

FEHIM HADŽIMUHAMEDOVIĆ



TEKST O SLICI

transcendencija kao bit umjetnosti

2020 **TDP**

Fehim Hadžimuhamedović
TEKST O SLICI
Transcendencija kao bit umjetnosti

Fehim Hadžimuhamedović
TEKST O SLICI
Transcendencija kao bit umjetnosti

Izdavač
TDP Sarajevo

Za izdavača
Narcis Pozderac

Tisak
TDP Sarajevo

Fotografija na naslovnici:
Derviš Hadžimuhamedović – Motiv iz Berlina, kupola Reichstaga, 2015

© F. Hadžimuhamedović

Godina izdanja: 2020

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i univerzitetska biblioteka Bosne i Hercegovine, Sarajevo

7.01

HADŽIMUHAMEDOVIĆ, Fehim

Tekst o slici : transcendencija kao bit umjetnosti : (ogledi o slikovnoj transcendenciji) / Fehim Hadžimuhamedović. - Sarajevo : TDP, 2020. - 207 str. : ilustr. ; 24 cm

Bibliografija: str. [203]-207 ; bibliografske i druge bilješke uz tekst.

ISBN 978-9958-553-50-9

COBISS.BH-ID 28882950

Fehim Hadžimuhamedović

TEKST O SLICI

Transcendencija kao bit umjetnosti

(ogledi o slikovnoj transcendenciji)

TDP Sarajevo
Sarajevo, 2020.

*Sanjarim ponekad da sam psić,
koji luta nekim svojim svijetom.
Psić koji je ušao u nekakvu začudno lijepu
i jedinstvenu sliku-svijet,
u kojoj nema tamo i ovamo,
u kojoj je sve – jedno,
jedan prostor i jedan svijet.
Kad god psić pogleda u daljinu,
ona,
odjednom i nekim čudom,
postaje njegova opojna bliskost!*

Sadržaj

1

TRANSCENDENCIJA SLIKOM I NJENI OBRASCI 1

2

TRANSCENDENCIJA KAO BIT UMJETNOSTI

Jedan fenomenološki model umjetnosti 23

3

KAKO SE SLIKA PROTEGNULA NA SVIJET

Let Amele Hadžimejlić 40

4

FENOMENOLOGIJA

VERTIKALNOG USTROJSTVA SVIJETA SLIKE

Estetički i semantički karakter slike 49

5

METAFIZIKA SLIKE

I SVIJETA KOJI SE OKUPLJA U NJOJ 72

6

NEIZRECIVO

Pathos Srebrenice i jedne njene fotografije 92

7

CRNE FIGURE	95
-------------------	----

8

ČUVANJE TAJNE I OTKRIVANJE ČOVJEKA

Crtice o umjetnosti i njenom čitanju - likovni kritičar

Vojislav Vujanović	120
--------------------------	-----

9

KATEGORIJA LIJEPOG U SAVREMENOJ UMJETNOSTI

Umjetnost kao kultura u nastajanju i normiranju – dizajn i

arhitektura kao normirana kultura	129
---	-----

10

IZOTROPNI I TEKUĆI PROSTOR

U MODERNOJ ARHITEKTURI I UMJETNOSTI

Obrasci negativne transcendencije u arhitekturi

Bosne i Hercegovine	154
---------------------------	-----

11

2D KULTURA SLIKE I NJENO NASLIJEĐE

Vitalnost stare i generiranje nove paradigme slike	174
--	-----

12

OČUVANJE TAJNE I ŽENE U NJOJ

Transcendentnost ženskog akta	196
-------------------------------------	-----

1

TRANSCENDENCIJA SLIKOM I NJENI OBRASCI

Centralnost kategorije transcendencije

Ovo je tekst¹ o slici. On se bavi fenomenom slike u umjetnosti, i, uglavnom implicitno, njenoj pripadnoj kategoriji transcendencije. Tekst se bavi obrascima slikovne transcendencije, gdje je slika uvijek vrsta simbola. Drugim riječima, transcendencija je uvijek u formi slike, ili nekoj njenoj poveznici. Pri tome, slika se ne razumijeva kao nešto izvanjsko i površno čovjeka nego formom gdje „čovjek boravi u slici – slika je u njemu“. Zapravo, čovjek živi sliku, a to „što živimo ne opažamo“ (Ernst Bloch). Ono što opažamo jesu samo vanjske manifestacije, svojevrsni simboli, gdje su, naprimjer, i slika na platnu i fotografija samo refleksije

¹ Ovaj se tekst, tačnije tekstovi, bave pojavljivanjem slike u različitim oblastima umjetnosti, arhitekture i dizajna. Ovi tekstovi, zapravo eseji o umjetnosti slike, pojavili su se u javnosti već ranije, na međunarodnim konferencijama ili na drugi način, te je većina pojedinačno publicirana. Svaki od tekstova ima svoj specifični poticaj i cjelovitost, te se može zasebno iščitavati. No, svi tekstovi skupa, poredani jedan do drugog, otvaraju i opisuju novi zajednički tematski prostor. Taj okvir koji se pomalja jeste kategorija transcendencije. Namjera je da se, preko tih tekstova, naznači centralna uloga kategorije transcendencije, kako u umjetnosti, tako i u sveukupnoj savremenoj kulturi slike. Cilj je da se obrazloži ideja prema kojoj je prisutnost kategorije transcendencije konstanta u umjetnosti – ono što se može promijeniti je samo njezin „rad“. Tako je transcendencija u savremenoj umjetnosti zauzela suprotan smjer djelovanja u odnosu na prethodne epohe, ne čini svoju osnovnu zadaću „nadilaženja stvarnosti“ nego joj se vraća. A onda se može postaviti pitanje da li je to ikako kategorija transcendencije!?

svijeta, slike koju živimo. Ovako prošireno razumijevanje slike – forme koju živimo, koja je dio našeg mentalnog ali i fizičkog sklopa – dovodi različitih situacija njene, odnosno čovjekove (samo)spoznaje. Tako je dvodimenzionalna slika, koju je čovjek, u mijeni vremena, odavno postavio u izvanjske forme crteža, mozaika, platna, i sl., i time naizgled odredio bazični prostor slike, polaznica razumijevanja svake slike. Ta forma dvodimenzionalne slike je izrazito jasno afirmirana i etablirana u prostoru umjetnosti, te je postala kriterijem razumijevanja slikovnih događanja u umjetnosti. Taj kriterij postaje nedostatan sa pojavom formi performansa i hepeninga, za koje se onda postavlja pitanje da li se tu radi o umjetnosti slike? Ako se forme performansa i hepeninga mogu uvjetno odrediti kao 3D dinamičke slike, onda ćemo moći forme takve netradicionalne slike, one koja se sada na izvjestan način živi i (ovako ili onako) izmiče potpunijem određenju, prepoznati kao umjetnost. Vizualno, slika je kvalitet kako vanjskog viđenja - opažanja očima, tako i unutarnjeg viđenja – opažanja koje je vezano za unutarnje vizije čovjeka. Viđena i zamišljena slika stoga imaju sličan kvalitet.

Unutar teksta o slici, razumijevanje same kategorije transcendencije nije spekulativno filozofsko i ontološko, nego okvirno fenomenološko – načini na koji se kategorija transcendencije pojavljuje unutar umjetnosti i forme slike, te time pruža linije povezivanja sa načinima na koji se kategorija transcendencije beskrajno pojavljuje u ukupnom čovjekovom životu i njegovom iskustvu. Tematika ove knjige su putevi simboličke transcendencije, prije svega transcendencije slikom - one transcendencije koja je u središnjici svakog čovjekovog iskustva (Husserl²).

S obzirom na raznovrsnost pojavljivanja, kategorija transcendencije zapravo ima mnogo inačica, onih koje su prisutne u svakodnevnom životu – „tu oko nas“, i zapravo se ne pojavljuju kao ekskluzivni pojmovni i kategorijalni prostor, kako je to uobičajeno slučaj kod razmatranja i

² Husserl, Edmund. (1973). *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlaß. 1. Teil: 1905-1920.* The Hague: Nijhoff.

pojavljivanja kategorije transcendencije. Generalno u kulturi, ali i svakodnevnom životu, teško je zamisliti bilo koji čovjekov akt i izraz u kome nema transcendentnog rada. I, budući da je nerastavljivi dio nas - naših ideja i djelovanja, mi kategoriju transcendencije uglavnom ne zamjećujemo.

Fenomenologija slike i obrasci transcendencije

Kategorija transcendencije ima centralno mjesto u fenomenologiji slike. Izvorno, latinski, transcendencija doslovno znači "popeti se iza"³, što sugerira osnovni prostorni transcendentni iskaz i njemu sukladne iskaze („unutarnje - vanjsko“, „moje - tvoje“, „ovostrano - onostrano“, i sl.). Sasvim jasno, ovi iskazi imaju uporište u stvarnosti kao svakodnevno životno iskustvo čovjeka. Tako je, naprimjer, nešto od smisla transcendencije prisutno u banalnom aktu „penjanja uz stepenice“ – usponu, koji, sa svakim stepenikom, označava „penjanje 'iza'“ i izvjesno „nadilaženje stvarnosti“. Još jasniji iskaz transcendencije jeste skok uvis jednog sportaša koji mora nadići normiranu granicu stvarnosti (letvica preko koje se skače) i dosegnuti „onu drugu stvarnost iznad (iza) 'normalne' stvarnosti“. U ovom aktu skoka uvis, transcendencija nije prigušeni iskaz, kao kod penjanja uz stepenice. To je svečani akt koji sadrži karakter svetog. Zanimljivo je da se tim aktom – dosezanjem visine i preskokom letvice – cilj transcendencije i transcendirano pretvara i prevodi u „dohvatljivu stvarnost“, „običnost“, i sl. – time se prostor ovostranosti širi. Jasno, mnogi drugi oblici transcendentnog rada ne „šire“ stvarnost, poput ovoga skoka uvis preko letvice, poput izvjesnog rada nauke, itd., nego ostaju trajno izvan njegovog zahvata.

Fenomenološko razumijevanje transcendencije sugerira pojavnu strukturu transcendencije, pri čemu su važne ne samo kategorije imanencije i transcendentnog nego i njihovi odnosi. Stoga je njihov odnos svojevrsan „put“, pri čemu je prvo „polazište“ a drugo „cilj“ toga puta transcendencije. Zapravo, u centru fenomenološkog promatranja

³ U latinskom jeziku prefiks *trans* označava "iza" dok riječ *scandare* označava glagol "penjati se".

je sam taj „put“, koji se može nazivati i procesom i prostorom „transformacije“, i sl. – sve odrednicama koje su manje ili više neprecizne ili netačne, ali nose svojevrsno iskustvo transcendencije.

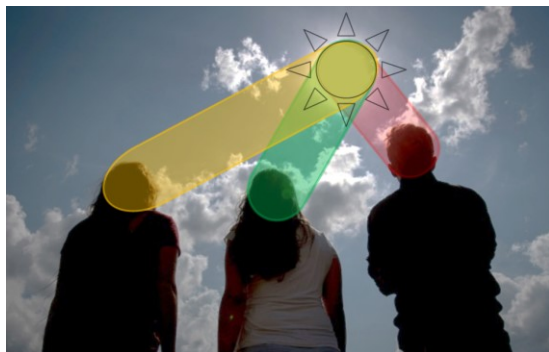
Slika je topos koga nastanjujemo - transcendencija se javlja kad se slika teži podijeliti

Svaka priča o slikovnoj transcendenciji i općenito slici mora kretati i završavati u intimnom prostoru individue – razlici individue i svijeta. Kako god da poimamo transcendenciju, prostorno, vremenski, bića, itd., ona je uvijek bazirana na razlici svijeta bliskog individui, „svijeta koji je moj“, „koji sam sam ja“ (svijet) i onog svijeta „koji nije moj“, „koji nije sam ja“, koji je „dalek“ i „nedokučiv“. Filozofskom terminologijom rečeno, unutarinja i moja imanentna egzistencija svijeta (stvari, pojava) postavlja se napram vanjske i ne-moje transcendentne egzistencije svijeta.

Čini se da se slika, bilo ona viđena ili mentalna, javlja kao prvotni i okvirni *topos*: krajnje smo prisni sa svakom slikom – u svaku sliku ulazimo i boravimo u njoj. Slika je nerastavljivi dio nas i mi smo nerastavljivi dio slike. Ipak, iz različitih razloga, u neke slike ne želimo ući - odbijamo već naznačenu prisnost s njima. tada nastaje unutarinja drama jer odbijanjem slike na neki način odbijamo samog sebe, odbijamo prisnost sa samim sobom i odbijamo mjesto svog simboličkog postojanja. Stvar ili pojava, koju kao promatrač vidim jeste neponovljiva, ona je moja i samo moja – bez obzira što tu istu stvar ili pojavu vidi i neki drugi promatrač, kada je ona njegova i samo njegova. Prisnost slike – mene i viđenog – nedjeljiva je. Mjesec koji vidim je „moj Mjesec“ sa neponovljivom prisnošću između nas - „samo ja i (moj) Mjesec“, kao što je Mjesec koga neko drugi vidi samo njegov. Kako su promatrač i promatrano jedno slike onda je prisutno jednačenje njihovih identiteta u smislu „ja sam promatrano“⁴.

⁴ Jacques Lacan (1901-1981), francuski teoretičar i praktičar psihoanalize i psihijatrije, u svom je radu obuhvatao i mnoge druge discipline poput fenomenologije (percepcije). On je pojašnjavao čvrste veze između

Kada je slika koju vidimo označena kao „naša“, kad se pojavljuje kao forma zajedničkog iskaza, odmah smo usmjereni na istost značenja koju nameće zahtjev društvenog konsenzusa. Tako funkcionira društvo i zahtjevi njegove komunikacijske interakcije, pri čemu „moja“ slika gubi slikovnu supstanciju i njenog promatrača/konstruktoru u njoj. Tako svaka viđena i mentalna slika – samosvojni i nedjeljivi svijet - gubi autentičnost nasilnim aktom izjednačavanja uvijek različitih osobnih slikovnih značenja i sadržaja.



Sl. 1.1 Zapravo nema zajedničkog viđenja jedne slike budući da je ona uvijek zatvoreni individualni iskaz: Za svaku od ove tri osobe slika Sunca koju jednovremeno vide neusporediva je sa slikom druge ili treće osobe iz grupe budući da je svaka osoba sama u svojoj slici. Kad slika Sunca, koga neke osobe gledaju, postane sredstvo društvene komunikacije (kad osobe počnu pričati o slici Sunca koga gledaju), te osobe moraju nužno dijeliti svoju prisnost (slike) i time uništavati i nju i supstancu slike. Zapravo, kad pričaju o slici Sunca koju „zajedno vide“, individue ne gledaju izravno Sunce i zapravo napuštaju sliku...

promatrača i slike, naročito preko koncepta zurenja (pozornog gledanja), unutar njegovih seminara o četiri fundamentalna koncepta psihoanalize (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, Seuil, 1973). On pojašnjava da čovjek komunicira svijet slika, te da se on, komunicirajući i tražeći u tim slikama zapravo sebe, na neki način, smješta u samu sliku – Lacan kaže da slika kao svjetlost ulazi u oko promatrača.

Transcendencija unutar slike se javlja kad je njena prisnost ugrožena, kad postoji prijetnja da se samosvojni i nedjeljivi svijet jedne slike raspadne – i to u dvije cjeline, blisku i udaljenu. Transcendencija je osobenost koja se javlja unutar samo jedne jedine slike, a javlja se onda kada viđenu sliku prati snažan osjećaj i spoznaja promatrača o osobnom položaju (učešću, statusu, identitetu...) unutar slike. U toj situaciji osjećanja i spoznaje transcendencije, promatrač uspostavlja relaciju sebe i ostalog, a odijeljenog-od-njega svijeta, „postavljenog“ u jednu jedinu sliku. Zapravo, transcendencija se javlja kad dolazi do spoznaje razlike mene i ne-mene svijeta unutar jedne slike, gdje svaka slika jeste zasebna forma cjelovitog svijeta.

Svaka je slika jedinstveni svijet i jedinstveni metafizički prostor. Položaj promatrača je uvijek ovostranost – promatrano je uvijek onostrano. Tako slika sadrži princip transcendencije – to je odnos ili put promatrača ka promatranom (stvari ili pojavi) unutar cjeline jedne slike, i obratno, odnos ili put od promatranog slike do promatrača. Kako su promatrač i slika, odnosno viđeno, uvijek u odnosu prisnosti, transcendencija bi označavala iskazivanje želje za očuvanjem bliskosti i povezanosti u jedno sudionika slike u nepremostivo udaljene pozicije podijeljenog bića promatrača i promatranog.

Ovdje i tamo slike

Transcendencija vezana za sliku nije forma praznog, spekulativnog prostora. Ona je uvijek iskaz čovjekovog svijeta i njegove (mentalne, tjelesne, prostorne i druge) pozicije u tom svijetu. Tako je transcendencija uvijek put od/iz intime pojedinca u svijet izvan njega.

Na fotografiji sa motivom iz Riminija (sl. 1.2) mogu se jasno uočiti transcendentni rad i iskazi njenih dijada: „ovdje i tamo“, „moje i ne-moje“, „ovostrano i onostrano“... Prednji, bliži plan slike, onaj koji doseže do zida (koji je i elemenat svojevrstne zaštite individue) i obuhvata i ogradu, predstavlja iskaz ovostranog i mog svijeta. Budući da je dio

mene, ovostrani prostor ove i svake slike je moje pribježište i zaklon od „onoga iza“. A prostor „iza“ je jasno onostrani prostor, koji, kolikogod je povezan sa mojim djelatnim svijetom ovostranosti, dalek i na svoj način nedokučiv – on je transcendirani svijet mog svijeta. U samom čitanju ove slike, važno je uočiti formalno usmjerenje ograde – ona, naime, iz svijeta ovostranosti, upućuje i usmjerava, poput neke strjelice, na svijet onostranog, pa se svjetionik razumijeva u konotacijama cilja, dalekog orijentira, nematerijalnog... svijeta. Svi su ovi karakteri zapravo određeni naprampostavljanjem, kontrastom sa karakterima ovostranog slike. Ili, drugim riječima, slika se lomi u dva plana - dvije slike na granici transcendentnog prelaza.



Sl. 1.2 Motiv iz Riminija

Procjenjujući transcendentni rad sa stanovišta slike, konstatirano je da nema slike bez njenog gledatelja: promatrač je uvijek u slici, on je nerastavljivi dio slike, nema slike bez njega i nema transcendencije bez njega - on je

formira i slika, na svoj način, formira promatrača. Slika, uvijek, principijelno, sadrži dva transcendentna plana: moj plan (prostor) i onaj daljnji, izvan mene plan. Tako je slika is svojevrstan produžetak polja našeg viđenja, naših očiju i nas samih, te je za svaku individuu viđena slika njegova i samo njegova, bez obzira što tu istu sliku i neko drugi vidi, koja je, za drugog opet i njegova i samo njegova. Mjesec na nebu koga vidim je samo „moj Mjesec“ jer je on samo moja slika, i time je on i slika ali znak mene. Transcendentna struktura slike onda služi i kao svojevrstan zaklon i zaštita unutarnjeg, mog svijeta od drugog...

Ono što je jako važno jeste da se u svakoj viđenoj slici, a sasvim jasno u slikama poput navedene fotografije iz Riminija, uvijek javlja model viđenja „slike sa njenim ramom“. Zapravo, pojavu slike uvijek karakterizira pojava neke vrste njenog rama - ivice, granice, prelaza... slike: „Nema pojave slike bez pojave njenog rama! To znači da svaku sliku vidimo kao da je neko naslikano platno koje posjeduje ram. Naime, taj univerzalni model reflektira gore pojašnjenju dijadnu strukturu transcendencije: Mi gledamo sliku/platno i mi smo ispred slike. Sav realni i naznačeni prostor ispred slike sve do ivice rama slike je naš ovostrani prostor i svijet – sav naznačeni prostor unutar rama je uvijek onostrani prostor. Taj se drugi, onostrani prostor, uvijek iskazuje kao izrazito simboličan i estetiziran - u svakom slučaju uvijek više simboličan i estetiziran nego svijet ovostranog. Takvu formu rama posjeduje svaka viđena a ne samo kreirana slika, gdje je ram manje vidljiv i nenaglašen.

Dakle, nema pojave slike bez njenog rama. Kako je „moj“ ovostrani prostor neraskidivi dio mene, ja, na izvjestan način, prestajem bitisati na ivici rama, liniji transcendencije ovostranog u onostrano - granica koja ne mora biti čvrsta, ona je često fluidna i teško uhvatljiva.



Sl. 1.3 Na slici Brada Balcha *Marilyn zavodi Madonnu*, lik Marilyn je dvostruko kodiran, odnosno figura je dekomponirana u dva dijela: donji dio sugerira tjelesnu ovostranost a gornji dio je, u svojevrsnom ramu (ekrana kompjutera), jasno onostran. Efekat rama uvijek sugerira transcendiranje polazne stvarnosti.



Sl. 1.4 Stari most u Mostaru, svojim lukom i horizontalom vode, definira svojevrsni ram slike. Sve unutar toga rama transcendiraju ovostranost. (sl. lijevo) Ta "slika u ramu" jeste svojevrsna inverzija iskaza transcendencije – iskustvo nam govori da je "ono što je više i bliže nebu", "ono što je gore", transcendentno, odnosno, onostranije od onog što nam je bliže i visinski niže. Ovdje je to obratno, a transcendentno je snažno povezano sa simboličkim značenjima rijeke. Pravi učinak onostranosti, „te slike uramljene lukom Starog

mosta“, postaje jasan tek sa njenim uništenjem – rušenjem Starog mosta. (sl. desno) Jasno je da bez luka mosta, okvira svojevrzne slike, nema više efekta transcendencije, nema više njenih granica, prostor koji se vidi unutar ostataka mosta dio je jednoga jedinstvenoga prostora (ovostranosti).

