почела сам да их одвајам по једном новом критеријуму: начину на који сам примењивала перспективу. Слични ликовни и поетички елементи су се појављивали у свим графикама, сликама и радовима на папиру, као и сродан колорит, али тумачења перспективе су текла једним посебним током, на који сам тек тада обратила пуну пажњу, чинећи посебан део ове мале, личне историје.

Заправо, уочила сам непрекидно смењивање три специфична начина решавања поља која су полако али сигурно еволуирала кроз године мог уметничког рада. После извесног времена могла сам да именујем три посебне целине, три равноправна поља истраживања које сам назвала по графикама, сликама и радовима на папиру које су тек биле у назнакама, скицама или у фази разраде идеје:

Дом богиње Бастет

Трг Заборава

Игралиште

Дом богиње Бастет представља групу графика, слика и радова на папиру које у себи носе изразита искривљења система перспективе. Као последица спроведених поступака, намеће се по мало неприродна, скучена и клаустрофобична атмосфера форсираних еуклидовских простора. Идејна основа која је иницирала овакву врсту примене перспективе заправо је било моје велико интересовање за египатску уметност. Није случајно одабран назив **Дом богиње Бастет** који у себи садржи многа значења, од симболичког, естетизованог и максимално сведеног приказа форме, до посебног развијања планова, где сам се у великој мери ослонила на измењену линеарну перспективу, која је заправо произашла из запажања да вертикална перспектива старог Египта у себи носи специфичан, врло уверљив и емоционално обојен простор који по својим могућностима никако не заостаје за линеарном перспективом.

Мотивисана великом жељом да помирим и удружим та два начина представљања простора из сваког од њих узела сам оно што ми највише одговара формирајући сопствени ликовни израз.

Трг Заборава је поетичка целина која је настала под значајним утицајем ренесансне уметности. На овај начин, отварају се могућности коришћења широких панорамских углова који омогућавају велику слободу истраживања положаја органских форми наспрам геометризоване *позорнице* другог плана. Најважнији узор из тог периода су ми свакако били Донателови и Гибертијеви рељефи, као коњаничке статуе Донатела и Верокија, док сам се у сликарству ослонила на радове Леонарда, Перуђина, Ђота, Фра Анђелика и многих других уметника тог времена.

Мрежа линеарне перспективе у овој поетичкој целини претрпела је најмање измена јер су интервенције сведене на једва видљива померања сенки и извора светлости. Атмосферска перспектива и сфумато су основна обележја графика и слика ове целине.

Игралиште је мени најзанимљивија целина која се у највећој мери ослања на исламску уметност углавном на период од дванаестог до шеснаестог века са посебним акцентом на уметност минијатуре и илуминације која у себи носи комбинацију тактилног и визуелног, спој радова на папиру са позлатом и корицама од уметнички обрађене коже.

Сама по себи, ова поетичка целина омогућава синтетички приступ феномену перспективе и залажење у њено симболичко значење. Математички модел линеарне перспективе је ублажен

скоро до непрепознатљивости употребом планова, екрана и структура који својом интеракцијом на један симболички и емоционалан начин граде осећај простора.

Мој уметнички израз захтева употребу јаких контраста што повлачи као последицу појаву изражене атмосфере светлости и сенке у грађењу волумена, што је својеврсни дуг западној уметничкој традицији, док уметност исламске минијатуре, као и уметност истока, сенку и светлост не користе уопште, или је не користе на тај начин. Моја најважнија преокупација била је повезивање та два принципа: логике композиције која оставља доста слободе у асоцирању уз помоћ апстрактних планова, углавном одређених различитим структурама и увођење система јасно дефинисаних облика уз помоћ тачно одређеног положаја извора светлости и следствено томе, дефинисања припадајућих сенки.

Уз помоћ овако одабраног и систематизованог материјала, који је доведен у јасну везу са узорима из историје уметности лако је било могуће започети истраживање. Следећи корак, логично, изискивао је одређивање неопходних метода уз помоћ којих би истраживање било спроведено.

Одређивање неопходних метода у практичном раду

У случају кад постоји јасно организована база података која се односи на три поетичке целине које прожимају мој целокупни уметнички израз, и када су те поетичке целине повезане са сродним делима из прецизно дефинисаних епоха историје уметности, а та историјска раздобља су у складу са подацима који говоре о духу времена и филозофији која га је пратила, прожимала и обликовала, указује се потреба да се осмисли употреба одговарајућих практичних истраживачких метода које ће на најбољи и најјснији начин омогућити повезивање тих садржаја у циљу добијања нових вредности, односно резултата.

Метода компарације, упоређивања се показала као најприменљивија и најпотребнија при обради података у току израде докторског уметничког пројекта. Одвијала се у неколико фаза:

- Постављање поетичких чињеница радова уметника из претходних епоха.
- Упоредно прегледање и навођење поетичких чињеница у мом раду.
- Анализирање примењене технологије израде уметничких дела из претходних епоха.
- Констатовање технолошких чињеница које се појављују при изради мојих уметничких дела.
- Анализа простора уметника из прошлости.
- Анализа простора у мојим уметничким делима.
- Анализа светлости коју су користили уметници ранијих епоха.
- Анализа светлости у мом уметничком изразу.
- Проблематика сценографије ранијих епоха.
- Анализа сценографије у мом уметничком изразу.

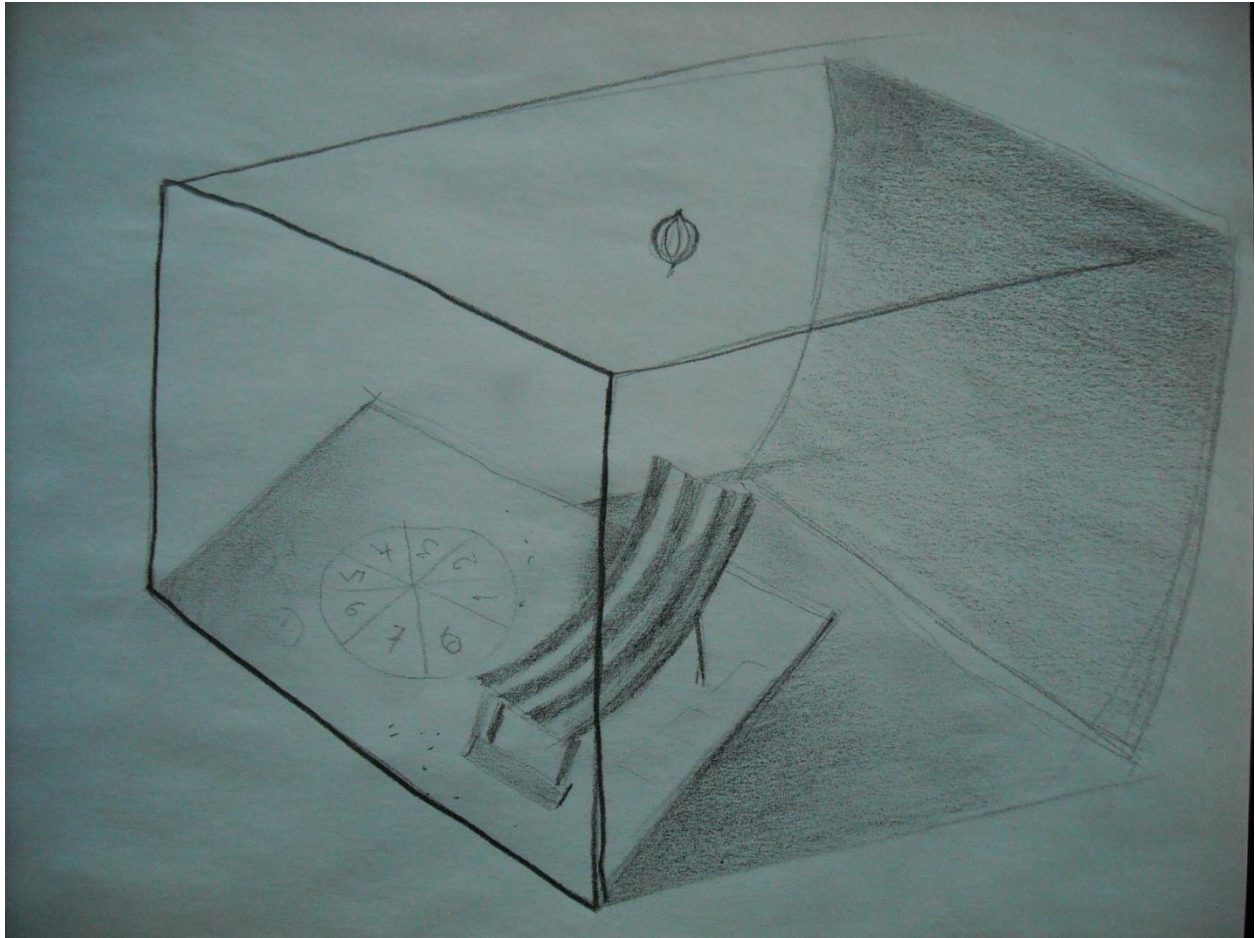
Раније поменути техника интроспекције морала је да буде подржана уз помоћ неколико практичних техника које сам назвала:

Из свих углова, што заправо подразумева посматрање мојих уметничких дела окренутих наопако, на једну и на другу страну. Важна запажања се дешавају у првих неколико тренутака посматрања, затим следи пауза од десетак минута када се чини да је сензација завршена, и потом када се дело поново постави у свој природни положај, отвара се кратак период од пар минута када

сам у могућности да га сагледам потпуно објективним очима посматрача који га први пут види. Идеју за овакав експеримент добила сам сећајући се једне од омиљених игара из раног детињства. Када сам желела да свет око себе сагледам као нешто заиста необично, заузимала бих положај који би ми омогућавао да поставим теме на патос и тако посматрам ентеријер. И одједном, све је изгледало потпуно другачије. Када бих се после тога усправила, уочила сам да постоји драгоцен период од неколико минута када би тај враћени свет изгледао измењено, као да га не гледам својим, већ неким туђим очима. У тим тренуцима била сам сведена на пуког посматрача једне огољене стварности, лишена свих непотребних наслага искуства која би само замагљивала опажање и схватање.

Свет иза огледала назив је технике чији сам потенцијал такође наслутила у детињству, носећи са собом мало огледало и у њему посматрајући инверзну слику света, која је попримала сасвим другачији, магичан карактер. На студијама сам често употребљавала огледало будући да сам графичар, и да је увек постојала потреба да проверим изглед клишеа пре штампања, као и да утврдим како ће изгледати скица уколико се не окрене пре преношења на плочу. Када сам за потребе докторског уметничког пројекта осмислила технику **Из свих углова**, одлучила сам да је допуним могућношћу инверзије слике тако да не останем само на једноставном окретању предлошка. Иако су на први поглед ове две технике сличне, утисци и дејства која изазивају су веома различити. Сматрам их одвојеним, различитим начинима за испитивање света појавности који се изузетно добро допуњавају.

Кутија, или могућности сцене, једноставна је техника превођења фронталног изгледа графике у виртуелни, тродимензионални приказ који прати топографију предлошка и преноси најважније тачке на такав начин да посматрач има утисак да дводимензионалну раван слике посматра са стране, као да је у питању прозирна кутија или позоришна сцена. Потреба да се свет представљених садржаја ликовног дела провери на овај начин указала се након великог и безуспешног напора да интегришем планове у поменутој графици *Повратак*. У прво време овај начин сам називала *тест реалности* и током времена је постао један од стандардних поступака при изради свих мојих слика, графика и цртежа. Никада рационално не конструишем своја уметничка дела. Када стварам најчешће се препуштам осећају који ме води ка циљу, али када је сцена већ постављена, прибегавам скицама које све преводе у тродимензионални коси приказ. Често се изненадим када схватим каквим сам све искривљењима прибегла, и како се она уопште не ишчитавају на нивоу рационалног опажања. Уколико се уверљиво постави светлост и сенка, ум тешко може да направи разлику између *праве* стварности и оне која је незнатно измештена, и далеко асоцијативнија и моћнија од слике коју бисмо добили употребом фото апарата.



Упоредимо изглед графике *Крај лета* са приказом виртуелне *сцене* која га подржава и објашњава.

Ова метода је постала неопходна с обзиром да често улазим у врло осетљиве манипулације са плановима и светелošћу. Уколико желим да будем потпуно сигурна како моја *позорница* заиста изгледа, конструишем тродимензионални приказ.

Интеракција одабраних садржаја, примена усвојених метода

Није било једноставно одвојити ликовне чињенице које су настаниле мој аутономни уметнички свет од мноштва општих података који су се током времена сливали у базу података коју сваки стваралац неминовно поседује. Као пример за то навешћу појаву коњаничке статуе која заузима веома важно место у мојој поетици. Одувек сам била привучена призорима јахача, сликама које су приказивале двобоје, спортска такмичења где су човек и коњ чинили јединствену, племениту целину. Историја уметности обилује приказима јахача, сликама, цртежима, скулптурама свих димензија. Наравно, у времену у коме живим врло је једноставно доћи до визуелних података који су ми занимљиви; транспоноване тих садржаја захтева многа прочишћавања и прилагођавања, и њихово постављање у нове ситуације које су карактеристичне за мој уметнички израз. Суштина мог уметничког рада се заснива управо на томе: поставити различите садржаје у карактеристичан, лични контекст.

Када сам се припремала за израду графике *Трг Заборава*, (репродукција се налази на страни 122), интензивно сам проучавала коњаничке статуе мајстора ренесансе користећи методу **Из свих углова**, где сам их окретала, терала да левитирају, губе тежиште, постају бестелесни. Окретање слике која приказује коњаничку статуу даје необичне резултате. Тек када неко време посматрамо овако измештене масе коња и јахача, постајемо свесни велике диспропорције између масе јахача и масе коња. Такође разоткривамо механизам нашег ума који многе ствари које је усвојио и научио, узима здраво за готово, и на њих више не обраћа пажњу. Дакле, када посматрамо коњаничку статуу, или фотографију јахача, ми у њој не налазимо ништа необично нити узнемирујуће. Оног момента када се слика окрене наопако, на једну или на другу страну, све се драстично мења и научена усвојена слика стварности више нема моћ да нам замагли перцепцију. Применом методе **Свет иза огледала** још више сам појачала осећај чудноватости целе сцене, зато што се сада обрнути приказ удвостручио, сучелио и постао набијен разноврсним значењима, од сучељавања, сукоба до наговештаја дијалога. Управо захваљујући употреби ове методе сам почела да истражујем *Огледалске* слике и приказе две фигуре, сличних карактеристика, суочене и залеђене у том немуштом дијалогу.

Интеракција садржаја постала је још интензивнија увођењем другог плана, мирне површине воде која рефлектује садржаје трећег плана, града у позадини. На тај начин, планови су успоставили посебан дијалог. Јахаче сам поставила на апстрактну површину која је тек незнатно посута дискретним структурама, и на тај начин помогла да се пуна пажња посматрача веже за коњанике. Постојао је и низ скица које нису ушле у опсег овог истраживања где су јахачи

постављени наопако, онако како сам их првобитно и посматрала трудећи се да уђем у суштину њиховог правог, а не конвенционалног облика. То би превише искомпликовало постојећи план истраживања.

Повезивање садржаја из првог плана са осталим деловима *сцене* за мене увек представља велики изазов. Када сам поставила основе рада *Трг заборав*, морала сам да прибегнем методи **кутије** и утврдим како заиста изгледа та сцена. Била сам изненађена чињеницом да сам веома *слепила* први и трећи план, тако да су коњаници, неприродно велики стајали насупрот трећем плану града који се опажао као насликана и неуверљива кулиса која се налази на свега неколико метара иза њих. У таквим случајевима користим линеарну перспективу, и јасну математичку конструкцију суочавам са мојом интерпретацијом. Наравно, хладан приказ који се при томе добија служи само за уношење неопходних корекција већ постављене сцене. Конструкција коју нуди метода кутије има својство дијагностичког средства, док поставка математички јасног али хладног модела сцене заправо указује на разлику између та два приступа. Сам увид у овакав контраст оставља ми простора за деловање и испитивање до које мере је могуће интервенисати на конструкцији сцене, плановима и искривљењима.

Још једна од добрих страна употребе метода **Из свих углова** је та што су окретању и ротацији у свим правцима подложни сви делови композиције, а не само главни садржаји првог плана. Тако сам испитала и плоху на којој се коњаници налазе, померајући светлосни извор и структуре док се нису појавиле врло занимљиве измештености извора светлости што је повукло нови распоред сенки, а нов распоред сенки је потпуно променио читање материјализације приказаних садржаја.

Поигравање са градом у трећем плану било је заправо најзанимљивије. Креиран неупадљивим плохама, валерски нијансиран само колико је потребно, представљао је само параван, екран који носи неопходне и јако редуковане садржаје чија је улога да истакне и потенцира атмосферу која обавија целу сцену. Уз помоћ огледала пренела сам његове обресе ка површини воде која се налази између коњаника и града, и добила невероватну игру структуре трећег плана који је одједном добио сопствени карактер самодовољности, тако да коњаници више нису били ни потребни. Тако добијену дуплирану слику подвргнула сам методу **Из свих углова** и добила неколико варијанти апстрактних композиција који ће ми свакако послужити у даљем раду.

Коришћење ових метода изнедрило је још две технике које такође своје корене вуку из мог најранијег детињства: **позорница** и **микропростор**.

Могућности позорнице и микропростора

Позорница је проналазак мог раног детињства, када је велики свет одраслих био још далеко од мене и кад многе ствари нису биле доступне. У немогућности да утичем на већину појава из свог окружења створила сам услове за формирање мог малог, личног света у коме ћу моћи да стварам различите феномене и појаве по свом укусу и жељама. Прва **позорница** је заправо била једна полица изнад мог кревета где сам ређала омиљене играчке, мале фигуре животиња и људи. Најважнији део игре је био цртање кулиса који ће дочарати утисак да се те фигуре налазе у одређеном окружењу, па сам тако дрвеним бојицама и темперама стварала шуме и пећине, пустиње и велике луке где су у позадини били пејзажи, градови, равнице и планине.

