

IVA DRAŠKIĆ VIĆANOVIĆ<sup>1</sup>

Filološki fakultet, Beograd

## PROSTOR ILUZIJE

**Sažetak:** Tekst predstavlja analizu dve ključne koncepcije prostora u istoriji likovnih umetnosti: renesansnu i baroknu. Od Đota do visoke renesanse prostor artefakta je koncipiran tako da postavlja recipijenta ispred predstavljenog prizora, tretirajući ga kao »svedoka« prizora. Barokna koncepcija prostora intenzivira iluziju – prostor iluzije ima tendenciju da u recepciji preskoči barijeru između artefakta i recipijenta, da obuhvati recipijenta i uvuče ga u predstavljeno, čineći ga »učesnikom« prizora.

**Cljučne reči:** estetika, likovne umetnosti, iluzija, prostor, recepcija, renesansa, barok.

Kada je istorija ljudskog duha u pitanju, čini se da je najteže objasniti krupne i značajne pojave. Velika misao u filozofiji i nauci, velika dela u umetnosti pozivaju na razmišljanje i provociraju da im se u zbivanjima koja su im prethodila nađe poreklo i uzrok. Uglavnom takvi pokušaji povezivanja velikih duhovnih poduhvata sa daleko manje značajnim koji su im u vremenu prethodili ostaju jalovi i ne uspevaju da reše zagonetku njihovog porekla.

Jedan od takvih slučajeva je pojava Đota (Giotto di Bondone) u likovnoj umetnosti.

Slikarstvo Đota di Bondone koji hronološki pripada poznoj gotici povezuje se obično sa neposredno prethodećim slikarstvom Čimabuea (Cimabue) i Duča (Duccio) predstavnicima takozvanog »grčkog manira« (*maniera greca*) u italijanskom slikarstvu tog vremena. Ukazuje se na istovetnost tema (Ulazak u Jerusalim, Madona na prestolu, ) sličnost kompozicije, kraj slika na zabat – taj čuveni trouglasti oblik gornjeg dela slike, itd.

Svi ovi pokušaji povezivanja Đota sa predstavnicima grčkog stila koji su mu neposredno prethodili u italijanskom slikarstvu, deluju kao dirljiv pokušaj ljudskog uma da projektovanjem sopstvenih principa u objekat koji razmatra – hjumovski rečeno – kontaktom dve pojave u vremenu i prostoru, proglasi pojavu koja u vremenu / prostoru neposredno prethodi, uzrokom pojave koja je usledila. Naime, razlike između Đota i

---

1 e-mail adresa autora: ivadraskicvicanovic@gmail.com

najznačajnijih predstavnika grčkog stila, Čimabuea i Duča, su daleko veće i značajnije nego što su njihove međusobne sličnosti. Sličnosti su gotovo trivijalne, dok su razlike, naprotiv, krucijalne i Đotov slikarski novum predstavlja pravu prekretnicu u italijanskom slikarstvu pozne gotike i veličanstveno anticipira likovne principe nadolazeće renesanse. Takozvana »era slikarstva« uistinu počinje sa Đotom. Zašto?

Đotova kompozicija je takva da on ceo prizor koji podražava smešta u prednji plan slike, tako da posmatrač, pošto mu pogled pada na donji segment slike, dobija utisak da stoji u istoj ravni sa predstavljanim prizorom, da se prizor koji vidi u prirodnoj perspektivi dešava neposredno pred njim, kao da mu je neko otvorio prozor kroz koji krišom posmatra zbivanja.

Iz ovakvog načina komponovanja proizlazi i ono što sam poomenula kao krucijalnu razliku između Đota i predstavnika grčkog stila (*maniera greca*) firentinske i sijenske škole, Čimabuea i Duča – posmatrjući Čimabueove i Dučove slike recipijent ne zna, ne može da odredi svoju poziciju u odnosu na ponuđeni prizor. Ako pokuša da locira sebe u odnosu na ono što je naslikano, dobiće utisak da nekako neodređeno lebdi oko prizora i neće moći da prepozna ugao iz kojeg posmatra.