Unutar strukture slike, figura i pozadina čine nerazdvojni par, forme koje određuju jedna drugu. Figura postoji i opažamo je tek kad postoji njen transcendentni, odnosno distinktivni iskaz. Ponajprije, uvjet pojave figure jeste kreacija zatvorene forme koju prvenstveno artikulira kontura figure – ram koji je odvaja od ostalog svijeta. Taj ostali svijet principijelno je „pozadina te figure“, stoga figura i pozadina čine par.

Transcendencija je bit komunikacije, kulture i umjetnosti. Ona je u srži generiranja simbola i simboličke razmjene – ne može se potpuno zamisliti svijet bez transcendencije, svijet koji je nediferenciran u kategorije, pojmove, stvari... Komunikativni/simbolni rad uvijek označava generiranje novih i novih transcendencija. U prostoru savremenih komunikacija taj je fenomen ekstremno izražen. I viđenje svijeta u metafizičkim odrednicama direktno je vezano za funkciju transcendencije. Tako je viđenje svijeta u metafizičkim elementima - zemlje, vode, vazduha, neba... - zanimljivo budući da sugerira transcendiranje mnoštva pojava, ili čak beskrajnog broja stvari, u tek jednu dosegnutu tačku - u samo jednu formu, u svojevrzni transcendentni prostor jednog elementa. Pri ovome, mogu se pronaći polazišta transcendencije, ona koja imaju savim jasnu slikovnu osnovicu. Otkriti, naprimjer, sve one stvari i pojave stvarnog svijeta koje su se skupile – transcendirale u elemenat vode ili vatre.

Ukidanje diferencijacije unutar transcendencije ili osvajanje prostora apsolutne transcendencije

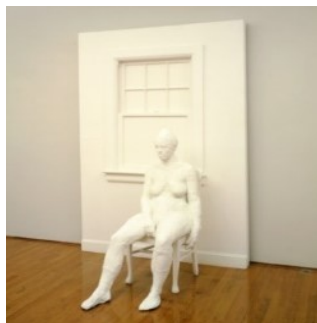
Kategorija transcendencije se javlja kao specifična elaboracija i jedno od mnogih imena univerzalne kategorije, odnosno principa „razlike“, s pomoću koje opažamo i poimamo svijet. Nema razlike – u opažanju i spoznaji svijeta

– nema svijeta, on se ne pojavljuje. U prostoru slike, to pojašnjava poznati uvjet vizualne percepcije u kome bez razlike, odnosno kontrasta u vizualnom opažanju – nema slike! A za kontrastni iskaz potrebno je opažanje i poimanje najmanje dva kontrastom povezana kvaliteta. U stvari, tvori se opažajni i poimovni svijet pojavljivanja beskrajnih dijada: ono što je kontrastirano naspram kontrastnog⁵. S druge strane promotreno, kontrast sugerira izvjesnu podjelu svijeta, diferenciranje nečega što je „jednom bilo jedno“ – a to jedno teško možemo poimati budući da je svaka pojava, svaka forma opažajno i poimovno određena svojim kontrastom, svojom kontrastnom formom.

Zato se ne čini paradoksalnim izreći stav po kome je u svijetu generiranja stalnih i beskrajnih formi transcendencije, odnosno stalnog dijeljenja svijeta u nove kategorije, zapravo prisutna suprotnosmjerna ideja – ukidanje transcendencije povezivanjem i spajanjem u jednu formu, jedan kvalitet, jednu univerzalnu kategoriju (svijeta). Pri ovome, problem je u tome da, ako bi se moglo postići ukidanje svake transcendencije i time svake diferencijacije svijeta i u svijetu, onda bi sam svijet iščezao. Prije svega, iščeznula bi njegova spoznaja. Dakle, ideja je da se ukidanjem dualnosti transcendencije, distinkcije transcendirano – transcendentno (ovostrano - onostrano, i sl.), ukida sam njen originalni smisao! Da li je ovo predstavlja ukidanje transcendencije ili je (u nekom smislu) to zapravo afirmacija transcendencije (u nekoj vrsti apsolutne transcendencije), ovisi o tački stajališta. Pri ovome, čini se da je osnovno pitanje da li neku formu transcendencije smatramo istinosnom ili prenosno istinosnom (simboličkom) – što postaje kriterij kojim promatramo, odnosno sebi predočavamo svijet slika.

⁵ Razlika, odnosno kontrast i u biti dijadna forma u opažanju i spoznaji svijeta mogu se naći u svakom od principa opažanja *Gestalt* psihologije. Tako naprimjer, princip sličnosti *Gestalt* psihologije opažanja, koji je nazivno zapravo prvi član dijade slično-neslično, afirmira provotnost navedenog principa razlike: Nema opažanja i spoznaje sličnosti bez kriterija nesličnosti, i obratno. Odnosno, princip sličnosti, kao i ostali principi opažanja *Gestalt* psihologije, zapravo posjeduju unutarnju strukturu, ili, bolje rečeno univerzalnu i bazičnu matricu opažanja – kontrast.

Težnja ka jednom, jednosti, primordijalnom jedinstvu i pantonomiji, Bogu... jasno je prisutna odrednica religije, ali i umjetnosti, naročito one predsavremene. Ali, ta je težnja prisutna i u nauci, kao ideja jednog praznora... U svijetu slike, neke od samih slika jasno su određene kao primordijalne, elementarne, arhetipske⁶. Pejzaži snijega ili pustinje jasne su elementarne slike, gdje nema razlika između kvaliteta i kategorija jer se ukida transcendencija. U tim slikama, sve - sav svijet i njegove stvari i pojave postaju jedno i jedan i samo jedan kvalitet (snijeg, pijesak, i sl.). Takve su često i biblijske ilustracije - jasne slike unificiranih pejzaža i ukidanja transcendencije⁷. I izvan svijeta slike, u muzici⁸ naprimjer, mogu se pronaći forme ukidanja transcendencije.



Sl. 1.5 Skulptoralna scena, sa nazivom *Girl Sitting Against Wall II* (1970), umjetnika Georgea Segala, ujedinjuje sve stvari svijeta u jedno – osoba, stolica, zid i prozor imaju istu mjeru pojavnosti ali i mjeru značenja, i to na isti način na koji to čini snijeg „koji pada i prekriva sve“.

⁶ Ovdje se prije svega misli na arhetipske pejzaže, odnosno arhetipske slike C. G. Junga.

⁷ Znakovite su u tom smislu ilustracije Gustavea Doréa za Bibliju (*La Grande Bible de Tours*), izdanje iz 1843. godine.

⁸ Frank Burch Brown postavlja transcendenciju u četiri klase. Druga klasa transcendencije, projicirana na muziku, sugerira njeno stapanje u izraz koji teži ukidanju transcendencije (Blackwell, 1999, str. 205).

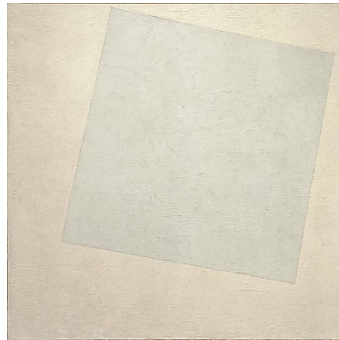
Platno Maljeviča *Suprematistička kompozicija: Bijelo na bijelom* (1918)⁹, koja predstavlja bijeli kvadrat na bijeloj podlozi. Sama tehnika ostvarenja slike je potpuno jasna, gotovo potpuno se ukida kontrast unutar slike – figura (kvadrat) i njena pozadina su skoro stopljene. Da je kontrast potpuno ukinut, odnosno, da je kvadrat potpuno bijel, potpuno iste kvalitete bijele boje, onda ga ne bi smo ni vidjeli. Ovako, uočava se rub kvadrata i njegova ploha naspram plohe pozadine, pri čemu se oni doimaju skoro potpuno kao jedan kvalitet. Ostvarena slika je na rubu nestanka. Simbolički, to je prikaz svijeta u kome se ukida transcendencija, u kome se čitav svijet, njegovi diferencirani dijelovi spajaju i pretaču u jedno, u jedan kvalitet. Taj je kvalitet, posredovan bijelom bojom, sugestija svijeta univerzalnog¹⁰, u originalnom značenju te riječi (cjelina, jedno).

Zanimljivo je da ovo amblematsko djelo i obrazac oblikovanja moderne oponira generalnom nesakralnom karakteru same moderne. Tako, zapravo, jezik sveprostruće bjeline u moderni priziva slike svetog – svijeta u kome su svi dijelovi čvrsto i neodvojivo povezani. I sama, uvjetno, stručno i usko likovna terminologija priziva karakter svetog. Naime, pojam „plastike“¹¹ se javlja kao oznaka čvrsto povezanih dijelova, poput onih bijele figure kvadrata i njene bijele pozadine.

⁹ “Čisti monohromi”, platna Aleksandra Rodčenka iz 1921. g., imaju isti obrazac kao i Maljevičevo platno *Bijelo na bijelom* – krajnja je ideja ukidanje slike, odnosno, iščezavanje kontrasta formi.

¹⁰ Univerzalno, doista jeste karakter moderne, ali, u ideologiji moderne, njenom mišljenju, ova kategorija nije usmjerena ka sakralnom zahvatu i osjećanju svijeta (naprotiv), ili, barem ne deklarativno. Naravno, ovime se možda može pokazivati da se kategorija sakralnog iz prostora religije, u svom novovjekovnom radu od renesanse do danas, preusmjerava u prostor umjetnosti, ali i nauke.

¹¹ Plastički učinak i ekspresija, kao i plastički kvaliteti samog likovnog djela, poželjni su karakteri u moderni, naročito sredine 20. stoljeća. Kako je plastika sugestija vladavine cjeline, onda se *Gestalt* psihologija – promatranje i određenje umjetničkog djela, prije svega, u njegovoj cjelini – prirodno vezuje za ovakav karakter moderne umjetnosti.



Sl. 1.6 Kazimir Maljevič, *Suprematistička kompozicija: Bijelo na bijelom* (1918)

Nivoi i put transcendencije

Kad usvajamo smisao transcendencije kao „puta iza“, onda ima smisla promatrati njene nivoe – stepene putovanja ka transcendentnom. Naprimjer, u predstavljanju jedne teme u umjetnosti, naprimjer crtež čovjeka, klasu naturalističkog crteža razdvaja od klase apstraktnog crteža čovjeka nivo, odnosno stepen transcendencije – čovjek, njegovo imanentno, transcendiran je crtežom, naturalističkim u manjem, a apstraktnim crtežom u većem stepenu. Slično tome, shematske, apstraktne, siluetarne crne figure (ljudi, itd.), klasa pećinskih crteža poput onih u pećini u Altamiri, transcendirale su stvarni svijet – one su jasan znak potpunog odsustva tog crnim figurama označenog svijeta. To se ne bi moglo reći za slikane i bojene, odnosno realističke predstave bizona iz istog prostora. Ili, crna figura latiničnog slova „A“ jeste, u stvari, derivat dugotrajne transformacije slike – pri čemu će neko teško u slovu „A“ prepoznati predstavu „glave vola“, piktogramu koji prethodi slovnom iskazu. Transcendiranje stvarnog svijeta, glave vola u crtež (glave vola), tek je dio puta koji će, preko piktograma glave bika kao drugog stepena transformacije, dovesti do naizgled završne forme slova „A“¹². Ovime, put nije završen jer slovo

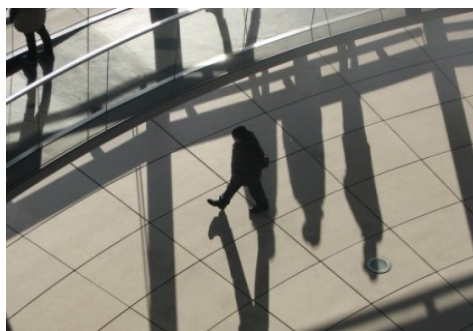
¹² U slovu „A“, mogu se pronaći tragovi: hijeroglifa -“glava vola“, proto-sinajskog znaka “glava vola“, “Alefa”. Feničanski znak (slovo), “Alfa” – Grčki znak (slovo), “A” – Etrušćanski znak (slovo), “A” – latinično slovo.

„A“ može biti polazište novog kruga transcendiranja – njegova „realnost“ može biti mjesto polaska putovanja.

Sjenka i dijade transcendencije

Bezbrojne su forme transcendencije i, jasno, tek neke uočimo. Prepoznamo ih uvijek po dijadnoj transcendentnoj formi. Neke dijade su nam važnije a neke su i najvažnije: život - smrt, stvarno - nestvarno, tijelo - duša (duh),... Utvrđujemo im obrasce i modele pojavljivanja. U likovnoj umjetnosti ti su obrasci često zadobili tipološku razradu, pogotovo radi zahtjeva za vizualizacijom transcendencije. I samo okvirno i tradicionalno razumijevanje umjetnosti jeste forma dijadnog iskaza – umjetnost je kreacije „druge“, „nad“, itd., „stvarnosti“ naspram stvarnosti.

Među formama transcendencije, sjena je vjerovatno jedan od najtrajnijih i povijesno najrazrađenijih iskaza. Kontrast pojave, odnosno dijada „čovjeka i njegove sjenke“ definiraju transcendirano (čovjek) i transcendentno (sjenka). Čovjek i njegova sjena je najprisutnija među svim dijadama transcendencije „stvari i njihovih sjena“. Čovjek i njegova sjenka čine izraziti i neraskidivi par transcendencije: to nikad do kraja raskriveno „putovanje od čovjeka do njegove sjene i natrag“.



Sl. 1.7 Čovjek je u vrsti stalnog dijaloga sa svijetom sjena, a naročito sa svojom sjenkom. Drugim riječima, čovjek je ontološki stalno postavljen u mrežu odnosa sebe i

transcendentnog sebe - svoje sjene. (Foto:
Derviš Hadžimuhamedović, Motiv iz Berlina)

Silueta

Silueta je forma gdje dominiraju kontura, a svi detalji i sva konkretnost stvarnog svijeta unutar konture nestaju u korist jednog, uglavnom plošnog kvaliteta crne forme. Klasi „crnih formi“ pripadaju i forme sjene, piktograma, pisma, i sl. Silueta je forma jako bliska značenju sjene. Ali, dok je sjena forma onostranog a stvar (osoba, i sl.), koja ju je uzrokovala, forma ovostranog, forma siluete sadrži oboje. Naime, silueta je transcendentna forma, pri čemu je stvar (osoba, i sl.), dakle ovostrana forma, postavljena unutar istog prostora i preklapljenom onostranom formom. Silueta preklapa svoju izvornu formu, a iskaz onostranog dominira nad ovostranim. U tom svojevrsnom direktnom transferu tijela i materijalnog svijeta u transcendentno, dešava se transfer 3D čvrstog svijeta u iluzivni 2D svijet...



Sl. 1.8 Silueta je dominantno transcendentna forma, prikaz svijeta u kome se stvarnost „urušila u samu sebe“ i prešla u prostor transcendencije. Tako, u silueti stvarnost umire, jasno kao dio našeg svakodnevnog iskustva i viđenja svijeta – slike u sumraku i zori, naprimjer. (Foto: Derviš Hadžimuhamedović, Motiv iz Londona)

Horizont – linija dodira i transcendencije

Zemlje u Nebo

Horizont, horizontalna linija, šire pojmljeno, mjesto koje čovjek vidi i gdje se „dodiruju“ i „spajaju“ zemlja i nebo - struktura prisutna u svakom viđenju, uglavnom se ne uočava kao zaseban fenomen i kategorija. Razlog tome je možda radi navedene činjenice sveprisutnosti u svakom aktu gledanja, ali i radi činjenice da je to zapravo matrica i podforma bilo kojeg viđenja i razumijevanja svijeta, gdje pojam horizonta zadobija brojna figurativna značenja.

Zapravo, čovjek tek ponekad vidi i poima horizont kao horizontalnu liniju – naprimjer, slika „spajanja mora ili zemlje sa nebom“, na otvorenoj pučini mora ili u beskraju pustinje. Uglavnom, u svakodnevnom životu i okolišu (u pejzažu grada ili prirode) horizontala horizonta je zaklonjena, čovjek ne vidi tu horizontalnu liniju u njenom iskazu oštre granice. Ipak, čovjek tu granicu stalno nosi sa sobom budući da je horizontala dio njegovoga fizičkog i mentalnog ustrojstva, pa traži i prepoznaje horizont u svakoj viđenoj slici, kao horizontalni prostor i pojas između neba i zemlje.



Sl. 1.9 Horizont – linija „dodira“, mjesto gdje se „zemlja i nebo ljube“.

Preko horizonta, čovjek zapravo stalno ponavlja i prepoznaje formu elementarnog pejzaža – čitav je čovjekov svijet strukturiran i određen tom elementarnom formom i elementarnim odnosom: Svijet se u slici čovjeka diferencira

ponajprije na mene i ne-mene (ostalo) i na zemlju i nebo. Same slike „dodira neba i zemlje“, slike horizonta, uvijek su duboko sakralne - u tradicionalnim naracijama prisutne u iskazi gdje se „zemlja i nebo ljube“¹³.

Ovaj centralni karakter horizonta u viđenju ali i poimanju čovjekovog svijeta sugerira da kategorija horizonta zapravo skriva jedan on najznačajnijih transcendentnih modela – (okvirno i u nekom smislu figurativno rečeno:) „preko horizonta se zemlja transcendira u nebo“. Naime, unutar kategorije horizonta i forme „dodira“ zemlje i neba, okupljene su sve najznačajnije forme transcendencije, principijelno u kretanju od zemlje ka nebu: bazična prostorna transcendencija - forma transcendencije sa smjerom odozdo - nagore, transcendiranje materijalnog u nematerijalni, duhovni svijet (opet, odozdo - nagore), transcendiranje punog u prazno, transcendiranje poznatog u nepoznato, svakodnevnog u idealno... Drugim riječima, materijalni, poznati i ovostrani prostor zemlje, sve značajke običnog čovjekovog života, bivaju transcendirane u drugi, nepoznati, daleki i idealni prostor neba.

Tačkasta transcendencija na liniji horizonta – jednožižna perspektivna slika u umjetnosti

Otkriće forme horizonta, prepoznavanje njenih snažnih transcendentnih i sakralnih učinaka u predstavljanju svijeta i građenju slike, predstavlja svojevrstan renesansni izum. Zapravo, unutar slikarstva renesanse i baroka otkriva se i razvija forma centralne perspektive u konstrukciji slike kao geometrizirana jednožižna perspektivna slika. Sav smisao te forme jeste naglašavanje jedne tačke na horizontu iz koje se „generira svijet“, odnosno konstruira slika. Konstruirana slika u slikarstvu je uvijek frontalno postavljena. Njen je centralni dio bez skraćanja i ima efekat prilaženja promatraču. Nasuprot, bočni dijelovi slike imaju iskaz deformacije i skraćanja, te efekat udaljavanja od promatrača.

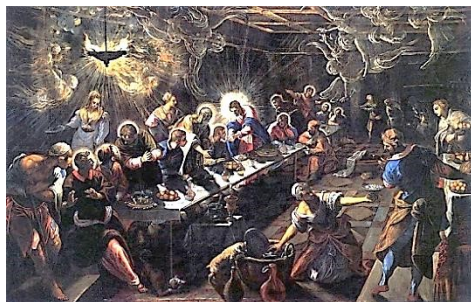
¹³ Iza slike dodira “spajanja” neba i zemlje krije se zanimljiva fenomenologija slike. Vidjeti naprijed 5 – *Metafizika slike i svijeta koji se okuplja u njoj*.

Matrica slike, manje ili više vizualizirana i naglašena, zasnovana je na jednoj centralnoj tački – žiži svih formalnih ali i simboličkih dešavanja. Centralni simbolički smisao te tačke je transcendencija jer je sama tačka zapravo svojevrsan koncentrirani iskaz transcendentnog smisla horizonta. Slika ostvorena sredstvima jednožižne perspektive, u svom centraliziranom okupljanju svijeta u jedno, ima izražene karaktere zatvorene forme, čvrstine, koncentriranosti i hijerarhije.



Sl. 1.10 Zidna slika, Raffaellova *Atenska škola* (1511) predstavlja formu jednožižne, centralne perspektivne slike, gdje je linija horizonta, unutar koje se nalazi fokalna tačka, u nivou glava prikazanih figura na slici Platona i Aristotela. Osnovna forma transcendencije je forma rama za sliku – gdje je onostrano dato u stepenima, ovdje dato kao kretanje „u dubinu slike” preko niza lukova.

Rađanje svijeta *ex nihilo*, iz jedne tačke, barokno je unaprijeđenje renesansne jednožižne perspektivne slike. Zapravo, to je forma tačkaste transcendencije, unutar koje onostrani svijet izvire i nastaje iz jedne tačke, dok je sama transcendentna forma svjetlost. Tako je slikarstvo baroka izraz dvostruke transcendencije, one horizonta (zemlje u nebo) i one svjetla. Ponekad se u baroku primjenjuje i svojevrsna forma sa više jednotačkastih formi transcendencije unutar jedne slike i izvan forme horizonta.



Sl. 1.11 Rana barokna sredstva u građenju slike – tačkasta transcendencija i svjetlost: Jacopo Tintoretto, *Posljednja večera*, 1594.