То је била својеврсна игра компоновања, где сам већ тада осећала да ли је моја позорница добра или не. Понекад сам била заиста одушевљена осећањима које би ова мала сцена изазивала, а понекад бих осећала и велико разочарање зато што је сав мој труд био узалудан. Лоше погођени односи величина и неуспеле пропорције већ тада су рађали врло лоша осећања.

Ова скоро заборављена игра из детињства поново се вратила у мој живот на почетку студија. На првој години сам имала јаку потребу да на неки свој начин забележим атмосферу у класи и да модел и постамент на коме је позирао учиним подложнијим сопственом обликовању. Наравно, прилике за то није било на часовима, па сам по фотографијама које су настале за време позирања извајала малу фигуру модела, направила постамент са драперијом и све то поставила на комад картона који је представљао под класе. Затим сам прионула на осликавање *кулиса* другог плана. Експериментисала сам са различитим структурама зидова, пратила каква осећања изазивају различите врсте оштећења, стерилно бели зидови *без грешке*, ситне, једва видљиве структуре, јако оштећена места, на који начин све то утиче на моје опажање целе сцене. Осећања су се мењала при свакој промени тих необичних кулиса. Од туробних и застрашујућих, до најпозитивнијих. Нисам се зауставила само на промени структуре другог плана. Ускоро сам почела да симулирам различите перспективне ситуације, од потпуно реалних, где би се у дубини указивали неочекивани простори налик на дубоке поноре, до сасвим нелогичних, више налик на неку оптичку игру, визуелну замку.

И опет се појавило раслојавање првог плана и позадине. Модел би остајао у својој стварности, док би кулиса одлазила у неку своју реалност, чим бих претерала са изобличавањем. Већ тада сам почела да схватам да у приказу планова мора да постоји одређена доследност.

У том тренутку се формирала и свест о структури планова и њиховој огромној дескриптивној моћи која ће доцније резултирати употребом различитих *густина* екрана које употребљавам у раду на слици и графици. Није био пресудан само број података које уносим у одређени план, био је битан и начин на који су ти подаци уношени у први план, односно позадину. Ако нису били унесени у истом или бар сличном формату, кохезионе силе нису могле да делују унутар уметничког дела, и то дело би се раслојавало и пропадало.

Уследио је наравно и низ експеримената са бојом који су ми донели обиље сазнања о природи хладних и топлих боја, контрастима и хармонијама, и њиховој улози у формирању планова. Боја је играла велику улогу и у слици и у графици, али на потпуно другачији начин. Стварање ове мале позорнице донело ми је невероватну количину увида у законе који стоје иза успешног компоновања. Никада не бих могла да направим толику количину цртежа или слика који би ми омогућили да таквом брзином испитујем велики број визуелних чињеница и њихове међусобне утицаје.

Када сад размишљам о том времену, најпре помислим да сам тада за своје потребе смислила мали, тродимензионални и интерактивни колаж.

Феномен који сам назвала **микростор**, малени универзум такође је настао у време док још нисам ишла у школу. У нашем стану, после набавке новог телевизора остала је кутија старог телевизора, али потпуно испражњена. На месту где је био екран налазила се само танана заштитна пластична опна топло сивкасте боје са примесама жуте и црвенкасте, незнатно замагљена. Тада сам своје фигуре- играчке са полице где се налазила прва **позорница** преместила у овај чудесни, херметични свет. Одмах сам осетила велику разлику између отвореног простора полице и затвореног, сумрачног света **микростора**. Нисам осећала никакву потребу да цртам кулисе и позадину, јер нови простор је наметао другачија правила игре. Позивао је на експеримент са светлошћу и сенком, поигравање са бојама и њиховим моћима. Такође, маневарски простор се драстично смањио, игра плановима прерасла је у игру организације само једног, скученог плана.

Већ негде на трећој години студија указала се потреба да осмислим плитке и скучене просторе и населим их посебним, за то погодним садржајима. Наравно, присетила сам се свог телевизора, и направила сличну кутију од картона. Од необичне важности је била израда заштитног слоја који је морао да имитира благо замућену пластику старе кутије телевизора у топлим нијансама сиве. Неколико слојева пластичне фолије је савршено послужило сврси; прозирна тек колико је потребно, благо обојена да подржи атмосферу без да је драстично измени, неутрална и посебно погодна да пригуши прејаке сенке и светлост, ублажи контрасте. Овај

микросвет представљао је заправо полигон за испитивање крајњих граница растегљивости светлости и сенки које су бацали постављени објекти. Такође представљао је и успешан полигон за експерименте са различитим искривљењима представљене стварности где је еуклидовски простор полако узмицао пред мојим сопственим интерпретацијама стварности. Поље приказа је било сведено, број садржаја, следствено томе, максимално редукован. Планови блиски, густо упаковани, тачке посматрања форсиране, донекле неприродне. Први експерименти су били са посебним, изоштреним изворима светлости коју сам огледалом бацала на поједине фигуре и посматрала на који начин та светлост разара и напада, трансформише материју. Постојала је огромна разлика између сунчеве светлости, светлости сијалице, или скромног зрака светла из батеријске лампе. Једна од најинтригантнијих светлости за мене је била светлост мале свеће коју сам убацила у кутију. Као неком магијом, сцена се драстично мењала осветљавањем сцене неком од ових посебних врста светла. Уз помоћ конвексног огледала сам искушавала до које мере облик може да издржи *дезинтеграцију* која му је наметнута драстичним упадом фокусираног снопа сунчеве светлости, како се та светлост рефлектује на остале објекте и до које мере им мења облик и значење.

Овај својеврсни компјутер који је могао да симулира и представи готово све ситуације које приређују светлост и сенка имао је у мом стваралаштву велику и важну улогу. Годинама сам креирала те мале сцене и радила на њима увек кад бих се нашла пред неким компликованим проблемом. Годинама после тога, развила се свест која ми је омогућила да без употребе ових помагала, у својој имагинацији визуализирам потребну интерактивну слику и обликујем је по својој жељи.

Експерименти са светлошћу и њеним квалитетима донели су и велика открића на пољу материјализације површина. Упад светла под посебним углом откривао је бројне особине употребљених материјала. Временом је сазрела свест о *густини* и *набоју* који одређена површина са собом носи. Ова запажања су касније била од велике важности при одабиру графичких и сликарских техника, где је од пресудне важности било управо доношење праве одлуке која површина може да подржи жељене представљене планове.

Магична линија хоризонта

Рад на **позорници** и **микропростору** скренуо ми је пажњу на још један јако важан елемент у мом раду, кога дуго нисам била свесна јер сам га користила потпуно инстинктивно. Реч је, наравно, о линији хоризонта, једној од најважнијих полуга у мом ликовном изразу. Још на почетку свог упознавања линеарне перспективе, односно њене прецизне конструкције, на папиру се обично прва појављивала линија која означава *хоризонт*. Та линија је наравно била неопходна да на њу поставим тачку недогледа, или више њих, ако је објекат из првог плана то захтевао. Брзо сам научила да подизањем или спуштањем те линије добијамо илузију да објекат посматрамо из ваздуха, у равни очију, или са пода. Јако ме је забављало да један исти објекат представљам из тих различитих и на неки свој начин специфичних углова. Свака промена тачке посматрања узрокована померањем линије хоризонта стварала је посебна и богата осећања и визуелне утиске.

Тај рани принцип компоновања оставио је траг на мојим сликама, графикама и цртежима у виду јасне поделе на две водоравне површине које су донекле подсећале на *небо* и *земљу*.



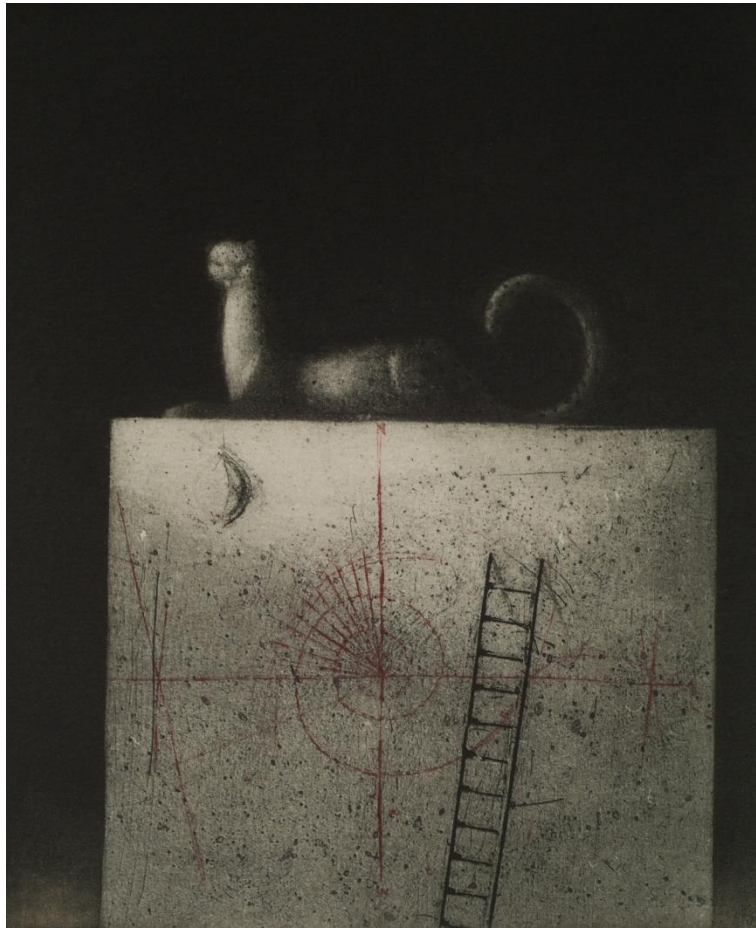
Катарина Зарић, *Пут у Емаус*, бакропис, акватинта, 1989.

Није било једноставно одупрети се усвојеној шеми која је на тако једноставан начин сачињавала окружење погодно да се у њега поставе разнолики садржаји који чине моју *иконографију*. На првим цртежима и сликама, линија хоризонта прецизно, математички на себи носи тачке недогледа које покривају све приказане садржаје, били они органски или не, док на каснијим радовима полако напуштам ту чврсту геометрију сцене, и линија хоризонта постаје више нека врста удаљеног екрана и апстрактне површине која није у директној вези са првим планом. На графици *Пут у Емаус* први пут сам применила ту замагљену, нетачну линију хоризонта. Предмети из првог плана подлежу, сваки понаособ посебним шемама конструкције од којих ни једна нема никакве везе са било којом могућом тачком недогледа која би била смештена на линији хоризонта. На тај начин добија се утисак да су мале фигуре заправо уроњене у подлогу по којој се крећу. Да бих ублажила тај утисак уроњености фигура, границу између *неба* и *земље* сам затамнила флуидном сенком која губи свој интензитет како пада ка фигурама. Измештање линије реалног хоризонта и тачака недогледа била је једна од првих манипулација са конструкцијом композиције коју сам применила у свом раду.

Ипак, још дуго сам задржала поделу на *небо* и *земљу*, све док се није указала потреба за убацивањем неких других, такође апстрактних површина које би подржавале композицију, а линију хоризонта изместиле ван видног поља. Оваквим поступком сам покушала да оно што се увек ишчитава као нешто далеко (хоризонт) сведем само на композициони елемент чији положај може да буде било где на површини дела. Таква интервенција је била неопходна због даљег обогаћивања поставке сцене. Удаљена линија хоризонта увек је подразумевала велику *дубину* приказа, а ја сам све више чезнула за блиским, камерним приказима интимних, малих фигура. Тако сам, поред јасне линије хоризонта дошла и до потпуно преобликованог другог плана који полако прелази у први план, најчешће светао, док би хоризонт најчешће остајао таман, скоро црн. Овај прелаз налик на меку валерску скалу отворио је простор за убацивање *вештачког хоризонта* који ће стајати негде на *пола пута* између очију посматрача и бескраја, поништавајући управо осећај да се ради о бескрајним дубинама.

У исто време, требало је тај вештачки хоризонт, или *постамент* конципирати уравнотеженом количином визуелних информација, тако да одаје утисак солидне форме која може да поднесе постављени садржај, али у исто време да задржи и неопходну дозу флуидности која ће онемогућити превише јасно позиционирање у односу на геометрију целокупног приказа. У графикама ми је техника акватинте и мецотинте била од непроцењиве помоћи да креирам такве приказе екрана налик апстрактним зидовима, који за разлику од правих зидова немају ни тежину ни масу. Представљена идеја зида / постаментa има за циљ да покрије и поништи хоризонт,

очекивану тачку недогледа и замагли геометрију која неминовно мора да стоји иза сваког рада који сам створила.



Катарина Зарић, *Леонарди*, мецотинта, акватинта, 1991.

Графика *Леонарди* је један од првих радова где је прави хоризонт сведен на тамну површину са једва видљивим прелазом ка светлијем делу скале ка самом дну формата, а улогу хоризонта преузима флуидни екран – зид са дискретним црвеним акцентима чија је улога да га још више повуку у први план. На овај, скоро виртуелни зид који не поседује ни дебљину ни масу прислоњене су мале мердевине које бацају сенку која не прати реалну геометријску ситуацију. Таква сенка би захтевала да мердевине буду постављене скоро управно на зид, што овде није случај. Овим измештеним сенкама сам желела да изазовем утисак да мердевине благо *гурају* зид ка другом плану, док га црвени детаљи приближавају првом плану. Овако динамизована површина се стално помера пред очима посматрача, тако да се указала неопходност постављања једне благе, једва видљиве косе сенке која хармонизује те две опречне струје и своди их на праву меру.

У неким од ранијих радова, уопште није било замене за хоризонт. Фигуре су биле једноставно постављене на неку произвољну тачку између бескраја и првог плана, својим телима мапирајући тај, у суштини геометријски недефинисан и неустављен систем.



Катарина Зарић, *Три грације*, мецотинта, акватинта, 1990.

Овакав приказ, ипак је био превише апстрактан за моје потребе компоновања, а линија хоризонта разбијена до непрепознатљивости није остављала добар утисак. Сенке које фигуре бацају су постале неопходно оруђе које има за циљ да фигуре учврсти за позадину – подлогу. Мала кула, у првом плану је додата накнадно из једноставног разлога што је бљештећа белина првог плана претила да уништи и оно мало осећаја простора који је преостао укидањем јасно дефинисаног хоризонта.

Даља истраживања су ме водила ка испитивању могућности поништења хоризонта у контексту геометрије, и укидању било каквог система перспективе који би стварао илузију простора искривљењем приказаних елемената. Циљ ми је био да прикажем композиционе елементе у свом најчистијем облику, сведене само на контуру која у себи садржи информације о волумену, осветљености и структурама. У овој фази истраживања од непроцењиве помоћи су ми

биле информације које сам имала о уметности старог Египта, која је слободно користила контуру у приказу фигура, а планове сводила на траке – екране. Моја велика потреба да интензивирам атмосферу светлости и сенке је заправо произашла из неопходности приказивања волумена и структура који су веома важан елемент у мом ликовном изразу.



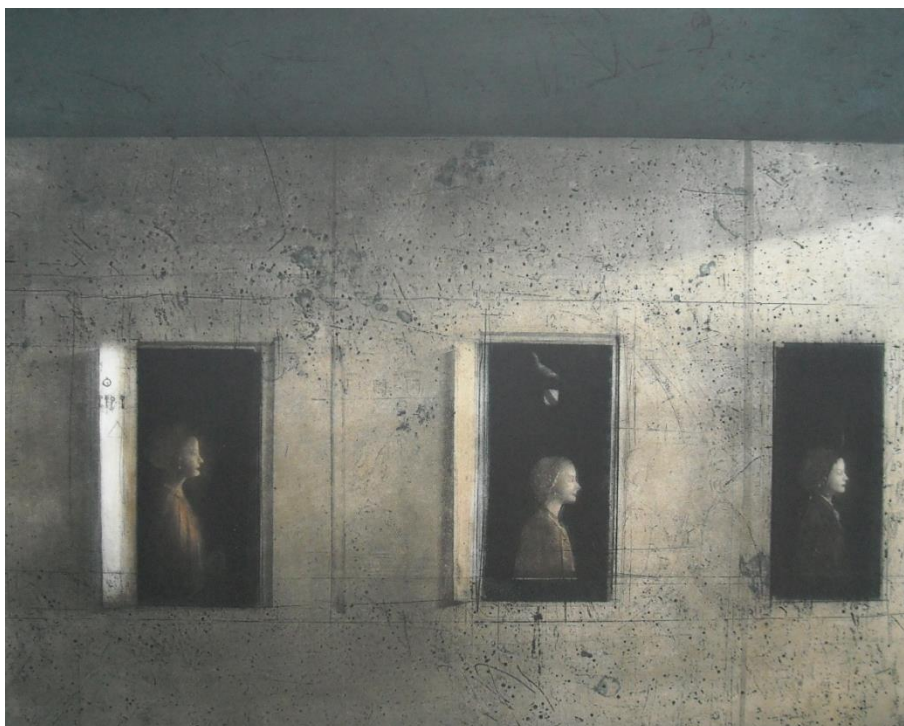
Катарина Зарић, *Јутро*, акватинта, бакропис у две боје, 1995.

Први план *зид* је посут црвеним линијама и тачкама као и постамент на графици *Леопарди*, и на њега је бачена коса сенка, само овај пут много јача и контрастнија. Са десне стране површина се губи у постепеном затамњењу. Ипак, упркос свему то и даље остаје једна равна површина у великој мери ослобођена материјалности. И волумен леопарда је прилагођен тој ситуацији тако да се стиче утисак да и сам нема трећу димензију како би могао да лежи на ивици зида који није ништа дебљи од листа папира. И трећи план неба не пружа никакве информације о раздаљинама, а блага и топла обојеност га скоро сједињује са првим планом. Ова графика представља игру плохама и волуменима уз интензивирање светлосних ситуација, и једна је од првих где сам у

потпуности успела да хоризонт од математичког елемента перспективе преведем у потпуно симболички приказ. Овај рад сматрам прекретницом у мом схватању и интерпретирању линеарне перспективе.

