

СЛИКАРСКА ПЕРСПЕКТИВА

др Ивана Марцикић, ред. проф. и др Маријана Пауновић, доц.

Визуелни ефекти се везују за уметничка дела која је створила људска рука у далекој, а потом и у ближој прошлости, као и данас. Најчешће се тумаче искључиво тако што се полази од категорија које смо сазнали, усвојили и прилагодили нивоу данашњих сазнања савремених области духа – нових наука и нових научних теорија. Управо то оправдава наш покушај да учимо и издвојимо визуелне ефекте, не само конструктивне, него и сликарске перспективе (узете као систем укупности сликарског израза), а затим и *визуелне ефекте одступања од конструкције*, достигнућа које је по нашем мишљењу, стожер, геометријски инстинкт који лежи у основи вредности сликарског дела, ма где оно настало и ма како било реализовано, без обзира на то да ли је његов аутор познавао теорију или је сликао искључиво вођен својим инстинктом бирајући начин како ће да изрази простор. Једна од могућности да се дође до оригиналне представе простора и објеката у њему је жртвовање правила.

Укључивање било ког сликарског елемента као средства које својим физичким особинама може да појача, умањи или неутрализује визуелни ефекат дубине, представља коришћење *сликарског перспективног метода*, односно *сликарску перспективу*.

Постоје различити начини помоћу којих се постиже *утицај дубине* на слици. У том смислу, значајно место заузимају планови слике (задњи, средњи и први). Важан је однос *величина елемената* на слици. Оно што је веће оставља утицај да је ближе, односно у првом плану. Поред величине, на слици се такође користи *преклапање елемената* као просторни однос, тако да се оно што је преклопљено сагледава као да је иза.

Сликарска перспектива експлицитно не мора да искључи конструктивну методу коју сликар или допуњује, или од ње одступа, у циљу постизања одређеног визуелног ефекта дубине простора. Ренесансни мајстори су познавали и примењивали конструктивну перспективу, али они су знали и законе оптичко-физиолошке перспективе. Уз то, можда најважније, перспективу боје и боју у перспективи, светлост и сенку, законе композиције, као и утицај положаја композиције у простору за који је она наручена, односно дејство архитектонских елемената ентеријера на насликани простор.

Несумњив је хронолошки след начина представљања простора према коме се *инверзна перспектива* ослања на познавање *античке перспективе*. Обе се могу дефинисати и реализовати конструктивним поступком, чиме се постиже