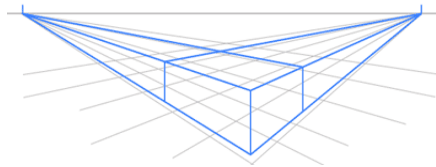
Sl. 1.12 Tačkasta forma Sunca na horizontu iskustveni je prostor slikovne transcendencije, naročito u suton kada dan i svjetlo transcendiraju u noć i tamu – slika "nastanka" ili "nestanka svijeta u jednoj tački". (Derviš Hadžimuhamedović, Motiv iz Brčkog)

Tačkasta transcendencija na liniji horizonta – dvožična perspektivna slika moderne umjetnosti i rađanje prostora

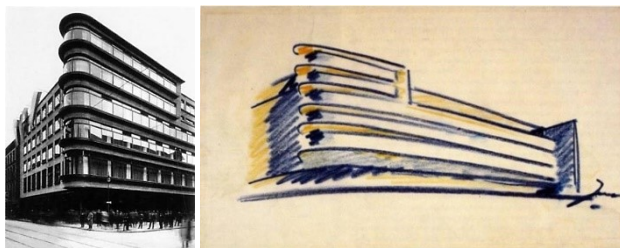
Vrlo uslovno, vremenski prostor između renesansnog i modernog izražavanja slike u umjetnosti, može se predstaviti otkrićem značaja i konstruiranja perspektivne slike, te njenim razvojem. Od jednožične perspektivne slike renesanse, preko njenog baroknog razvoja i usložnjavanja, do dvožične perspektivne slike moderne umjetnosti, značaj horizonta i tačaka na njemu određuje značenjsku bit tih umjetnosti. U moderni se uvođenjem forme dvožične

perspektivne slike, a za razliku od renesansne sugestije svijeta u frontalnim i statičnim slikama, sugerira dinamička recepcija svijeta, u kom je promatrač u kretanju. Ta forma dvožižne perspektivne slike naglašeno artikulira elemenat prostora unutar slike. Konstruirana slika u moderni nikad nije frontalno postavljena.

Slika ostvarena sredstvima dvožižne perspektive ima značajne razlike u odnosu na sliku jednožižne perspektive. Ona u svom decentraliziranom prikazu svijeta, ima izražene karaktere fluidnosti, difuznosti, prostora sa naznakom njegove izotropnosti. Ako je u renesansnoj jednožižnoj slici svijet predstavljen u rađanju iz jedne tačke, ako izvire iz jedne i to centralne tačke, u dvožižnoj perspektivnoj slici moderne svijet se „razvlači“ između dvije bočne tačke na horizontu. Unutarnji transcendentni smisao upotrebe te „dvije perspektivne tačke na horizontu“ je da se zapravo svijet predstavi „u iščezavanju u te dvije tačke u (beskonačnom) prostoru“. Prostor koji je naglašen između te dvije tačke ima ekspresivni karakter ekspanzije. Sada je slika otvorena forma i nosi sobom jaku sakralnu notu – transcendentnim mehanizmom „širenja svijeta u beskraj“, njegovom transcendencijom iz mnoštva u jedno. U svakodnevnom viđenju realnih stvari, poput objekata arhitekture, mi nemamo ovaj utisak „beskraja“, „ekspanzije“, prostornih učinaka... – ti se karakteri artikuliraju, prije svega načinom predstavljanja slike, i predstavljaju formalni i značenjski konstrukt.



Sl. 1.13 U formi dvožižne perspektivne slike, „svijet iščezava u dvjema tačkama“, a između te dvije tačke pojavljuje se kategorija prostora kao svojevrsna likovna pulsacija. Zapravo, naglašena linearna konvergencija, odnosno, ekspresija likovnog usmjerenja i pokreta ka dvjema tačkama, tvori prostorni učinak u njihovom okruženju.



Sl. 1.14 U svakodnevnom viđenju realnih stvari kao što su objekti arhitekture ne javljaju se ili su tek slabo izraženi transcendentni prostorni učinci dvožične perspektivne slike - utisak „beskraja“, „ekspanzije prostora“... Ti se karakteri izražavaju, prije svega, u formi crteža, te predstavljaju formalni i značenjski konstrukt. Tako je ekspresivni karakter robne kuće *Peterdorff* (Erich Mendelsohn, Vroclav, 1928) nenaglašen kod realiziranog objekta, ali u formi crteža (oko 1914. g.) on dominira i ima transcendentni karakter.

Umjetnost i transcendencija

Da li čovjek postoji tek onda kad spozna transcendenciju i njene obrasce i „mehanizme“? Kad, antropološki gledano, diferencira sebe i ne-sebe? I, kad čovjek započinje da diferencira i dijeli svijet u pojmove i kategorije? I, da li umjetnost nastaje kad čovjek spozna i odredi svojevrсни transcendentni bitak u formi „druge i paralelne stvarnosti“? Kad se pojavljuje samodovoljni simbol i „čista duhovnost“ koja se jasno diferencira od svog materijalnog polazišta? Drugim riječima, jesu li pećinske slike Lascauxa umjetnost tek kad su prepoznate i određene kao onostrane, što može biti stav novijeg datuma? Ako su slike bizona za njihove savremenike i kreatore ovostrane, ako su bizoni na nek način bili nerazdvojivi dio njihovih života, onda ih oni nisu usvajali na način kako to mi danas činimo - kao sliku koja transcendira stvarnost i biva umjetnošću. Oni su nacrtane bizone usvajali kao neprekinuto prostiranje svijeta u kome su i ljudi i bizoni u istom prostoru.

2

**TRANSCENDENCIJA
KAO BIT UMJETNOSTI****Jedan fenomenološki model umjetnosti¹⁴****Fenomenološki model umjetnosti**

Svaka slika, u svojoj strukturi, sadrži kategoriju transcendencije. U svijetu slike, svi su njeni karakteri slikovni pa tako i kategorija transcendencije¹⁵. Taj, naizgled banalni karakter prema kome „možemo vidjeti svojim očima i najapstraktnije iskaze“ vodi ka fenomenološkom modelu umjetnosti, gdje se umjetnost pojavljuje kao najdirektniji iskaz kategorije transcendencije i njenog „rada“. Štaviše, taj fenomenološki model umjetnosti, baziran na iskazivanju kategorije transcendencije, važan je šire, kao moguće antropološko razumijevanje umjetnosti i kulture. Pojavljivanje takvog fenomenološkog modela umjetnosti inicirano je samim karakterom savremene umjetnosti. Pri svemu, dakle, pojam transcendencije upotrijebljen ovdje jeste dvostruk, te

¹⁴ Sama po sebi, tematika umjetnosti danas presložena je i kao da izmiče cjelovitijim određenjima. Ipak, ovaj tekst upravo nudi cjelovitiju sliku umjetnosti i dizajna vodeći se idejom da holistički modeli jednostavljaju razumijevanje kompleksnih iskaza, i da se danas javljaju kao neka vrsta potrebe. Koncept umjetnosti sadrži shematsku strukturu koja dolazi od njenog fenomenološkog modela. Fenomenološko je ovdje označeno za karakter datog modela koji nadilazi apstraktno-spekulativni sadržaj i, na ovaj ili onaj način, pojavljuje se i vizualizira u svakodnevnom životu i opažanju svijeta.

¹⁵ Vidjeti poglavlje 1 - *Transcendencija slikom i njeni obrasci*, ali i druga poglavlja, poput poglavlja 5 - *Metafizika slike i svijeta koji se okuplja u njoj*.

posjeduje, uz oubičajeno spekulativno i apstrahovano značenje, i iskustvenu formu.

Transcendencija - rad predsavremene i savremene umjetnosti

Ponajprije iz formalnih, pa onda i sadržajnih razloga, potrebno je načiniti jasnu distinkciju likovne umjetnosti na formu predsavremene¹⁶ i formu savremene umjetnosti¹⁷. Na globalnoj sceni danas prisutne su obje forme¹⁸. I bez obzira na uočljivost njihovih distinktivnih karakteristika, prevlađujuća recepcija tih formi jeste da su one sastavnice jedinstvenog tijela umjetnosti. Ali, značaj njihovih distinktivnih karakteristika ipak sugerira da se kategorija savremene umjetnosti može prihvatiti kao zasebno umjetničko polje. Ponekad se pojavljivanje ove dvije kategorije zajedno i „na istom mjestu“ (naročito u umjetnosti) manifestira kao njihov sukob ili nesporazum, gdje se često sredstvima jedne pogrešno određuje kvalitet druge. Izgleda kao da najveća konfuzija vlada kod onih sudionika umjetnosti koji su naučili, ili bi željeli da vide biće umjetnosti kao jedinstveno.

Čini se da se najznačajnije mjesto formalne artikulacije umjetnosti, pa onda diferencijacije (razdvajanja, ali i spajanja) predsavremene i savremene umjetnosti, može naći unutar kategorije transcendencije. Naslijeđena ideja umjetnosti jeste da je umjetnost druga, razlikovna, odnosno transcendentna stvarnost – „stvarnost“ naprampostavljena svakodnevnom življenju. Kriterijem transcendencije odre-

¹⁶ Pojmovi predsavremene i savremene umjetnosti su formalne a nikako stilske niti vremenske oznake. Pojmovi su tako postavljeni da označe njihovu međusobnu razlikovnost. U nekom smislu, forma predsavremene umjetnosti može nositi oznaku tradicionalne umjetnosti, ali ne radi toga što se operacionalno uklapa u pojam tradicije. Ideja umjetnosti, odnosno njene forme, a naročito one prošlih vremena, postala je relativno stabilna i afirmirana u širim društvenim prostorima, izvan užeg polja umjetnosti, te time ima značajke tradicionalne.

¹⁷ Radi svoje važnosti, ova distinkcija može biti vezana za redefiniciju samog bića umjetnosti.

¹⁸ Smisao diferencijacije na predsavremenu i savremenu formu prisutan je danas na različite načine i u polju savremene kulture i arhitekture.

đena, savremena umjetnost ne odustaje od nje, ali mijenja njen karakter, te u nekom smislu, obrće rad umjetnosti i smjer njenog djelovanja, koje se onda pojavljuje kao svojevrsno iskazivanje „obrnute transcendencije“.

Obrnuta transcendencija

Obrnuta transcendencija samo je naizgled neuobičajena sintagma. Budući da je transcendencija put ka transcendentnom, sam pojam puta sugerira njen smjer, odnosno ishodište puta. Ako zamislimo obratan put – filozofski rečeno, od transcendentnog ka imanentnom, taj put natrag bi mogao biti označen pojmom obrnute transcendencije. Ako postoji takva obrnuta transcendencija, njoj mora prethoditi ona osnovna koju čini put imanentno - transcendentno, gdje, one, zajedno, čine cjelinu. To bi označilo povratak polazištima transcendencije - pojavama, stvarima, stvarnosti, ma kako da ih određujemo – „put natrag“ u samu njihovu srijedu i bit - svojevrsan povratak u stvarnost. Ovakav pristup možemo prepoznati kao svojevrsnu ideologiju dijela savremene umjetnosti – povratak izgubljenoj stvarnosti. Ali, čini se jasnim, povratne transcendencije je uvijek bilo, ona je prisutna u samom aktu mišljenja i opažanja svijeta, sa polaznom čini komplementarni par.

U teoriji umjetnosti se kategorija transcendencije može pronaći kao sloj strukture umjetničkog djela (Souriau 1947)¹⁹. Unutar ovog sloja, transcendiranje se jasno može promatrati kao svojevrsan put i proces, kretanje od ovostranog ka onostranom - transcendiranje običnog i svakodnevnog u idealni svijet. Ali, taj je sloj prisutan i u savremenoj umjetnosti, i služi kao polazište, put ka (ponovnom) otkrivanju ovostranog, jednom napuštenog i sad već izrazito zaboravljenog svijeta. To je iznenađujuć „cilj“ umjetnosti, koja sada nosi, također iznenađujuće

¹⁹ Po E. Souriau pluralitet načina egzistencije umjetničkog djela čine: fizički, fenomenalni, predmetni i transcendentni sloj.

karaktere - duhovnosti niskog intenziteta: karaktere običnog, svakodnevnog, banalnog...²⁰

Jedno od mogućih značenja „negativne transcendencije“, kategorije etablirane u filozofiji, jeste da je ona izraz svijeta svakodnevnice, gdje transcendentno stanuje unutar običnih pojava i stvari (Frank Burch Brown²¹), te se javlja se kao vrsta „transcendentnog imanentijalizma“, pa je time bliska navedenom značenju povratne ili obratne transcendencije.

Da li se čovjek, u mijeni vremena i savremene kulture, na neki način preselio u onostrano (i „čisti simbol“, ma šta to značilo) i izgubio i zaboravio svijet ovostranog? Izgubio je i sve bazične mjere ovostranosti, čak i one banalne vrijednosti i orijentacije? Da li bi to značilo da, ako hoće da bude čovjekom, čovjek treba da se vrati elementarnom življenju?

Rad umjetnosti u slikama svakodnevnog života

Principijelno, u kretanju od ovostranog ka onostranom, višestoljetni „rad“ tradicionalne umjetnosti predstavlja specifično udaljavanje od stvarnosti – kreaciju druge i drugačije stvarnosti. Ako bismo prizivali eidetiku datog modela, on bi mogao dobiti prostorne oznake: slika, unutar koje se stvarnost „prebacuje“ iz prostora zemlje („odozdo“) u prostor iznad naših glava, u prostor neba („gore“), pa se tim aktom stvarnost transformira. Tim se radom konkretna realnost transformira u ekskluzivne simboličke i apstraktne forme. Zapravo, ovdje se radi o širem procesu razvoja kulture u vremenu, pri čemu umjetnost, kao specifičan vid kulture ima sa specifičnu zadaću. Te mentalne slike transformacije konkretnog svijet u svijet apstrakcija imaju

²⁰ Ostavljajući onostrano, savremena umjetnost, promatrana iz vizure tradicionalne umjetnosti, rizikuje da ostane bez artistske supstancije - "dubine". Tako se, naprimjer, otkrivena "banalnost" u djelu savremene umjetnosti doživljava kao negativan i površan iskaz... Iz ugla tradicionalne umjetnosti, kritički nastrojani teoretičari su ustvrdili da savremena umjetnost nije umjetnost nego tek izvjesna estetička aktivnost reduciranog bića umjetnosti, samo difuzna "kulturalna aktivnost"...

²¹ Frank Burch Brown postavlja transcendenciju u 4 klase. Četvrti vid je klasa negativne transcendencije. (Blackwell, 1999, str.205).

svoju prostornost i usmjerenje unutar čovjekove univerzalne težnje da se kreće nagore i da „doseže nebo“. Ta težnja ima svoje pojavno uporište – ona se na različite načine manifestira u svakodnevnom čovjekovom životu, jasno simbolički i psihički, ali i fizički²². Zapravo, teorijski model umjetnosti, odnosno njenog karaktera transcendencije jeste, na neki način, definiran samim aktom čovjekovog življenja. Ta, naizgled paradoksalna tvrdnja, sugerira da se model umjetnosti može prepoznati u različitim čovjekovim aktivnostima, čak i onim najbanalnijim, i praćen nekim, manje ili više, uobičajenim slikama čovjekovog života.

Dakle, kategorija transcendencije ima svojstvo pojavljivanja, vizualiziranja i simboliziranja u različitim formama svakodnevnog života. Štaviše, čini se da je to uobičajeni refleks usvajanja stvarnosti čovjeka, gdje transcendentno, dakle, nije samo ono "što je nadnaravno i nadilazi granice iskustva", nego je transcendentno sve ono što nadilazi čovjekovo poimanje elementarnog, uobičajenog i normalnog unutar svakodnevnog življenja.

Tako, čovjek živi ali i "vidi transcendentno", „prepoznaje onostrano“²³, poput napora trkača koji "nadilazi granicu ljudskih mogućnosti" i postavlja brzinski rekord. Granica odvajanja ovostranog i onostranog nije nešto što nema svoju strukturu i pojavnost u ljudskom iskustvu, u mjerenju i društvenom normiranju tog iskustva. Tako se odnos ovostrano-onostrano zapravo ustanovljava i, u prostornom smislu se, naročito, često pojavljuje kao vizualizirana "granica transcendencije".

²² Vidjeti šire o psihičkom i simboličkom značaju vertikale u svakodnevnom životu u poglavlju 4 – *Fenomenologija vertikalnog ustrojstva svijeta slike*.

²³ Vidjeti poglavlje 5 – *Metafizika slike i svijeta koji se okuplja u njoj*, gdje je detaljno obrazložena navedena ideja prisutnosti principa transcendencije u svakodnevnom životu, i, sasvim jasno, kao principa ustrojstva svake viđene slike.



Sl. 2.1 Sheme transcendencije u antičkoj umjetnosti i izvan umjetničkoj sferi života: Nika sa Samotrake – *Krilata pobjeda* (Grčka, oko 190. g. p.n.e.) i sportski skok preko letvice. U prvom primjeru, transcendirani su tjelesnost i gravitacija, odnosno, transcendira se nemogućnost letenja – pa „čovjek leti“. U drugom primjeru, ideja koja prethodi skoku jeste bazično ideja transcendencije, skakačeva ideja prije skoka jeste „nadilaženje (granice) stvarnosti“²⁴, pri čemu je horizontalna letvica svojevrsna linija transcendencije. Antropološki promatrano, čovjek stalno hoće da se kreće uvis, „stalno gleda u nebo“, hoće da leti... - stalno teži da, u tjelesnom, težinskom i egzistencijalnom, simboličkom... smislu, nadvlada sebe i svoj polazni materijalni svijet.

Modeli tradicionalne i savremene umjetnosti kao suprotnosmjerni transcendentni rad

Suprotnosmjerni transcendentni rad tradicionalne i savremene umjetnosti sastoji se u tome da tradicionalna umjetnost teži dosezanju transcendentnog prostora, ide ka njemu, a savremena umjetnost se vraća iz tog prostora, te je u nekoj vrsti bijega od njega. Tradicionalna umjetnost ide ka onostranom a savremena umjetnost ide, odnosno, na svoj način vraća se, ovostranom.

Za razliku od tradicionalne umjetnosti, njenog smjera transcendencije i dosezanja onostranog, uobičajeni prostor dje-

²⁴ Transcendentni smisao skoka preko letvice postavlja Lewis Mumford u njegovoj knjizi *The Myth of the Machine* (Vol. I): *Technics and Human Development* (New York, 1967).

lovanja arhitekture i dizajna je ovostranost – oni su bazično situirani u realnost. Ovostrano i onostrano čine razlikovni par – jednog člana nema bez drugog. Odnosno, spoznaja jednog je moguća samo uz spoznaju drugog. Jasna distinkcija ovostranog i onostranog leži u odvajanju njihovih nasprampostavljenih karaktera – u odvajanju “karaktera stvarnosti” i karaktera “s druge strane stvarnosti”. Karakteri materijalnosti, predmetnosti, konkretnosti, svakodnevnog, promjenjivog, neidealnog... vezani su za jednu stranu, a karakteri apstraktnog, simboličkog, reduciranog, idealnog... vezani su za drugu stranu „stvarnosti“.

Kriterij transcendentnosti se, dakle, javlja kao forma opozicije ovostrano – onostrano. On se javlja kao bazični kriterij određenja savremenosti - umjetnosti, dizajna i kulture. U umjetnosti je tako moguće formirati svojevrstan fenomenološki model, unutar koga su tradicionalna i savremena umjetnost postavljeni kao razlikovni, antagoni par.

Fenomenološki model umjetnosti baziran je na kriteriju transcencije, koji se artikulira unutar simboličkog smisla svakodnevnog čovjekovog iskustva fizičkog kretanja dolje - gore. Pri ovome se umjetnost zapravo dijeli u antagona polja tradicionalne i savremene umjetnosti, kao forme njihovog suprotnosmjernog rada, obrnutih ciljeva, karaktera, sadržaja... Suprotnosmjernan transcendentni rad tradicionalne naspram savremene umjetnosti sastoji se u tome da tradicionalna umjetnost teži dosezanju onostranog prostora, ide ka njemu, a savremena umjetnost ide ovostranom. U stvari, savremena umjetnost se, na svoj način, vraća u prostor ovostranog, te je u nekoj vrsti bijega od onostranog. Sam po sebi apstraktan, ovaj je model suštinski pojašnjen formom suprotnog ustrojstva, onog koji nosi konkretni i stvarni svijet, te mehanizmom njegovog djelovanja. U stvarnom su životu, geometrija vertikale i fizičko i duhovno kretanje u tom pravcu, povezani beskrajinim brojem pojava – skok sportaša preko letvice tek je jedan od njih. Ono što je kod sportaša horizontalna letvica (i simbolički smisao njenog nadilaženja i preskoka) to je u

ovom modelu linija transcendencije, linija prelaza ovostranog u onostrano. (sl. 2.2)



Sl. 2.2 Fenomenološki model umjetnosti, baziran na „iskustvu transcendencije“ i simboličkog iskazivanja onostranog preskoka „nedostižne visine“, sugerira da čak i apstraktni koncepti imaju svoje pokriće u pojavnostima svakodnevnog života.

Linija transcendencije je, kao mjesto prelaza ovostranog u onostrano, prije svega, spekulacija, ali može biti ponekad i pojavljena, odnosno vizualizirana i prostorno odrediva – tako je naprimjer ram slike mjesto prelaza ovostranog u onostrano. Linija transcendencije je prisutna kao skrivena logička struktura unutar simboličkog iskazivanja društva i individue – ali, prisutna je unutar mitova i rituala, također. Sa stanovišta simboliziranja čovjekovog iskustva kretanja dolje-gore (svojevrsnog čovjekovog iskustva vertikale i djelovanja težine) transcendentni rad se može pronaći u diferenciranju elementarnog čovjekovog pejzaža na zemlju i nebo. Tako je simbolički i transcendentni iskaz dolje - gore povezan sa istim takvim iskazom zemlja - nebo, odnosno sa kretanjem ovostranog u onostrano, zemlje u nebo (uvijek kao smjer dolje - gore).²⁵ Tako se linija transcendencije može poimati unutar viđenja svakog pejzaža – kao linija horizonta, koja i povezuje i razdvaja zemlju od neba²⁶. U idealnom slučaju to je horizontalna linija. Premda se, uobičajeno, taj pojas ne locira jasno, on ponekad može

²⁵ Antropološki, čovjek je "otvoren ka nebu", on stalno teži izdići se iznad zemlje i transcendirati svoju zemaljsku, tjelesnu, gravitacijsku... pojavu. Nebo je tako simbolički cilj transcendencije.

²⁶ O transcendentnim vrijednostima horizonta vidjeti u poglavlju 1, *Transcendencija slikom i njeni obrasci*.

dobiti punije prostorno određenje, kao što je (horizontalna) linija horizonta, koja preklapa liniju transcendencije.