Потрага за средством које ће да укине линију хоризонта и тачке недогледа као оптерећујуће конструктивне елементе линеарне перспективе изнедрила је откриће екрана кога сам условно назвала *зид*. Појава зида покренула је многа друга открића на пољу материјализације планова у различитим сликарским и графичким техникама, о чему ће касније бити речи.

Сам по себи, зид је на себи могао да носи различите садржаје. Најпре сам га попуњавала великим бројем оштећења имитирајући реалне ситуације из света појавности, док ме сама игра структурирања није одвела и корак даље. Прејакно нагрисане структуре су у једном моменту оствариле утисак нише, дубоких простора који су се отварали у тананом ткиву зида.



Катарина Зарић, *Лице краљице*, акватинта, бакропис у три боје, 1998.

Нише су постепено постајале прозори које сам населила благо моделираним ликовима приказаним из профила који су сви орјентисани у истом правцу да бих постигла утисак кретања. Графика *Лице краљице* најбоље илуструје те прве покушаје да људску фигуру сместим у скучени, затамњени простор прозора. Из неког разлога, осећала сам јаку потребу да максимално затамним простор нише да би фигура била уроњена у сопствени оптички оквир који сам само благим

наговештајем сенке заварила уз *зид*. Допало ми се ово ритмовање, јаке сенке и контрасти који су динамизовали површину зида много јаче него структурални акценти, на тај начин је зид полако прерастао у симболички представљену грађевину, са нишама као прозорима иза којих постоје реални простори соба у којима бораве представљене особе. Геометријски гледано, линија хоризонта је заклоњена зградом у првом плану и на тај начин учињена потпуно невидљивом. Врх зграде је симболички преузео на себе њену улогу.

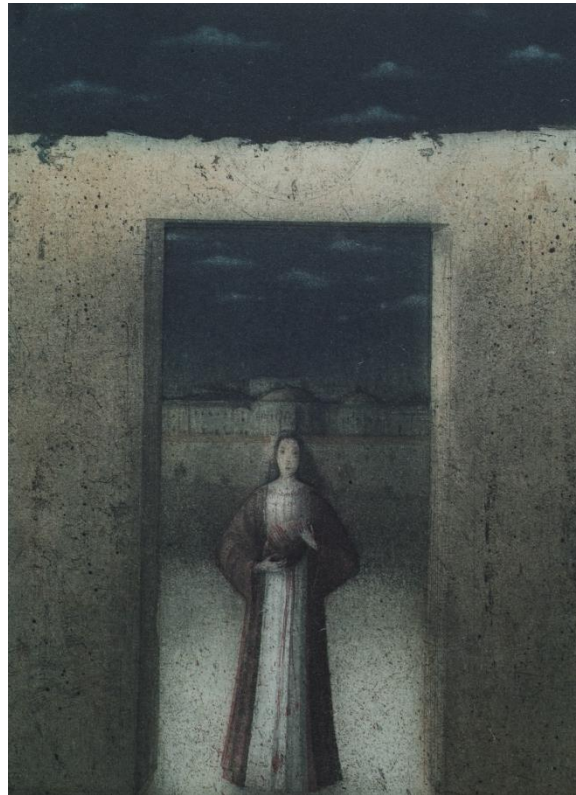
Нова фаза истраживања која је произашла из ове ситуације је обрадила проблематику *пробијања* зида и укључивања садржаја другог плана у композицију.



Катарина Зарић, *Равнодневница*, акватинта, бакропис у три боје, 2002.

У графици *Равнодневница* долази по први пут до искривљења зида, које поново призива асоцијацију на геометријску, линеарну перспективу, док ниша постаје отворен пролаз кроз који слободно циркулише *ваздух* другог плана. Фигуре, постављене у самом отвору улазе на неки свој начин у раван зида, али га оплемењују својом поједностављеном материјалношћу. И сам отвор је конципиран тако да не подлеже шеми геометријске перспективе, мада поседује све атрибуте реалног објекта; сенке падају на ивице које имају своју дебљину и масу. Бела фигура, међутим, иако се налази на месту где би на њу падала сенка зида, исијава своју сопствену светлост као

композициону подршку довратку који се налази иза леђа фигуре у црвеном. У овом случају други план је и даље сведен на симболични екран у топлим нијансама који у себи носи јако атмосферско обојење без наговештаја неких других садржаја. Ускоро се указала потреба за увођењем нових елемената у други план; осећала сам да он више не треба да буде немушта, сведена и симболична површина.

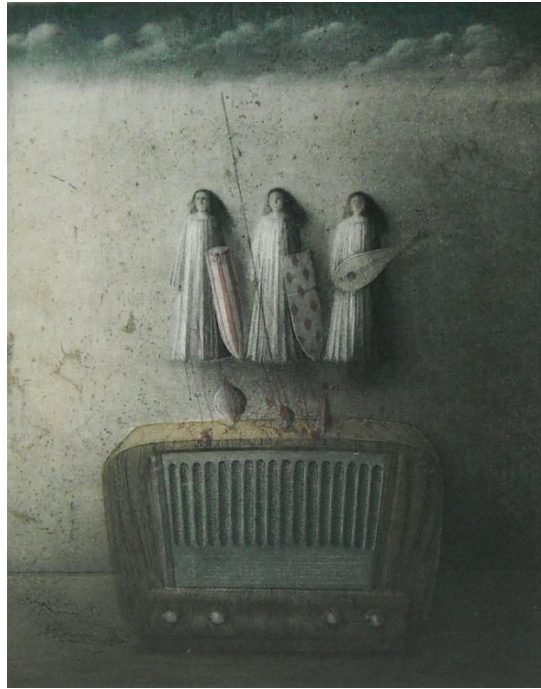


Катарина Зарић, *Граница*, акватинта, бакропис у три боје, 2009.

У графици *Граница* кроз пробијен зид првог плана који такође подржава донекле геометријски стилизовану фигуру, постаје читљив други план који се спаја са линијом хоризонта и кога насељавају упрошћене грађевине налик на зидине старих градова. У једној графици се по први пут налазе у складу и први план са својим структурама и обојеношћу, сведена фигура, простор између планова који очи посматрача води и припрема за садржаје који настањују линију хоризонта, чинећи да она постане нешто више од границе *неба* и *земље*. Морало је да прође много времена пре него што сам почела да конструишем овако сложене композиције које се састоје из неколико планова који су уклопљени тако да се подржавају а не сударају и ометају опажање.

Потребно је такође обратити пажњу на горњу површину зида која се полако круни, губи своју чврстину и на неки начин дезинтегрише. То *оштећење* никако није случајно, већ најављује

једну необичну интеграцију планова где зид полако клизи ка прозирности и флуидности, као некаква визуелна обмана или халуцинација, а небо се постепено стврдњава до конзистенције зида.



Катарина Зарић, *Вести*, акватинта, бакропис у три боје, 2012.

Дуго сам трагала за оваквом могућношћу флексибилне материјализације објеката који иначе не подлежу лаким трансформацијама. Зид је напакон претворен у духовно поље, окружење поуздано и постојано, али у исто време и довољно флексибилно и *меко* да може да издржи промене перспективе, нелогичне светлосне ситуације и пружи им легитимитет и уверљивост. И у овој графици постоји само симболичка форма подлоге која носи композицију; то је једноставна трака на којој стоји стари радио, где ивице формата заправо скривају неминовно геометријско скраћење за које се подразумева да постоји, али се не види. Због тога се и оваква слика чита као уобичајена, јер композиција је само исечак стварности тако да нико и не очекује пун опис или објашњење. Хоризонт је негде иза, невидљив, утопљен у флуидан и колебљив склоп две материје потпуно различитих природа које се хармонично склапају.

Магична линија хоризонта не престаје да ме опчињава, пут се наставља...

Важност ликовног експеримента, просторни колаж

У реализацији докторског уметничког пројекта важно место заузела је израда мале позорнице која је била смештена у кутији која је омогућавала различите светлосне ефекте, као и затамњења уз помоћ фолије која се налазила затегнута преко предње стране. Овај својеврсни, минијатурни полигон је настао по угледу на онај ранији који сам користила за време студирања, с том разликом што више није било потребе да симулирам реалне ситуације, које сам без проблема могла да замислим и без помоћи и потпоре у свету појавности, већ напротив, да визуализирам *немогуће* приказе и искривљења поља перспективе.

Указала се потреба за израдом посебних, специјализованих *кулиса* које би одговарале овој намени. Није више било довољно извајати малу фигуру модела, направити минијатурни постамент, или исликати зид који обилује информацијама о простирању поља перспективе. Било је потребно непостојеће превести у две димензије и уклопити у свет појавности на такав начин да постане лако читљиво.

Моје графике су пружиле обиље материјала за израду окружења које ће послужити као почетна станица у истраживању. Најпре сам на савитљивим папирима направила велики избор структура, решених и бојом, али и чисто валерских. Оно што сам раније називала *зид*, и што је на мојим графикама најчешће било представљено као композитна форма, овде је лако могло да буде савијено, извитоперено, осветљено косом светлошћу или уроњено у контролисану сенку.

Друга серија материјала је била израђена на прозирним фолијама, и на себи је носила разнобојне линијске цртеже које сам прекопирала са графика о којима је већ било речи. На прозирним фолијама су се такође нашле људске фигуре и коњаници сведени на дводимензионалне контуре са благим наговештајем волумена који није могао да угрози прозирност, као и прикази стилизованих животиња са ранијих графика.

Трећа врста материјала је била представљена на полупрозрачном паусу, који је испољавао особине прозирности када би се нашао непосредно прислоњен на неку од подлога, и исто тако растуће непрозирности како би се од те подлоге удаљавао. На паусу су биле смештене све ситуације и стања неба, прозирно плаво, драматично, посуто звездама или облацима, црвенкасто од прашине и сунчевих зрака.

Окружење које је пружала нова кутија било је идеално да сачува интегритет поља истраживања и не дозволи упад нежељене светлости за време експеримента. Никада раније нисам имала прилику да покренем садржаје својих графика, и уведем их у неку врсту игре. Овај тродимензионални колаж пружао је управо такве могућности. Великом брзином могла сам да

испитујем шта се дешава са плановима, будући да су на овај начин били и физички одвојени за разлику од графике, слике или цртежа где су били заварени у дефинитиван положај, и да их померам по виртуелном простору кутије. Тек тада се у пуном сјају показала важност доследног позиционирања линије хоризонта и тачака недогледа, као и правилног распореда сенки које нису у потпуности припадале свету реалности. Постојала је велика квалитативна разлика између кутије из времена када сам била студент, јер сам у њој симулирала реалан свет уз помоћ тродимензионалних објеката, и једноставно прецртавала и копирала занимљиве ситуације, и ове нове кутије која је поетичке ликовне елементе моје уметности рашчланила и учинила дводимензионалним, симболичким, мобилним, савитљивим и променљивим. Ликове сам могла да okreћем у свим правцима, планове да померам и затамњујем, повећавам и смањујем површине неба или зида, мењам структуре и испитујем их у садејству са другим елементима. У овај експеримент сам укључила и употребу огледала на два начина. Прво сам бацала усмерену светлост на поједине делове новонасталих композиција, а потом сам користила огледала различитих величина да бих поједине делове композиције убацила у инверзни облик. Постојао је и алтернативни извор светлости када није било дневног светла, или када за њим није било потребе. Минијатурна сијалица која је црпла своју снагу из батерије се показала као драгоценка када је било неопходно просветлити паус или фолију.

На овај начин обрађена ликовна стварност мојих графика, слика и цртежа добила је потпуно ново значење и изглед. Употреба кутије је још једном у мојој уметничкој пракси допринела да великом брзином могу да испитујем бројне феномене који су ме одувек интересовали. Да сам изоставила кутију из свог истраживања, било би ми потребно неупоредиво више времена да све те ликовне ситуације визуелно представим цртежима или скицама, а изглед никада не би био исти.

Велика је асоцијативна моћ приказа, и снага визуализације. Потребно је феномене света појавности преводити у језик индивидуалне ликовне поетике, али повремено се указује потреба за провером тог поетичког света у окружењу које пружа само просторно – временска стварност у којој обитавамо. Управо то повратно дејство омогућава нове и драгоцене увиде.

Графике, слике, радови на папиру

Сваки уметник, најчешће врло рано осети које технике одговарају његовом ликовном сензибилитету. У току сазревања и откривања нових могућности сензибилитет може да се измени и еволуира, али, верујем не превише у односу на онај почетни тон од кога је све настало.

Увек сам имала јаку жељу и потребу за цртежом, што ме је, верујем, сигурно одвело графици коју сам одувек сматрала врло прецизном и моћном техником, а дубоку штампу сам прихватила као главно оруђе свог изражавања које је до савршенства одговарало мојим ликовним потребама. Графичка плоча направљена од бакра или цинка носила је у себи све оно што ми је било потребно да бих се слободно изражавала; најпре, одувек сам била љубитељ равних и отпорних подлога на којима је могућа свака корекција цртежа онолико пута колико ми је потребно, у смислу брисања, ублажавања, додавања, намерног оштећивања и структурирања. Свака интервенција на плочи оплемењивала би већ постојећи материјал и будила нове асоцијације. Плоча је временом, од комада метала постала духовно поље на коме се као неком чаролијом појављују нове варијације унесених почетних садржаја.

Природа метала се готово магично подударала са мојом стваралачком природом. Градим споро, темељито уз доста размишљања, не пристајем ни на какве компромисе и на графици радим док заиста није готова. Ни једна графичка техника за мене нема тако моћну привлачност као дубока штампа где се матрица полако али сигурно обликује према мојим потребама, али у исто време има свој посебан, паралелан живот, по некада пружа веома озбиљан отпор што упркос увреженом мишљењу нема никакве везе са степеном техничке обучености уметника, и пружа обиље могућности за грешке које оберучке прихватам као најдрагоценије учитеље. У дубокој штампи постоји много начина да се постигну врло прецизни резултати, али у исто време је лако могуће да се догоди и нешто непредвиђено, без обзира колико пажљиво поступали. Тај невероватан осећај непотпуне контроле над ситуацијом не дозвољава ми да утонем у рутинско решавање предлошка, зато што од скице као почетне тачке, до готове графике увек води неки нови и још невиђени пут. Звучи невероватно, али свака графика коју сам направила има своју личну историју, што се тиче технологије која је покренула јаке асоцијативне механизме као одговор на информације које су потекле са плоче. Са сваком својом графиком водила сам дуг дијалог док напослетку не би била завршена, и сваки је носио у себи различита осећања и расположења.

Посебно је занимљива употреба боје у дубокој штампи. Поступак колор сепарације захтева много превођења, редуковања и прилагођавања почетне идеје, што изискује активан приступ и доста размишљања. Управо то редуковање скице на меру могућег у графичком изразу доприноси прочишћавању поља на коме се ради, одбацивања компликованих решења и прихватања само

оних могућности које дају најбоље резултате. Моје графике су најчешће изведене са три плоче, што ми пружа известан комфор при колор сепарацији, тако да не долази до мешања и прљања боја. Једна од првих поука када у графици почињу да се користе шарене боје је: да постоји оптичко и физичко мешање боја. Оптичко се постиже штампањем слојева боје једних преко других, а физичким мешањем истих тих боја на пулту, и штампањем у једном слоју на графици уопште се не добија исти резултат.

Када сам почела да сликам, већ сам у доброј мери била изграђена као графичар. Свет слике уопште није одговарао мојим очекивањима. Са отпорне и глатке плоче морала сам да пређем на савитљиво и ћудљиво платно посуто структурама које никако нисам могла да прихватим и употребим. Због тога су моје прве слике израђене на пажљиво препарираним и изглачаним даскама да ни у једном моменту не поремете или узбуркају слој боје који би био нанет. Прве слике биле су скоро потпуно лишене структура и веома су подсећале на графике. У то време сам сликала искључиво графичким бојама зато што ми је одговарала њихова тешка и глатка конзистенција, врло ситан пигмент и велика бојена моћ. Одсуство структуре сам надокнађивала њеном имитацијом, прскањем боје по насликаним површинама и физичким оштећењима које сам наносила графичким алаткама, иглом и шабером. Тврда подлога даске је била захвална за овакав начин рада и на сличан начин је и одговарала на ове интервенције, баш као и графичка плоча.

Међутим, нисам дуго могла да останем задовољна оваквим начином рада, осећала сам да се вртим по познатом пољу уз употребу рутинских поступака, који, иако су давали сасвим добре резултате нису могли у потпуности да постигну онај магични резултат који је омогућавала само графичка плоча од бакра или цинка. Сликаство је било нешто ново и непознато. Нисам одмах прешла на употребу платна разапетог на блинд рам, већ сам платна са дискретним структурама лепила на даску која би ми пружала благи отпор при интервенцијама већим четкама и првим слојевима боје. Такав благ прелаз на структуру платна је био сасвим подношљив, па сам у исто време полако, графичке боје почела да замењујем сликарским, лакшим, крупнијег пигмента и другачије структуре. Открила сам разлике између титан беле, цинк беле и оловно беле, и на који начин се понашају на платну, у садејству са другим бојама, каква им је механика сушења, шта се дешава са потезима уколико се користе чисте или помешане са другим бојама.

Поље сликарства се показало као много компликованије од графике. Док је у графици било могуће валерским кључем држати све под контролом, у слици се ситуација драстично мењала са сваким потезом. Боје није било могуће лако савладати, а технологија је омогућавала генерисање невероватног броја нових ситуација у јединици времена. Углавном неконтролисаних ситуација.