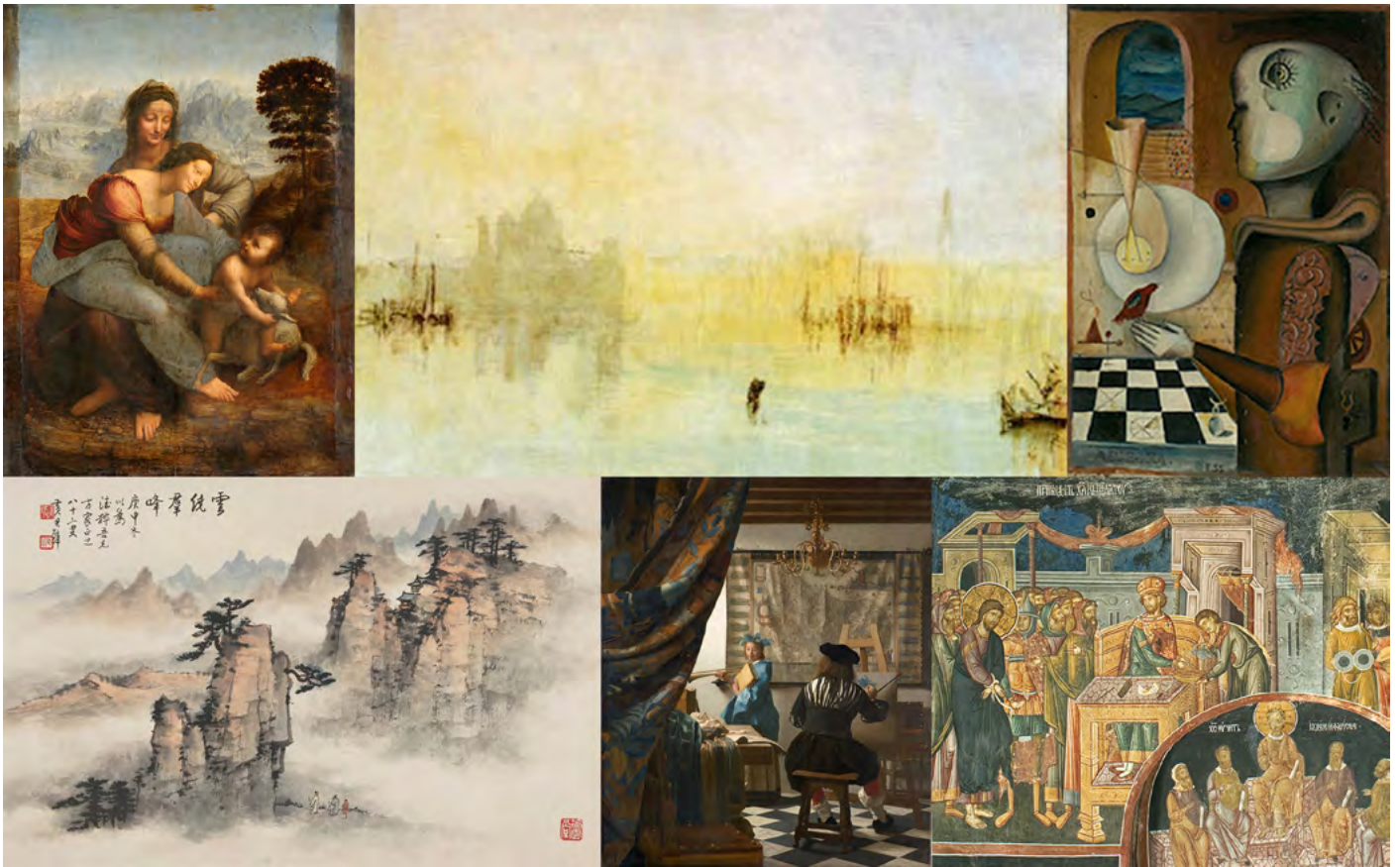
егзактност, проверљивост и методолошка заснованост, насуспрот тумачењима која су резултат естетско-композиционо-идеолошких, дакле, вредносних судова. Инверзна перспективна слика може да се једноставно конструише, прво као фронтална перспектива, а затим помоћу инверзије видљивих ивица (контура се не мења, а до тада видљиве ивице постају заклоњене и обрнуто, заклоњене постају сагледиве) фронтална прелази у инверзну перспективну слику.

Вермер и *камера ојскура* (познато је да ју је користио) су изразит пример који доказује да је за сликарску перспективу најважнија способност уметника да кроз свој, аутентичан доживљај, прикаже реални 3D простор на 2D равни. Сликар наглашава особине облика, распоређује празни волумен, дефинише композициони ритам, уводи хармонију или намерну дисхармонију боја, односно својим начином постиже оригиналност приказа, најважнију карактеристику сваког ремек-дела.

Истичемо *ваздушну перспективу* (Леонардо, Веласкез). Постоје критеријуми по којима одређујемо да ли је она остварена на слици или не, да ли је природну маглину средњег плана пејзажа уметник успешно постигао на платну. *Ваздушна перспектива* се најчешће примењује приликом приказивања екстеријера. Поменути перспектива подразумева да се планови слике решавају ублажавањем контуре удаљених елемената композиције и додавањем плавичастог тона који се појачава са удаљењем плана слике, чиме се редукују карактеристична локална боја и контраст. Ваздушну перспективу први је описао Леонардо [Leonardo Da Vinci, 1452–1519] у својој студији *Трактат о сликарству*¹ и дефинисао је као последицу густине ваздуха (Да Винчи, 1990:95). Једино је Веласкез ваздушну перспективу успешно користио у сликању ентеријера.