Sl. 2.3 Unutar prikazanog pejzaža grada na fotografiji, linija transcendencije preklapa liniju horizonta (uobičajeno, dodira zemlje i neba), te je intereptirana horizontalnom linijom (ucrtanoj na fotografiji). Tako ova slika dobija značenje: Sve što se nalazi iznad te linije poprima značenja onostranog – sve što se nalazi ispod te linije poprima značenja ovostranog. Tu se predodžba forme tradicionalne umjetnosti i njenih djela može predstaviti kao "smještanje u nebo" a predodžba svijeta koga reflektira kao "smještanje na zemlju". U tom se smislu, a unutar pejzaža na fotografiji, René Magritteova slika *Ceci n'est pas une pipe* („Ovo nije lula“)²⁷ može smjestiti iznad te linije transcendencije, a fotografija stvarne lule ispod te linije. Magritteova slika sugerira da je umjetničko djelo simbol (crtež lule), fikcija i apstrakcija, što su karakteri u kontrastu sa stvarnim svijetom jedne konkretne i materijalne lule.

„Natrag ka ovostranom – zagubljenom svijetu konkretnih stvari, stvarnog života...”

Nasuprot modelu transcendencije tradicionalne umjetnosti, „rad“ savremene umjetnosti je upravo obratan u odnosu na nju. Njen je model transcendencije upravo suprotno-smjerno kretanje – od onostranog ka ovostranom. On se može razumjeti i kao težnja da se ostane u ovostranosti, u stvarnom svijetu, a ne svijetu apstraktnih simbola. Moguće

²⁷ Magritteova slika *Ceci n'est pas une pipe* pripada seriji *La trahison des images* (1928–29).

razumijevanje savremene umjetnosti je kritika i „popravka“ tradicionalne umjetnosti i kulture²⁸ – svijeta u kojem posjedujemo apstraktne simbole koji su izgubili vezu sa stvarnošću, u koju treba ponovo zaroniti, kojoj se treba ponovo približiti... Baudrillardovskim²⁹ kategorijama strukturiran, svijet hiperrealnosti, u kojem znakovi ne samo da ne odražavaju bazičnu realnost, nego je maskiraju i postaju simulakrumi, što su forme koje nemaju nikakvu relaciju sa stvarnošću, te su njena puka simulacija. Ako takav svijet treba „popraviti“, zadaća je savremene umjetnosti djelovati na način parole: "Natrag ka izgubljenoj ovostranosti materijalnog, predmetnog, konkretnog, svakodnevnog, promjenjivog, neidealnog... Natrag ka istinitosti i punoći pojava realnog, svakodnevnog i običnog svijeta?!"



Sl. 2.4 „Mona Liza u akciji stvarnog života“: Model transcendencije savremene umjetnosti, od onostranog ka ovostranom, može biti figurativno predstavljen „bije-gom Mona Lize iz rama za sliku“, gdje je ona personifikacija forme tradicionalne umjetnosti.³⁰ Tako, Mona Liza (Leonardo da Vinci, 1503-6), „bježeći od više stotina godina učmalog i sterilnog života unutar svog

²⁸ Savremena umjetnost dobija time mogući karakter na osnovi svog suprotstavljanja tradicionalnoj umjetnosti. Ako se tradicionalna umjetnost shvati kao osnovna (ili jedina moguća), onda savremena umjetnost dobija moguće odrednice anti-umjetnosti, ne-umjetnosti, i sl.

²⁹ Jean Baudrillard (1929–2007) iskazuje koncept simulacije i hiperrealnosti u knjizi *Simulacres et Simulation* (1981).

³⁰ Sama forma rama za sliku je jako važna u iskazivanju umjetnosti budući da predstavlja prostor („liniju prelaza“) transcendencije simboličkog u stvarni svijet, i v.v.. Za razliku od ranijih perioda, ram za sliku je prostor čija je aktualnost i važnost uočena i obrađena u brojnim djelima savremene umjetnosti.

rama za sliku, odlazi u prostore konkretnog i „kvarnog“ svijeta, bučne muzike, obilnog jela i pića...” Tako je „razuzdana Mona Liza, u kičerstom i bučnom ambijentu nekog kafea” metafora običnog i svakodnevnog svijeta koga živimo, svojevrsnog cilja kojem teži savremena umjetnost. U stvari, savremena umjetnost želi pobjeći iz ralja transcendentnog prostora, svijeta simboličkog ekskluzivizma tradicionalne umjetnosti, i vratiti se zaboravljenom svijetu iz kojeg je jednom umjetnost, i generalno kultura, otišla na put transcendencije.



Sl. 2.5 Uobičajeno višestoljetno artikuliranje sjene u umjetnosti, kao iskaza onostranosti, vezano je za svojevrsno pitanje: „Šta je to s one, s druge strane stvarnosti koncentrirano u formi sjenke?” U savremenoj umjetnosti, svojevrsnim obrtanjem smjera transcendencije, to je pitanje zamijenjeno pitanjem: „Šta je to s ove strane i unutar same stvarnosti što to uzrokovalo pojave one sjenke?” Na slici je svojevrsna forma "sjena - skulptura", autora Tima Noblea i Sue Webster, djelo savremene umjetnosti unutar nove discipline *Shadow Art*.

„Nestanak“ transcendentnog u savremenoj umjetnosti

U karakterizaciji savremene umjetnosti pojavljuje se ideja izvjesnog osiromašenja umjetničkog djela, odnosno ideja redukcije umjetnosti. Tako će iz ugla forme tradicionalne

umjetnosti, krajem 20. i početkom 21. stoljeća, kritički nastrojani teoretičari ustvrditi da savremena umjetnost nije umjetnost nego tek izvjesna estetička aktivnost reduciranog bića umjetnosti, da je to "izvjesna kulturalna aktivnost" po kojoj je umjetnost poistovjećena sa širokim ali difuznim učincima kulture. Đilo Dorfles sugerira kako umjetnost tek treba da povrati "trans-racionalnu ideju", sloj koji danas nedostaje umjetničkom djelu, a nalazi se "u srcu simboličke komponente svake umjetničke kreacije"³¹. Nije teško trans-racionalnu ideju Dorflesa, i općenito ideju redukcije umjetnosti, povezati sa gubljenjem kategorije transcendentnog u umjetnosti. Široko prihvaćen stav da savremena umjetnost ne doseže transcendentnu realnost prihvaća i Grzegorz Sztabiński³², ali upozorava da je potrebno šire promotriti šta se to zbiva u savremenoj umjetnosti, i to u njenim marginalnim područjima.

Forma tradicionalne umjetnosti i zahtjevi kulture danas principijelno vode ka traženju prisustva onostranog i njegovih simboličkih iskaza – paradoksalno je da se oni a ne aspekti ovostranog ponajprije opažaju u svijetu oko nas. Na fotografiji (sl. 2.6) prikazana je naizgled osobena skulptura u prirodnoj formi materijala, kao tek neznatno obrađen "veliki kamen" (park Ciglane, Sarajevo). Recepcija ovoga djela je, kao po pravilu, usmjerena isključivo na traženje značenja, odnosno, na traženje simboličkog iskaza: „Kamena forma „liči na... (ovo, ili, ono,...)“. Tek će rijetki promatrači prvo vidjeti datu formu kao „kamen i samo

³¹ Đilo Dorfles, *Opšta istorija umjetnosti*, Leonardo Arte, Milano, 1997., detaljniji navod: "Umjetnost se uvijek oslanja na simboličku komponentu, bez koje bi bila u nemogućnosti da prenese poruku", a da bi "zaista dosegla oblik komunikacije koji prevazilazi intelektualno saznanje i vezivanje za određenu epohu, neophodan je upliv 'trans-racionalne' ideje. Ona može da se spoji sa zamišljenom idejom – *Bildhafte Denken* – koja se smješta u srce simboličke komponente svake umjetničke kreacije. U bliskoj budućnosti ta simbolička vrijednost umjetnosti – koja, danas nedostaje mnogim savremenim ostvarenjima, iznova će se pojaviti. (...) Ta simbolička komponenta mogla bi najprije da dovede do veće 'socijalizacije' umjetnosti – ili, pak, 'estetizacije' društva..." (str. 673-5)

³² Grzegorz Sztabiński. „*The margins of transcendence in contemporary art*“. Art Inquiry. Recherches sur les arts 2014, vol. XVI (str. 58-85)

kamen“³³, kao značajku običnog, ali, zapravo, elementarnog ustrojstva stvarnog svijeta. Ljudi ne vide stvarnost, a ako je i vide ona im postaje „banalna“ i time bezvrijedna i nedostatna. Ono prvo što traže jeste simbolička interpretacija i transcendentna forma.³⁴ Odnosno, radom kulture u dugom vremenskom prostoru, ljudi nisu povezani sa stvarnošću nego sa njenom dalekom interpretacijom. To samo po sebi ne bi bio problem da se ne radi o ekskluzivitetu simbola koji nisu u direktnom odnosu sa stvarnošću, i, često, nisu nikakav njegov derivat.



Sl. 2.6 Veliki kamen u parku Ciglane (Sarajevo) otvara pitanje da li je ovo „skulptura“, odnosno „umjetničko djelo“, ili tek „obični kamen“. Ovo drugo značenje je rijetko prisutno u recepciji ovog artefakta – po pravilu recipijenti traže i pronalaze transcendirani iskaz stvarnosti i „potpuni simbolički izraz“. Stav, po kome bi viđenje ovog artefakta kao običnog kamena bilo previše banalno i nedovoljno simbolično. Jer, radom kulture, svijet se danas ne želi opaziti kao neposredna nego kao posredovana i transcendirana stvarnost.

³³ Ovakvi promatrači rizikuju da budu viđeni kao „nekulturni“, odnosno, kulturološki, daleko od svijeta umjetnosti.

³⁴ Ovakav „obrnuti“ redoslijed razumijevanja svijeta oko nas značajno je potaknut historijskim „napredovanjem“ kulture, a značajno prepoznat u epohi postmodernizma, o čemu se šire može vidjeti u: “Gdje je kamen?”, u F. Hadžimuhamedović, *Tekst o arhitekturi*.

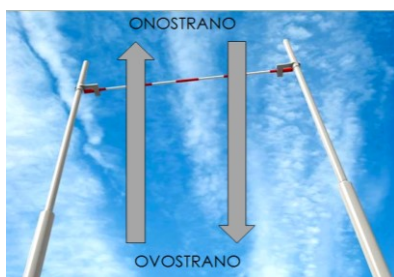
Da li je gubljenje transcendentnog sloja umjetničkog djela kriterij po kome se savremeni prostor ne može nazvati umjetnošću budući da ne slijedi model predsavremenog prostora, gdje umjetnost doseže transcendentnu realnost? Odnosno, djelo savremene umjetnosti (štogod da jeste forma takvog djela), dosežući imanentnu realnost, u svom njenom „prostom“ i „banalnom“ zahvatu svijeta, ne može biti transcendentno!

Ali, s druge strane promatrano, savremena umjetnost upravo polazi, odnosno, napušta transcendentnu realnost, upućujući se ka nekadašnjem polazištu. Dakle, kategorija transcendentnog je prisutna u savremenoj umjetnosti, koja pravi refleksiju u odnosu na tu kategoriju, ne može se formirati i nema smisla bez nje. Odnosno, transcendentno je prisutno u djelu i radu savremene umjetnosti onoliko koliko se ono napušta. Pri ovome, važan je transcendentni put i njegovo iskustvo, pravac koji se sada postavlja kao smjer onostrano - ovostrano. Prema starijem modelu umjetnosti u žiži stvaranja je umjetničko djelo – kao svojevrsan kraj u lancu nastanka umjetničkog izričaja, koje postaje mjera umjetnosti. Ali, ako umjetničko djelo više nije centralno, odnosno, ako ono oslobodi svoje objektno granice i proširi se u prostore ukupnog kreativnog procesa nastanka umjetničkog djela, obuhvat transcendentnog čini se mogućim.

Ovostrano i onostrano – stanje savremene kulture i umjetnosti

Izražena fenomenologija transcendiranja danas simbolizira složeno stanje savremene kulture. Figurativno rečeno, u širokom prostoru kulture (i umjetnosti), "čovjek posjeduje kulturu i umjetnost ali ne posjeduje samog sebe". Mi posjedujemo simbole ali ne znamo otkud dolaze, niti znamo i uvažavamo njihovu pravu, supstancijalnu prirodu - ne znamo na čemu su simboli zasnovani. Stoga je otkriće te izgubljene osnove - kontekstualiziranjem umjetnosti i umjetničkog djela u stvarni svijet - svojevrsna "zadaca" savremene kulture i umjetnosti.

Svojevrsni „put natrag“ savremene umjetnosti, put „od“ transcendentnog, zapravo uključuje i onaj prvi put – „ka“ transcendentnom, tako da sama savremena umjetnost uključuje onu predsavremenu, ili, barem, njen formalni mehanizam, s pomoću čijeg obrtanja postoji. Ali, time, savremena umjetnost uključuje i sve druge beskrajne obrasce kulture koji odslikavaju ili ponavljaju put umjetnosti u dosezanju transcendentne realnosti.



Sl. 2.7 Stvarna situacija savremene umjetnosti, ali i savremene kulture, zapravo je model simultanog transcendentnog rada u oba smjera, od ovostranog ka onostranom i obratno. Ovako pojašnjenje, tradicionalna i savremena umjetnost nisu međusobno isključujuće nego uključujuće, odnosno, komplementarne forme.



Sl. 2.8 Usporedba „rada“ tradicionalne i savremene umjetnosti u dvije metaforičke slike: Prva slika priziva "neboorijentirani svijet", druga priziva svijet u kome se pogled (život) ne usmjerava nagore ka nebu i ostaje u nivou tla. (Fotografije: nebo, i fotografija svakodnevnih uličnih situacija u Daki, Bangladeš)

I jedno i drugo kretanje, od ovostranog do onostranog i obratno, zapravo, karakterizira prostor savremene kulture, i tvore složenu mrežu formalnih obrazaca umjetničkog djela i puteva transcendencije.



Sl. 2.9 Ovostrano i onostrano u shematizmu elementarnog pejzaža: Kategorije tradicionalne i savremene umjetnosti mogu da služe i kao prostor elementarne orijentacije svijeta: Nebu pripadaju sve idealne stvari i pojave. „Nebeska“ su tako i djela tradicionalne i moderne umjetnosti – djela R. Magrittea, L. Ghibertija, F. Brunelleschija, K. Maljeviča... „Zemljina“ su djela dizajna V. Pantona, savremene umjetnosti D. Hirsta, savremene arhitekture F. O'Gehryja, ali i činjenice svakodnevnog i neumjetničkog izražavanja ljudi.



Sl. 2.10 Važan aspekt savremene umjetnosti predstavlja kontekstualiziranje

umjetničkog djela „izvanartističkim“ činjenicama³⁵. Takvo kontekstualiziranje često biva ostvareno strategijom vezivanja za iskustvenu osnovicu konkretnog života, za stvarni prostor, koji onda povratno "oblikuje već oblikovano", materijalno ili nematerijalno djelo. Pri ovome, takvo se djelo može „izlagati“ bilo gdje jer je sa stanovišta savremene umjetnosti galerija savremene umjetnosti zapravo koncept, te može biti bilo koji prostor i forma. Na fasadi jedne zgrade u Brengenzu (Austrija, 2004) umjetnica Jenny Holzer projicira „bunkerisani“ dokument „Xenon“ iz arhive *The National Security Archive* (USA).

³⁵ Za razliku od polja umjetnosti gdje varira u kvaliteti i obimu, u dizajnu je kontekst je relativno stabilnija kategorija i mjera.

3

KAKO SE SLIKA PROTEGNULA NA SVIJET

Let Amele Hadžimejlić

Istinsko umjetničko djelo, tako rijetku pojavu u mnoštvu oblikovnih pojavljivanja u savremenosti, karakterizira mnogostrukost iščitavanja, tumačenja, doživljavanja... Takav polisemički karakter posjeduju osobeni grafički listovi Amele Hadžimejlić³⁶ iz ciklusa *Jastuci*, kao kombinirana tehnika crteža. Jedno čitanje i doživljaj tih grafičkih listova doima se osnovnim i naročito zanimljivim budući da su u njemu biće umjetnosti i bitak umjetnika preklapljeni. Odnosno, u artefaktima umjetnosti, u grafičkim listovima *Jastuci* umjetnice Amele Hadžimejlić, karakter određenja vizualne umjetnosti – njenog pojavljivanja kao slike i same

³⁶ Amela Hadžimejlić, akademski grafičar i vizualni umjetnik, rođena je 1969. godine u Ljubljani. Na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu je završila diplomske (1993) i postdiplomske (1998) studije grafike u klasi akademika Dževada Hoze. Doktorirala je 2014. godine na Univerzitetu u Sarajevu i stekla titulu doktora umjetnosti - grafike. Amela Hadžimejlić je izlagala na brojnim samostalnim izložbama u zemlji i inostranstvu. Njezina su dosadašnja umjetnička istraživanja i interesi, tokom dugogodišnje izlagačke aktivnosti, veoma raznolika, i podjednako su se kretala i unutar tradicionalnog, s jedne, i multimedijalnog i konceptualnog izraza, s druge strane. Dobitnica je sedam nagrada za izražaje u klasičnim i savremenim medijima. Učestvovala je na više od 250 kolektivnih izložbi u zemlji i inostranstvu, internacionalnih, selektivnih i grafičkih bijenala i trijenala. Živi u Sarajevu i profesor je na Odsjeku grafike Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu.

ontologije umjetnosti, nerastavljivo je uvezan sa njenom osobnom egzistencijom, sa svojevrsnim održanjem jastva.

Poslije eksplozije - partikule svijeta u ekspanziji

Jedan dubinski simbol nalazi se u središtu značenja grafičkih listova *Jastuci*. Taj simbol ima karakter svetog - jednovremeno označava nestajanje i nastajanje, smrt i rađanje. To je simbol "svijeta u ekspanziji" - na grafičkim listovima vizualiziran kao ekspresija širenja elementarnih likovnih formi. Uz to, stalno je prisutna sugestija po kojoj je iskaz grafičkih listova - taj svijet u ekspanziji, nastao tek koji trenutak prije, kao da mu je prethodila eksplozija, okidač velikih promjena kojim je razoren prethodni svijet i njegova forma. Svijet u ekspanziji Amele Hadžimejlić sugestija je laganog i delikatnog širenja i, ponešto, nemirnih, turbulentnih i nisko energiziranih elemenata – svijet u kome se tišina čuje.

To je svijet u koji se utapa sam umjetnik, u kome svoju dušu i tijelo rasipa u njegove elementarne čestice. Tako, na predstavama grafičkih listova, taj novokreirani svijet nosi obilježja ravnotežno raspoređenih formi - vizualnih čestica koje posjeduju energiju ostatka, često prikazane u formi radijalno komponiranog rastakanja, čestice koje kao da trepere u mjestu i artikuliraju izotropni prostor sličnih naponskih stanja. Ali, rastvaranjem na elementarne dijelove svijet je postao jedan, jedinstven prostor - nepodijeljen u dijelove, u ramove. Slika konačnog sjedinjenja, vraćanje primordijalnom, prapočetku, u kome je svijet - jedno.

Jastuk kao forma slike

Jastuk je tu nedvojben znak - poziv na san i sanjarenje, na jasan izlazak iz svakodnevnice života, što je samo po sebi transcendentni kvalitet. Jastuk je tako mjesto ulaska u taj drugi ovom naprampostavljeni svijet - jastuk je vrsta transcendentne kapije. Psihološko tumačenje slike odmah priziva komplementarnu formu kategoriji jastuka - spavača

i sanjara, i određuje osnovni kriterij čitanja - ulazni likovni kod ciklusa grafika "Jastuci".

Sam po sebi, jastuk, tema koja se ponavlja na svakoj slici, iskazuje i afirmira formu "uramljene slike" budući da se u obradi jastuka javljaju vezeni motivi po njegovom rubu. Ti vezeni linearni oblici, koji definiraju i zatvaraju formu rama, određuju unutarnji prostor slike. Ali, slike, date na uobičajeni način, i nema. Ram je važniji od same slike - ram postaje slika. Ram je, principijelno uzevši, mjesto transcendencije - forma koja razdvaja ovostrano svijeta, u kome mi jesmo, i onostrano slike (transcendentni simbol). Umjetnica Amela Hadžimejlić ukida tradicionalnu ulogu rama u formi slike. U njenom se postupku transformacije rama, omogućava da se onostranost prospe i prekrije ovostranost, pri čemu ono onostrano ujedini svijet.

Sama forma rama dobija biva varirana: ponekad je multiplicirana kao iskaz više ramova na jednoj slici, ponekad se slika pojavljuje ali izvan rama - sa njegove spoljne strane, ponekad se ram javlja kao karakteristična negativna forma - svojevrsan izrezak svijeta u formi crne figure... U stvari, slika je oslobođena od njenog rama i njegovih ograničenja i pretače se i proširuje u "vanjski" svijet. Svijet tih novih ostvarenih slika kao da je nastao svojevrsnim "velikim praskom" u kome se smisao rama kao ograničenja razara i prevazilazi. Učinak je jasno prostoran - slika izlazi izvan rama, lijevo i desno, gore i dolje. Ali, taj dvodimenzionalni prostor je proširen prostornim učinkom i prostiranjem formi naprijed i natrag. Slike imaju svoju dubinu, tehnički, one su prošupljene, zadobile slojeve koji se nanose i "putuju" naprijed, ispred rama.

Kako sam ram i sav prostor u njemu i oko njega postaju iskaz povezane slike, jedan prostor i jedan nepodijeljeni svijet bivaju artikulirani. Tako, naprimjer, mnoštvo ramova na jednoj slici ne označava i mnoštvo slika. Ti ramovi, prije svega, označavaju jedan povezan prostor preko modela "ram u ramu" i "slika u slici".

Ram za sliku

Ciklus grafika Amele Hadžimjelić *Jastuci*, tematski i formalno, propituje samu središnjicu savremene umjetnosti i umjetnosti uopšte. Štaviše, naizgled tek formalnim elementom "rama za sliku", krećući iz prostora grafike, Amela Hadžimejlić, sekundarno i posredno, propituje karaktere i probleme savremenog svijeta u svoj njegovoj složenosti.