Употреба различитих медијума је још више закомпликовала израду слике, поготово онај део који се односио на постављање лазура који су својом заводљивошћу необично личили на слојеве боје у акватинти, само се баш и нису понашали на предвидиви, очекивани начин. Тада сам схватила, већ увелико фрустрирана да су најстрашније оне загонетке које јако личе на већ познате ствари и у једном делу се повинују познатим правилима. Бринуо ме је онај други део који ми је упорно измицао. Прошло је много година док нисам разрешила проблеме које је донело сликарство, а главни кривац за овај дуги пут је било моје образовање графичара које ме је онемогућило да сликарству приђем као независном феномену и од почетка осмислим оригиналну технологију коју ћу развијати одвојено од графичког израза.

Некако упоредо са почетком рада на графици текао је мој рад на цртежу, који је полако, готово неосетно прерастао у посебно поље интересовања и истраживања. Папир је имао блажу и нежнију структуру од платна, а ипак није био потпуно гладак као плоча. По осетљивости налазио се далеко испод плоче, даске или платна, и као такав је захтевао посебан третман. Врло често сам цео лист натапала преко ноћи у кадицама са природним и благим средствима за бојење, користила сам црни или зелени чај, коре од лука или индиго. Било ми је значајно то прво набојавање јер ни једна каснија интервенција на папиру није могла да постигне такав смирујући, поједностављени базични тон који је после постајао основа цртежа. Некад сам остављала и користила белину папира, натапајући само један део формата.

Бела темпера се показала као изузетно моћно средство цртежа, било да је наношена четкама, прскањем или пером, док сам за интервенције на белим, небојеним папирима најчешће користила кинески туш или дрвене боје. Лавирани туш на белом папиру се показао као изузетно изражајно средство.

У радовима на папиру имала сам много већу слободу него што је то био случај у графици или слици. Брже сам постизала постављене циљеве, нисам имала потребе да се превише ангажујем око детаља јер сама природа материјала је позивала на игру и опуштање. Рад на папиру није посебна, промишљена припрема за графику или слику. То је посебна категорија, као мали полигон за брза и опуштена истраживања која касније користим и у графици и у сликарству.

Поетичка целина Дом богиње Бастет

Као што сам већ напоменула, **Дом богиње Бастет** представља групу радова, слика, графика и цртежа где сам на најекстремнији начин испитивала крајње границе искривљења система перспективе у оквиру моје ликовне поетике. Први експерименти изведени у **кутији** нагостили су појаву клаустрофобичне, скучене атмосфере форсираних еуклидовских простора, што се и на каснијим радовима и потврдило.



Катарина Зарић, *Дом богиње Бастет*, акватинга, бакропис у две боје, 2015.

Моје велико интересовање за уметност древног Египта је увелико допринело појави ове серије радова, па би у овом тренутку било потребно рећи по нешто о изворима који су ме највише инспирисали да започнем ликовни експеримент који се на овакав начин поиграва плановима, призивајући ехо вертикалне перспективе, коришћене у претходним вековима, у доба када је настајала египатска уметност. Наслов *Дом богиње Бастет* најпре говори о постојању древног божанства у облику мачке, у тадашњем Египту свете животиње. Извори нам преносе да су постојале две божанске фигуре, Бастет и Сакмет. Бастет, чије име еволуира кроз векове, позната је

и под именима Баст, Басет, Убасти, Пасхт је најпре представљана у обличју лавице, највише поштоване у време друге египатске династије, а потом мачке, да би у новом царству добила тело жене са главом мачке. Бастет је симболизовала мајчинску љубав, радост, игру, песму, музику, плодност, и све што оличава радости живота, и на почетку је сматрана заштитницом доњег Египта, фараона и врховног бога Ра. Била је једна од важнијих египатских божанстава, везана за сунце, међутим, касније, под грчким утицајем постаје богиња месеца. Средиште култа налазило се у месту Пер Баст.

Сакмет, такође оличена у фигури мачке, божија ратница и богиња уништења, била је поштована као божанство сунца и рата. Обе ове фигуре за мене су представљале само један принцип са два лица, једног благог и заштитничког, а другог немилосрдног и разарајућег.

Мачка на мојој графици је представљена у црној боји са намером да повеже познате, истобојне скулптуре мачака из египатске уметности које карактерише запањујући веризам са идејом о црној мачки као симболу црне магије и сотоне, присутне у средњем веку. Ова по мало злослутна фигура је заиста била потребна да би помогла у разарању мог ригидног модела линеарне перспективе и учинила да се сви представљени предмети разлете пред налетом њене нове енергије. Фигура мачке – богиње динамизује простор, и повлачи и остале предмете у живу игру, и то предмете који по природи ствари баш и не одишу животом; стари сатови, зарђали делови сатног механизма, отпале казаљке, напукли глобуси, трули плодови непознатог порекла... Њена напета, концентрисана фигура их све надгледа, положај репа сугерише претњу, дириговање или пак врх бича који тера ово разнолико мноштво да се покреће, врти у круг, измиче као чигра. На овај начин сам се мало поиграла и са концепцијом староегипатске представе фигура и предмета која је била изнад свега статична и вечна. У овом случају, једна од фигура је оживела, и натерала остале представљене предмете да се покрену и оживе први план који је са намером подигнут скоро усправно ка посматрачу.

Уколико пажљивије погледамо на који начин су сачињени планови на овој графици приметимо да прате идеју вертикалне перспективе, коришћене у уметности старог Египта. Први план је присутан предметима који се покрећу, други план, лишен садржаја са добрим разлогом, постављен је тако да уоквирује и истиче фигуру мачке својом осунчаном светлином, а у трећем плану су назначени обриси зидина и града који је конципиран слично кулисама, дематеријализован до плохе, сведен на симбол. Изнад њега, налази се драматично небо, посуто дискретним садржајима који га оживљавају и доприносе осећају дубине.

Да бих спречила монотono низање планова – хоризонталних каишева како се то чинило у египатској уметности, у композицију сам увела изломљен зид, који приказује прилично форсирану и симболизовану линеарну перспективу, која је читљива само при дну, и при врху зида. Улога овог екрана је да вертикално учврсти и блокира превише наметљиве и јаке хоризонталне планове и да допринесе драматици првог плана тако што ће га учинити скученом, малом позорницом на којој се налазе одабрани предмети. Горњи део зида има улогу да повеже први план са простором неба и не дозволи хоризонтално раслојавање. Тај, горњи део зида је такође обојен наносима црвене боје, намерно креиране тако да ствара двосмислен утисак трагова рђе, али и трагова крви што се слива са ивице која је оштећена и на зубљена, остаје нејасно, да ли дејством протока времена, или насилним чином рушења. Намерно остављене недоумице имају за циљ да наведу посматрача да се упусти у сопствену интерпретацију дела, подаци су изложени тако да подстакну асоцирање на много начина: ликовно, психолошко, симболичко, историјско...

Треба се осврнути и на употребу светла, које има посебну улогу у потенцирању атмосфере згуснуте напетости, и што је најважније, дефинисању волумена, који у изворној египатској уметности није постојао на овај начин. Користећи најважнија открића и тековине ренесансне уметности, дефинисање волумена уз помоћ светлости и сенке, своје ликовне и представљене предмете сам изградила поштујући њихову материјалност и структуру, с тим да само по неки објекат из првог плана поседује трећу димензију. Остале појаве имају структуру, светлост заиста дефинише њихов волумен, али трећа димензија је скоро невидљива. Сатови из првог плана подлежу некој другој тачки недогледа која није ни у каквој вези са приказаним хоризонтом, округла форма глобуса је тек овлаш сугерисана светлошћу и симболичном сенком, док је лик мачке само благо наглашен светлосним акцентима, на корак од силуете. Град у трећем плану је скоро потпуно равна површина са ритмички распоређеним упадима светлости која формира благе, једва представљене сенке.

Одувек сам желела да интегришем неколико система перспективе са начинима моделације који су били присутни у уметности ренесансе, са израженим стањима светла и драматичних сенки које обавијају фигуре и предмете творећи посебну атмосферу тајновитости али и напетости. У графици *Дом богиње Бастет* сам у томе потпуно успела.

Наговештај ове серије графика које испитују могућности напетог и подигнутог првог плана затичем још у ранијим радовима где се такође појављују отвори у зиду, налик на врата кроз које пролази људска фигура. Један од најзначајнијих је свакако графика *Анђела*.



Катарина Зарић, *Анђела*, мецотинта, акватинта, бакропис у три боје, 1997.

И овде је волумен фигуре само благо дефинисан светлошћу и сенком, с тим да геометрија фигуре никако не би могла да одговара нагибу подлоге по којој се та фигура креће, па самим тим фигура доста губи на свом волумену и опажа се као исечак из неке друге стварности. Крила фигуре анђела имају улогу да покрену скучени и ограничени простор неба око кога се чврсто распоредио зид који спречава поглед да оде даље од подлоге и фигуре. Звезде на видљивом фрагменту неба наговештавају његову немерљиву дубину, прозрачност и пространство који су видљиви анђелу, али не и особи која графику посматра.

Подлога по којој се анђео креће је богато натопљена структурама, за разлику од зида који је остављен скоро без икаквих упечатљивих оштећења, да бих што боље могла да пласирам једва видљиву нијансу топле смеђе боје која тај зид приближава површини графике, и на тај начин потискује фигуру анђела у дубину, ка тамном и звезданом небу. На графици *Дом богиње Бастет* те структуре пода су еволуирале у независне предмете који су још јаче покренули визуелно поље.

Графика *Тајни врт* такође припада поетичкој целини *Дом богиње Бастет*. И на њој је присутно геометријски изобличено и стилизовано поље које обухвата фигуру као кутија која на посебан начин прелама светлост која долази из оштрог али невидљивог извора.



Катарина Зарић, *Тајни врт*, акватинта, бакропис у три боје, 2011.

Оно што је карактеристично за геометријску конструкцију ове графике је свакако потпуно одсуство подлоге која би подржавала фигуру која на њој стоји, као и предмете који би се евентуално на њој налазили. Подлога је негде дубоко, ван приказане геометрије сцене, потопљена у таму и потпуно невидљива. Само присуство фигуре потврђује њено несумњиво постојање, иако унутрашњост *кутије – зида* може да се посматра и као поглед у бездан. Као и на осталим радовима из ове поетичке целине, карактеристично је геометријско неслагање између угла приказаних зидова и перспективе фигуре која захваљујући том несагласју дискретно левитира.

Дрвеће које расте по ободу искошеног зида заклања поглед на небо, тако да нестаје и трећи план који би сугерисао дубину сцене. Све се одиграва у ограниченом и уском пољу кога притискају затегнути клаустрофобични екрани – зидови.

Поетичка целина Трг Заборава

У овој поетичкој целини сам се фокусирао на изградњу композиције која ће на најубедљивији начин сугерисати простор конструисан према правилима линеарне перспективе, а ипак, у стварности, припремљен тако да тим истим законитостима измиче на један суптилан и неагресиван начин.



Катарина Зарић, *Трг Заборава*, уље на платну, 2014.

Ова поетичка целина је настала под значајним утицајем уметности ренесансе. Овакав начин компоновања ми је омогућио да са лакоћом поставим и користим широке панорамске захвате неорганских, геометријских планова и да их суочавам са прецизним органским формама које их одређују просторно, али и светлошћу и сенком, оплемењују и доприносе њиховој лакшој читљивости.

Најзначајнији узор ми је свакако био рад на рељефима Лоренца Гибертија, као и коњаничке статуе Донатела и Андреа дел Верокија. У сликарству сам се највише ослонила на сликарство Леонарда да Винчија, Пијетра Перуђина, Ђота ди Бондонеа, Фра Анђелика.

Већ поменута дела Лоренца Гибертија, постављена на источну страну крстионице у Фиренци, популарно названа *Врата Раја* која приказују сцене из Старог завета су привукле моју највећу пажњу зато што су ти рељефи заправо представљали задивљујући приказ линеарне перспективе који се могао и видети и додирнути. Овако *окамењена* стварност простирала се у дубину бронзаних плоча и представљала материјализовани цртеж са скулпторским елементима у првом плану. Желела сам да постигнем такав утисак мојим сликама, графикама и цртежима. Оно што је Гиберти постигао аплицирањем бронзаних, рељефних скулптура у први план, ја сам желела да на тако убедљив начин материјализујем коњаничке скулптуре у сликарским и графичким техникама, јаким нагризањем и оштећивањем клишеа односно површине платна или папира, а да остале планове учиним тек позорницом која прати ове главне појаве. Утисак залеђене стварности коју сам затекла у Гибертијевим рељефима увелико је послужио као инспирација за креирање атмосфере чудног ванвременског простора, лишеног покрета и звукова. Гибертијеви рељефи су окупани необичном пастелном светлошћу која одаје утисак вечне непроменљивости. И светлост на графикама из овог циклуса изазива слична осећања, као да је у том приказаном простору дан који се никада не завршава, и сунце које упорно стоји на само једној тачки на небу. Заустављен фрагмент вечности.

Коњаничке скулптуре Донатела и Верокија су ме одувек опчињавале својим складом и лепотом. Донателов *Гатамелата* и Верокијев приказ кондогјера Колеонија имају у мојој поезици велики значај. Обе скулптуре одишу унутрашњим покретом и енергијом, динамизоване ликовним елементима и ритмовима пажљиво обрађених детаља, а ипак, у исто време стоје у неком безвременом вакууму, непокретне и вечне. Тај додир вечности ме је највише привукао да их у свом раду поставим у један исто тако метафизички одређен простор где не постоји одредница за време. У мојим графикама те скулптуре су оштећене и на више места разбијене, са намером да се избегне имитација већ постојећих артефаката, као и да комадима разбијених бронзаних тела коњаника населим подлогу испод њих, и на тај начин их трајно повежем.

Леонардова *Тајна Вечера* ми је свакако пружила увид у могућности манипулације системом линеарне перспективе о чему је већ било речи, тако да сам прибегла непропорционалном смањивању планова на појединим графикама и на тај начин добила утисак да су градови који се налазе иза коњаника заправо само кулисе без реалних димензија. У сликарском поступку Леонарда пронашла сам сигурно упориште за коришћење ваздушне перспективе која ми је постала неопходна да бих разграничила поједине планове.

Ватиканска фреска Пијетра Перуђина из Сикстинске капеле, *Христ предаје кључеве Светом Петру*, пример централне конструкције линеарне перспективе, донела ми је сазнања везана за дискретно измештање фигура из предвиђених положаја који би по математичкој формули били тачно одређени. У неколико наврата сам цртала шему тог дела и померала фигуре по сопственом нахођењу, испитујући на који начин и у коликој мери је могуће извитоперити овако представљено поље. На Перуђиновој фресци постоје две симетричне групе људи, постављене једна насупрот другој, а на мојим графикама се у тој позицији налазе коњаници. То сучељавање је донело дозу мистерије, да ли се ради о сукобу или дијалогу.

Дела Ђота и Фра Анђелика су ме привукла својом богатом материјализацијом детаља који ме никад нису остављали равнодушном. Последњи велики готичар Ђото, износи са задивљујућом прецизношћу значајан број визуелних чињеница, и осветљава их необичном, нестварном светлошћу која ми се јако допала баш због тога што је синтетичка, креирана са намером да описује волумен. Код Фра Анђелика затичем исту такву светлост, само знатно топлију и умекшану. Пошто је светлост у служби приказа волумена веома значајна и у мом раду, ове сам ауторе пажљиво проучила и њихова искуства усвојила као важне смернице у сопственом раду.

Главне интервенције на пољу перспективе су сведене на једва приметна померања сенки и извора светлости, док је употреба сфумата и потенцирање ваздушне перспективе помогло око раздвајања планова и њиховог правилног смештања у модел представљене *позорнице*. За разлику од поетичке целине *Дом богиње Бастет*, у овој серији радова планови и са њима представљени објекти прекривају једни друге и на тај начин шаљу јасну поруку да је слика коју посматрамо у великој мери слична нашем непосредном визуелном искуству. Подлога на којој се налазе мали црвени чуњеви тако је мапирана визуелним садржајима да не оставља места недоумици да се ради о водоравној површини изнад које левитирају две коњаничке статуе. При изради скица за ову слику, а касније и истоимену графику веома сам водила рачуна да почетна позиција у потпуности одговара правилној конструкцији геометријске перспективе.

Тек када су припремни цртежи били готови применила сам раније поменути технику *Из свих углова*, да бих своје чуло вида припремила на необичне аспекте приказане сцене и на тај начин створила услове за препуштање интроспекцији која се показала веома моћном у проналажењу нових решења и дискретних промена визуелног поља. Вода, или велика и празна површина која се налази иза коњаника намерно је лишена детаља да пружи што боље и једноставније окружење двома фигурама које се на њој налазе. Само благо наглашени одсјаји зидина у позадини сугеришу да је реч о воденој површини која рефлектује садржаје површине

изнад ње. Овде сам се ослонила на визуелно искуство посматрача коме је познато да се маса мирне воде увек простире на овај уобичајени и очекивани начин. Али, када се мало дуже посматра слика, може да се стекне и другачији утисак, као да је приказана површина воде заправо маса воде у пресеку, и да су фигуре уроњене, и плутају у њој. На тај начин, њих окружује много другачији, гушћи медијум, и утисак приказа се неминовно мења.