У традиционалном кинеском сликарству ваздушна перспектива се остварује различитим принципима, нпр. поделом по вертикали на три основне зоне композиције. Оне представљају поделу по дубини са детаљима који су у предњем плану и који се постепено губе у даљини или истичу средњи план који је магловит, са детаљима који су непосредно испред појаса магле. Понекад је на слици записан податак колико су истакнути објекат или рељеф удаљени од посматрача. Међутим, илузија простора не зависи само од поменутих принципа, већ и од тога да ли је композиција

¹ *Трактат о сликарству* Леонарда Да Винчија, први пут је штампан у Паризу 1651. године. Ото Бихали-Мерин у предговору (Да Винчи, 1990).



сlike (често је формата издуженог правоугаоника) вертикална или хоризонтална. Од тога зависи и постизање визуелног ефекта *панорамске перспективе*.

У периоду романтизма ваздушна перспектива је у сликарству постигнута употребом, како плавичастих тонова, тако и помоћу тонова топлотне спектра. У том смислу, ефекат илузије дубине решавао се градијацијом, односно засићеношћу планова љубичастом или жутом бојом, што је посебно коришћено у импресионизму.

Велики сликар Тарнер [Joseph Mallord William Turner, 1775–1851] који је историју сликарства обогатио изванредним примерима *перспективе бојом*, предавао је од 1807. до 1828. године *геометријску перспективу* на Краљевској академији у Лондону. Имао је шест предавања у току године, а њихов садржај сазнајемо из Тарнерове белешке. Наводимо га као сликара који показује да успешно и потпуно коришћење сликарске перспективе не искључује владање оном другом – конструктивном.

Комбинована перспектива је сликарска метода приказивања простора уклапањем неколико различитих перспективних слика које се вешто повезују тако да делују јединствено. Холандски графичар Ешер [Maurits Cornelis Escher 1898–1972] у свом раду често је користио комбиновану перспективу. Дрворез »Други свет« је пример комбиноване фронталне перспективе, код које је архитектуром (конструисана је помоћу једног главног недогледа) успешно решен прелаз, из птичије, преко нормалне, до жабље перспективе. Иако је за конструисање поменутих перспектива положај очне тачке различит у односу на приказани простор, композиција делује као јединствена целина.

Посебно су занимљиви примери *исугоперспективе* (Де Кирико, наши сликари Медиале...) где уметник дубину постиже само мрежом ортогонала (са централним недогледом). Мрежу, по правилу, смешта у први план, док ефекат дубине остварује фронталним плановима слике. Ово је

нарочито коришћена метода за презентацију сценографских скица.

Антиперспектива (Полок) је послужила сликарима чији је циљ био да пониште трећу димензију еуклидског простора и нагласе дводимензионалност површине слике. Да би то постигли анулирали су перспективу боје и истовремено избегли ефекат дубине простора који доноси таласна дужина боје.

Сликарско умеће, особено за сваког великог ствараоца, има мало елемената који су заједнички садржаоци за дела различитих уметника. Анализа сликарске перспективе остаје непотпуна и онда када се укључе све до данас познате теорије сликарства, посебно теорија боје, облика, светлости и сенке, јер не постоје универзалне методе за њено решавање – она је тајна сваког сликарског атељеа појединачно. Чињеница је да и школе великих мајстора само прате нит њихове уметничке генијалности. Али сви покушаји да се у едукативном процесу уметника мозаик сликарске перспективе попуни недостајућим елементима, да се мање лута и да се повеже конструктивно са интуитивним, нису довољни ако се изостави утицај физиологије ока, тог природног феномена, без којег потпуно разумевање теорије сликарске перспективе није могуће.

Da Vinci, Leonardo. *Traktat o slikarstvu*, Knjižarsko preduzeće Beta, Beograd, 1990.

Kemp, Martin, *The Science of Art*, Yale University Press, New Haven and London, 1990.

Марцикић, И., *Ефекти конструкције простора у визуелним уметностима*, докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, 2002.

Пауновић, М., *Геометријски просторни модели и постојаци конструисања анаморфоза са применом у визуелним уметностима*, докторска дисертација, Архитектонски факултет, Универзитет у Београду, 2016.