Pitanje, iza koga se nazire antropološki značaj, vezano je za formu slike – zapravo, dvojstvoslike i njenog rama: Zašto se u umjetnosti, ali, i šire, u čovjekovoj kulturi spoznavanja i određenja njegovoga svijeta, sam svijet svijet skupio, sublimirao u sliku - u brojne slike svijeta odijeljenih svojevrsnim ramovima? Svijet se sublimira i skuplja u sliku - "u odijeljenu sliku, u odijeljeni od ostalog svijeta svijet" - onda kada u protohistorijskom razdoblju otpočinje proces izrazite simbolizacije, prepoznat kao "kreiranje druge 'stvarnosti'". Drugim riječima, "jedinstveni svijet i njegovu sliku" čovjek je u svom praskozorju otpočeo dijeliti u razdvojene svjetove i slike. Odnosno, čovjek otkako jeste čovjek, radi na podjeli svijeta - on ga dijeli u nove različite svjetove, kategorije, metafizičke cjeline, u različite slike... Za kreiranje bilo kakvog "novog svijeta - nove slike" čovjeku je potrebna granica, potreban je "ram za sliku" - bez rama nema pojave slike. Ram za takav "u manje svjetove podijeljeni svijet" u umjetnosti je tek varijanta velikoga mentalnoga i spoznajnoga rama čovjeka, zamaskiranog i u pojavi konkretnog drvenog okvira za neku rukom ostvarenu sliku (platno, ili slično).

Dakle, prelaz iz jednog svijeta u drugi, vrši se preko rama, koji je i simboličko određenje takve transcendencije. Ram je kategorija koja se, u mijeni vremena, razvija i kao teorijska osobenost umjetničkog djela. Ta, naizgled trajna i stabilna funkcija rama za sliku dovodi se u pitanje u modernoj umjetnosti. Otpočinje ukidanje rama modernističke slike, koja, u svom osobenom prostornom radu i promociji otvorene kompozicije, "formalno prelazi i širi se u okolni prostor 'preko rama' i zahvata nevidljivo". Tako je, naprimjer, logični iznalazak modernističke slike (platna):

forma (rama) *passepourtouta* - prelaznog, povezujućeg, harmonizirajućeg prostora papira i platna oko slike. *Passepourtout* posreduje i povezuje svjetove sa svoje dvije strane, sa dvije strane rama - simbolički svijet slike i konkretni svijet. Ali, tek u savremenoj umjetnosti, ram za sliku se ne pojavljuje kao klasični ram - on nije tek mjesto transcendencije iz onostranog u ovostrano. Tu je ram mjesto "razrješenja sukoba svjetova", propitivanjem ali i ukidanjem efekta transcendencije. Zato se često centralna tematska zbivanja i dešavaju u prostoru rama - on je pravo mjesto djelovanja u kome se, ako ništa, dodiruju svjetovi simboličkog i konkretnog svijeta.

Ram, i njegov prostor se tako javljaju kao ukupna mjera slike poput *Born in a Cotton Field* (1997) Faith Ringgold, ili, starijeg primjera, ali, u biti istog modela transformiranog rama, Magritteov *L'Attentat* (1932). U tom smislu razvoja umjetnosti i amblematskog položaja forme rama u njoj, umjetničko djelovanje Amele Hadžimejlić je jasno, tematski i formalno, polje savremene umjetnosti.

Unutar platna *L'Attentat* (sl. 3.1), majstor generiranja slike René Magritte, predočava i pojašnjava tri klase, odnosno tri vida nastanka slike, od kojih je svaka povezana sa svojim osobenim ramom. Tako se, desno na platnu, pojavljuje "naslikana slika" – fragment ženskog akta predstavljen u "slikarskom ramu". Uz tu prvu formiranu sliku i njen ram, pojavljuje se u sredini nova slika - zapravo, jedna od svakodnevnih prizora čiji je ram atipičan i neslikarski. Naime, otvor vrata sa svojim lukom biva ramom i definira sliku, jednu od bezbroj koju vidimo svaki dan i nismo svjesni njene forme niti rama. I, konačno, lijevo na platnu se pojavljuje slika koja sugerira vrstu zapakovane geometrije neba - kvadar koji se svojom geometrijom i svojim ivicama javlja kao 3D ram. Ova treća slika i njen ram predstavljaju modernistički iskaz prostora. Uz sve ovo, planovi ostvarenih pojedinačnih slika tog jednog platna, prve - naprijed, druge - pozadi, treće - u sredini, daju dodatni kvalitet i ukupno pojašnjenje platna *L'Attentat*.



Sl. 3.1 René Magritte, *L'Attentat* (1932) - tri slike u jednoj slici.



Sl. 3.2 Okvir slike, i njegova formalna i materijalna odrednica ram, postaju zapravo prostor izražavanja – sam ram je slika. To tradicionalno mjesto umjetnosti - prelaza ovostranog u onostrano, postaje „materijalizirano“, ono više nije granica nego poveznica, poput forme rama na slici Faith Ringgold *Gowin' High* (1996). Naravno, i brojne druge varijacije forme rama pojavljuju se u savremenoj umjetnosti.

Oslobađanje (od) slike - otvorena kompozicija

Ukupan karakter grafika *Jastuci* jeste vazdušastost i otvorena likovna kompozicija, unutar koje je moguće dodavati i oduzimati forme a da se ne poremeti bit slike. "Jastuk" i "oblak", čine, naizgled dominirajuće forme i značenja na grafikama, i, u pozadini iskazuju zajedničku poveznicu -

karakter vazdušastog svijeta. Taj karakter oduzima materijalnost slici ali daje formama sugestiju živog i života. Taj karakter se povezuje zapravo sa osnovnom temom grafika - temom koja je bazično skrivena unutar estetskog karaktera ritma. Ritam, odnosno, smisao kretanja, pulsiranja, elementarnog bivstvovanja, pomalja se kao smisao i ostvarene slike. Jer, slike, centrirane unutar rama i hijerarhijski dominantne forme, i nema. Ritam je i pravi smisao formi i motiva "vezenja" na jastucima (koji zahvataju tradicionalne forme - mustre) - prije i poslije njih postoji ritam, on je primarno važan. U toj se formi ritma otkriva pulsacija života i kretanje kao njegov bazični smisao. Značenjske ali i formalne poveznice takvog ritmiziranja slike svijeta mogu biti u historiji umjetnosti pronađeni u Mondrianovim pulsirajućim, muzičkim i raspjevanim meandrima-okvirima u *Broadway Boogie Woogie* (1942-43) i u Matisseovoj razigranoj i valovitoj liniji punoj života poput one u slici *Ples* (1909).

Među prikazanim oblicima, zanimljive su forme slova, ispisa, koji, zapravo, ne služe iščitavanju, odnosno, ne služe dokučenju značenja riječima. Tek, slova su dijelovi svijeta kojem je dopušteno da se vrati u nulto stanje. Riječi i njihova slova tvore elementarnu formu čija je osnovna zadaća tečenje i širenje. Tako se slapovi riječi prostiru i odlaze u prostor. To je ekspresija i drugih likovnih formi na grafikama, bilo da su cvijeće, trava, brda, doline, oblačići, skupljene geometrijske forme, tačke... Efekat ekspresije i značenja pisanih riječi je usporediv sa *parole in liberta* futurista i Marinettija početkom druge dekade 20. stoljeća, kod kojih su slova i riječi forme oslobođene građenja govora i dosezanja značenja. Uz slovne nizove, i sve druge forme bivaju multiplicirane. To se multipliciranje, odnosno ritmiziranje formi, može shvatiti kao ornamentiranje slike svijeta - forma se dodaje na formu, pri čemu se pojavljuje snažna ekspresija ekspanzije formi, sa težnjom ka širenju u beskraj. Umjetnica Amela Hadžimejlić popunjava prazne prostore svijeta - nesupstancijalan svijet za nju nema smisla. Ekspresija slike, u smislu širenja u svim pravcima, vodi i ka efektu gubitka gravitacije - forme se javljaju kao

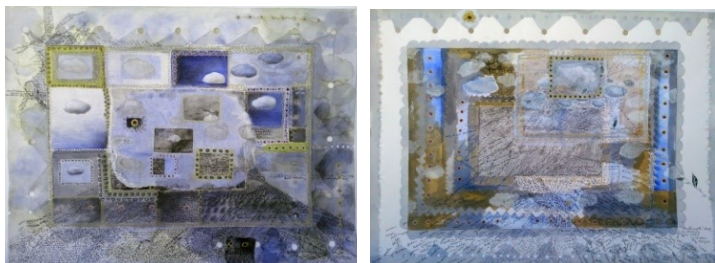
lebdeće. Pri svemu, lebdenje i let nameću se kao sugerirano psihičko stanje promatrača.

Skriveni kvaliteti figura se pomaljaju u apstraktnim formacijama na grafikama - u crnim figurama svojevrsnih razderotina slika, u mrljama i nanosima boje. Ove apstraktne forme potmulo prizivaju značenja i jasnije određene figure. U ciklusu grafika "Jastuci", ove naznačene figure mogu biti ključ za psihološko tumačenje slike i njenog rama ali i za projiciranje karaktera i mjesta samoga umjetnika unutar slike.

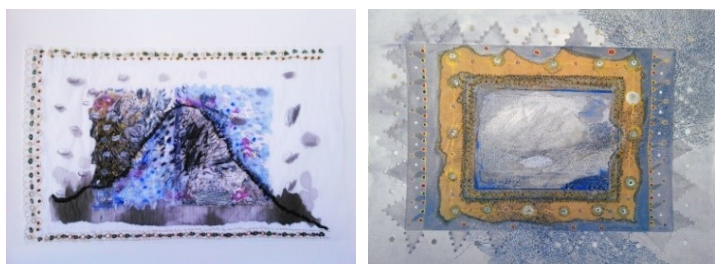
Let Amele Hadžimejlić

Amela Hadžimejlić razara ograde i ramove, dok crta i šara cvjetice, valovite linije, ornamente, brda... po jastucima, oko njih, iza njih, ispred njih. Ona, formama dodaje forme, i širi ih u svijet njegovim tkanjem, u vrstu jednog velikog i beskrajnog jastuka koji prekriva svijet. Time Amela Hadžimejlić i sebe širi i tka u svijet. Ako je umjetnost put slobode, Amela Hadžimejlić joj je na tragu. Ali, umjetnica oslobađa i samu savremenu umjetnost terora ispražnjene i klišeizirane slike, u istrošenom i užasno podijeljenom svijetu, u kome se izgubio svaki pojam jedinstva i cjeline, i, sljedstveno, izgubio se i supstancijalni pojam lijepog³⁷.

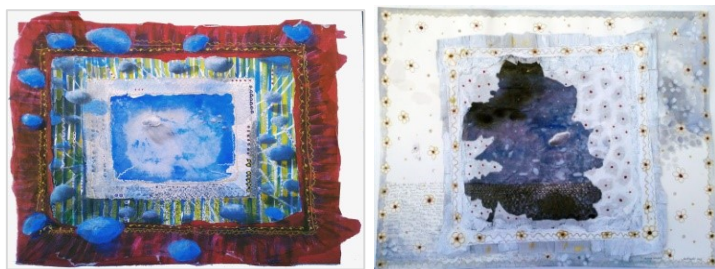
³⁷ Umjetnica Amela Hadžimejlić, o svojim grafikama iz serije *Jastuci*, 2015. godine, navodi sljedeće: "... Pisala sam o slikama koje liječe, predstavama kojima osjetiš ukus i miris, koje žubore, koje daju nadu... To je moja vječita tema; ništa nije onako kao kad smo sigurni i mislimo da jeste... Umjetnost daje mogućnost poimanja iz drugačijeg ugla. Ubrzo potom i sama sam bila suočena sa tragičnim životnim okolnostima; dešavalo mi se nešto, što promijeniti nisam mogla. Nisam mogla ni pojmiti ni iz kojeg ugla. I tada nisam vjerovala u umjetnost, jer me nije mogla spasiti, bila mi je smiješna, bezpotrebna, nesvrhovita, nije me mogla ni utješiti... Mogla mi je dati samo trenutke, kratkog i usiljenog zaborava. Osjećajnost više ne postoji. Zato sam počela da crtam Jastuke, cvjetice i oblake, pišem pisma i želim želje... Crtam ih, ne očekujući da će se ispuniti - želje su lijepe dok su želje, dovoljne kao takve, neispunjene." *Jastuci* su moj manifest protiv bešćutnosti, otuđenosti i udaljavanja od zbiljske humanosti. Nije im svrha proglas, oni su samo unutarnji glas, nemaju cilj, oni su put, 'nepoznati put gdje si već bio'..."



Sl. 3.3 Grafike, serija *Jastuci*: *Imam jednu želju 1 i 2*



Sl. 3.4 Grafike, serija *Jastuci*: *Ne vjeruj mi kad padaju kiše, Tajna*



Sl. 3.5 Grafike, serija *Jastuci*: *Kupit ću si top, Posljednji*

U jednom od mogućih i brojnih povezivanja, ciklus grafika *Jastuci*, može se značenjski postavljati između Chagalla i Matissea - između šagalovskog beskraja i svetosti modre tuge i matisovske vedre i pulsirajuće linije radosti življenja. Kakvo god značenje da izazove ovaj ciklus, mi, stojeći ispred ciklusa grafika "Jastuci" osjećamo da potpuno uranjamo u svijet popune ravnoteže ali i pokrećućih životnih pulsacija. Krajnji je osjećaj jedinstvo i jednost jednom izgubljenog svijeta.

4

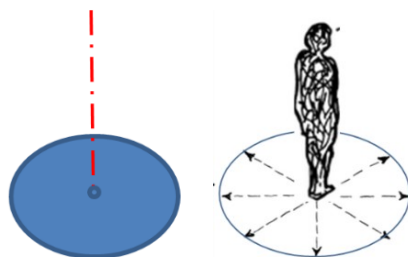
**FENOMENOLOGIJA VERTIKALNOG USTROJSTVA
SVIJETA SLIKE³⁸****Estetički i semantički karakter slike****Ustrojstvo slike je u čovjeku - mentalno i tjelesno**

U fenomenologiji našeg gravitacijski ustrojenog svijeta, njegova vertikalna struktura predstavlja osnovu izražavanja i pojavljivanja. Zapravo, ljudsko tijelo, u formi vertikalnog iskaza, predstavlja osnovni model i mjeru pojavljivanja tog gravitacijskog svijeta. Primordijalna prostornost, odnosno orijentacija, inaugurirana je ljudskim tijelom, i također je vertikalna³⁹. Fizički, simbolički i perceptivno, čovjek se odupire vertikalnom djelovanju gravitacije nadolje – čovjek je tako uvijek orijentiran nagore, nasuprot djelovanju gravitacije. Čovjek je u stalnom fizičkom i simboličkom traženju i ustanovljenju ravnoteže sebe i gravitacije koja djeluje na njega. Tako, čovjek i njegovo tijelo, u svom gravitacijskom formatu, posjeduju pravac vertikalne, s njim odnos dolje – gore, i unutar toga usmjerenje nagore.

³⁸ Ovo razmatranje je u neposrednoj vezi sa poglavljem broj 5 iz ove knjige: *Metafizika slike i svijeta koji se okuplja u njoj*. U tom se smislu tekstovi dva poglavlja mogu smatrati jednom cjelinom.

³⁹ Husserlova (i heideggerianska) orijentacija primordijalne prostornosti iskaz je kategorije tijelo-subjekt. (Lau Kwok-Ying, "Four forms of primordial spatiality", u Yu-Chung-Chi, *Phenomenology 2010*, selected essays from Asia and Pacific, ed. Zeta Books.)

Ni sama slika nije izvan nas, ona je u nama. Slika je dio ukupnog ustrojstva čovjeka – mentalnog i tjelesnog. Vertikalna struktura slike može biti prepoznata u odnosu vertikalne pozicije čovjekovog tijela prema njegovom okolišu, kao i unutar kategorije egzistencijalnog prostora. Norberg-Schulz (Norberg-Schulz 1971) postavlja model egzistencijalnog prostora kao odnos vertikalne osovine koja prodire kroz horizontalnu kružnu ravan. To je svojevrsna primordijalna prostornost tijela i čovjekovog djelovanja i odnosa prema i u svijetu, pri čemu, ta prostornost također sugerira elementarnu geometriju slike. Sama horizontala se ovdje pojavljuje kao svojevrsan derivat vertikalnog iskaza⁴⁰, gdje vertikala i horizontala čine spreg, par, koji, uz ostalo, tvori geometriju pravog ugla.

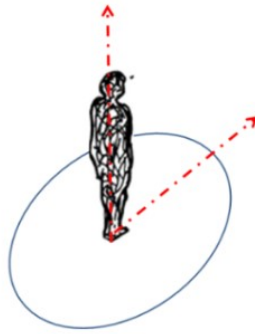


Sl. 4.1 Norberg-Schulzov model egzistencijalnog prostora čovjeka sadrži prostornost koja primarno proizlazi iz odnosa čovjekovog uspravnog stava i horizontalne ravni njegovog svakodnevnog djelovanja i življenja. Ta horizontalna ravan, sem što predstavlja idealnu ravan čovjekove egzistencije, svojom kružnošću simbolizira također njegovu ukupnu pojavu⁴¹.

⁴⁰ Horizontala, odnosno horizontalna ravan jeste direktan iskaz, odnosno posljedica vertikalnog, fizičkog djelovanja gravitacije, poput horizontalne površine vode.

⁴¹ Karl Theodor Jaspers (1883-1969), njemački filozof i psihijatar, kaže za čovjekovu egzistenciju da je okrugla. Carl Gustav Jung (1875 –1961), poznati švicarski psiholog i psihijatar, promovira arhetipske simbole. On prepoznaje u svakoj kružnoj formi iskaz jastvenika, afirmaciju čovjekovog jastva (jastvene svijesti), zgusnuti iskaz čovjekove egzistencije. Čovjek, također, svoje prvobitne neolitske zaklone kopa u zemlji u ovalnoj

Yi Fu Tuan (Tuan 1977) specificira model Christiana Norberga-Schulza tako što pravac vertikale usmjerava nagore, te tako povezuje čovjekovo tijelo - formu uspravnog stava - sa značenjima prostora i vremena. Vertikalni pravac je sada vertikalna os umjerena nagore a kružna horizontalna ravan je zamijenjena sa ovoidnom, usmjerenom ravni, koja se prostire dužom osom u smjeru čovjekovog fronta. Zapravo, Tuan je specificirao model tako što je jasno uveo čovjeka u njegovoj tjelesno pojavnoj strukturi, gdje je čovjek, principijelno, stalno u djelovanju nagore i naprijed. Tako, Tuan vidi osnovnu strukturalizaciju na ono „dolje“ i „gore“, te ono „naprijed“ i „natrag“ čovjekovog tijela. Tuan daje svojevrсни prostorno-vremenski model ljudskog tijela (Tuan 77:35), unutar forme uspravnog ljudskog tijela. Ovaj model sugerira da se uobrazilja i simbol vremena prostorno iskazuju po vertikali i horizontali. „Budućnost“ je prostorni iskaz vertikale i nalazi se „gore“, te je ona također u frontalnom prostoru čovjekovog horizonta i njegovog tijela. Sljedstveno, „prošlost“ je sa stanovišta ljudskog tijela „dolje“ i „iza čovjekovog fronta“.



Sl. 4.2 Yi Fu Tuan sugerira da uspravan, vertikalni položaj ljudskog tijela definira vrijeme i prostor, odnosno, taj se položaj povezuje s njim u vrstu primordijalne prostornosti. U odnosu na ljudsko tijelo,

i kružnoj formi kao materijalizaciju svoje egzistencijalne prostornosti. Prve čovjekove nastambe su također kružne, bilježe se i naselja organizirana u kružnu, odnosno ovalnu formu.

uvijek je važno ono što je prostorno gore, iznad tijela, i ono što je ispred lica budući da to označava budućnost. Tako svaka viđena slika, budući da nosi sobom karakter frontalnog prostora, i budući da „dolazi iz prostora našeg horizonta viđenja“, principijelno označava budućnost. Ali, linija horizonta ima svoju poveznicu i sa horizontalnom egzistencijalnom ravni, onako kako je definira model egzistencijalnog prostora Christiana Norberga-Schulza.

U fenomenologiji gravitacije, drveće, kuće, stvari i ljudi rastu u visinu

U njenom vertikalnom iskazivanju, gravitacija djeluje na ljude, koji joj se odupiru, fizički i simbolički. U fenomenologiji vertikalnog, odnosno gravitacijskog ustrojstva svijeta, "ljudi, kuće i stvari rastu u visinu", fizički i simbolički.



Sl. 4.3 Mit o Sizifu – usud čovjeka koji gura kamen uz planinu, stalno i iznova, zapravo je okvirno određen iskazivanjem kategorije težine, koja, egzistencijalno i simbolički, određuje čovjeka. Ali, i obične radnje svakodnevnog življenja vezane su za fizičko i simboličko iskazivanje težine i, odnosno, vezane su za odupiranje djelovanju težine. Tako, simbolički, svake stepenice „vođe nagore“, odnosno, imaju simbolički smisao uspona. (Tiziano Vecellio [1490-1576], *Sizif*, 1548-9.; djevojčica koja se penje uz stepenice)

Težina i otpor težini jesu i unutarnje i vanjske kategorije čovjeka, njegovi i sadržaj i forma, matrica njegovog djelovanja i mišljenja. Težinu, u njenom vertikalnom djelovanju nadolje, čovjek jednostavno živi, ona je u njemu. Čitav svoj život, čovjek provodi odupirući se djelovanju težine. Težina se, u svom vertikalnom iskazivanju, pojavljuje i kao vanjska i kao unutarnja kategorija čovjeka, i kao sadržaj i kao forma njegovog življenja. Ona se pojavljuje kao matrica našeg i djelovanja i mišljenja – težinu čovjek ne vidi, uglavnom je posredno opaža, te tako simbolizira.