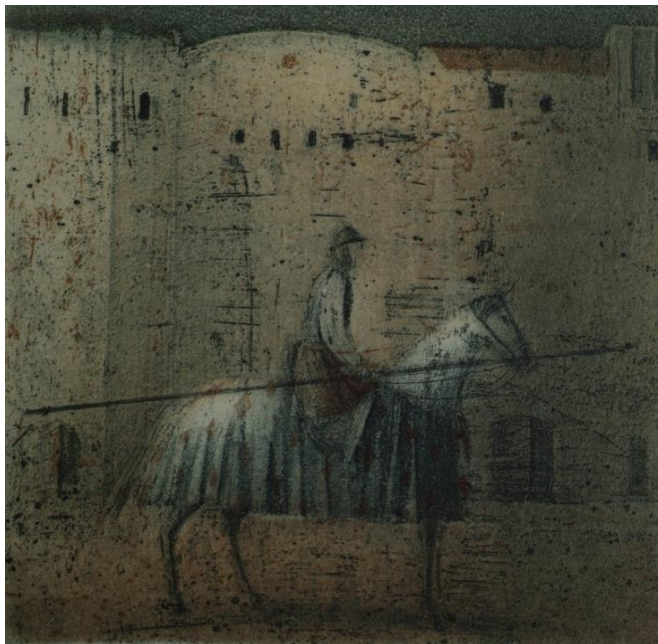
Зидине у позадини су попуњене различитим структурама да буду гушће од воде, а ређе од града који се налази иза њих. Небо изнад града, веома је затамњено да би могло да потисне и заврши овај фриз геометријски успостављених планова. Поигравање светлошћу је једва видљиво; јак сноп се налази тачно између постављених фигура коњаника, и наглашава централни положај црвених чуњева, док се на коњаницима опажа јако, косо светло које више скрива контрастним сенкама него што открива детаље о приказаним фигурама. На бронзаним коњима постоје бројна оштећења која не остављају место сумњи да се ради о разбијеним скулптурама, али фигуре њихових јахача су поштеђене таквог третмана. Лица, одећа која се састоји од финих тканина и детаљи оклопа нису окрзнути зубом времена, што оставља могућност да су, иако на први поглед сједињени у овој необичној вечности, заправо доспели из различитих временских периода.

У неколико припремних цртежа, чак сам ишла дотле да на разбијене, и патином пресвучене скулптуре коња поставим јахаче који поседују све атрибуте живих бића. Али, утисак који се при тој интервенцији добио био је превише наративан и није се уклапао у моју идеју.

Сам назив целе поетичке целине говори о великој потреби да у свом раду поново прођем заборављеним путевима уметности ренесансе и испитам могућности суочавања великих геометријских површина са детаљима органских, неправилних облика. После низа експеримената са цртежима рађеним по живим моделима коњаника виђеним на београдском хиподрому, као и фотографијама коњаничких статуа кроз векове, указала се потреба да једну исту статуу уведем у њен инверзни облик. Пробала сам да се послужим компјутерским програмом који је скенирану фотографију приказивао као одраз у огледалу, али ми се добијени резултат уопште није допао. Све је било сувише правилно и механички.

Оно што ми је највише засметало, било је простирање светлости, које је пратило инверзију форме, тако да се створио утисак да се извор светлости заправо налази између две сучељене фигуре. Оставила сам компјутер и почела да цртам. Овај пут су обе фигуре подлегале само једном извору светлости и нису биле потпуно идентичне, што је битно побољшало утисак.

Две графике из ранијег периода које приказују коњанике представљају почетак мог интересовања за такозване *огледалске* или симетричне приказе различитих садржаја који се само незнатно разликују.



Катарина Зарић, *Корнелијус*, акватинта, бакропис.



Катарина Зарић, *Ливија*, акватинта, бакропис.

Већ на графикама *Корнелијус* и *Ливија* постоји зачетак свођења другог плана, у овом случају града на скоро обеспредмећене и на симбол сведене кулисе, док је изостао велики план позорнице. Огледалски приказ две сучељене фигуре коњаника је тек наговештен израдом независних плоча од којих свака носи слику по једне фигуре, које, међутим деле исти извор светлости, и на тај начин су заправо уведене у исти простор и сједињене.

Логично, следећи корак ме је водио ка интегрисању поља позорнице и сучељених фигура, који ће на крају резултирати израдом слике *Трг Заборава*. Реч је о графици *Екс либрис*, *Агате ван Ватершут*, где сам утврдила да је у циљу разбијања монотоније потребно направити мање суптилну разлику између приказаних ликова.



Катарина Зарић, *Екс либрис*, *Агата ван Ватершут*, акватинта, бакропис.

За разлику од осталих графика из ове поетичке целине, овде се уместо геометризованог другог плана простира пејзаж веома налик пејзажима ренесансних мајстора који су попуњавали простор иза портрета, тако да не постоји строго геометријско поље које ће држати фигуре у свом залеђеном окружењу. Од геометријских елемената постоји само балон, нежна граница између две фигуре, израђен тако да се дужим посматрањем ствара осећај да се он заправо не налази у првом плану, већ лебди по широком небу које окружује фигуре.

Овај нежни додир илузионизма, варке за чуло вида, мале замке и двосмислености су главна обележја графика из поетичке целине *Трг Заборава*.

Поетичка целина Игралиште

Ова поетичка целина је добрим делом произашла из претходне, *Трг Заборава*, и на неки начин представља њен логични наставак, са том разликом што се у њој највише ослањам на исламску уметност, углавном период између дванаестог и шеснаестог века, са посебним освртом на уметност минијатуре и илуминације, предивних примера комбинације тактилног и визуелног, радова на уметнички обрађеној кожи и папиру.



Катарина Зарић *Игралиште*, акватинта, бакропис, у две боје, 2014.

Као што је већ речено, ова поетичка целина омогућава синтетички приступ феномену перспективе и залажење у њено симболичко значење. Математички модел представљања простора полако бледи, док планови, екрани и структуре преузимају његову улогу. Ова перспектива се обраћа посматрачу на један нови, симболички и емоционалан начин.

Уметност персијске минијатуре, као и уметност Далеког истока не користи сенку и светлост, нити познаје употребу контраста на начин како то чини западна уметност ренесансе, која ми је управо због тих ликовних феномена постала тако блиска и важна. Моја основна преокупација је у овом случају била повезивање логике композиције персијске минијатуре као и уметности Далеког истока, која пружа велику слободу у асоцирању простора уз помоћ апстрактних планова који су одређени посебним структурама, са јасно одређеним положајем имагинарног извора светлости који ће тачно описати волумен и контраст приказаних садржаја, онако како се то чинило у уметности ренесансе.

У истоименој графици садржани су сви елементи који сведоче о пређеном путу од *флексибилне перспективе* претходне поетичке целине, ка потпуном растапању планова у емоционално обојену шему, где још условно постоји први план који носи фигуру у чамцу, најконтрастнију појаву на целом раду, коју прати њен одсјај у води, као бледи ехо. Све после тога постаје флуидно; најпре сама површина воде која не подлеже законима физике и простире се очекивано, већ пре као симболичка форма, површина која подржава фигуру и подупире зид. Једини потез који је имао за циљ да акцентира и наговести прави положај воде у односу на конструкцију перспективе је мали плод који плута по површини надомак чамца. Маса зида је разорена светлошћу, структуре једва да су назначене, а град који се протеже по ободу само је симбол града, будући да су његови појединачни детаљи претворени у апстрактне ритмове светла и сенке, слично као и на граду – кулиси из поетичке целине **Трг Заборава**. Апстраховање непотребних детаља је донело резултат у виду поништавања *позорнице*, и њене трансформације у духовно поље које свакако подлеже правилима перспективе, али не оне математичке, већ емотивне и симболичке.

Тамно небо посуто звездама на коме доминира светла и веома видљива комета, целина је за себе која само истиче сцену која се налази испод, не мешајући се много са њом. Звездано небо, моја омиљена појава из реалног света одувек је симболизовала недостижно и вечно, као природни контраст просторно – временској стварности у коју смо уроњени, и која је насупрот тој непроменљивости и постојаности и превише често откривала знакове старења, несталности и уништивости.

Ово запажање води корене из раног детињства, где је искуство говорило да све што смо у стању да видимо, углавном можемо и да додирнемо или схватимо. Звездано небо се опирало том правилу; било је огромно, потпуно видљиво, али се није могло ни додирнути, а камоли објаснити. Та гигантска мистерија која се увек појављивала за ведрих ноћи није престала да ме узнемирава ни

до данас. Из тог разлога сам перспективу, односно начин на који су уметници из тих давних времена, аутори исламских минијатура третирали стварност, успела да сагледам као неку врсту бесконачног свемира, по коме су распоређивани пажљиво одабрани елементи, независно од непосредног визуелног искуства.

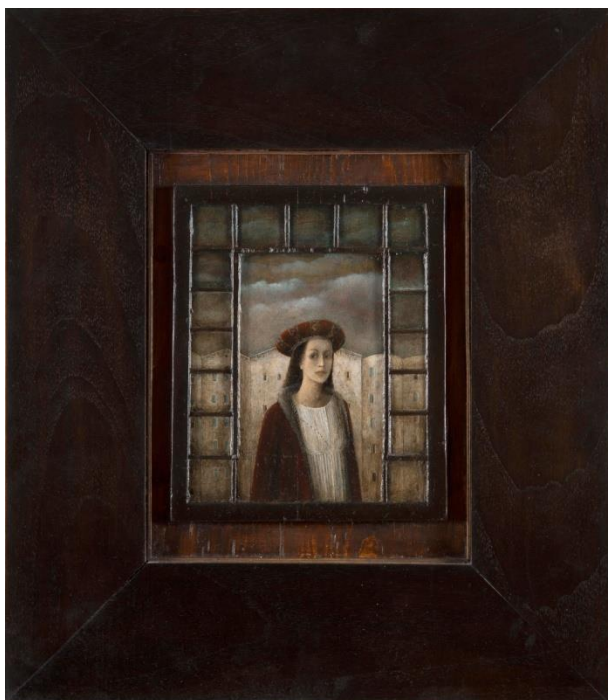


Катарина Зарић, из циклуса *Игралитите*, уље на платну, 2011.

Управо на једној од слика са почетка циклуса *Игралитите* постаје видљиво до које мере се просторне одреднице претварају у поједностављене ликовне елементе, те су врло произвољно постављени у односу на почетну, строгу мрежу перспективе. Оно што је пресудно при постављању композиције ове слике је свакако однос људских фигура, њихово ритмовање и игра светлости и сенке, као и посебни ритмови елемената изнад њих, који више не представљају конкретне предмете, већ повод за ликовну игру која гради атмосферу обележену јаким контрастима и драстичним осветљењем. Колико су фигуре приковане и заварене за подлогу по којој се крећу, толико су елементи – предмети изнад њих ослобођени гравитације, тако да се стиче утисак да се колона фигура креће у правцу извора светлости, док предмети изнад њих одмичу у супротном смеру.

Ликовна игра која је спроведена кроз рад на овој поетичкој целини требало је да омогући ново сагледавање односа између појединих елемената из првог плана, са минималним утицајем осталих планова на њихов положај или ритмовање. У сликама из овог циклуса појављују се крајње

редукована поља другог плана, док је фигура у жижи мог интересовања. Потискивање другог плана, својеврсна *елиминација* спроведена је на различите начине.



Катарина Зарић, *Венецијанка*, уље на дасци, 2007.

На слици *Венецијанка* која је рађена на дасци, прибегла сам касетирању подлоге дубљењем, тако да небо са знацима архитектуре које се налази свугде око фигуре заправо постаје апстрактни, прозирни оквир који поништава просторност остављајући фигури осветљени комад, исечак њене сопствене стварности у коме она несметано доминира, постављена у окружење које је ни на који начин не ремети, а ипак је присутно.

Једна од графика, а потом и слика, *Магеланови Облаци* први је наговештај потпуног изласка из простора означеног линеарном перспективом. У питању је приказ града, који је после низа графика у којима је представљао искључиво кулису за неки од садржаја из првог плана оживео као самостална целина, ослободио се привидне плошности и успоставио се као кружна целина у својој пуној материјалности.

Оно што је највише допринело ослобађању од система перспективе је појава полукруга при врху формата, на графици само благо затамњеног, а на слици попуњеног фризом малих, рељефно моделираних животиња. На овај начин је у потпуности поништена илузија да се ради о приказу конкретне стварности, зато што тај полукружни елемент који на себи носи један посебан свет са

својим садржајима ни на који начин не може да стоји у логичној, оптичкој вези са сликом града испод њега.



Катарина Зарић, *Магеланови Облаци*, темпера и уље на папиру, 2013.



Катарина Зарић, *Магеланови Облаци*, акватинта, бакропис у две боје, 2008.

Убацивањем минијатурних животиња на сам обод формата, на онај део који логично припада небу веома сам се приближила композиционом поступку тако честом у исламској минијатури где потпуно разнородни елементи, из различитих стварности стоје једни поред других у чврстој и уверљивој хармонији. Слика битке или лова на пример, често је оивичена цветним

мотивима или орнаментима који тематски гледано немају ничег заједничког, осим ликовне функције да изграде посебан, аутономан уметнички израз.

Рад на поетичкој целини **Игралиште** и даље траје, уз повремена враћања на занимљиве ситуације перспективе проучаване у графикама, сликама и радовима на папиру из претходних поетичких целина. Ликовни експерименти дају најбоље резултате сталним укрштањем добијених података из непосредног, практичног рада, и отварају обиље нових путева које тек треба истражити.

Методологија израде графике техником бакрописа и акватинте

Са техникама дубоке штампе, упознала сам се веома рано, на другој години студија на Факултету ликовних уметности. Одмах сам их прихватила као главно средство свог ликовног израза пошто су на савршен начин пратиле мој уметнички сензибилитет, склоност детаљима и умереном, редукованом колориту. Откривање крајњих граница материјала као и употребе различитих алата и боја захтевало је много година истрајног рада, зато што цинкана и бакарна плоча, као и одговарајуће киселине које се користе за њихову обраду захтевају велики труд, много испробавања и експериментисања као и неизмерно стрпљење.

У свом раду најчешће користим бакарну плочу која носи црну боју, и једну или две цинкане плоче које носе шарене боје. Уобичајени поступак је коришћење преклопа тих плоча тако што најпре штампам светлије, а потом тамније боје, да би црна, бакарна плоча била штампана на крају.

Процес израде графичког клишеа започиње сечењем бакарне или цинкане плоче на одговарајући формат и обарањем оштрих ивица турпијом под углом од 45 степени да би се добила уједначена фасета. После овог процеса, приступа се полирању плоче у зависности од потреба технологије која следи. Уколико припремамо плочу за бакропис, бакрорез, суву иглу или меку превлаку, неопходно је исполирати плочу до високог сјаја како би се добила племенита, чиста површина једноставна за штампање. Ако ћемо на плочу одмах наносити акватинту, полирамо само оне секвенце које ће бити поштеђене дејства киселине, као и најтананије тонове. Нема потребе полирати површине које ће бити јако нагризене дејством киселине.

За полирање плоча користе се шмиргле за метал различитих градација, са ознакама 600, 800, 1000, 1200, 1500 и 2000. Полирање најпре почињемо најкрупнијом градацијом означеном бројем 600, тако што равним потезима прелазимо по плочи све док не нестану површинске огреботине и видљива оштећења. Шмиргле за метал се понекад продају и под називом *водене шмиргле*, што многе наводи на помисао да је за употребу ових шмиргли неопходно у процес полирања укључити и воду. Према мом искуству, вода уопште није потребна при ручном полирању, чак може и да умањи резултат рада. Потом прелазимо на следећу градацију, све док површина плоче не почне да личи на површину огледала. Када смо завршили полирање шмирглама, прелазимо на полир пасту за метал која ће плочи дати сјај и савршену глаткоћу. Овако припремљена плоча представља полазну основу за даљи рад.

При изради графика, најпре започињем рад на црној, бакарној плочи која носи најважније градивне информације целе композиције. На исполирану плочу најпре наносим цртеж будуће графике употребом оштре, прецизне игле. Овако урађен цртеж у сувој игли никада не штампам,

него одмах шмирглама најфиније градације уклањам рељефни шпон настао дејством оштре алатке, тако да остају само угравирани, благи трагови почетног цртежа. Ова интервенција има двоструку улогу; најпре је на плочи начињен цртеж будуће графике, тако да могу да приступим припремама за акватинту, а са друге стране, плоча је на неки начин *подсликана* нежним, суптилним цртежом који ће се дискретно појављивати и при каснијој обради и који ће допринети мекоћи и племенитости површина.

Процес акватинте започиње размашћивањем плоче јаким средствима за чишћење. Најрадије користим пасту за прање руку, јер у себи садржи благи абразив који са лакоћом скида оксид, неизбежну последицу нагризања бакарних плоча. Бакарне плоче је потребно много боље размастити него цинкане, које по некад уопште и не размашћујем да бих добила неуједначено и несавршено поље нагризања које ствара занимљиве структуре. Пошто се плоча добро опере водом и средством за чишћење, приступа се сушењу меком, по могућству памучном тканином.

Напрашивање зрном колофонијума одиграва се у посебној просторији у којој постоје сви услови за безбедност на раду, будући да је удисање колофонијумске прашине опасно по здравље. Важно је за време напрашивања користити заштитну маску, и одмах после напрашивања отворити све прозоре како би струја ваздуха брзо уклонила преосталу прашину. Тек након овог поступка скинути заштитну маску. Колофонијумска прашина је смештена у кесицу направљену од најлон – чарапе која је донекле порозна, тако да ударањем по кесици стварамо мали облак колофонијума који полако пада по размашћеној плочи постављеној на одговарајућој хоризонталној решетци. Густина колофонијума и крупноћа зрна одређују карактер и квалитет растера који ће настати при додиру са киселином, тако да је потребно обратити пажњу на то како изгледа направени слој пре следеће фазе, фиксирања алкохолним пламеном, када зрна постану једва видљива.

За фиксирање зрна колофонијума која су распршена по графичкој плочи користимо алкохолни пламен. У питању је чисти етанол 98%, који при сагоревању даје умерен пламен кога је лако контролисати, будући да се налази у малој посуди која има дугачку дршку. При печењу колофонијума мора да се води рачуна да се плоча загрева равномерно да не би дошло до прегревања на једном делу и наглог витоперења плоче на другом делу, што код бакарних плоча често доводи до поскакивања плоче, и спадања зрна колофонијума. Правилно запечено зрно колофонијума има облик минијатурне прозирне полулопте која је чврсто залепљена за површину плоче. Уколико зрно није добро запечено, киселина ће га са лакоћом скинути са плоче, а ако је превише загревано, мала прозирна полулопта зрна ће се разлити и претворити у површину тамне, браон боје која ће киселини потпуно онемогућити приступ плочи.