Đoto di Bondone, pak, locira posmatrača vrlo precizno – recipijent tačno zna gde stoji u odnosu na prizor, odakle ga posmatra i što je najzbudljivije i sa estetičkog aspekta najzanimljivije – oseća se kao **svedok** ponuđenog prizora. Posmatrač je volšebno doveden pred predstavljeni prostor, on doživljava realni prostor u kojem se nalazi kao povezan sa prostorom slike, recipira povezanost realnog prostora u kojem se nalazi i prostora slike. To je verovatno bio i razlog Đotove privlačnosti za takozvanu običnu publiku. Jer, Đoto di Bondone je jedan od onih retkih umetnika koga je podjednako visoko cenila i neobrazovana i obrazovana likovna publika.

Dakle, velika novina koju je Đoto uveo u slikarstvo i ujedno prelomna, nepremostiva granica između njega i najznačajnijih tadašnjih predstavnika grčkog stila u Italiji je takozvano famozno »otvaranje prozora« pred posmatračem; recipijent je doveden neposredno pred prizor, drugim rečima recipijent postaje **svedok** prizora zahvaljujući načinu na koji mu je prizor ponuđen i predmetnut.

Ovakvim načinom komponovanja Đoto je povezao prostor slike i prostor posmatrača, prostor artefakta i prostor recipijenta, iluziju i realnost. Prvi put u istoriji slikarstva ova dva entiteta su povezana na ovakav način.

Mislim da je posmatrano sa estetičkog, dakle filozofskog aspekta, ova vrednost Đotovog likovnog postupka jedan od najznačajnijih događaja u istoriji likovnih umetnosti.

Zbog ovog pogleda u perspektivi koji nam je Đoto ponudio kroz »otvoren prozor«, on

se opravdano tretira kao anticipacija likovnih principa renesansnog slikarstva.

Takođe, posmatrano sa aspekta teme koja me trenutno interesuje – odnosa prostora artefakta i realnog prostora recipijenta, sve one novine koje su obeležile slikarstvo renesanse, samo su dalje razvijale i produbljivale Đotov pogled »kroz prozor«. Kada ovo kažem mislim, na prvom mestu, na matematičku, odnosno linearnu perspektivu koju je otkrio Filippo Brunelleschi (Filippo Brunelleschi) u oblasti arhitekture, a u slikarstvu prvi put primenio Mazačo (Massaccio). Na drugom mestu imam u vidu otkriće takozvane atmosfere ili vazdušne perspektive poznogotičkih majstora Huberta i Jana Van Ajka (Hubert i Jan Van Eyck).

Primena matematičke perspektive, postupka koji je obeležio slikarstvo rane renesanse u Italiji samo je precizirala Đotov pogled kroz »otvoren prozor«. Naime, principi komponovanja ranorenesansnog slikarstva su, u osnovi, đotovski – pogled posmatrača pada na donju polovinu slike, prizor se nudi u ravni pogleda u prednjem planu, s tim što su sad, primenom linearne perspektive, svi odnosi među prikazanim figurama merljivi. Đotova spontano komponovana perspektiva postala je matematički precizna, pogled »kroz prozor« definisan je do detalja, brojem.

Dakle, razmišljajući u kategorijama pomaka što je, naravno, nezahvalno kada je umetnost u pitanju jer nam ne govori ništa o umetničkoj vrednosti kao takvoj, suštinskog pomaka na liniji Đoto - renesansa nema kada je reč o odnosu prostora artefakta i prostora posmatrača; poštuju se i primenjuju precizirani Đotovi principi prikazivanja apatetičkog prostora artefakta. Drugim rečima, rana renesansa je samo do kraja izvela mogućnosti Đotovog likovnog postupka. Recipijent i artefakt su ostali u istom odnosu kako je to koncipirao Đoto – recipijent je »svedok« prizora pred »otvorenim prozorom«; on zna, to jest percipira gde stoji u odnosu na predstavljeni prizor; realni prostor predveden je pred apatetički prostor artefakta, oni su u kontaktu, dodiruju se, ali svaki zadržava i čuva svoju autonomiju. Drugim rečima, recipijent koji je volšebno privučen »otvorenom prozoru« i primaknut iluzionističkom prostoru slike, ostaje svestan demarkacione linije, pozorišnim terminom rečeno »rampe« između sebe i predstavljenog prizora. On nema utisak da se iluzionistički prostor slike otvara ka njemu, da ga uvlači u sebe, nema utisak stapanja apatetičkog i realnog prizora, što je, prema našem mišljenju, ključna razlika između renesansne<sup>2</sup> i barokne vizuelizacije prostora.