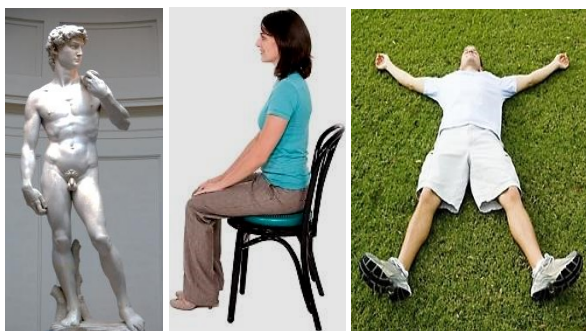
Čitav je svijet svojevrsan veliki sistem koji je okrenut, otvoren i usmjeren nagore. Drvo, taj izvanredni znak živog svijeta i samog života, stalno se uzdiže, raste u visinu. Tako je i sa čovjekom. Ali, uz čovjeka i živi svijet i arhitektonski objekti "žele da rastu u visinu". Taj stalni poriv čovjeka za kretanjem uvis - „što više“, prisutan je i unutar prvobitne ali i savremene arhitekture. „Takmičenja“ o gradnji „najviše građevine na svijetu“ traju. U 2010. godini, građevina *Burj Khalifa Dubai Tower* u Dubajju imala je status "najviše građevine na svijetu". (sl. 4.4)



Sl. 4.4 Svaka građevina poput drveća i većine živog svijeta „želi da raste u visinu!": *Burj Khalifa Dubai Tower* u Dubajju 2010. g.

U svom vertikalnom, stojećem stavu, čovjek se fizički odupire djelovanju težine – ali, kada sjedi, čovjek to čini s pomoću sjedala. U horizontalnom, ležećem položaju čovjek

se više fizički ne odupire djelovanju težine – fizički, psihički i simbolički „čovjek joj predaje težini“. (sl. 4.5) Horizontalna forma tako ima vezu sa djelovanjem težine i otporu težini i u smislu njihovog odsustva. U rasponu od vertikalnog do ležećeg stava, u rasponu od geometrije vertikale do geometrije horizontale, prisutan je beskrajn niz životnih situacija i njegovih označenja. Vertikalni je stav iskaz najdinamičnijeg životnog iskaza i principa, dok je ležeći stav životno pasivan, i vodi ka iskazu geometrije horizontale, u krajnjem, vezanom za smrt. Samo jedan mali gest naklona, kao djelomično „predavanje djelovanju težine“, predstavlja iskaz poštovanja prema naklonjenoj osobi, sa porukom naklonjenog („Ja sam u ovo trenutku nevažan...“!).



Sl. 4.5 Uspravni stav čovjeka jeste i tjelesna i mentalna elementarna forma preko koje se mjeri svijet. Taj dinamički stav iskazuje formu aktivne ravnoteže - tijelo i sam čovjek su u ravnoteži sa težinom gravitacije, koja predstavlja jedan aspekt konteksta tjelesne i mentalne pojave čovjeka. Dio ovoga može se zamijetiti u izrazito ravnotežnoj formi stajanje figure, pozi kontraposta - čovjek, njegov tijelo i njegov svijet su u ravnoteži.

U fenomenologiji težine i njene vertikalne forme, specijalno mjesto pripada transcendenciji života u smrt – prelaz obostranog u onostrano. Transcendencija je jedna od osnovnih značajki čovjekovog razumijevanja totaliteta života i ima različite obrasce pojavljivanja. Formalno, transcendencija je

najčešće iskaz geometrije vertikalnog pravca, odnosno iskazivanja uvis, sa principijelnim smjerom dolje – gore. Pojavno, smjer dolje – gore se iskazuje kao stalnoprisutni odnos zemlja (tlo) – nebo, a u naglašeno simboličkom obrascu transcendencije javlja se kao vertikalno prelaženje elementa Zemlje u elemenat Neba. U svakodnevnom životu, fizičkom nadvladavanju težine prethodi mentalno. Težina, odnosno tjelesnost, predstavlja ograničenje koje se transcendiraju (najprije, duhovno i simbolički), te sadrži ideju dosezanja onostranog, naspram ovostranog kao iskaza stvarnosti. Pri svemu, nadilaženje težine prati nadilaženje tjelesnosti, materijalnih značajki pojavnog svijeta, u težnji ka duhovnom...

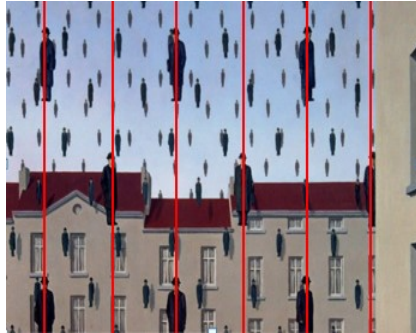


Sl. 4.6 Čovjek je stalno u stanju transcendencije, principijelno je stalno u stanju vertikalne tranzicije. Tako čovjek hoće stalno da se kreće uvis, hoće da leti, hoće da, u tjelesnom / težinskom / egzistencijalnom smislu, nadvladava sebe i svoju tjelesnost - Dedal i Ikar (mit), levitacija, skok preko letvice, letjelice...

Elementarna struktura slike je vertikalna

U fenomenologiji vertikalnog ustrojstva svijeta, organizacija vizualne percepcije, odnosno slike, bazično je vertikalna. Elementarna struktura svake slike je vertikalna. Po modelu egzistencijalnog prostora Norberga-Schulza i Yi Fu Tuana,

svaka opažena slika je vertikalno strukturirana, gdje je horizontala njen derivat. Zapravo, primordijalna prostor-nost tijela preklapa strukturu slike, i međusobno su određeni - slika je u čovjeku i čovjek je u slici. Oboje, i čovjek i slika, fundirani su na kategoriji gravitacije i posebnosti njene vertikalne strukture (usmjerenja dolje – gore). U fenomenologiji vizualne percepcije, Maurice Merleau-Ponty naglašava vertikalnost strukture slike, te diferencira „gore" i „dolje" opažene slike (Merleau-Ponty 1990:287-8).



Sl. 4.7 Analiza bilo koje slike, poput analize platna *Golconda* (1953) René Magrittea, sugerira da je vertikalni smisao unutar slike prevlađujući, odnosno, da određuje sve druge geometrijske elemente slike. Činjenica je da se slike principijelno pojavljuju kao vertikalne. Generativni karakter iz kojeg proizlazi vertikalno – horizontalna forma i format slike govore o čvrstini i trajnosti gravitacijskog svijeta u kome se sve pojavljene forme i slike nastoje složiti u taj pravokutni format. Tako se sama pravokutna forma i format pojavljuju i kao znak slike i kao njen sadržaj.

Ritam konstantnog intervala i konstantne jačine sveprisutan je u čovjekovom svijetu i čini njegovu osnovu - ritam otkucaja srca, koraka, drveća, ponavljajućih vertikalnih vlakna trave ili ljudi u grupi. Takav je ritam i u osnovi vizu-

alnog opažanja. Rudolf Arnheim, u nekoj vrsti principijelnog razmatranja vizualnog ritma, afirmira ideju važnosti i elemenatarnosti jednoliko izmjenjivog ritma, ali kao elemenarnu vizualnu formu koja se ponavlja uzima vrstu „neutralne“ kvadratne forme, gdje nije naglašen niti vertikalni niti horizontalni pravac. (Arnheim 1974)



receive with faint courtesies and head-liftings the low bows of the men, who deliver them swinging this way and that.
See! Yonder brisk and sinewy fellow has taken one short, nerry step into the ring, chanting with rising energy. Now he takes another, and stands and sings and looks here and there, rising upon his broad toes and sinking and rising again, with what wonderful lightness! How tall and lithe he is. Notice his brawn shining through his rags. He too is a *candio*, and by the three long rays of tattooing on each side of his face, a

Sl. 4.8 Rudolf Arnheim, u nekoj vrsti principijelnog razmatranja kategorije vizualnog ritma slike, navodi da je ritmička forma – ravnomjerna izmjena, odnosno ponavljanje više crnih i bijelih kvadrata – jednostavnija za opažanje i time elementarnija (na slici, gore) od jedne ritmičke jedinice, izmjene samo jednog crnog i jednog bijelog kvadrata. (Arnheim 1974:56) S druge strane, forma svakog pisanog teksta („slovo do slova, do slova,...“), odnosno pismo, a naročito tipografski artikulirano pismo, nosi također karakter elementarnog vizuala vezanog za ritmičko ponavljanje forme. Ovo je naročito izraženo kod percepcije relativno udaljenog teksta kad otkrivanje značenja („čitanje teksta“), nije u prvom planu, odnosno kada dominira vizualni karakter u kome se pojedina slova doživljavaju kao formalno slična ili ista. Roland Barthes⁴² pronalazi u ritmu zajedničko porijeklo pisma i umjetnosti.

⁴² Roland Barthes u Riccardo Campa. (1989). *Ensayo en La escritura y la etimología del mundo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

U eseju pod naslovom “Neobično obična kuća – arhetip vertikalne u azilu umobolnih” (Hadžimuhamedović, 2001), Fehim Hadžimuhamedović sugerira da likovni prapočetak ali i svojevrsan osnov svake slike pripada vertikali, odnosno, vertikalnoj strukturi slike⁴³. Formalno, vertikala se pojavljuje kao umnoženi, ritmizirani iskaz – kao ritam vertikala konstantnog intervala i konstantne jačine.



Sl. 4.9 Platno Claudea Moneta *Jean-Pierre Hoschedé i Michel Monet na obali rijeke Epte* (oko 1887. i oko 1890. g.) nosi nešto od primordijalnog likovnog izraza budući da na njoj dominira ritam sveprekrivajućih vertikala (drveća) – što je arhetipska likovna forma koja određuje značenja ove slike. Ovdje se jednoliko izmjenjivi ritam vertikala – ritam konstantnog intervala i konstantne jačine – eksplicitno pojavljuje u izrazu slike. Pricipijelno, vertikalni ritam bilo koje slike je uvijek prisutan i može biti tek manje ili više naznačen, poput prigušenog ritmičkog obrasca vertikala na slici *Golconda* René Magrittea (vidjeti sliku 4.7).

⁴³ „Bilo koja likovna analiza viđenja bi pokazala prisustvo vertikalne, odnosno vertikalnog principa kao aksioma vizualne percepcije. Ekspresija vertikalne, zapravo, daje minimum perceptivne dinamike vizualu, odnosno, daje početni identitet slike. Između tačke, kruga, horizontale, vertikalne..., likovni prapočetak i metahistoriju slike ima smisla odrediti posljednjim elementom.“ (Hadžimuhamedović, 2001, str. 52)

Takav, ritmizirani iskaz vertikalne forme Fehim Hadžimuhamedović identificira kao arhetipski i prepoznaje ga u svakoj likovnoj akciji vizualne percepcije ili pravljenja slike. Naročito mjesto afirmacije tog arhetipa vertikale pronalazi u crtežima takozvanih „umobolnih pacijenata“ u jednom psihijatrijskom azilu u Garevcu⁴⁴.



Sl. 4.10 Čini se da primordijalni ritam vertikala aktivira i dinamizira čovjekov odnos prema svijetu oko njega ali i

⁴⁴ „Na osnovi ograničene analize crteža koje su napravili umobolni pacijenti, u azilu u Garevcu (Bosna i Hercegovina), mogle su se uočiti određene likovne karakteristike... Jedna od najzanimljivijih pojava došla je do iskaza prilikom analize slučajno odabranih crteža, gdje je kao kriterij kvaliteta uzeta složenost i cjelovitost crteža... (...) Jedan pol crteža, cjelovitog i kompleksnog iskaza, izgrađene kompozicije, primijenjenog znaka itd., možemo pridružiti bolesnicima čije bi se psihičko stanje najopćenitije moglo označiti kao 'dosta dobro', 'zadovoljavajuće', što je izvjestan prijevod psihijatrijskih dijagnoza. Drugi pol crteža, krajnje reducirane cjelovitosti i složenosti, možemo pridružiti opisima 'vrlo teškog psihičkog stanja'. Tu drugu grupu karakterizira crtež često sveden samo na linije, s angažiranim tek malim dijelovima crtaćeg papira. Vrlo osobenu klasu crteža čini predstava manje ili više pravilnih vertikala u gušćem poretku, koje čine jednoličan ritam, a iscrtane su u, otprilike, srednjem pojasu jedne od tri zamišljene horizontalne trake površine papira. (...) Prikaz vertikale, vertikalne linije, javlja se kao jedan od najkarakterističnijih crteža određene grupe bolesnika. Te slike vertikalnih linija, koje teže jednoličnom iskazu ritma i zadovoljavaju se njim, slike su koje ne teže punoći sadržaja, u kojima nema nagovještaja razumskog, u kojima je sve što se može opaziti samo forma pulsacije ogoljenog vegetiranja. Tu se neumitno nameće poređenje tih crteža dinamičkih vertikala sa crtežima horizontale – karakterističan crtež jednog pacijenta sadrži samo jednu horizontalnu liniju. U takvom crtežu ne možemo otkriti ni onaj najreduciraniji iskaz života i životnog, koji bi se mogao pojaviti kroz, naprimjer, ritam vertikala. U takvom crtežu nema želje za životom, caruje prazan svijet, bez sadržaja. U smislu likovne fenomenologije to je 'slika bez slike.'“ (Hadžimuhamedović, 2001, str. 53-54)

prema svijetu u njemu. U formi jednog
običnog radijatora, skriven je okidač
koji nam otvara dinamične čovjekove
prostore elementarnog prisustva i
njegovog učešća u svijetu...

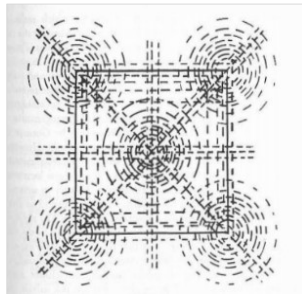
Ako je, generalno promatrajući, prvobitna umjetnosti forma ritmičkog, onda ritam konstantnog interval jednovremeno prepoznajemo i kao muzički, plesni, likovni ritam. Samo što se specifično pojavljivanje i svojevrsna materijalizacija toga ritma u svijetu slike iskazuje kao ritam vertikalnih linija.

Pravokutna forma i format slike - vertikalna i horizontalna kao spreg iskaza

Vertikalno ustrojstvo slike određuje i njeno pojavljivanje kao pravokutnu formu i format slike. Zapravo, vertikalna i njen derivat horizontale čine spreg, i formiraju pravokutnu formu slike. Iz nekih, vjerovatno antropoloških razloga, 2D prostor, u smislu geometrije, i 2D slika jesu osnov svakog iskazivanja i tumačenja svijeta – i to ne samo unutar svijeta slike. Svijet slika postavljenih u pravokutnu formu pojavljuje se stoljećima kao pravokutni format fotografije, slikarskog platna, plakata, itd. To je pravokutni iskaz slike, principijelno, viđene frontalno – „u zidnom formatu i položaju“.

Naspram prevlađujuće pravokutne forme svijeta slike, povremeno se javljaju formati koji prave otklon. Tako je prostoru moderne i 20. stoljeća, bilo izražavanja formata slike (njenog rama) u formi horizontalne elipse – forme koja bi „odgovarala ljudskoj binokularnoj percepciji svijeta i ugla viđenja oka“, i sl. Ovakvi i slični prijedlozi ne prevlađuju – snaga vertikalnog, odnosno, vertikalno - horizontalnog ustrojstva slike je neuništiva. Jer, čak i kad se slike pojavljuju u nevertikalnim formatima, one, principijelno sadrže vertikalno ustrojstvo slike - vertikalni, i s njim, horizontalni, pravac. Odnosno, nije moguće otkloniti principijelno vertikalno ustrojstvo slike, odnosno njen pravokutni vertikalno-horizontalni smisao.

Rudolf Arnheim afirmira pravokutno ustrojstvo i pravokutni smisao slike. On tako sugerira unutarnju organizaciju slike kao „strukturni skelet slike“ (Arnheim 1971). Ta struktura je bazirana na pravcima horizontale i vertikale i, uz njih, pravcima dijagonale. Svi pravci, vertikale, horizontale i dijagonale imaju prividno istu vrijednost – unutar Arnheimovog modela niti jedan nije naglašen i ne dominira nad drugim. Ipak, dijelom implicitno, markirajući vertikalno-horizontalni prostor kao vizualno polje izražavanja i svojevrsan okvir slike, Arnheim uvažava dominaciju dva pravca – vertikale i horizontale. (sl. 4.11) Premda Arnheimov model strukturalnog skeleta slike to sugerira, vertikala i horizontala zapravo nemaju iste strukturalne značajke, odnosno perceptivne učinke budući da je vertikalno ustrojstvo slike primarno i dominirajuće. Odnosno, kako je naprijed izneseno, u nama, mentalno ali i fiziološki, stalno je prisutna težnja izdizanja, odupiranja gravitaciji, kretanja nagore.



Sl. 4.11 Rudolf Arnheim - strukturalni skelet slike

Zato je geometrija vertikale, koja je i u nama i izvan nas, kao opažena forma uvijek dinamičnija od geometrije horizontale – „vertikala u nama radi jače od horizontale“. Tako, naprimjer, formu frontalno opaženog kvadrata, poput kvadrata jedne zidne keramičke pločice koju vidimo na zidu, zapravo vidimo kao blago naglašen vertikalni pravougaonik. (sl. 4.12) Drugim riječima, taj geometrijski kvadrat jeste perceptivni vertikalni pravougaonik. Ako bi smo željeli da vidimo „kvadrat“ - formu koju bi smo opazili

sa „istim“ i vertikalnim i horizontalnim stranicama, morali bi smo pokvariti dimenzionalno tačni, geometrijski kvadrat, odnosno, morali bi smo geometrijskom kvadratu oduzeti nešto visine (ili, dodati nešto širine). Ova se diskrepancija, odnosno nepodudarnost geometrije i percepcije naziva iluzijom u psihologiji percepcije.



Sl. 4.12 Pažljivim promatranjem ovog kvadrata, geometrijske forme koja ima iste dimenzije svojih stranica, može se uočiti svojevrsna iluzija. Pri ovome, treba promatrati dati kvadrat u vertikalnom položaju, kao sliku na zidu. Tako će se otkriti da se, namjesto kvadrata, zapravo radi o blago naglašenom vertikalnom pravokutniku. Mjerama tačni geometrijski kvadrat u našem viđenju „postaje“ vertikalni pravokutnik. Razlog je u dominaciji vertikale (njenom anti-gravitacijskom radu), pravcu koji je, iskustveno i simbolički, značajniji od svih drugih pravaca, te ima usmjerenje nagore. To rezultira težnjom za perceptivnim povišenjem vertikalne dimenzije.

Naglašeni učinak i dominacija vertikalne unutar slike jeste iznalažak različitih istraživanja unutar psihologije percepcije. I u takozvanoj horizontalno-vertikalnoj iluziji⁴⁵ od dvije iste duži, izgleda veća ona vertikalna. Konfigura ove iluzije uključuje tri položaja dvije duži, horizontalne i vertikalne, iste veličine. To su odnosi u formi naopako okrenutog slova „T“, zatim forma slova „T“, i forma slova „L“. Efekat je uvijek isti - vertikalna uvijek izgleda duža. Ovo se u psihologiji percepcije tumači specifičnom konfiguracijom, središnjim položajem vertikalne naspram horizontalne linije, vizualnim naponom i brzim pokretom oka između fiksiranih tačaka. Ali, prema naprijed iznesenom, ovom tumačenju potrebno je pridodati kontekst svijeta u kome živimo – to nije prazni, prostor bez svoje strukture, nego gravitacijski i vertikalno strukturirani svijet koga živimo.

Horizontala je derivat iskazivanja vertikalne i u svijetu svakodnevnih slika i prostoru življenja. Taj se smisao slike može povezati sa modelima egzistencijalnog prostora Norberga-Schulza i Yi Fu Tuana (v. naprijed). Horizont i njegova horizontalna forma (linija) definiraju vertikalni smisao dodira zemlje i neba, forme elementarnog čovjekovog pejzaža. Horizont je osnova svake, pa i konstruirane slike. Važno je reći da se na svakoj slici, koju čovjek hoće da vidi i koju hoće da konstruira, pojavljuje svojevrsan iskaz horizonta. Forma horizonta, sa svim svojim transcendentnim vrijednostima (usmjerenost nagore, transcendiranje zemlje u nebo, itd.) prenosi se tako na svaku čovjekovu sliku – postaje njen unutarnji smisao. Drugim riječima, čovjek u svakoj slici traži, hoće da vidi, horizont zemlje i neba. Formalno, to znači da je osnova svake slike horizontala horizonta, gdje se originalni smisao

⁴⁵ U razmatranju iluzija horizontalno-vertikalnih vizualnih formi, u članku, „Length perception of horizontal and vertical bisected lines“, Pom Charras i Juan Lupiáñez (Psychological Research (2010) 74:196–206 DOI 10.1007/s00426-009-0243-1) proširuju razmatranja i uvode nove odnose dvije duži, horizontalne i vertikalne, iste veličine. Unutar tih razmatranja uvode i odnos međusobnog presjecanja dvije iste duži. Zanimljivo, da za konfiguraciju forme znaka „+“ oni iznalaze da je ovom njome „spriječen“ pojačani rad vertikalne, odnosno, iluzija da je vertikalna duž perceptivno veća od horizontalne.

horizonta ne mora pojaviti niti vizualizirati. Horizontala horizonta uvijek se pojavljuje u spregu sa vertikalom i s njom čini vertikalno-horizontalnu podformu, matricu svake slike. Uostalom, u samom transcendentnom radu horizonta – transcendiranju zemlje u nebo – ugrađen je vertikalni smisao slike, koji je i znak (protu)gravitacijskog svijeta koga živimo.

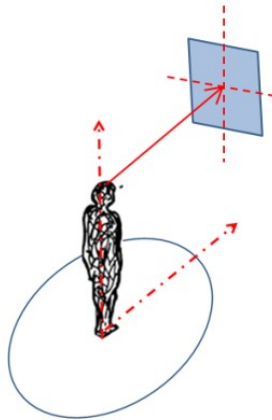


Sl. 4.13 Na ranorenesansnoj slici *Annunciazione* (oko 1457), Alessio Baldovinetti (1425 – 1499), horizont je i vizualiziran horizontalnom linijom, te, u vertikalnom smislu postavlja dva plana slike. Time horizont nosi transcendentna značenja (kao transcendiranje zemlje u nebo), i time određuje ukupnu poruku slike.