После напашивања и фиксирања зрна алкохолним пламеном, прелазимо на заштиту плоче асфалтним премазом на местима где желимо да спречимо додир коселине са површном цинкане или бакарне плоче. За заштиту користимо асфалтни лак, који се назива и грунд. У свом раду употребљавам грунд кога сама правим на следећи начин: На литар индустријског, грађевинског битумена који служи за хидроизолацију додајем око сто грама колофонијума и уз непрестано мешање загревам све до тачке кључања. После неколико сати на умереној ватри, када испари сав растварач из битумена, добијену масу, пошто се прохлади, разливам у прикладне посуде да се потпуно стегне. Пре употребе у посуду уливам потребну количину чистог медицинског бензина који суши великом брзином, и тако разређеним грундом прекривам плоче.

Најпре штитим полеђину плоче, зато што на тај начин спречавам велику површину цинка или бабра да дође у контакт са дејством киселине јер на тај начин може да дође до бурне хемијске реакције праћене снажним загревањем које ће изазвати омекшавање заштитног лака на површини плоче и топлотом интензивираним дејства киселине која може да оштети плочу и да је нагризе много јаче него што је планирано. Други разлог за заштиту полеђине плоче је економске природе: Уколико нагризамо плочу незаштићене полеђине ризикујемо да много брже останемо без киселине која ће се утрошити у контакту са великом површином полеђине.

Пошто је полеђина заштићена и осушена, прелазим на лице плоче, где веома пажљиво грундом прекривам површине које не желим да изложим дејству киселине. Оне ће при штампању остати исполиране, неће задржавати боју, дакле, на месту где се налазе, белина папира ће бити очувана. Када се грунд осуши, прибегавам нагризању плоче. Цинкане плоче нагризам у раствору азотне киселине, врло благом, чак десет делова воде на један део концентрисане киселине, а плоче од бабра нагризам у исто тако благом раствору фери хлорида. Нагризање врло светлих партија у акватинти понекада траје и мање од секунде, било да је у питању азотна киселина или фери хлорид. Овде свакако треба напоменути да брзина нагризања у било којој од ових киселина зависи од температуре околине. Ако је у просторији где се нагризање одиграва хладно, треба рачунати на спор процес, и продужити време задржавања плоче у киселини. Разумљиво, што је нагризање спорије то су нагризене површине племенитије и правилније, а што је киселина јача, контрола квалитета нагризања је тежа, уз велики ризик да киселина пробије или скине грунд са плоче.

Први тон акватинте нагризам веома брзо, најчешће само провучем плочу кроз киселину, и одмах је добро оперем под јаким млазом хладне воде. Веома је важно користити хладну воду за испирање киселине после нагризања, зато што топла вода интензивира формирање слоја оксида, поготово на бакарној плочи. Исто тако, од пресудне је важности осушити плочу од воде

непосредно после испирања. За брисање плоче од воде најбоље је употребити чисту памучну тканину. После нагризања првог тона у акватинти, на читавој површини плоче се налази само један, благо сиви тон, ако не рачунамо већ заштићене секвенце које ће остати беле. У другом наносењу грунда штитим површине које ће носити тај сиви тон, и понављам поступак нагризања, незнатно продужавајући време које плоча проводи у киселини. Увек треба рачунати на сабирање времена нагризања, од првог тона до последњег. Овај поступак се понавља све док не дођем до најтамнијег тона на плочи, после чега следи чишћење плоче од наноса грунда и зрна колофонијума која више нису потребна на плочи.

Чишћење плоче започињем уљаним разређивачем којим одстрањујем грунд, све док плоча не остане само под слојем колофонијума, кога обичан, уљани разређивач не може да скине. За скидање зрна колофонијума користим једнаке делове алкохола и уљаног разређивача које нанесем на површину плоче чистом крпом и затим добро обришем. Јако је важно квалитетно уклонити сваки траг колофонијума са клишеа, јер у супротном лепљиви слој преосталог колофонијума омета нормално штампање и даје прљав отисак.

После ове фазе увек правим пробни отисак који пружа драгоцене информације о стању плоче. Увек почињем графику широким, једноставним тонским решењем, а тек после тога прелазим на структурирање линијама, намерним оштећивањима грунда и парцијалним нагризањима. Из дугогодишњег искуства сам научила да је најефикасније, и композицијски најсигурније ако графику прво формирам тонски, а да тек после тога прелазим на линије и детаље.

Ово тонско, почетно решење врло често трпи корекције шабером, оштрим троугластим графичким алатом, шмирглама, полир пастом или глачалицом, све док не задовољи моје стандарде квалитета. Тек тада прелазим на бакропис. Грунд за бакропис наносим великим ваљком који је пресвучен кожом, тако да се добије уједначени слој релативно танког, прозирног грунда кроз који је лако назрети распоред већ нагрисаних елемената. Овде се ради о потпуно истој врсти грунда који користим за рад на акватинти, са том разликом што уместо бензина за његово омекшавање користим топлоту грејне плоче специјалног решоа да бих га развила у уједначени слој.

Када је грунд очврснуо, прибегавам цртању које има за циљ да дефинише детаље, означи важне површине, начини посебне структуре. Плочу превучену грундом за бакропис нагрисам сукцесивно, стално имајући у виду зацртану хијерархију интензитета линија. Најпре користим дебље игле или шабер да бих поставила најјаче линије. Потом плочу потапам у киселину и нагрисам од неколико минута до неколико сати, у зависности од тога какав квалитет линија желим да постигнем. Када проценим да су те прве, најјаче линије добро нагрисане, уносим нове, тањим

иглама, и поново враћам у киселину. Те накнадно нанете линије остају у киселини знатно краће, да би оне једва видљиве, најсуптилније провеле у киселини мање од минута. На овај начин, са само једним наваљавањем грунда за бакропис могу да завршим нагризање врло широког дијапазона линија.

После ове интервенције следи прање плоче уљаним разређивачем и штампање пробног отиска. Ово штампање ми показује стање на плочи, тако да могу да извршим потребне корекције, најчешће шабером, који у мом случају није само алат за кориговање грешака, већ најпре креативни алат великих могућности.

При изради клишеа користим неколико шабера из врло једноставног разлога што је за постизање одређених ефеката на плочи потребан веома оштар шабер, а за полирање и предполирање одређених секвенци, туп шабер. Према квалитету челика од ког су шабери израђени оформила сам мали комплет тупих и оштрих шабера. Шабери које одржавам изузетно оштрим су по правилу од мекше каљеног челика, врло жилавог, док су тупи шабери од кртог, високо каљеног челика. Сваки шабер оставља посебан, врло препознатљив траг.

Постоји наравно велика разлика између обраде цинкане и бакарне плоче. Цинкана плоча је много мекша, лако се нагриза и једноставно шабује. Теже оксидира, и тај оксид не зауставља процес поновног нагризања. Бакарна плоча је много комплекснија, теже се нагриза, а при шабовању и полирању пружа жилав отпор. Теже се уклањају грешке и нежељене структуре, оштећења и линије. При нагризању ствара интензиван слој оксида који се тешко уклања, а ако се не уклони у потпуности јако утиче на нагризање и његову правилност.

И бакарна и цинкана плоча јако оксидирају при покушају да са њих одштапамо светле шарене боје. За израду црног, доминантног клишеа увек користим бакарну плочу из једноставног разлога што је бакар постојанији и тврђи, па без тешкоћа подноси штампање целог тиража, док за додатне плоче које најчешће носе топле шарене боје увек користим цинкане плоче. Разлог је врло једноставан; цинкана плоча није обојена као бакар, тако да са великом лакоћом могу да контролишем дебљину наноса боје при штампању, што је на бакру практично немогуће, поготово са смеђим и црвенкастим бојама чији се тон одмах повеже са тоном бакра. Цинкана плоча, такође носи на себи само плохе обојености тако да слабије пропада при штампању иако је мекша од бакарног клишеа који носи целу композицију са свим валерским односима.

Једном када сам направила црни клише, преносим његов цртеж на цинкане плоче и њих нагризам користећи податке са већ готовог бакарног клишеа. Уколико радим графику са три

плоче, најпре завршим један бојени клише, па тек онда прелазим на следећи. Када су сва три клишеа готова, упуштам се у фина подешавања њихових међусобних односа, уз минималне корекције бојом, шабером, поновним нагризањем...

На графици радим док не буде завршена, без обзира на то колико ће тај процес потрајати. Када је графика завршена, започињем процес штампања, бојама француског произвођача *Шарбонел*, на папиру немачке производње *Ханимиле*, најчешће 300 грамском.

Штампам увек све три плоче у низу, најпре најсветлију, затим средњу, и на крају црну, најтамнију. Када су графике отиснуте и осушене, потписујем их обичном оловком и обележавам тираж.

Тиме је процес завршен.

Методологија израде слике на дасци

Будући да сам сликарством почела да се бавим касније него графиком, и да је сликање дуго било под великим утицајем израде клишеа у дубокој штампи, развила сам своје, алтернативне методе припреме даске за сликање који су ми омогућили да искористим занимљиве структуре дрвета у свом раду. Уместо класичне сликарске, беле препаратуре која се састоји од туткала, биркреде и цинквајса са нешто мало ланеног уља, коју сам касније увела у редовну употребу, прво сам површину даске припремала тако што сам одабирала врло старо и јако квалитетно дрво. Обично је то био орах или храст, често трешња или крушка. Те врсте дрвета подносе полирање финим шмирглама до високог сјаја, које би на најбољи начин истакло лепоту година и њихов ритам.

Следећи корак, пошто би даска била исполирана био је наношење танког слоја шелака који има улогу да натопи даску и учини је мање упојном. После потпуног сушења шелака поново сам најфинијом шмирглом полирала површину, и припремала је за следећи корак. Затамњивање даске, обарање њеног природног тона изводила сам графичким бојама које су биле растворене терпентином до умерене конзистенције тако да сам са лакоћом могла да наносим одређену количину боје и контролишем дебљину слоја који ћу да оставим на дасци. Већ сам поменула да постоји велика разлика између сликарских и графичких боја, и ја сам је увелико разазнавала и користила. Густе графичке боје, ситног пигмента боље су приањале на даску и после сушења постајале су јако отпорне и жилаве. Искуство је показало да би само наношење графичких боја на чисту и исполирану даску превише затамнило и поништило природну структуру дрвета, док би лагани нанос шелака дозволио само мањој количини боје да продре у дубину даске.

Овако затамњена даска је била погодна за сликање уљаним бојама, али не и за темперу која би се, будући на воденој бази, скупљала као кад сликамо воденим бојама на стаклу. Пошто имам велику потребу да и уљане слике почињем слојем темпере, морала сам слојем танког шелака да пресвучем нанесену штампарску боју, и на тај начин целу површину учиним пријемчивом за интервенције темпером. Најпре белом темпером уносим главне елементе композиције, са посебном пажњом градим рељеф на местима где ће се наћи фигуре и објекти из првог плана. У питању су солидни слојеви које повремено морам да армирам премазима шелака да се не би појавиле пукотине. Овако подсликана даска мора добро да се осуши природним путем, без форсирања грејним телима или непосредним излагањем сунцу пре него што се пређе на следећу фазу која укључује уљане боје.

Процес сликања уљаним бојама почињем благим, лазурним премазима графичке боје и медијума који сама правим од једног дела дамара, једног дела терпентина и једног дела ланеног

уља. Овај премаз је обично топла, хомогена монохромна и транспарентна површина која се одликује великом жилавошћу и могућношћу нијансирања тањем слоја. Овакав почетни тон је најчешће мешавина топлих смеђих боја уз незнатан додатак црне и плаве. Он ми омогућава да у једном даху поставим планове и назначим структуре користећи постојећи рељефни слој израђен темпером. Јако је важно искористити релативно конфоран и дуг период сушења овог основног премаза, и мешавином титанијум беле са цинковом белом означити светлосну ситуацију, одредити волумен. При сликању овом комбинацијом две беле незнатно се скида и боја основног премаза и меша са светлинама које се на тај начин добро уклапају у целину, без неприродног искакања. Користим комбинацију ове две беле боје у жељи да што боље искористим њихове особине. Цинкова бела је жилавија од титан беле и боље се понаша у грађењу структура, док титан бела има бољи интензитет али је много флуиднија.

Пре сликања адаптирам боје и прилагођавам их својим потребама. Неколико дана пре него што ћу сликати јаком пастом, направим мешавину одговарајућих боја, и оставим је на старим новинама преко ноћи, па је ујутро опет преместим на нови лист новина који упије сво сувишно везиво.

После овог постављања светлости и сенки, одређивања волумена, прибегавам дефинисању локалних обојености, углавном сликарским бојама које су мање конзистентне. Ослањам се и на структуру дрвета коју остављам видљивом на широким површинама неба или тла, али никад на малим секвенцама које пажљиво насељавам суптилним детаљима.

После ове фазе, допуштам слици да се добро осуши на мирном месту без прашине која може у току тог процеса да се залепи за свежу површину и јако поквари утисак. Када је боја добро осушена, почињем да укључујем лазуре, користећи и сликарске и графичке боје које су се показале одличним у овом делу процеса, уз исти медијум којим сам сликала и припрему. Слику завршавам премазивањем вернијем, обично благим мат слојем, када је слика потпуно осушена, обично после неколико месеци.

Сликање на дасци ми је посебно инспиративно зато што рад на дрвету отвара низ могућности за интервенције длетом, којим обликујем вишеслојне површине које ће бити осликане. Као и на графици, овде другим средствима стварам неку врсту плитке, рељефне нише у коју могу да сместим цео мали свет појава разних врста.

Тек након много година сликања на дасци, прешла сам на употребу платна. Најпре сам платно лепила на тврду подлогу медијапана или даске, да бих донекле очувала чврстину подлоге

на коју сам била навикла у претходном раду, а недуго после тога сам почела да користим и платно које је затегнуто на блинд рам. Прва искуства са оваквим, *слободним* платном донела су мноштво нових ситуација у којима сам морала да се одричем једне по једне навике да сликам као да радим на графичкој плочи. Није више било сечења, убадања, стругања шабером или агресивним, грубим шмирглама, већ сам сликарским средствима, четкама различитих величина и тврдоће морала да формирам жељене површине, линије и структуре.

Структура платна се у прво време испречила као велика тешкоћа, будући да сам од раније навикла да сликам по беспрекорно равnoj површини која не пружа никакав отпор. Постепено сам почела да користим ту структуру попуњавањем бојом различитих густина и квалитета. Тако сам дошла у ситуацију да тачно контролишем грубоћу структуре платна у односу на потребе, што је конкретно значило да је структура могла да буде делимично или у потпуности неутралисана, или остављена у свом пуном интензитету. Овај нови квалитет, интензивно укључивање структуре подлоге у сликарски процес донео ми је многа открића у дефинисању површина и материјализацији ликовних елемената.

У свом сликарском раду равноправно користим и платно и даску, а одлуку о избору подлоге доносим на основу почетне идеје. Платно је погодније за веће формате где су детаљи редуковани, а даска је остала омиљени материјал при изради мањих формата и минијатура на којима и даље интервенишем дубљењем, гребањем и намерним оштећивањем површина.

Минијатуре и даље подсликавам темпером и инсистирам на рељефности тих првих слојева, док рад на платнима спроводим уљаним бојама од почетка, да не би дошло до пуцања и раслојавања боја због еластичности подлоге.

Методологија израде радова на папиру

Проистекли из бројних цртежа, радови на папиру представљају посебну област мог истраживања. Цртеж је прва техника ликовне уметности са којим сам се сусрела још на почетку свог уметничког рада, и као таква у мом систему вредности заузима веома високо место. Непосредан и жив, цртеж омогућава готово тренутно бележење утисака и идеја, а у зависности од одабраног цртачког материјала успешно бележи линије, површине и структуре.

Пре почетка израде, велику пажњу посвећујем избору папира. Његова структура је од пресудне важности за успех рада, јер за разлику од платна које увек има исту структуру само различите крупноће, папир показује много већу разноликост, што је једна од његових бројних предности. Састав папира је такође важан, као и граматура. Предност дајем папирима више граматуре и средњег зрна.

Полазна тачка ми је увек спонтани цртеж изведен графитном оловком, или оловкама у боји, који постепено учвршћујем тушем и пером, при томе користећи и површине изведене употребом лавираног туша. Од тушева користим црни, бајц и црвени туш, као и неколико врста плавог туша различитих произвођача.

Многи радови на папиру су завршени у овој фази, док је на другим процес настављен наношењем танког слоја акрилног везива или благог раствора зечијег туткала (70 грама туткала на један литар воде), како би се изоловао слој изведен у водоотопивим материјалима, као и да би се заштитио папир од дејства уљаних боја и медијума. После наношења овог слоја, настављала бих рад уљаним бојама врло слично сликању на дасци, с тим што бих до максимума користила предности разноликих структура папира. Папир бих премазивала већ описаним медијумом за уљано сликарство са незнатним додацима графичких боја које бих тањила до жељеног интензитета, а потом преко њих започињала исти процес као на дасци, с том разликом што не бих инсистирала на пастуозности, већ бих напротив премазе остављала лазурним.

При изради радова на папиру углавном користим графичке боје због њихове прозирности и интензитета, док само у посебним ситуацијама, када је потребно потенцирати неки детаљ изразите светлине морам да употребим покривну сликарску боју, најчешће титанијум белу са једва приметним примесама кадмијума или црвене. Сликарске уљане боје се добро комбинују са графичким, тако да у досадашњем тридесетогодишњем раду нисам запазила никакав губитак квалитета, пуцање или отпадање са подлоге. Једина опасност при употреби графичких боја постоји у случају наношења дебљих слојева на еластичну површину платна или папира, где се отвара могућност појаве кракелажа. Ову опност успешно отклањам каширањем папира на неку тврђу подлогу, најчешће медијанпан, картон или даску.