Baroknu vizuelizaciju prostora karakteriše upravo pokušaj stapanja (fuzionisanja) prostora artefakta i prostora recipijenta, i smelo brisanje demarkacione linije između

---

2 Kažem hotimice "renesansne" a ne "ranorenesansne", zato što ni visoka renesansa o kojoj će biti reči u daljem toku izlaganja, ostaje u istom prostornom konceptu.

apatetičkog i realnog prostora.

Kada je, pak, o dotovskom i ranorenesansnom prostoru reč, recipijent je »svedok« a ne deo prizora i iluzionističkog prosotra; posmatrajući sliku, on je svestan da je svedok a ne učesnik, on percipira autonomiju i izdvojenost predstavljenog prostora i vrlo jasno doživljava demarkacionu liniju, »rampu« između svog realnog prostora i iluzionističkog prostora koji mu je vizuelno ponuđen.

Zašto? Ili je možda bolje upitati – kako? Čime se to kod Đota i u ranoj renesansi obezbeđuje odelitost apatetičkog i realnog?

Ključni princip vizuelizacije je ono što je Hajnrih Velflin (Heinrich Wölfflin) nazvao »zatvorenom formom, suprotstavljajući je »otvorenoj formi« koja, prema njegovom mišljenju, karakteriše barok.

Ovu izvanrednu Velflinovu distinkciju moguće je primeniti i na problem koji razmatramo u ovom tekstu – odnos prostora artefakta i prostora recipijenta.

Ranorenesansni majstori nam dakle vizuelno nude »zatvorenu« formu: na prvom mestu figure oivičene i definisane konturom, zatvorene linijom koja ih uokviruje. Kao drugo, komponuju tako da prizor pažljivo pozicioniraju u okvir slike koji služi kao klasična »rampa« i u funkciji je principa derealizacije. Predstavljena kompozicija, budući vizuelno smeštena u za to određeni prostor, ne ostavlja utisak da će probiti okvir slike i zahvatiti i prostor recepcije, što će biti jedna od bitnih karakteristika barokne vizuelizacije.

Visoka renesansa, pak, posebno je zanimljiva – ona je, naime, iznedrila neke bitne karkateristike vizuelizacije nadolazećeg baroka, ali je ipak zadržala princip odelitosti prostora artefakta i prostora recipijenta i princip recijenta kao »svedoka« vizuelno ponuđenog prizora.

Veliki poznavalac i analitičar renesanse i baroka koga smo pominjali, Hajnrih Velflin, u knjizi *Renesansa i barok* kaže:

»Visoka renesansa se ne razvija u specifičnu kasnu umetnost već od vrhunca put vodi neposredno u barok, Tamo gde se pokazuje nešto novo, tu je simptom predstojećeg baroknog stila.«<sup>3</sup>

Velflin koristi termin »simptom« koji u prvi mah zvuči malo neobično, ali se pri pažljivijoj analizi pokazuje sjajno odabran, jer sve ono barokno je dato u povelju u visokoj renesansi i treba umeti prepoznati ga.

Prema mom mišljenju, jedan značajan simptom koji u visokoj renesansi ukazuje na likovne principe nadolazećeg baroka, a na koji nije ukazao Hajnrih Velflin je likovni postupak *chiaro scuro* (svetlo tamno) Leonarda da Vinčija (Leonardo da Vinci). Da Vinči

3 Velflin, *Renesansa I barok* str. 11.

ga prvi put primenjuje na svojoj glasovitoj slici *Poklonjenje mudraca*, jednoj od onih koje su ostale nedovršene.