Slika, već samom svojom formom – prostornom organizacijom, sadrži, odnosno sugerira estetski, značenjski i simbolični iskaz. Pojavni format slike je također takav iskaz: to potvrđuje činjenica da se slikarska platna, fotografije, plakati, itd., i danas, kao i mnogo stoljeća ranije, pojavljuju

skoro isključivo u pravokutnom formatu. Iz geometrije i smjerova takvog formata slike, dakle sprega pravaca vertikalne i horizontale, pojavljuju se forme sa puno značenja, raznovrsnih simboličkih i estetskih učinaka.

Tjelesno ustrojstvo čovjeka, notorna činjenica da je čovjekova glava na vrhu njegovog tijela, afirmira navedenu dvojnu strukturu, i određuje pojavu slike. Intrapersonalna komunikacija, komunikacija čovjeka sa drugim čovjekom, je uvijek koncentrirana u prostoru glave i lica. Sliku, čovjek opaža u prostoru njegovog horizonta. Zašto se njegova glava nalazi na vrhu tijela, i zašto se u tjelesnosti živog svijeta ona nalazi gore, mogla bi biti pitanja interesantna za antropologiju, zoologiju, i sl. Ono što se može konstatirati u ovom razmatranju jeste da je, vjerovatno, čovjekovo vizualno opažanje svijeta, ustrojstvo svijeta koje tako otkriva, direktno i nerastavljivo vezano i za čovjekovu tjelesnost, njegovu biologiju i fiziologiju.



Sl. 4.14 Sliku čovjek opaža u prostoru njegovog horizonta – tako je slika, kao forma udaljena od tla, uvijek postavljena i koncentrirana gore.

Estetski vs semantički pojas slike

Vertikalno ustrojstvo slike posjeduje i jedan važan karakter koji se može razumjeti kao kvalitativna distinkcija slike na

njen gornji i njen donji prostor. Gornji dio slike ima karakter semantičkog, a donji dio slike, karakter estetičkog (Hadži-muhamedović 2008b). Taj iskaz logično proizlazi iz vertikalnog karaktera slike i njenog usmjerenja nagore. Drugim riječima, u gornjem pojasu svake slike javljaju se iskazi značenja (poput identiteta formi) a u donjem iskazi jednostavnih, neznačenjskih vizualnih formi. Radi se o dominaciji a ne isključivom prostoru djelovanja jedne od dviju klasa datih vizualnih informacija. Uostalom, uvažavajući razumijevanje Abrahama Molesa, na jednom mjestu, jednom prostoru zahvaćenom vizualnom formom, uglavnom se pojavljuju i jedna i druga klasa vizualnih informacija.



Sl. 4.15 Svaka slika ima vertikalnu strukturu, odnosno dijeli se na donji dio. Principijelno, u bilo kojoj opaženoj slici, tražimo značenja u njenom gornjem dijelu. To proizlazi iz vertikalnog ustrojstva svijeta i samog čovjeka, te našeg protugravitacijskog refleksa da pogled uvijek dižemo nagore.

Ova distinkcija, odnosno strukturalizacija slike na gornji i donji pojas može se tumačiti klasama dviju vizualnih informacija Abrahama Molesa (Moles⁴⁶ 1966), koji diferencira sve vizualne informacije na semantičke i

⁴⁶ Moles diferencira vizualne informacije na semantičke (koje iskazuju značenja) i estetičke (same ne znače, ali pripremaju značenja).

estetičke. Prve vizualne informacije iskazuju značenja, druge, estetičke vizualne ne znače, ali pripremaju forme za iskazivanje značenja.



Sl. 4.16 Slika je principijelno strukturirana na gornji, semantički dio, i donji, estetički dio. Neke slike, poput pejzaža u sumrak, imaju izrazito naglašenu ovu podjelu. Iz konturnih formi ovakvog pejzaža izranjaju figure iz kojih se rađa grafički aspekt slike - forme kontrastnog crno-bijelog izraza, gdje dominira elementarni, okvirni i shematski identitet figure. Čini se da su ove figure shematska osnova iz koje se pojavljuju forme pikto-grama i pisma. Distinkcija estetičko - semantičko prisutna je u samoj prirodi stvari, u ustrojstvu svijeta gdje su nebo i svjetlo gore a zemlja i tama dolje. Gore, na horizontu i svjetlu, prepoznavamo svijet i određujemo njegova značenja.

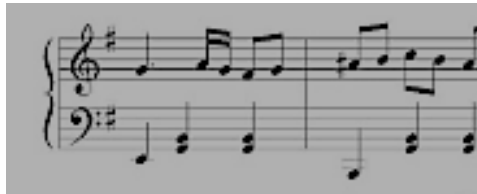
Semantičko-estetička strukturalizacija slike ima učinak širi od nje same. Odnosno, navedena distinkcija se može pronaći i u naizgled udaljenim poljima, iako, uvijek ima vizualnu pozadinu. Tako je čovjekova figura jasno podijeljena u dva pojasa, i to na način da se skoro može povući

linija odvajanja semantičkog i estetičkog prostora (sl. 4.17). Tako, naprimjer, ne možemo utvrditi identitete grupe osoba u redu ukoliko im promatramo samo donje dijelove figure (noge, i sl.). Ali, sasvim jasno, utvrđujemo identitete (njihove razlike, itd.) ukoliko promatramo gornje dijelove figura. Gornji dio slike naglašava semantičke vizualne informacije identiteta, donji estetičke vizualne informacije, poput ritmičnosti. Stoga je, za jednu klasu konstrukcije slika, onda kad je bitan identitet osobe, prikazivanje donjih dijelova nepotrebno. Slično je i sa pismom. Ali, ovdje treba napomenuti da se radi o latiničnom pismu. Pismo se tako također dijeli u dva pojasa, gornji, semantički i donji, estetički. Grafički dizajneri su uvidjeli ovo svojstvo pa, u nekim napisima, izostavljaju donji dio teksta, jer nije čitljiv za razliku od gornjeg pojasa koji ostaje čitljiv i kad ne „krnjav“. (sl. 4.17) Ovdje se može razmišljati o paralelama sviju figura – čovjeka i pojedinačnog slova. Intuitivno, neki grafički dizajneri prave ovakva povezivanja. Tako, zapravo, velika slova fonta *Bodoni* nose asocijacije na čovjekovu figuru (čvrstinom, proporcijama, i sl.).



Sl. 4.17 Figuru čovjeka i figuru slova (i teksta) karakterizira isto razdjeljivanje na gornji, semantički i donji, estetički pojas. Ako smo u prilici da vidimo samo gornje dijelove ljudi u grupi (njihova poprsja i glave...) moći ćemo da detaljno utvrđujemo njihove pojedinačne identitete, što nije moguće ukoliko, iz nekih razloga imamo mogućnost pogleda samo na donje dijelove ljudi u grupi – viđene noge nam neće ništa puno „reći“ o identitetima ljudi kojima one pripadaju. Isto je i sa slovima i tekстом, naročito latiničnim pismom – možemo identificirati i čitati slova i tekst kojima nedostaje donji dio, dok u obratnom slučaju to predstavlja skoro nepremostivu prepreku – u tom slučaju bi smo vjerovatno uočili i identifikirali samo linjski ritmički aspekt slova i teksta.

Semantičko-estetička diferencijacija na gornji i donji pojas, na prvi pogled paradoksalno, pripada i muzici, što onda govori o univerzalnom karakteru ovog fenomena i o njegovim prostornim učincima. Naime, poredeći ih sa svijetom vizualnog, Rudolf Arnheim⁴⁷ govori o aspektima visokih i niskih tonova u smislu njihovog težinskog učinka, prve karakterizira dinamičkim i u prevazilaženju i otklonu od težine, prostorno gore (dalje od zemlje) a druge karakterizira više težinskim i time intertnim i statičnim, formama bližih zemlji. Tako niski i visoki tonovi definiraju prostor - „gornje - donje“ ustrojstvo svijeta, koje se nalazi i u slici. Ali, u ovom ustroju nije teško prepoznati i mougcu semantičko-estetičku distinkciju, budući da se u gornjem prostoru visokih tonova iščekuje dinamički, a u donjem statički muzički iskaz. Odnosno, visoki tonovi u svom dinamičkom iskazivanju (diferencijaciji, intenzitetu, promjeni...) prizivaju identitet cjeline muzičkog iskaza – melodiju, svojevrsnu muzičku figuru i motiv. Naprotiv, niski, duboki tonovi u svom statičkom i inertnom iskazivanju, prije prizivaju svijet ritma i nedovršenih muzičkih figura. I sam notni zapis, koji, sam po sebi, predstavlja sliku, iskazuje dosljedno ovu diferencijaciju.



Sl. 4.18 Muzika i sam notni zapis naznačavaju semantički aspekt forme, gornjim prostorom i dinamikom visokih muzičkih tonova, naspram donjeg prostora i svojevrsne muzičke inertnosti niskih muzičkih tonova. Ovo se ponekad može prepoznati kao „gornji prostor“ visokih tonova melodije i „donji prostor“ niskih, ritmom naznačenih tonova.

⁴⁷ Rudolf Arnheim u knjizi *Novi eseji o psihologiji umjetnosti*, poglavlje „Opažajna dinamika u muzičkom izrazu“ (str. 218-230).

Naspram principijelnog položaja, u bezbroju viđenih slika, značenjske vizualne informacije se ponekad javlja inverzno, to jest u donjem dijelu slike. Ali, i u tom slučaju, postoji težnja za usmjerenjem nagore, i traženjem značenja u gornjem dijelu slike. Semantičko-estetički strukturalni karakter važan je za analizu slike, ali i za njenu konstrukciju, odnosno kreaciju slike. Između ostalih polja kraecije slike, poznavanje ovog karaktera jako je važno i za 2D dizajn vizualnih komunikacija.



Sl. 4.19 Raymond Savignac, plakat za proizvod - sapun *Monsavon* (1949). U prvom gledanju, prvoj viđenoj slici – „kadru“ koji zahvata cjelinu plakata – dominira značenje „tužne i nježne krave“, zahvata, dakle, gornji dio slike. Ostale informacije se u tom trenutku ne uočavaju, odnosno, nisu „izoštrene“. Druga uočena slika nalazi se u donjem dijelu plakata i fokusirana je na identitet sapuna. Tako se „krava“ i „sapun“ povezuju u konačni značenjski lanac. Jedno od

sličnih, mogućih značenja, odnosno poruka, jeste: „Mliječni sapun *Monsavon* direktno je vezan za 'prirodnog proizvođača mlijeka' - kravu, odakle ga isisava...”

5

METAFIZIKA SLIKE**I SVIJETA KOJI SE OKUPLJA U NJOJ⁴⁸****Holistički i elementni⁴⁹ karakter slike**

Slika nije nevažna i površna pojava puke refleksije svijeta. Ona je neka vrsta holona – istovremeno je i dio svijeta i njegova cjelina. Zapravo, slika općenito, ali i svaka viđena slika, njena pojava i struktura, artikulira cjelinu opaženog i pojmljenog svijeta oko nas. Sama struktura slike je elementarna, te čini svojevrsnu metafiziku slike. U tom smislu se jedna slika može razumjeti kao reprezentacija cjelovite i dovršene forme svijeta, koji se okuplja u toj slici. Tako slika, uz ostale kategorije, afirmira čovjekov svijet trajnih značenjskih cjelina (elemenata) - čovjek nikada nije poimao niti živio u svijetu dijelova nego uvijek u svijetu entiteta i elementarno definiranih kategorija.

Na prvi pogled paradoksalno, čitav svijet, iz nekih razloga, težimo tumačiti, odnosno razumijevati, dvodimenzionalnom formom slike, što se može razumijavati i kao aspekt apstrahovanja i redukcije svijeta, naročito kad se promatra njegovo pojavljivanje u trodimenzionalnoj i materijalnoj

⁴⁸ Ovo razmatranje je u neposrednoj vezi sa poglavljem 4 iz ove knjige: *Fenomenologija vertikalnog ustrojstva svijeta slike*, koje predstavlja analitički i relativno partikularni prilaz slici. Samo razmatranje *Metafizika slike i svijeta koji se okuplja u njoj* usmjereno je ka elementarnijem obuhvatu fenomena slike, i predstavlja neke vrstu njene ontologije.

⁴⁹ Elementnost se ovdje upotrebljava u smislu situacije ili stanja elemenata, kao razumijevanje svijeta u elementima.

formi. Tako se slika, kroz njenu dvoimenzionalnu formu, javlja kao svojevrsna elementarna mjera svijeta, ali, i prostor u koji se, na neki način, svijet okuplja u njoj. U tom se smislu, naprimjer, i trodimenzionalna i materijalna pojava arhitekture i dizajna iskazuje dvodimenzijskom formom slike. Tada slika, arhitektura i dizajn artikuliraju iste elementarne principe pojavljivanja.

Naspram tradicionalnog poimanja koje metafiziku i transcendentni prostor smještaju izvan, metafizički svijet primordijalnih elemenata se može smjestiti u čovjekovo iskustvo. To, svojevrsno metafizičko iskustvo jeste iskustvo aktivnog doživljavanja svake viđene slike. To iskustvo jeste onaj doživljaj i življenje svijeta koje se najjasnije prepoznaje u vertikalnoj strukturi slike. Vertikalna struktura slike se javlja onda kao forma koju čovjek teži vidjeti, prepoznati, pojasniti, doživjeti... u njegovom neizbježnom vertikalno-gravitacijskom svijetu.

Metapejzaž – struktura *imago mundi* u svakoj viđenoj slici

Naspram transcendentnog poimanja, univerzalni, metafizički svijet primordijalnih elemenata može se smjestiti u čovjekovo iskustvo. Unutar forme metafizičke slike, kao primordijalnog metaforiranja svijeta elementarnim simbolima⁵⁰ (Ricoeur 1977), svijet se javlja kao generativna činjenica vizualne percepcije.

Metafizička slika, pa onda i metafizička kuća, kao čovjekov koncept svijeta, sugerira da on u svakoj percipiranoj slici "vidi" univerzalni trojni pejzaž: zemlju, vazduh i nebo. (sl. 5.1) Dok percipira svijet, čovjek uvijek nastoji da prepozna, da konstruira datu trijadnu strukturu svijeta...

⁵⁰ Primordijalno metaforiranje (*primordial metaphoricity*) Paul Ricoeura identificira one vrste metafora koje imaju specifičan metafizički učinak - Sunce, Svjetlost, Toplina, Zemlja, Voda, Vazduh, Vatra (*the Sun, the Light, the Heat, the Earth, the Water, the Air, the Fire*). (Ricoeur, 1977, str. 289)

Svaka je opažena slika vertikalno strukturirana na ono "gore" i ono "dolje" (Merleau-Ponty,⁵¹ 1990), ali je jasno da se može prepoznati i odrediti prostor "između" onoga što je gore i onoga što je dolje. Kako je svaka (vizualna) percepcija - mišljenje, i kako čovjek koji opaža nije analitičar koji stvarnost rastvara na njegova partikularna svojstva, iskaz vertikalnog ustrojstva (dolje - između - gore) jeste jasno stvar simboličke naravi. Stoga se ti vizualni karakteri slike vezuju za simbole - metafizičke elemente: onog "dolje" - elementa Zemlje, onog "gore" - elementa Neba, i onog „između" - elementa Vazduha. To znači da je metafizička kuća elementarno i elementno razumijevanje svijeta, kriterij koji se pojavljuje unutar svake vizualne akcije - vizualne rekonstrukcije (akt percepcije) i konstrukcije svijeta⁵², akcije koja rezultira novom vizualnom formom, materijalnom ili nematerijalnom. Vizualna (re)konstrukcija svijeta može završiti materijalizacijom slike u arhitektonski objekat⁵³, dizajn ili bilo koju pojavljenu stvar, dok nematerijalni efekat može biti forma grafičke, TV, video, ili bilo koje druge slike.

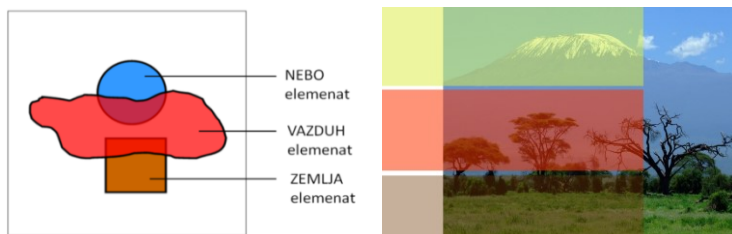
Metafizička slika je oznaka za cjelinu svake percipirane slike koja mora imati ustrojstvo *imago mundi*, unutar koje se povezuju vizualni karakteri trijade elemenata Zemlje, Vazduha i Neba. To je kvalitet u kome čovjek simbolički boravi, koje je njegovo pribježište, forma kojoj se stalno vraća, i koji je kao takav svojevrsna "kuća". Tako slika i kuća zadobijaju svojevrsnu identičnost. S druge strane, sama kuća, kao arhitektonski kvalitet, ima ustrojstvo metafizičke

⁵¹ Merleau-Ponty govori o vertikalnosti percepcije, gdje diferencira "gore" i „dolje" slike. (Merleau-Ponty, 1990, str. 287-8)

⁵² Terminologija, vizualna akcija, te vizualna konstrukcija i rekonstrukcija svijeta nerazdvojivo uključuju aspekte apstraktnog mišljenja.

⁵³ Čovjek nikad nije bio *tabula rasa* - on ne gradi arhitekturu *ex nihilo*, da zadovolji puke potrebe. Iz koncepta metafizičke kuće proizlazi da čovjek re-konstruira svijet, što podupire antropološko tumačenje geneze arhitekture Nolda Egentera. Sugestija dolazi od naglašavanja simboličkih aspekata tradicionalne japanske arhitekture - prvotnost "semantičke arhitekture" (objekti fetiša, idola, duhovnih koliba...) (Egenter, 1994). Slično se može zaljučiti iz Eliadeovog djela (Eliade, 1959) - prvotnost simboličkog se javlja kao karakter svetog.

slike, koja je u arhitekturi elaborirana. Arhitektura, po sebi, nosi rudimentarne odlike čovjekovog življenja. Metafizička slika u arhitekturi jeste metafizička kuća.



Sl. 5.1 Metafizička kuća je svaka slika koju čovjek opaža, čineći to "kroz trodjelne naočale vertikalno povezanih elemenata Zemlje, Vazduha i Neba". Zasnovana na gravitacijskom ustrojstvu čovjeka i njegovog okoliša, metafizička kuća je, u stvari, shema univerzalnog pejzaža - *imago mundi*, gdje se zemlja - vazduh - nebo unutar njega pojavljuju kao elementi Zemlje, Vazduha i Neba.



Sl. 5.2 Prizivanje arhetipskog pejzaža: René Magritte, *Le faux miroir* (1928) i vizija teratomorfnog („sve je od kamena“), arhetipskog pejzaža u crtežu arhitekta Bogdana Bogdanovića

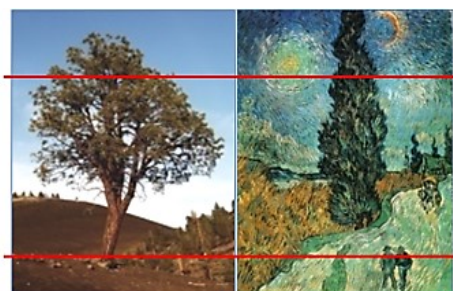
Metafizička slika/kuća se može razumjeti kroz formu arhetipskog pejzaža - kategorije kolektivnog nesvjesnog Carla Gustava Junga. U psihologiji i umjetnosti se pojavljuje nekoliko karakterističnih tipova arhetipskih pejzaža⁵⁴ (pejzaž leda, kameniti pejzaž, pejzaž primordijalnog mora...)

⁵⁴ Specifično u arhitekturi, Christian Norberg-Schulz identificira tri arhetipska pejzaža i arhitektonska tipa. On navodi: „Romantični, kosmički i klasični pejzaži su arhetipovi prirodnih mjesta. Generirani su bazičnim odnosima između zemlje i neba... (Norberg-Schulz, 1980, str. 47)

– dok se metafizička kuća se pojavljuje kao njihov zajednički imenitelj. Arhetipski pejzaž je unutarnji psihički prostor, koga čovjek onda prepoznaje i izvan sebe.

Fenomenologija metafizičke slike/kuće

Metafizička slika/kuća je mjera stvari i pojava, koje se povezuju sa baičnom strukturom slike a pojavljuju se u različitim formama – arhitektura kuće je samo jedno znakovito polje. Fenomenologija metafizičke slike u njenom ispoljavanju u arhitekturi ima i antropološki i kulturološki značaj. Trijadna struktura građevine tako je stvar čovjekovog graditeljskog iskustva (temelj, tijelo građevine, krov) i simbolnog iskazivanja (struktura metafizičke kuće – Bachelard, 1994), naprimjer. Uloga elementa Vazduha važna je za generiranje arhitekture. Metafizički, a pojašeno jezikom simbola, kuća nastaje kada se elemenat Vazduha zatvori i ogradi materijalom elementa Zemlje preko pravih formi elementa Neba. Etimologija riječi "vazduh" (Skok, 1976) sugerira vezu sa "duh" i "dah"⁵⁵. Tako se geneza metafizičke slike i kuće direktno povezuje sa čovjekom fizički i simbolički, gdje su dah i duh iskazi njegovog biološkog i simboličkog bitisanja.