Када је потпуно осушен, рад на папиру премазујем танким слојем воштаног лака који припремам од пчелињег воска скуваног у терпентину. На овај начин уједначавам површине под графичком бојом са секвенцама изведеним сликарским бојама које имају различит сјај.

Постоји још једна категорија радова на папиру која је настала коришћењем старих, пробних отисака дубоке штампе. Будући да је графика увек отиснута на већ поменутом папиру *Ханимиле* који се састоји искључиво од памучних влакана са занемарљивом количином везива, процес припреме оваквог папира за даљу сликарску обраду подразумева неколико неопходних корака. Најпре папир каширам на јак картон или медијапан да бих избегла каснија витоперења, будући да овај пуни, памучни графички папир лоше реагује на поновно квашење. Каширање изводим књиговезачким лепком *либрокол* који је веома отпоран и јак. Када је графички папир накаширан на картон и потпуно осушен, на његову површину наносим четком алкохолни раствор белог шелака који има задатак да учврсти и армира влакна папира и омогући цртање оштрим оловкама. Уколико се прескочи овај корак, у току цртања влакна графичког папира која су сасвим благо повезана индустријским везивом које је већ донекле испрано намакањем папира у води пре штампања не могу да издрже покрете и притисак врха оловке и почињу да се осипају, што доводи до цепања и раслојавања папира. Када је овај слој шелака потпуно осушен, наносим следећи слој разређеног акрилног везива који омогућава сликање и цртање како водотопивим, тако и уљаним бојама.

Радове на папиру настале на старим, пробним отисцима дубоке штампе најчешће не лакирам, већ допуштам да се види поступак, интервенција на већ одштампаној подлози. Ови радови не настају искључиво због потребе наставка рада на графичкој плочи, већ представљају врло занимљив полигон са већ задатим референтним тачкама на коме тестирам крајње могућности имагинације.

Закључак

Рад на докторском уметничком пројекту *Променљиви контекст перспективе у фигуративном ликовном изразу* укључио је два паралелна тока истраживања; сакупљање материјала из ранијих периода и израду графика, слика и радова на папиру који су приказани на самосталној изложби у Галерији Графички колектив у Београду крајем марта 2014. године, као и креирање писаног рада који прати изложени материјал.

У писаном раду фокус истраживања је свакако био на проналажењу и осветљавању методологије употребе перспективе као једног од најзначајнијих изражајних средстава у фигуративном ликовном изразу кроз историју уметности, од почетака пећинског сликарства, до савремених токова модерне уметности, са посебним освртом на променљивост контекста разноврсних система перспективе који су богато илустровани бројним примерима из различитих историјских периода. Значајно место припада тумачењу употребе линеарне перспективе, која је одиграла велику улогу у мом уметничком развоју, и чијом детаљном анализом, како кроз примере из историје уметности, тако и разјашњавањем употребе овог математичког, еуклидовског модела у свом уметничком раду дајем свој допринос даљем истраживању овог занимљивог феномена.

Синтетички приступ феномену перспективе у циљу постизања сновите, бајковите метафизичке атмосфере, и дискретно комбиновање различитих модела и система у сопственом уметничком изразу сматрам аутентичним доприносом даљем изучавању на овом широком и занимљивом пољу.

Детаљно објаснивши на који начин приступам модификацијама поља линеарне перспективе уз интеграцију других перспективних система, отворила сам могућност за разумевање и ишчитавање мог уметничког поступка, што ће, надам се, у времену што долази, новим истраживачима на пољу ликовног, фигуративног израза да послужи као помоћ и подстрек.

Репродукције, избор

Због великог броја радова изложених у оквиру овог докторског уметничког пројекта, нисам у могућности да их све репродукујем. Следи списак свих изложених радова, и потом избор репродукција које сматрам најзначајнијим.

1. *Хинденбург*, акватинта, бакропис у три боје, 19 X 20 цм, 2000.
2. *Повратак*, акватинта, бакропис у две боје, 13 X 17 цм, 1998.
3. *The skywalker*, акватинта, бакропис у три боје, 10 X 8 цм, 2000.
4. *Минона*, акватинта, мецотинта у три боје, 10 X 18 цм, 2000.
5. *Магеланови облаци*, акватинта, бакропис у две боје, 16,5 X 18 цм, 2002.
6. Екс либрис Француског културног центра, бакропис, акватинта, 8 X 8,5 цм, 2002.
7. *Мала сова*, акватинта, бакрорез у једној боји, 4 X 4.5 цм, 2001.
8. *Равнодневница*, акватинта, бакропис у три боје, 13 X 16 цм, 2001.
9. *Корнелијус*, акватинта, бакропис у три боје, 7 X 7.5 цм, 2002.
10. *Ливија*, акватинта, бакропис у три боје, 7 X 7.5 цм, 2002.
11. Екс либрис, Антонио Берни, акватинта у две боје, 6,5 X 8 цм, 2004.
12. *Први дан мира*, акватинта, бакропис у три боје, 8,5 X 18 цм, 2006.
13. *Анђео у чамцу*, акватинта у три боје, 5 X 5 цм, 2006.
14. *Мали леопард*, акватинта, бакропис у три боје, 5 X 5 цм, 2006.
15. *Коњаник*, акватинта у три боје, 5 X 5 цм, 2006.
16. Екс либрис *Tipoteca Italiana*, акватинта у две боје, 14 X 8 цм, 2006.
17. *Јутро*, акватинта у три боје, 5 X 5 цм, 2007.
18. *Подне*, акватинта у три боје, 5 X 5 цм, 2007.
19. *Вече*, акватинта у три боје, 5 X 5 цм, 2007.
20. *Кула*, акватинта, бакропис у две боје, 30 X 47 цм, 2008.
21. *Граница*, акватинта, бакропис у три боје, 12.5 X 17.5 цм, 2008.
22. *Играч*, акватинта, бакропис у три боје, 8.5 X 18 цм, 2008.
23. *Тајни врт*, акватинта, бакропис у три боје, 17 X 20 цм, 2009.
24. Екс либрис Агате ван Ватершут, акватинта, бакропис у три боје, 13 X 13 цм, 2009.
25. Екс либрис Марвина Болотског, акватинта, бакропис у три боје, 11 X 13 цм, 2005.
26. *Вести*, акватинта, бакропис у три боје, 20 X 28 цм, 2011.
27. *Дан и ноћ*, акватинта у две боје, 22 X 8,5 цм, 2012.
28. *Медени месец*, акватинта, бакрорез у једној боји, 5 X 5 цм, 2013.
29. *Дом Богиње Бастет*, акватинта, бакропис у три боје, 49 X 55 цм, 2014.
30. *Трг Заборава*, акватинта, бакропис у три боје, 75 X 54 цм, 2014.

31. *Игралиште*, акватинта, бакропис у две боје, 65 X 55 цм, 2014.

Слике, радови на папиру:

1. *Градови*, уље на платну аплицираном на даску, 30 X 45цм, 2013.
2. *Оклопници*, уље на дасци обрађеној длетом, 25 X 30 цм, 2012.
3. *Поворка*, уље на папиру кашираном на картон, 28 X 15 цм, 2014.
4. *Портрет*, уље на картону, 13 X 13 цм, 2011.
5. *Пар*, темпера на картону, 8 X 12 цм, 2010.
6. *Ливија*, темпера, туш, уље на папиру, 10 X 10 цм, 2011.
7. *Магеланови Облаци*, темпера, уље на папиру, каширано на медијан, 65 X 75 цм, 2014.
8. *Трг Заборава*, уље на платну, 75 X 60 цм, 2014.

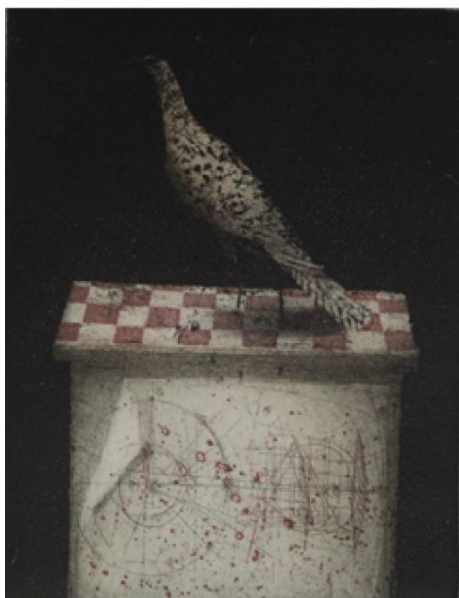
Репродукције графика:



Екс либрис,
Антонио Берни, 2004.



Јутро, из серије
Јутро, Подне, Вече, 2007.



The Skywalker, 2000.



Екс либрис,
Марвин Болотски, 2005.



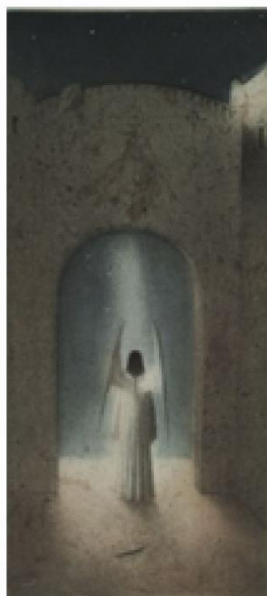
Медени месец, 2013.



Екс либрис конкурса
Француског културног центра, 2002.



Минона, 2000.



Први дан мира, 2006.



Играч, 2008.

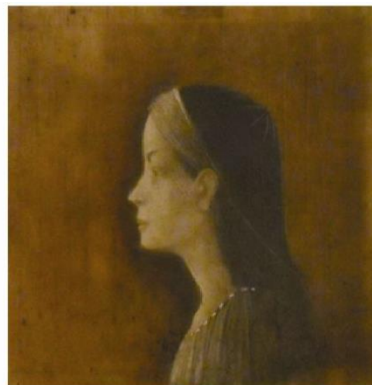


Хинденбург, 2000.

Репродукције слика и радова на папиру:



Портрет, 2011.



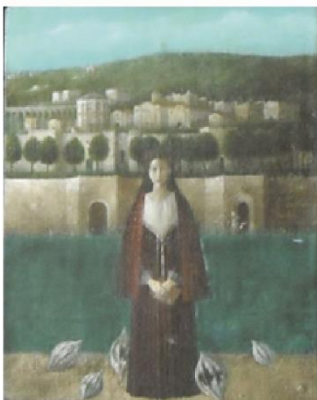
Ливија, 2011.



Поворка, 2014.



Пар, 2010.



Градови, 2013.



Оклопници, 2012.

Библиографија

А.Д. Др. М. Борисављевић „Перспектива сведена на један принцип“, Графички институт „Народна мисао“, Београд, 1928.

Бакески Мино и Еди, „Ђото“, Београд, „Нолит“, 1979.

Блант Ентони, „Уметничка теорија у Италији 1450 – 1600. Београд, „Клио“, 2004.

Бошковић Бошко, „Основи филмске режије“, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1981.

Божичевић Јурај, „Линеарна перспектива“, Загреб, Графички завод, 1942.

Васић Павле, „Увод у ликовне уметности“, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1982.

Welch Evelyn, “ Art in Renaissance, Italy 1350 - 1500.” London, Oxford University Press, 1997.

Vigorelli Giancarlo, „Giotto,“ Barcelona, Madrid, Editorial Noguer, S.A. 1974.

Willats John, “ Art and representation, new principles in the analysis of pictures“. New Jersey, Princeton University Press, 1997.

Wittkower Rudolf, “ Idea and Image, studies in the Italian renaissance“, London, Thames and Hudson, 1978.

Wheelock K Arthur, jr, „Вермер“, Београд, „Просвета“, „Вук Караџић“, 1984.

White John, “ The birth and rebirth of pictorial space“, London, Faber and Faber, 1972.

Вујаклија Милан, „Лексикон страних речи и израза“, Београд, „Просвета“, 1980.

Goldscheider Ludvig, “ Johannes Vermeer, the paintings complete edition“, London, Phaidon Press, 1967.

Дамњановић Милан, „Струјања у савременој естетици“, Београд, Универзитет уметности у Београду, 1984.

Descargues Pierre, „Traites de Perspective“, Paris, Ste. Nlle des Editions du Chene, 1976.

Ервин Панофски „Расправе о основним питањима науке о уметности“, Београд, самостално издање „Боговађа“, 1999.

Ернст Х. Гомбрих, „Уметност и илузија“, Београд, „Нолит“ 1984.

Euclid, the thirteen books of Euclid`s elements. Translated from the text of Heiberg with introduction and commentary by T.L. Heath, C.B. ScD, sometime fellow of Trinity College, Cambridge, volume III, books X / XIII and appendix Cambridge at the University Press, 1908.

Кенет Кларк, „Пјеро де ла Франческа“, Београд, „Двери“, 2007.

King L. Margaret, „The Renaissance in Europe“, London, Laurence King Publishing, 2003.

Кубах Ерих, Виктор Х. Елберн, „Каролиншка и Отонска уметност“, Нови Сад, издавачко предузеће „Братство Јединство“, 1973.

Lee. E. Sherman, „Историја уметности, далеки исток, од каменог доба до краја осамнаестог века“, Београд, издавачки завод „Југославија“, 1972.

Мерло Понти Морис, „Око и дух“, Београд, библиотека „Зодијак“, Вук Караџић, 1968.

Миловић Јован, „Уметност и религија у Византији“, Манастир Тресије, 1977.

Мрђеновачки Јован, „Обрнута перспектива, ликовни простор Византијског сликарства и византијска перспектива“, „Православље, СПЦ. Бр. 94.

Нешковић Ратко, „Ренесансна филозофија, Experimentum mediaetatis“, Београд, „Чигоја штампа“ 2009.

Палатињери Мариза, и Франко де Поли, „Дирер“, Београд, „Нолит“, 1979.

Памук Орхан, „Зовем се Црвено“, Београд, „Геопоетика, 2007.

Panofsky Erwin,“ Perspective as symbolic form“, New York, Zone Books, 1997.

Pedoe Dan,“ Geometry and the liberal arts“, U.K. Penguin Books Hazell Watson and Vitney ltd. 1976.

Pierenne M.H.“ Optics, painting and photography“, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

Пеић Марко, „Приступ ликовном делу“, Загреб, „Школска књига“, 2010.

- Петровић Ђорђе, „Теоретичари пропорција“, Београд, „Зодијак“, 1967.
- Пискел Ђина, „Општа историја уметности I“, Београд, „Вук Караџић“, 1974.
- Рикати Марија Луиза, „Леонардо“, Београд, „Нолит“, 1979.
- Robert W. Gill, „Basic Perspective“, Thames and Hudson, London 1974.
- Ruprecht Bernhard, „Романичка скулптура у Француској“, Београд, „Југославија“, 1979.
- Трифунковић Лазар, „Сликарски правци двадесетог века“, Београд, „Јединство“ Приштина, „Просвета“ Београд, 1981.
- Florensky Pavel Aleksandrovich, „Esseys on the perception of art.“ London, Reaktion Books LTD, 2002.
- Флоренски Павел, „Простор и време у уметничким делима“, Београд, „Службени гласник“ 2013.
- Philip Steadman, „Vermer`s camera, uncovering the truth behind the masterpieces“. New York, Oxford university Press, 2001.
- Франкастел Пјер, „Студије из социологије уметности, рођење једног простора“, Београд, библиотека „Сазвежђа“, Нолит, 1974.
- Hennesy Pope John, „The portrait in the renaissance“, Washington D.C. Pantheon Books, 1966.
- Hockney David, „The secret knowledge, rediscovering the lost techniques of the Old Masters“, London, Thames and Hudson, 2006.
- Cloquet Louis, „Perspective Pittoresque“, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, editeur, 1945.

Вебографија

autopoesis.foi.hr/wiki.php?name...semantika

likovnakultura.ufzg.unizag.hr/perspective.ntm

wikipedia.org/wiki/Andrea_del_Verocchio

wikipedia.org/wiki/delivery_of_light

en.wikipedia.org/wiki/Aeschylus

en.wikipedia.org/wiki/Sophocles

en.wikipedia.org/wiki/Anaxagoras

sr.wikipedia.org/wiki/pjero_della_Franceska

en.wikipedia.org/wiki/Leon_Batista_Alberti

tudasbazis.sulinet.hu/muveszettetek

www.pravoslavlje.rs

www.redait.com/AskHistorians/comments

www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx

forum.arheo-amateri.rs/vizantija/viz.umetn

www.artnit.net/paleta/item/684-andrej-rubljev-starozavetna-trojica.html

www.scribid.com/doc/39023449/vizantijska-umetnost

en.wikipedia.org/wiki/Fra-angelico

en.wikipedia.org/wiki/Duccio

www.giottodibondone.org

en.wikipedia.org/wiki/Ambrogio_Lorenzetti

www.scribid.com/doc/53235445/renesansna umetnost

sh.wikipedia.org/wiki/Atmoferska_perspektiva

www.crtanje-i-slikanje.com/atmosferska-perspektiva.html

www.scribid.com/doc/208747391/ABC-istorijaumetnosti-skripta

www.kul.ba/2013/01/perspektiva-o-perspektivama

en.wikipedia.org/wiki/Maurice_de_Vlaminck

www.hr.wikipedia.org/wiki/Gospodjice_iz_Avignona

sh.wikipedia.org/wiki/Piter_Breughel_Stariji

bs.wikipedia.org/wiki/Islamska_umetost

www.dnevno.rs/865333-bozanstvo-macke-u-egiptu

web-tribune.com/iza_kulisa/zabranjena_planina

books.google.rs/books=period+nizami.source

www.monteislam.com>islamske teme

sh.wikipedia.org/wiki/isa

new.portalanalitika.me/kultura/vijesti/81401/stilizovane-arabeske

Биографија

Катарина Зарић је рођена у Београду, Југославији, у јуну 1966. године. 1990. године завршила је основне студије на Факултету ликовних уметности у Београду, на графичком одсеку у класи професора Емира Драгуља. Те године је примљена на постдипломске магистарске студије које је завршила 1993. Исте године је примљена на радно место асистента на графичком одсеку Факултета ликовних уметности. 1999. године постала је доцент. Ванредни професор постаје 2009. У звање редовног професора изабрана је 2014. године. Живи и ради у Београду.