*Chiaro scuro* je tehnika vizuelizacije oblika izostavljanjem kontura; konture, granične linije koja definiše oblik više nema, forma predmeta se postiže nizom nijansiranih valera koji nam omogućuju da naslikanu figuru vidimo kao da izranja iz senke u svetlost; forma postaje funkcija svetlosti jer je svetlošću oblikovana. Dakle predmet je likovno oblikovan i ponuđen pogledu tako što postepeno izranja iz senke u svetlost, najuobličeniiji je onaj deo figure koji je najosvetljeniji, upravo onako kako to biva i u prirodi. Forma lišena konture se vizuelno otvara; nema one granične linije koja je sputava i trpa u Prokrustovu postelju kakve u prirodi nema.

*Chiaro scuro* je simptom baroka upravo zato što ono predstavlja otvaranje forme u povelju, u njegovom likovnom začetku. Barokni slikari izvešće proces otvaranja forme do njegovih krajnjih mogućnosti. Jer kod Leonarda da Vinčija u visokoj renesansi postoji ipak još uvek naslut konture; ona nije čvrsta ni precizna kao u ranoj renesansi, kod Botičelija (Botticelli) na primer, ali se da uočiti kad se odmaknemo od slike. Naime, uobličavanje forme u visokoj renesansi još uvek ne gubi sasvim ono što je Velflin darovito nazvao »taktilnim svojstvom«, mogućnost forme da oko vizuelno klizi po njenim spoljnjim granicama. U baroku ta mogućnost će nestati potpuno – od konture neće ostati ni naslut; ivične linije će se pretočiti u zgusnute mase komponovane od svetlosti i senke.

Ovaj proces postepenog ali neumitnog otvaranja forme koji dokazuje moju tezu da je tehnika *chiaro scuro* jedan od »simptoma« baroka, može se lako pratiti na liniji Leonardo da Vinči (visoka renesansa) – Rubens (Rubens) (barok) – Velaskez (Velazquez) (barok). Postepeno iščekavanje i samog nasluta granične linije forme i mogućnosti da oko klizi po spoljašnjim ivicama figure više je nego očigledno.

Rubensovo tumačenje *chiaro scuro* postupka je možda estetički najpregnantnija komponenta Rubensovog slikarstva: Rubens, naime, komponuje sliku od zgusnutih masa i svetlosti i senke, ali njegova analiza odnosa svetlosti i senki ide drugačijim pravcem od onog kojim je, na primer, pošao osnivač baroknog stila u slikarstvu Mikelandelo Merizi da Karavađo (Michelangelo Merisi da Caravaggio). Susret svetlosti i senke u Rubensovom slikarstvu ne doživljavamo više kao suprotnost punog osvetljenja i nedostatka osvetljenja što je slučaj u Karavađovom slikarstvu. Rubensova senka je prožeta svetlošću i upravo iz tog i takvog odnosa svetlosti i senke proizlazi mogućnost potpunog nestajanja konture kao linije oivičavanja figure na slici. Senka je natopljena, prožeta svetlošću, a svetlost se pretapa u senku; likovna kompozicija je sazdana od zgusnute i razređene svetlosti u kojoj je iščekzla kontura. Mislim da se, kada je o Rubensovom slikarstvu reč, može govoriti

o specifičnoj dijalektici odnosa svetlosti i senke u kojoj jedna na drugu upućuje i obe predstavljaju i *ratio cognoscendi* i *ratio essendi* jedna drugoj; svetlost prožima senku, otvarajući na taj način likovnu formu u potpunosti.

Na ovaj način otvorena forma vizuelno nudi utisak kretanja; ona ukazuje na zbivanje, proces<sup>4</sup> kao suštinu oblika. Za razliku od statičnih renesansnih formi, barokne su, upravo zahvaljujući potpunom otvaranju – dinamične, bremenite zbivanjem. Vizuelizacija kretanja, dinamika zbivanja na slici, nazovimo je po ugledu na Đankarla Majorina (Giancarlo Maiorino) »proces forma« je ona posebna draž i kvalitet baroknog slikarstva.

