

## 1.5. Разумевање простора у сликарству ране модерне

Сликарски приступ који је развио Пол Сезан (Cézanne), отворио је нове путеве у разумевању композиције. Сезан је оштро критиковао губљење волумена, тежине и конструкције, којем је водило импресионистичко разумевање боје и тежња да се ухвати игра светлости. Иако је у раној фази свој ликовни израз развијао под утицајем импресионизма, Сезан је импресионистичке поуке одлучно одбацио, усмеривши своју пажњу на конструктивне и структуралне проблеме слике. Градећи нову организацију слике, Сезан је одбацио традиционалну перспективу. У својим сликама он конструише специфичан простор који се, супротно статичној и тродимензионалној еуклидовској шупљини, развија планиметријским освајањем сликане површине. Због тога његова слика нема класичну дубину, али ни фиксирани фокус. Наместо утврђивања централне тачке посматрања, која је постојала у читавој сликарској традицији од ренесансе, Сезан предлаже нови тип посматрања света. Овај нови начин посматрања подразумевао је гледање из различитих углова и њихово повезивање у једној композицији. На тај начин Сезан је укинуо дубину у сликаном простору претварајући га у плитак рељеф.

Разлагање предмета на површине и његово свођење на основне геометријске облике – коцку, купу и ваљак, које је Сезан применио у свом ликовном поступку, даље су разрадили Кубисти. Њихова пажња није усмерена на колорит, већ управо на саму форму. Кубизам је као покрет настајао у дуготрајном истраживачком процесу окупљајући сликаре попут Пикаса (Picasso), Брака (Braque), Гриси (Gris), као и књижевнике, трговце сликама, критичаре и теоретичаре, повезане заједничким разумевањем даље перспективе уметничког развоја. Поред Сезановог приступа, на развој покрета су у великој мери утицали Сераов научни метод у грађењу слике, откриће иберијске и афричке пластике, те нова научна сазнања о простору.

Схватања која су развили Ајнштајн у теорији релативитета (1905), али и Херман Минковски у студији *Простор и време* (1908), отворила су у сликарству расправу о разумевању простора слике.

Анализи простора, у савременој уметности, прилази се на основу различитих критеријума, тако је,

према *својству* могуће разликовати реални и апстрактни простор,

према *димензијама* простор се може поделити на дводимензионалан и тродимензионалан, док је

према *структури* могуће разликовати простор форме, простор боје, простор светлости, простор материје и простор звука.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Исто, стр. 19.

Сугерисање дубинског простора може се остварити на више начина. Величина неке приказане фигуре може одредити разумевање њене просторне позиције. Овако остваривање дубоког простора условљено је положајем приказаних фигура у односу на остварене планове слике. Уколико се две фигуре налазе у истом плану, разлика у величини неће остварити утисак просторне удаљености, већ утисак разлике у њиховим димензијама. Низањем планова по одређеној дубинској скали остварује се илузија простора, док ступањ убедљивости ове илузије зависи од начина на који је пројекција перспективе остварена. Сам положај предмета оцењује се у односу на линију хоризонта, при чему код сликарских приказа доња линија платна означава најближе тачке, док се подизање представљених фигура у односу на њу доживљава као њихово удаљавање у простору.

Дубински простор могуће је сугерисати и преклапањем сликаних површина. Тако се фигура која у већој или мањој мери прекрива другу, доживљава као ближа. Снага овако дочараног дубоког простора остаје чак и онда када мања фигура прекрива већу. Поред тога, ближи предмети, по правилу су оштрији и јаснијих детаља у односу на удаљеније, њихова текстура је израженија, а површине су им чвршће омеђене и прецизније дефинисане.