Самосталне изложбе

2014, изложба докторског уметничког пројекта *Променљиви контекст перспективе у фигуративном ликовном изразу, графике, слике и радови на папиру*, Галерија Графички колектив, Београд.

2011, изложба графика у UHCL, University Houston Clear Lake, САД.

2010, изложба графика, Галерија Графит, Приједор, Република Српска.

2010, изложба графика у Галерији Grafikenshus, Mariefred, Шведска.

2010, изложба графика у Галерији Kulturkreis altes ANT. Schoenecken, Немачка.

2007, изложба графика, Културни центар Моранж, Француска.

2006, изложба графика, Шамалије, Француска.

2005, изложба графика и слика, Галерија La Darsena, Модена, Италија.

2004, изложба слика у Галерији Kulturkreis ANT. Schoenecken, Немачка.

2004, изложба графика у Галерији Српско – Чешког пријатељства, Праг, Чешка Република.

2003, изложба графика, слика и цртежа у галерији Фалтери, Фиренца, Италија.

2003, изложба графика у Галерији Рисим, Чачак, Србија.

2003, изложба графика у градској Галерији у Пожеги, Србија.

2002, изложба слика, графика и цртежа у галерији Kulturkreis ANT. Schoenecken, Немачка.

2001, изложба графика у City Art Gallery, Атланта, Јужна Каролина, САД.

2000, изложба графика, слика и цртежа, Културни центар Медуза, Есте, Италија.

1998, изложба слика, графика и цртежа у галерији Kulturkreis ANT. Schoenecken, Немачка.

1998, изложба графика и слика Галерија Графички колектив, Београд, Србија.

1996, изложба графика у Амбасади Сједињених Америчких Држава, Београд.

1995, изложба графика и слика у галерији Рамар, Упсала, Шведска.

1993, изложба графика у Галерији Замка културе, Врњачка Бања, Србија.

1993, изложба графика, Галерија Културног центра Књажевца, Србија.

1993, изложба у Галерији Рам, Панчево, Србија.

1993, магистарска изложба графика, Галерија Графички колектив, Београд.

1991, изложба графика у Галерији Палета, Културни Центар Београда, Београд.

Награде

2013, награда Сребрна Игла, Бијенале Суве игле, Ужице, Србија.

2011, Награда за илустрацију на 46. Златном перу Београда, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.

2011, Велика награда за сликарство, изложба Богатство различитости, Ковин, Србија.

2007, Специјална награда за Екс либрис, Анкара, Турска.

2006, Прва награда на интернационалном конкурс Нове капије Београда, заједнички рад са архитектонским тимом Кјаре Висентин из Рима.

2003, Гран При, Прва награда за графику на Тријеналу графике у Шамалијеу, Француска.

2003, Награда за графику, изложба у Градској кући у Милану, Италија.

2003, Похвала жирија, изложба Екс либриса, Француски културни центар, Београд.

2000, Награда Мали печат, Галерија Графички колектив, Београд.

1997, Награда за графику, Градска Галерија у Крагујевцу, Србија.

1993, Награда за графику малог формата, Галерија Графички колектив, Београд.

1993, Награда на Октобарском Салону, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.

1992, Награда Владислав Зеленовић, Галерија Графички колектив, Београд.

1991, Награда за графику Галерије Олга Петров, Панчево, Србија.

Групне изложбе

2014, Минипринт, Бијенале графике малог формата, Музеј малог формата, Нисмес, Белгија.

2014, Бијенале уметности минијатуре, Горњи Милановац, Србија.

2014, Изложба графике малог формата, Лођ, Пољска.

2013, Изложба графика, слика и цртежа, Катарина Зарић, Славко Крунић и Зоран Круљ, Галерија Сингидунум, Београд.

2013, представљање Ауторског календара, Галерија Центра за графику и визуелна истраживања, ФЛУ, Београд.

2013, изложба Графика 2013, десет изложби, двадесет аутора, 2000 – 2012, уметничка Галерија Рисим, Чачак, Србија.

2013, Изложба илустрација 47. Златно перо Београда, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.

2013, Изложба графике малог формата, Gallery Centar for Contemporary Printmaking, Норвалк, САД.

2013, изложба и представљање нове друштвене игре Трагови, десет слика, уље на дасци, Галерија Уроборос, Београд.

2013, Бијенале суве игле, Ужице, Србија.

2013, Изложба графика малог формата, Галерија Графички колектив.

2012, Изложба графика малог формата, Национална академија ликовних уметности Тајпеј, Тајван.

2012, Изложба Српске графике, Факултет ликовних уметности у Београду, галерија Fullersta bio Konstahl, Стокхолм, Шведска.

2012, Serbo American Cookbook, пројекат уметничке књиге, Факултет ликовних уметности Београд у сарадњи са Columbia Colledge for Art and Design, Чикаго, САД.

2012, Бијенале уметности минијатуре, Горњи Милановац, Србија.

2012, Изложба слика, графика и скулптура у Музеју Малог формата, (Musee du Petit Format Nismes), приказ дела музејске колекције, Белгија.

2012, Изложба Српске графике, (Druckgraphik aus Serbien), Ренер Институт, Беч.

2012, Изложба графике малог формата, Галерија Графички колектив, Београд.

2011, Изложба илустрација 46. Златно перо Београда, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.

2011, Изложба слика Богатство различитости, Галерија Прогрес, Београд.

2011, Изложба учесника Ликовне колоније РТС-а, Златибор 2010, Галерија РТС-а, Београд.

2011, Прво тријенале графике, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.

2011, Изложба слика Богатство различитости, Ковин, Србија.

2011, Изложба Српске графике, Галерија Српског културног центра у Паризу, Француска.

2011, Изложба осликаних ускршњих јаја, Галерија Перо, Београд.

2011, Изложба графика, Галерија универзитета у Хјустону (UHCL), Clear Lake, САД.

2011, Изложба графике малог формата, Галерија Графички Колектив, Београд.

2010, учешће у раду ликовне колоније РТС-а, Златибор, Србија.

2010, Изложба слика, графика и цртежа, Галерија Рамар, Упсала, Шведска.

2010, Бијенале уметности минијатуре, Горњи Милановац, Србија.

- 2010, Изложба графика малог формата, Музеј малог формата, Нисмес, Белгија.
- 2010, Изложба графика малог формата, галерија Kulturkreis ANT. Schoenecken, Немачка.
- 2010, Изложба графика Београдског круга, Шамалије, Француска.
- 2010, Изложба идејних решења билборда Народног позоришта у Београду, Музеј примењених уметности, Београд.
- 2010, Велика изложба слика, графика и скулптура сарадника Галерије Перо, Галерија Перо, Београд.
- 2010, Изложба графике малог формата, Галерија Графички колектив, Београд.
- 2009, Представљање филма Небо над Берлином, у оквиру фестивала ауторског филма, Музеј Кинотеке у Београду,
- 2009, Бијенале суве игле у Ужицу, Србија.
- 2009, Изложба ускршњих јаја, Галерија Перо, Београд.
- 2009, Изложба графика, Леонардо Скасџија, Милано, Италија.
- 2009, Изложба графика малог формата, Галерија Графички колектив, Београд.
- 2009, Идејно решење билборда и програма за позоришну представу Моћ судбине Ђузепеа Вердија, Народно позориште у Београду.
- 2009, Изложба екс либриса и мале графике, Библиотека комунале, Санта Кроче, Пиза, Италија.
- 2008, Бијенале мале графичке форме, Лођ, Пољска.
- 2008, Четврти међународни Бијенале уметности минијатуре, Горњи Милановац, Србија.
- 2008, Изложба графике малог формата, Музеј малог формата, Нисмес, Белгија.
- 2008, Прво интернационално бијенале графике, Музеј графике, Истамбул.
- 2008, Изложба графике малог формата и екс либриса, Академија уметности, Јерменија.

2008, Изложба графике малог формата, Галерија Графички колектив, Београд.

2007, Изложба графике малог формата, Галерија Графички колектив, Београд.

2007, Ероснарт, изложба графика, слика и цртежа, Галерија Сингидунум, Београд.

2007, Изложба екс либриса, Анкара, Турска.

2006, Изложба екс либриса, Типотека Италиана, Тревизо, Италија.

2006, Нове капије Београда, заједнички пројекат са тимом архитеката Кјаре Висентин, Италија.

2006, Изложба графика у графичкој радионици Lower east side shop, Менхетн, Њујорк, САД.

2006, Изложба графика малог формата, Галерија Графички колектив, Београд.

2005, Изложба слика, рад у скиарској колонији Орашац, Аранђеловац, Србија.

2005, Изложба графике малог формата, Центар за савремену графику, Норвалк, САД.

2005, Изложба екс либриса, Сант Николас, Белгија.

2005, Изложба графике малог формата, Лођ, Пољска.

2005, Интернационални Импакт Арт Фестивал, Кјото, Јапан.

2005, Изложба графике малог формата, Галерија Графички колектив, Београд.

2004, Пролећна изложба слика, Политехничка академија Београд.

2004, Изложба мозаика, Галерија СУЛУЈ-а, Београд.

2004, Изложба осликаних ускршњих јаја, Народни музеј, Београд.

2004, Тријенале графике, Фалун, Шведска.

2004, Изложба мозаика, Градска Галерија, Сомбор.

2003, Изложба радова професора и сарадника Факултета ликовних уметности из Београда у Турку, Финска.

2003, Интернационално бијенале уметности минијатуре, Горњи Милановац, Србија.

2003, Изложба графике малог формата, Праг, Чешка Република.

2003, Међународни тријенале графике малог формата, Шамалије, Француска.

2003, Изложба мозаика, Политехничка академија, Београд.

2003, Аукција осликаних ускршњих јаја, Народни музеј, Београд.

2003, Изложба графика малог формата, Галерија Кембриџ, Кембриџ, Енглеска.

2003, Изложба графика, Галерија Градске куће, Милано, Италија.

2003, Тематска изложба цртежа и слика, Романтика из Београда, Шенекен, Немачка.

2003, Први форум модерне уметности минијатуре Интербалкан, Солун, Грчка.

2002, Изложба графике малог формата, Галерија Графички колектив, Београд.

2002, Интернационална изложба графике, Канагава, Јапан.

2002, Интернационално бијенале графике малог формата, Лођ, Пољска.

2002, Изложба Чланова УЛУС-а, Градска Галерија, Крагујевац.

2002, Изложба графика у Стокхолму, Шведска.

2002, Изложба графика, Галерија City Art, Атланта, Јужна Каролина, САД.

2002, Сајам уметности, изложба цртежа и графика, Шенекен, Немачка.

2002, Изложба графике, Оуренс, Шпанија.

2002, Изложба екс либриса у организацији Француског културног центра у Београду.

2002, Изложба графике малог формата, Солун, Грчка.

2001, Изложба цртежа и мале пластике, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.

2001, Интернационална изложба графика, Галерија Градске куће, Милано, Италија.

2000, Тријенале графике, Биела, Италија.

2000, Интернационална изложба графике, Јокохама, Јапан.

2000, Сајам уметности, Шенекен, немачка.

2000, Изложба Цртеж и мала пластика, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.

2000, Изложба графике, Галерија града, Краљево, Србија.

2000, Изложба графике малог формата, Галерија Графички колектив, Београд.

1999, Интернационална изложба графике, Оуренс, Шпанија.

1999, Учешће у раду на пројекту Printline, сарадња са графичком радионицом Lower east side print shop из Њујорка, САД.

1999, Међународна изложба графике, Есте, Италија.

1998, Тријенале графике, Gamlebyen Fredrikstad, Фредрикстад, Норвешка.

1998, Изложба слика, цртежа и графика У славу Милене Павловић Барили, Градска Галерија, Пожаревац, Србија.

1998, Бијенале графике, Кремона, Италија.

1998, Бијенале графике, Канагава, јапан.

1998, Бијенале графике, Биела, Италија.

1997, Изложба мале графике, Галерија Графички колектив, Београд.

1997, Пролећна изложба УЛУС-а, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.

1997, Изложба графика чланица УЛУС-а, Крагујевац, Србија.

1997, Изложба радова професора Факултета ликовних уметности у Солуну, Грчка.

1997, Први сајам уметности, Београд.

1997, Мајска изложба, Галерија Графички колектив, Београд.

1996, Годишња изложба графика, слика и скулптура, Градска Галерија Крагујевац, Србија.

1996, Изложба графика насталих на манифестацији Отворена графичка радионица, Народни музеј, Београд.

1996, Изложба графике малог формата, Галерија Графички колектив, Београд.

1996, Изложба Чланица УЛУС-а, Градска Галерија, Крагујевац, Србија.

1996, Тријенале графике, Минијатура 8, Норвешка.

1996, Изложба графике Биела, Италија.

1996, Изложба радова професора и сарадника Факултета ликовних уметности из Београда, Турк, Финска.

1995, Демонстрација акватинте на дванаестом Отвореном графичком атељеу, Народни музеј, Београд.

1995, Октобарски салон, Изложба у Галерији Графички колектив, Београд.

1995, Изложба екс либриса, Народни музеј Београд.

1995, Рад у сликарској колонији Копаоник 1995, Копаоник, Србија.

1995, Мајска изложба графике, Галерија Графички колектив, Београд.

1995, Изложба графика младих асистената Факултета ликовних уметности, Галерија ФЛУ, Београд.

1995, Изложба радова професора и асистената Факултета ликовних уметности у Галерији Центра за графику и визуелна истраживања, Београд.

1994, Јесења изложба УЛУС-а, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.

1994, Мајска изложба, Галерија Графички колектив, Београд.

1994, Избор за изложбу године, Галерија Стара капетанија.

1993, Избор београдских критичара за Изложбу месеца.

1993, Први Бијенале графике, Мастрихт, Холандија.

1993, Рад у уметничкој колонији, Замак културе, Врњачка бања, Србија.

1993, Мултипликација и уметнички осећај, изложба у Малој Галерији УЛУС-а, Београд.

1993, Пролећна изложба УЛУС-а, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.

1992, Друга интернационална изложба илустрације, Златно перо, Београд.

1992, Октобарски салон, Павиљон Цвијета зузорић, Београд.

1992, Јесења изложба УЛУС-а, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.

1992, Рад у графичкој ликовној колонији Смедерево 1992, Смедерево, Србија.

1992, Изложба графике у Дому културе Смедерево, Србија.

1992, Друго бијенале уметности минијатуре, Горњи Милановац, Србија.

1992, Мајска изложба, Галерија Графички колектив, Београд.

1992, Прво бијенале графике, Гамлебиен, Фредрикстад, Норвешка.

1992, Пролећна изложба УЛУС-а, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.

1991, Изложба графике малог формата, Галерија Графички колектив, Београд.

1991, Изложба графике малог формата, Гамлебиен, Фредрикстад, Норвешка.

1991, Октобарски салон, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.

1991, Јесења изложба УЛУС-а, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.

1991, Мајска изложба, Галерија графички колектив, Београд.

1991, Деветнаеста изложба чланица УЛУС-а, Крагујевац.

- 1991, Изложба графика малог формата, Лођ, Пољска.
- 1991, Пролећна изложба УЛУС-а, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.
- 1990, Демонстрација акватинте и изложба графика у оквиру манифестације Отворени графички атеље, Народни музеј Београд. Сарадња са уметницима из САД, Лори Кристмастри, Гарнером Тулисом и Џин Финли.
- 1990, Пролећна изложба УЛУС-а, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд.
- 1990, Изложба Нови чланови УЛУС-а, Галерија УЛУС-а, Београд.
- 1990, Изложба графика малог формата, Галерија Графички колектив, Београд.
- 1990, Изложба Критичари су изабрали, Галерија Андрићев венац, Београд.
- 1990, Изложба Београдског графичког круга, Галерија Графички колектив, Београд.
- 1989, Пети Бијенале Југословенске студентске графике, Галерија Студентски град, Београд.
- 1989, Осамнаеста изложба студентског цртежа, Галерија Дома омладине, Београд.
- 1989, Изложба студената генерације, Галерија ФЛУ, Београд.
- 1988, Изложба графика малог формата, Галерија Графички колектив, Београд.
- 1988, Четврто Бијенале студентске графике, Галерија Студентски град, Београд.
- 1988, Избор графике за новогодишњу честитку ФЛУ.
- 1988, Изложба награђених студената, Галерија ФЛУ, Београд.

Изјава о ауторству

Потписани-а КАТАРИНА ЗАРИЋ
број индекса 3796/08

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

PROMENLJIVI KONTEKST PERSPEKTIVE U
FIGURATIVNOM LIKOVNOM IZRAZU, IZLOŽBA
SLIKA, GRAFIKA I RADOVA NA PAPIRU

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 30.3.2016

Katarina Zarić

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора KATARINA ZARIC

Број индекса 3796/08

Докторски студијски програм _____

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта _____

PROMENLJIVI KONTEKST PERSPEKTIVE U
FIGURATIVNOM LIKOVNOM IZRAZU, IZLOZBA
GRAFIKA, SLIKA I RADOVA NA PAPIRU.

Ментор BILTANA VUKOVIC

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) KATARINA ZARIC

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, 30. 3. 2016.

Потпис докторанда

Katarina Zaric

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

PROMENLJIVI KONTEKST PERSPEKTIVE U
FIGURATIVNOM LIKOVNOM IZRAZU,
IZLOŽBA SLIKA, GRAFIKA I RADOVA NA
PAPIRU.

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 30.3.2016,

Потпис докторанда

Katarina Zarić