Otvaranje i dinamizovanje forme figure je kod Rubensa duboko povezano sa otvaranjem čitave kompozicije slike. Kao što smo gore pomenuli Rubens komponuje pomoću zgusnute i razređene svetlosti, čitava kompozicija mu je kao izlivena svetlošću. On komponuje po dijagonali i snop svetlosti vuče pogled posmatrača ka rubu slike. I sami oblici figura pri rubovima slike su nedovršeni i otvaraju se i na taj način i kao da teže da svoju kompletnu formu zadobiju van okvira slike.

Tako satkana od otvorenih, dinamičnih formi, izlivena svetlosnim mlazom po dijagonali, svaka Rubensova kompozicija deluje kao pokrenuta iznutra, kao zaljuljana. Posmatrač ima utisak da joj je okvir u koji je smeštena nametnut, da je neprirodno steže kao Prokrustova postelja i da ona ima tendenciju da ga prolomi i obruši se van njegovih granica.

Tu je ustvari ključna razlika između jedne barokne kompozicije kao što je Rubensova i jedne renesansne kompozicije – čak i kada je visoka renesansa u pitanju – kao što je Leonardova.

Leonardovoj kompoziciji prija okvir u koji je udobno smeštena. Oblici prikazanih figura su dovršeni i smešteni u prostor koji im pripada, prostor koji definiše okvir slike - prostor iluzije. Ona ne teži da ga prolomi i razvije se u okolnom realnom prostoru i pobrka iluziju i stvarnost.

I ovo nas ponovo dovodi do osnovne niti našeg istraživanja – odnosu prostora artefakta i prostora recipijenta, prostora iluzije i prostora realnosti, to jest između renesansne i barokne vizuelizacije prostora.

Ali pre nego što sprovedemo ovu analizu do kraja, treba da pomenemo i prokomentarišemo i drugi »simptom« baroka koji se rodio u visokoj renesansi, koji je, zajedno sa prvim pominjanim simptomom«, procesom likovnog otvaranja forme izostavljanjem konture i modelovanjem pomoću svetlosti i senke doveo do promene odnosa prostora artefakta i recipijenta na liniji renesansa - barok.

---

4 Značajni italijanski estetičar Majorino koristi za baroknu formu termin "proces forma".

Taj drugi pomena vredan simptom je, prema našem mišljenju, otvaranje poteza kičice pogledu posmatrača koje je, takođe, potpuno u funkciji likovnog otvaranja forme kao i izostavljanje konture.

Dakle, kao i u prvom slučaju, kolevka »simptoma« je visoka renesansa, ali sad više ne slikarstvo Leonarda da Vinčija, već slikarski postupak Ticijana Večelija (Tiziano Vecelli).

Slikarsku teniku uposebljavanja poteza kičice Ticijan počinje da primenjuje u svojoj poznoj fazi vrlo očigledno na izvanrednom *Hristu s trnovim vencem*. Ticijan dakle ne krije poteze kičicom kojima nanosi boju, naprotiv, oku posmatrača razotkriva tu veliku slikarsku tajnu. Formu koju majstor modeluje vidimo u samom njenom procesu nastanka – kako je modelovana, iz kojih je elemenata sastavljena. Tim postupkom se forma snažno otvara pogledu, na drugi način ali istim intenzitetom, kao što se otvara iščezavanjem konture. Tehnika slobodnih, vidljivih poteza kičicom, pored toga što odaje utisak spontaniteta, neposrednosti skice, podstiče utisak ritma i pokreta kompozicije i sva je u funkciji dinamike zbivanja na slici.

Ovu tehniku će, kao i *chiaro scuro*, iz visoke renesanse preuzeti majstori baroknog slikarstva i izvesti njene mogućnosti do kraja.

Izrazit primer primene ove tehnike je slikarstvo Fransa Halsaa (Frans Hals). Slike Fransa Halsaa za koga se zna da nije slikao brzo, već se, naprotiv, dugo mučio nad svojim platnima, stvaraju iluziju da su rađene brzo, kao skica, što daje utisak neposrednosti i živosti. Forme gube i konturu i konzistentnost i rastvaraju se pogledu recipijenta kao cvetovi.