Остварене валерске вредности такође могу утицати на разумевање простора у слици. Уколико је извор светла у оствареном приказу постављен у предњи план, фигуре предњег плана биће светлије, док ће са постепеним удаљавањем у равни слике постајати све тамније. Уколико је извор светлости постављен у задњем плану оствареног приказа, поредак валера биће обрнут. Распоред боја, у односу на укупну колористичку шему, такође утиче на разумевање просторних односа на слици. (топле и хладне)

Попут средњовековног сликарства које је укинуло статичан простор античке уметности и предложило вишедимензионалан и полисемичан божански простор иконе и фреске, модерно сликарство одбацило је јединствен простор ренесансног система како би изградило бројне и различите просторе.<sup>2</sup>

Разумевање времена и простора засновано на Њутновим схватањима релативизирано је открићима до којих се дошло у савременој физици. Ново разумевање простора у сликарству често се кретало у смеру увођења четврте димензије којом је био идентификован однос простор-време. Простор слике постао је простор без еуклидовске равне шупљине, искривљен у различитим смеровима. Виђење света као статичне и трајно учвршћене шупљине која се може видети само из једног угла, почетком двадесетог века доведено је у питање. У намери да открију пуну истину о предмету, кубисти обилазе око њега приказујући га из различитих углова. Они уочавају различите визуре и пројекције које потом уклапају у јединствену композицију. Управо ово кретање око предмета схваћено је као увођење времена, као нове димензије слике. Дубину простора сада је требало реконструисати на основу спајања различитих тачака посматрања на површини слике, чиме је отворена нова перспектива у разумевању простора, док је дводимензионална структура слике остала очувана.

Настанак кубизма обично се везује за Пикасову слику *Госпођице из Авињона* (1907). Геометријско ломљење облика, укидање дубоког простора, представљање волумена на равnoj повшини, поставили су основне смернице новој уметности. Ослањајући се на утицај Матиса, Сезана те иберијске и афричке пластике, Пикасо ствара

---

<sup>2</sup> Исто, стр. 17.

донекле еклектичну композицију, развијајући истовремено начело да се чак и фигура може подредити слици као целини. Фигуре су деформисане и подређене основној уметниковој замисли. Јединствена тачка гледања је одбачена, а читав приказ издељен на низ поља која се развијају у плитком простору.

Годину дана касније Брак ради своје пејзаже из Естака, којима је методологија кубизма значајно продубљена. Утицај Сезана на разумевање организације слике коју је градио Брак је очигледна. Међутим, супротно Сезану који се у свом приступу у великој мери ослања на обраду боје, Брак колорит својих студија подређује геометријској структури искошених планова који дефинишу простор слике. Остварен приказ разлаже се на основне геометријске облике раздвојене јасно дефинисаним линијама. Иако примењује извесно димензионално смањивање облика, доследно спровођење линеарне перспективе се одбацује. Обрада простора у потпуности је подређена утврђеној геометријској шеми која подразумева спајање различитих углова посматрања. Читава слика грађена је као прецизна геометријска конструкција, док је палета ограничена на употребу окер, зелених и плаво-зелених тонова. Нова схватања унутрашње организације слике развијана у оквиру кубистичких истраживања, објавиће радикалну измену дотадашњег приступа у сликарству.

Кубизам је у свом развоју прошао кроз више фаза. До 1911. године траје *аналитичка фаза*, у којој се сликани предмет ломи, отвара и разлаже на основне геометријске планове – фасете. На тај начин, предмет се смешта у плитак, готово дводимензионалан простор, губећи волумен и тежину. Супротно импресионистима, кубисти плански сужавају своју палету, усмеравајући пажњу на обраду линије, површине и валер. У периоду од 1912. до 1914. године развија се *синтетичка фаза* у којој се предмет више не разлаже на мање форме од којих је сачињен, већ се трага за његовим специфичним деловима који се спајају међусобно у нову целину. Овакав поступак приближиће кубистичко сликарство готово потпуном апстраховању предмета. Према речима Лазара Трифуновића, вођени жељом да зауставе ово кретање ка апстракцији, кубисти су употребили два нова средства – типографију и колаж.<sup>3</sup> На кубистичким сликама почињу да се појављују исписана слова, комади тапета, новина, тканина и канапа, који се лепе на платно, укључујући отргнуте предмете вануметничког света у уметничку композицију. Са синтетичким кубизмом отвориће се нови путеви његовом даљем развоју. Године 1913, са Делонеовим *орфизмом* почиње да се развија усмереност ка боји, док ће касније, Озанфан и Жанере отворити пут *пуризму*, који је тежио поједностављивању пластичног језика.

---

<sup>3</sup> Исто, стр. 56.