Kao i iščezavanje konture i ovaj aspekt otvaranja forme intenzivira utisak kretanja i dinamiku zbivanja na slici. Pored izvanrednog termina koji je za otvorenu formu ponudio Majorino – »proces forma«, moglo bi se možda govoriti i o dinamičkoj formi. Izostavljanjem konture i uposebljavanjem poteza kičice urušava se vizuelna statičnost, a postiže vizuelna dinamičnost forme koja suštinski menja doživljaj vizuelizovanog prostora.

Umetnik koji je, prema našem mišljenju, izveo do krajnjih granica mogućnosti oba (analizirana simptoma baroka bio je španski majstor Dijego Velaskez. Delo njegove pozne faze zasniva se upravo na fuziji oba načina likovnog otvaranja forme.

Velaskez, naime, sazrevajući kao slikar, počinje da uviđa da figure nisu ograničene preciznim konturama koje odvajaju svetlost od senke, već se otvaraju i rastvaraju, formiraju i rastaču kroz slobodnu igru i međusobno prožimanje svetlosti i senke. Svetlost je, kod Velaskeza, ontološki princip kako oblika, tako i boje, ili, preciznije – dijalektika odnosa svetlosti i senke je ontološki princip olikaa i boje, jer svetlost kod Velakeza jeste

biće, psotojanje, ali senka, tama, nije ništavilo, nebiće; senka je s jedne strane natopljena svetlošću koju je apsorbirala, a s druge, ona omogućuje pojavljivanje oblicima koji blistaju od svetlosti. Velaskezova forma je produkt pretapanja svetlosti i senke jedne u drugu, odnosno zgušnjavanja svetlosti u definisan oblik i rastakanja njenog u okolni zasenčeni prostor.

Demistifikacija stvaralačkog procesa razotkrivanjem poteza kičice dosegla je kod Velaskeza svoj vrhunac – nanosi uljane boje na platnu izgledaju kao amorfne svetlosne mrlje čiji bljesak zasenjuje pogled posmatrača. Tek kad se odmaknemo od platna vidimo da se ti blještavi uposebljeni svetlosni entiteti zgušnjavaju u oblik. Kao likovi sa istim nivoom perceptivne organizacije koje je prepoznala geštalt psihologija, i Velaskezove figure pred očima recipijenta naizmenično zadobijaju formu i rastaču se u uposebljene, blistave mrlje uljane boje.

Dijego Velaskez je jedan od retkih majstora u slikarstvu koji ume da komponuje oblike i svetlošću i senkom i da na istoj slici primeni dva različita likovna principa – modelovanje svetlošću i modelovanje senkom. Na njegovoj čuvenoj slici *Las Meninas* (Dvorske dame, Mlade plemićke) na primer, princip koji je primenjen u prednjem planu slike – svetlost je organizovana figura dok je pozadina senka – pretvara se u sebi suprotan u zadnjem planu slike – lik u dnu slike je oblikovan tamom, biće i princip organizacije njegove figure jeste senka, dok je pozadina blještava svetlost koja pokušava da nagrize i rastoči formu.

U Velaskezovom slikarstvu, svetlost, kao Protej, uzima na sebe različite likove, zgušnjava se i rastvara formirajući vidljivi svet.

Ove nove oblikotvorne vrednosti baroka promenile su suštinski odnos vizuelizovanog prostora artefakta i realnog prostora recipijenta. Đotovsko – renesansni koncept u kojem je recipijent »svedok« prizora koji mu je primaknut i predstavljen kroz »otvoren prozor« prometnuo se u barokni koncept u kojem prostor artefakta ima tendenciju da »obuhvati« recipijenta i učini od njega »učesnika« predstavljenog prizora.

Otvaranjem i dinamizovanjem likovne forme i dinamizovanjem prikazanog, barokno slikarstvo dobija jedan novi kvalitet, novu osobinu – prikazani prostor percipira se kao pokrenut, ustalasan; kompozicija ostavlja utisak težnje da se prolomi okvir slike i da se rasporedi i dovrši u realnom prostoru; prostor slike kao da se obrušava ka posmatraču, nastojeći da ga obuhvati i uvuče u prikazani prostor.

Uspostavlja se novi modus povezanosti prostora artefakta i prostora recipijenta – recipijent nije više »svedok« prizora; on postaje »učesnik« predstavljenog prizora. Recipijent ne doživljava više demarkacionu liniju između svog realnog prostora i



vizuelizovanog prostora. »Rampe« više nema i posmatrač doživljava u recepciji kretanje predstavljenog prostora, kretanje ka sebi; oseća rasprostiranje apatetičkog prostora oko sebe, opkoljen je i obuhvaćen tim prostorom i postaje - u recepciji – »učesnik« prizora i pripadnik zamišljenog prostora artefakta.

Proces povezivanja prostora artefakta i prostora recipijenta koji je započeo sa Đotom, nastavio se u ranoj i visokoj renesansi, razvija se *crescendo* u periodu baroka i dobija novu dimenziju – poništavanje vizuelne »rampe«, logike okvira slike. Iluzionistički princip, jednom reči, biva snažniji u baroku. Pokrenuti, ustalاسani barokni iluzionistički prostor kao da teži da prolomi okvir koji mu je nametnut, da se izlije i obruši ka recipijentu i na taj način uspeva da intonira realni prostor recipijenta. Dajući intonaciju realnom prostoru, barokni vizuelizovani prostor širi i intenzivira obruč iluzije. Posmatrač baroknog likovnog dela biva uvučen u iluziju i njome opkoljen.

Neki kritičari barokne likovne umetnosti kažu da je to *tour de force*, neumetnička majstorija. Prejako nametanje iluzije prepoznaju kao neumetnički postupak, jedan gotovo nasilnički trik zbunjivanja recipijenta.<sup>5</sup> Ali u odbranu barokne likovne umetnosti možemo da postavimo pitanje: zašto bi barokna iluzija bila *tour de force*, neumetnička majstorija, samo zato što je intenzivnija od renesansne? Zašto i Đotovo »otvaranje prozora« i renesansna linearna perspektiva nisu *tour de force* kad takođe nude iluziju recipijentu da prisustvuje prizoru? Razlika između »svedoka« i »učesnika« nije suštinska već graduelna.

I najzad – gde je i postoji li uopšte granica iluzije u umetnosti?

## LITERATURA

Arnheim R., *Art and Visual Perception*, London, 1956.

Bazin, G., *Barok i rokoko*, Jugoslavija, Beograd, 1975.

Maiorino, G., *The Cornucopian Mind and the Baroque Unity of Arts*, The Pennsylvania State University Press, 1989.

Velflin, H., *Renesansa i barok*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2000.

Velflin, H., *Osnovni pojmovi istorije umetnosti*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.

---

5 U ovom kontekstu intenziviranja barokne iluzije treba pomenuti i baroknu skulpturu - iako nam je tema ovog teksta slikarski prostor – i princip »nevidljive dopune« koji je zaživeo u baroknoj skulpturi. »Nevidljiva dopuna« se odnosi na osobinu barokne skulpture da podrazumeva još nečije prisustvo i energetske i prostorno se koncentriše na to zamišljeno prisustvo.

White, J., *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London, 1957.

IVA DRAŠKIĆ VIĆANOVIĆ,  
Faculty of Philology, Belgrade

#### THE SPACE OF ILLUSION

**Abstract:** The paper presents an analysis of two main concepts of space in fine arts: renaissance and baroque. From Giotto to high renaissance artifact's space was created to situate recipient in front of the presented scene, as a »witness«. The baroque concept of space intensified the illusion – the space of illusion strives to envelope and involve the recipient, making him a »participant« of the presented sight.

**Keywords:** aesthetics, fine arts, illusion, space, reception, renaissance, baroque

*Primljeno: 25. 2. 2012.*

*Prihvaćeno: 2. 4. 2012.*