Sl. 5.3 Razumijevanje forme bilo kojeg drveta, stvarnog ili naslikanog (poput ovog na platnu van Gogha *Put sa čempresom i zvijezdom*, 1890) određeno je

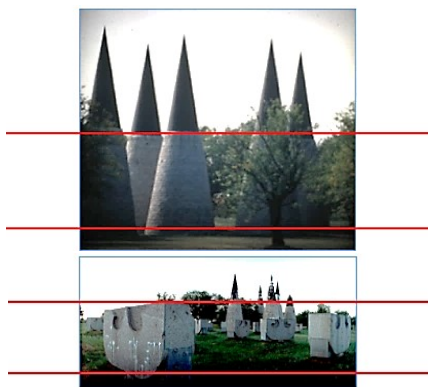
⁵⁵ Pojam 'vazduh' P. Skok vezuje za osnovicu pojma 'dah' iz koje je izveden. Riječ 'vazduh' ima etimološku vezu sa pojmovima 'duh', 'dah', 'izdahnuti', 'u-dahnuti'... (Skok. 1976, str. 372-4).

trodjelnom metafizičkom strukturom slike⁵⁶ - strukturom *imago mundi*, diferenciranoj po vertikali. Donji prostor drveta, korijenje i tlo pripada elementu Zemlje. Srednji prostor vezan je za živi svijet i djelovanje elementa Vazduha – deblo i dio krošnje. Gornji prostor, sam vrh drveta, uvijek neboorijentiran, pripada elementu Neba. Ova se trodjelna struktura može prepoznati i kao mitološka struktura drveta – narativni obrazac prisutan unutar različitih kultura, na raznim stranama svijeta.



Sl. 5.4 U botaničkoj bašti *Kew Gardens* (London, Marks Barfield Architects, 2008) konstruiran je kao vrsta mostovne konstrukcije visoko iznad tla (18m), tako da je moguće „hodati kroz vrhove krošnji ogromnog drveća” - situacija koja je uobičajeno nedostižna u svakodnevnom životu. „Dosegnuti vrhove krošnji” predstavlja san i želju svakog djeteta – simboličku projekciju svijeta, i pronalazi se i kod odraslih ljudi. To nas povezuje sa svijetom simbola i mitskih označenja: „Dosegnuti vrhunac i 'nedostižno'!”, „Transcendirati svakodnevno i obično”; „Postići herojski poduhvat”; itd.

⁵⁶ O metafizičkom, elementnom simbolizmu drveta, naročito karakteru *Axis Mundi* – „mikrokosmološkoj osovini svijeta”, svjedoče brojni mitovi, rituali, vjerovanja... (Eliade, 1959)



Sl. 5.5 Oblikovanje spomen parka *Dudik* (Bogdan Bogdanović, Vukovar, 1980), koristi karakter metafizičke kuće (drveta) da, između stabala dudova, iskaže helenističku temu *kosmos* - *kaos*. Kosmos je artikuliran visokim, neboorijentiranim kupama, čiji polirani vrhovi, izvan prostora ovostranog, prodiru u prostor onostranog (preko zamišljene horizontalne linije) – što priziva elemenat Neba. Iskaz *kaosa*, dat kao „kamen brodovlje u neuređenom horizontalnom kretanju“, priziva elemenat Vazduha.

Metaorijentacija i metaklasifikacija pojavnog svijeta: elementi Zemlje, Vazduha i Neba

Metafizička slika/kuća se javlja kao univerzalna mjera stvari i pojava – čovjekov svijet, otkad se može nazvati čovjekovim, uvijek je bio elementarno određen. Stvari pojave su uvijek imale određenost, odnosno mjeru. Tako se metafizička slika/kuća i njeni elementi javljaju kao vrsta univerzalne određenosti – kao metaorijentacija svijeta. Odnosno, čovjek sve vizualne pojave i stvari, i s njima nevizualne, ali na svoj način povezane, prepoznaje unutar trijade elemenata Zemlje, Vazduha i Neba. Elemente Zemlje, Vazduha i Neba, čovjek vidi i poima jednovremeno kao povezane u trijadu i samostalne. U posebnim situacijama, elementi se vide kao izrazito samostalni unutar metafizičke kuće, kada jedan ili dva elementa dominiraju, ili kada metafizička kuća nije u potpunosti i jasno formirana.

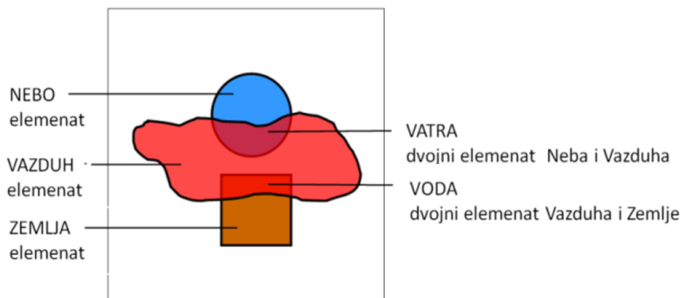
Elementat može biti bilo koja slika koja se povezuje sa stvarima i njihovim pojmovima. Tako su percepcija i apstraktno mišljenje neodvojivo povezani u metafizičkim elementima, koji se tako javljaju kao elementarna mjera svijeta - njegova metaklasifikacija. Svaku viđenu sliku, odnosno stvar i pojavu, čovjek nastoji smjestiti u metafizičku kuću ili im barem pridružiti jedan od metafizičkih elemenata (Zemlja, Vazduh, Nebo), kome oni mogu da teže ovisno o njihovom karakteru.

Ako je taj karakter vezan za proste forme i prostokauzalne odnose i materijalne fe-nomene, pojava ili stvar se vezuje za elementat Zemlje. Ako je taj karakter vezan za fenomene nereda i živog svijeta, stvar i pojava se vezuju za elementat Vazduha. Ako je taj karakter vezan za fenomene visokouređenih formi reda („idealnih formi“), stvar i pojava se vezuju za elementat Neba. Sve viđene i vizualizirane stvari, i njihove karaktere, čovjek, dakle smješta u tri metafizičke, „spoznajne ladice“ elemenata Neba, Vazduha i Zemlje. Pri ovome, pojava ili stvar se povezuje najčešće sa jednim elementom.

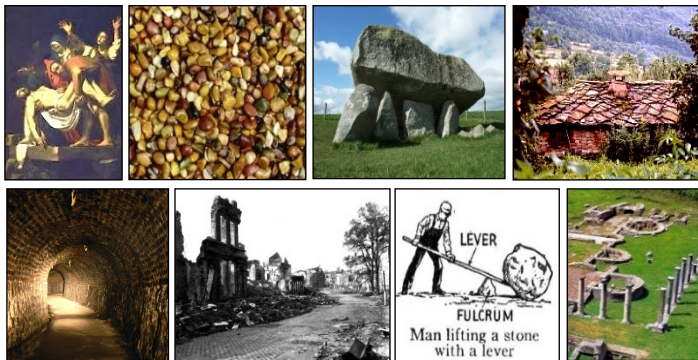
Ali, ima pojava i stvari koje se povezuju sa dva ili čak sa sva tri metafizička elementa - ako se računaju i među elementi, pojava ili stvar se može vezati i sa svim elementima. U tom slučaju se, kroz jednu stvar ili pojavu, iskazuje potpuna metafizička slika / kuća. Takve stvari, poput kuće u arhitekturi, nose sobom najpotpuniju referenciju svijeta i, skoro po pravilu, iskazuju sakralni kvalitet.

Unutar vertikalnog poretka tri metafizička elementa Zemlje, Vazduha i Neba, moguće je pronaći još dva prelazna, dvojno kodirana elementa, koji uz perceptivni imaju i ponešto spekulativan karakter. Prvi međuelemenat artikulira preklapanje i vezu elemenata Zemlje i Vazduha - i čini ga elementat Vode. Drugi međuelemenat artikulira preklapanje i vezu elemenata Vazduha i Neba - i čini ga elementat Vatre (v. ideogram, slika 5.6). Oba međuelementa nose vizualne i druge karakteristike i jednog i drugog elementa iz kojeg su izvedeni. Tako elementat Vode,

naprimjer, ima karakter fluidnosti i neuređenosti Vazduha, ali i težnju ka stanovitom, krajnje prostom izrazu forme. Dakle, puni iskaz metafizičke kuće vezan je za ukupno pet metafizičkih elemenata, tri osnovna i dva međuelementa, koji također mogu biti kriterij metafizičke klasifikacije.



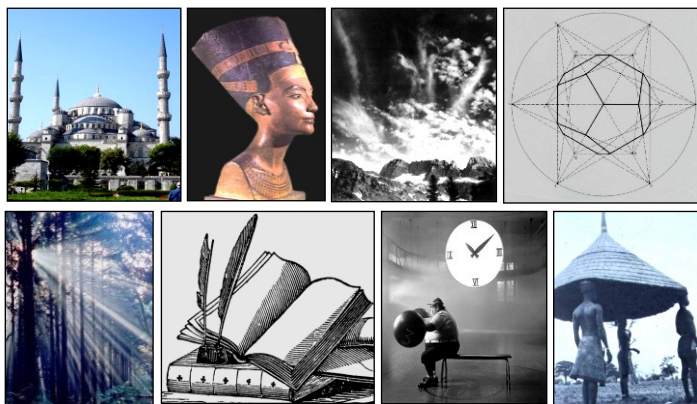
Sl. 5.6 Ideogram metafizičke kuće - puni iskaz metafizičke kuće vezan je za ukupno pet metafizičkih elemenata, tri osnovna i dva međuelementa: Zemlja - (Voda) – Vazduh - (Vatra) - Nebo



Sl. 5.7 Metafizička ladica elementa Zemlje, u koju se smještaju proste pojave i stvari, one koje iskazuju prostokauzalne, najjednostavnije forme reda i materijalnost: smrt (tijela), materijal i forme zemlje (naročito u zrnatom iskazu) i nežive prirode, karakter težine, materijal za građevine (i drugi materijali), tunel (i sve "podzemne" forme), razrušene i napuštene kuće, proste mašine (svi jednostavni uzročno-posljedični iskazi), arheologija...



Sl. 5.8 Metafizička ladica elementa Vazduha, u koju se smještaju stvari i pojave koje nemaju čvrstu formu i organizaciju („nepravilne su“), i sve pojave i forme živog svijeta, koje, također, nose aspekt nadilaženja ili otklona od reda, iskazanog samom promjenjivošću forme živog svijeta: živi svijet⁵⁷ i priroda (u svojoj promjenjivosti - rast, rađanje i smrt), pokret (naprave, životinje, čovjek, priroda...), „donje nebo“ (oblaci, nepogode, magla, padavine), uzburkano more, posude, svakodnevni život, baloni i sve „vazdušne“ pojave,...



Sl. 5.9 Metafizička ladica elementa Neba u koju se smještaju visokouređene stvari pojave i one koje teže idealnom iskazu: religija, ljepota, „gornje nebo“ (za razliku od donjeg neba koje je vazdušasto), forme idealne geometrije, svjetlost, jezik, nadrealnost, umjetnost, krov kuće, gornji dio svake forme,...

⁵⁷ Sam „život“, kao duhovna kategorija, pripada elementu Neba.

Raznovrsne metafizičke kuće

Metafizička kuća jeste svaka slika kod koje se uočava njena cjelovitost – potpunost iskazivanja trijadne vertikalne strukture slike, odnosno strukture *imago mundi*. Pojavljuje se u bezbroj nematerijalnih ili materijalnih varijacija. Pojam „kuća“ je, kako je navedeno, figurativan i označava cjelovitost pojave slike, te se, sem arhitekture, odnosi na bezbroj stvari i pojava.

Pojavne forme različitih metafizičkih kuća – „češlja“, „čaše“, „igle“, „lampe“... posjeduju svoju, metafizičku mjeru, koja, najčešće, stoji naspram uobičajene konsenzusne društvene vrijednosti, odnosno naspram društveno normirane mjere. Tako, metafizička mjera čini društveno normirane "male stvari" metafizički značajnim, karaktere koje često dokučuje umjetnost. Naprimjer, na platnu René Magrittea *Les valeurs personnelles* (1952), sl. 5.10, jedan obični zid sobe postaje metafizički akcentiran kao vazdušni, i čini se otvaranjem svog dotad uspavanog značenja, postaje svojevrsni nebeski prozor. Također, primjer, ogromne igle, uvećane i time, za potrebe šivenja nefunkcionalnog predmeta na Piazzale Cadorna u Milanu (sl. 5.10), krajnje ističe njen metafizički karakter, gdje predmet svakodnevne upotrebe zadobija karakter važnog urbanog i spomeničkog karaktera, svojevrsnog obeliska, koji „probija zemlju i izdiže se k nebu“. Također, dizajnerski primjer obične stolne lampe, pažljivije promotren, otkriva ukupni metafizički značaj svjetlosti...



Sl. 5.10 Metafizička mjera čini društveno normirane "male stvari" značajnim, kako to ilustrira René Magritte na platnu *Les valeurs personnelles* (1952), te Claes Oldenburg i Coosje van Bruggen sa ogromnom iglom na Piazzale Cadorna u Milanu (2000).

U postmodernoj umjetnosti i dizajnu, povratak simbolima vodi dizajn ka prepoznavanju i naglašavanju metafizičke kuće u strukturi stvari. Postmoderni dizajn čajnika na slici (5.11) *Il Conico* zadobio je, rečeno riječnikom arhitekture, kupolicu, što je, zapravo, simbolički elemenat od koga modernistički dizajn bježi u svojoj promociji apstraktne geometrije, a koji, kako svaki krov i kupolu priziva elemenat Neba. Naime, ukupni karakter modernističkog oblikovanja vezan je za elemenat Vazduha, te, generalno nosi aspekt vazdušnog (otklon od težine i formi vertikale, i sl.), pokrenutost, odnosno ekspresivni karakter formi, itd.



Sl. 5.11 Čajnik *Il Conico*, dizajner A. Rossi (1986)

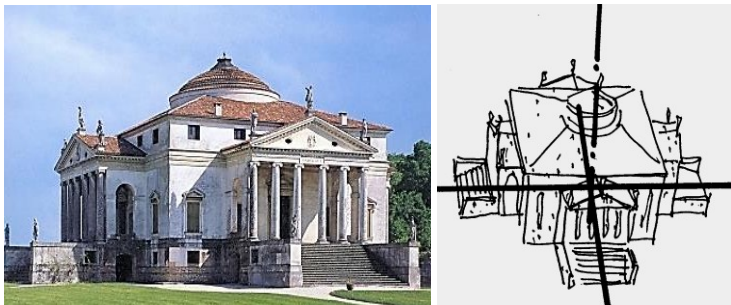
Predodžba potpune metafizičke kuće, u kojoj se sjedinjuju elementi Neba, Vazduha i Zemlje, simbolička forma, prepoznata je na prostorima različitih kultura svijeta, specifično i kao uzrečica "Zemlja i nebo se ljube!". Ova je forma artikulirana i kao svojevrsna (mitološka) struktura u Bachelardovoj poetici (Bachelard, 1971), a prepoznaje se i u Eliadeovoj kategoriji svetog (Eliade, 1959).

Da se "zemlja i nebo ljube" može se prepoznati i unutar dvodimenzionalne forme grafičkog znaka Davidove zvijezde. Naime, jasan vizualni rad dva suprotnousmjerena trokuta, iz kojih je sastavljena zvijezda generira novu, višu cjelinu, čvrstu metafizičku kuću elemente Neba i Zemlje. Usmjerenje jednog trokuta je prema dolje - artikulira elemenat

Zemlje, a drugog trokuta prema gore, te on artikulira elemenat Neba. (sl. 5.12) Ovo metafizičko pojašnjenje Davidove zvijezde direktno je izvedeno iz vizualne percepcije - rada vizualnih formi, odnosno koncepta metafizičke slike/kuće, te se može razlikovati od drugih metafizičkih i simbolnih pojašnjenja te zvijezde, poput kabalističkog.



Sl. 5.12 "Zemlja i nebo se ljube" u svakom njihovom povezivanju koje načini svjetlost munje, ali se oni „ljube“ i sjedinjuju i u simboličkoj poruci dva preklapljena trokuta Davidove zvijezde.



Sl. 5.13 *Axis Mundi* - mikrokosmološka osovina ("centar svijeta") svojom metafizikom definira jedan cjeloviti svijet. *Axis Mundi* simbolički povezuje zemlju i nebo, iskaz je bića metafizičke kuće sublimiranog u vertikalnu, a u arhitekturi ima dovršene forme i značenja. Iskaz je brojnih religijskih i mitskih vjerovanja⁵⁸... Ali, *Axis Mundi* je mikrokosmološka osovina koja je principijelno prisutna unutar svake opažene slike; kao i svakog arhitektonskog objekta (u njegovom pretpostavljenom središtu). (Andrea Palladio, Villa La Rotonda, Vicenza, započeta 1567)

⁵⁸ *Axis Mundi* povezuje tri vertikalna "kosmička nivoa" - zemlju, nebo i podzemlje. Umjesto, stup ili drvo - uobičajeno, *Axis Mundi* mogu biti ljestve ili planina. (Eliade, 1959)

Arhitektura

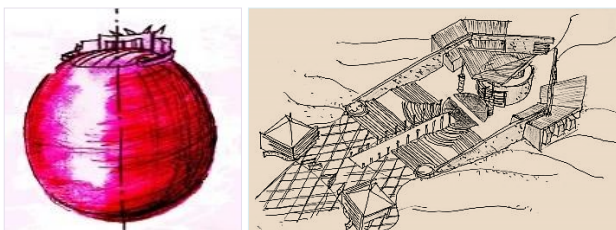
Arhitektonski objektat predstavlja jednu od bezbrojnih ali najznačajnijih stvari ili pojava koje iskazuju strukturu metafizičke slike/kuće. Štaviše, neki su aspekti strukture metafizičke slike izraženiji u arhitekturi nego u drugim formama. Moglo bi se reći da čovjek metafizički jednako nastanjuje i sliku i arhitekturu pa se sintagme metafizička slika i metafizička kuća mogu uzimati kao sinonimi.

Arhitektonski objektat je jasno izražena i potpuna metafizička kuća visoke definiranosti – svi su elementi povezani u jednu snažnu cjelinu višeg nivoa. Dakle, metafizički elementi i njihova trijada (kuća) su u arhitekturi jasno pojavljeni i dovršeni. Svaki arhitektonski objektat ponavlja idealni model svijeta u kome živimo, odnosno metafizičko ustrojstvo svijeta svojom strukturom: svojim najnižim dijelom kojim se oslanja na zemlju, temeljem kuće preklapa elemenat Zemlje, svojim trupom, srednjim dijelom kuće namijenjenim življenju, preklapa elemenat Vazduha, svojim najvišim dijelom sa usmjerenjem nebu, krovom kuće, preklapa elemenat Neba. Ponekad je rad jednog ili dva elementa trijade izraženiji pa ostatak trijade ima manje izražajan iskaz.

U materijalizaciji u arhitekturu, fenomenologija metafizičke slike ima neupitno izraziti antropološki i kulturološki značaj. Trijadna metafizička struktura građevine jednovremeno je izraz čovjekovog odnosa prema realnom svijetu oko njega kroz njegovo graditeljsko iskustvo (preko formi temelja, tijela, i krova građevine), i simboličkog odnosa prema tom istom svijetu (Bachelard 1994), koje se može tumačiti kao trijada elemenata Zemlje, Vazduha i Neba. Semper (Semper 1851) potkrepljuje ideju vertikalne trijadne strukture kuće, gdje se, uz središnji, za njega centralni dio građevine koje čini ognjište, pojavljuje donji dio kuće, zemljana platforma, te gornji dio kuće, krov na stubovima, sa zidom koji ograđuje.

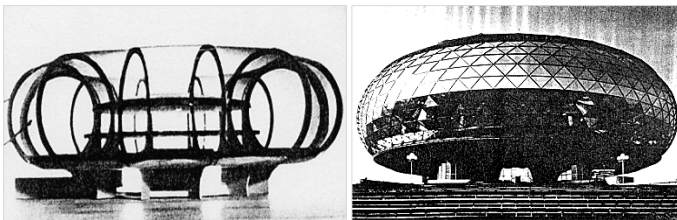


Sl. 5.14 Metafizika kuće u arhitekturi označava diferencijaciju arhitektonskog objekta na temelj - trup - krov, odnosno na elemente Zemlje - Vazduha – Neba.



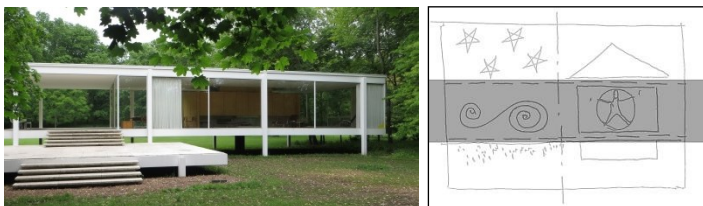
Sl. 5.15 Koncept metafizičke kuće pruža mogućnosti beskrajnih varijacija elemenata u arhitekturi. U primjeru arhitekture višekonzesionalnih kapela na groblju u Modriči (na slici, lijevo), dijelom se javlja inverzija metafizičkog poretka. Tu je element Neba, iskaz koji se uobičajeno prepoznaje kao gornji, krovni dio objekta, sada naglašeno prisutan u nivou zemlje – formalno, on se javlja kao "ukopana kugla, čiji je vrh ispupčeni plato i usmjeren je nebu", dok se u gornjem, krovnom dijelu kuće, pronalaze isprazni i ostaci krova, formalno i simbolički dati kao „posrnule kupolice, koje 'padaju', i koje osvajaju puzavice i drugo raslinje". U drugom primjeru, kapela na groblju u Gradačcu (na slici, desno), čitav arhitektonski izraz je baziran na reduciranom iskazu kuće, situacija koja se prepoznaje kad je kuća razorena. To je situacija kad su od neke kuće preostali samo zidovi temelja, a glavni dio kuće, onaj između krova i temelja, onaj koji se vezuje za ljudsko življenje, a simbolički se vezuje za element Vazduha – koji je uništen. Tako, preostali elementi, a naročito element Zemlje (koji je vezan za formu temelja), dominiraju. I sama forma krova, vezan za element Neba) data je u ostacima – u vidu leptiraste forme koja se „izdiže i odvaja od nekadašnje cjelovite kuće“.

Naizgled male promjene u oblikovanju jednog arhitektonskog objekta mogu dovesti do temeljne promjene metafizičkog obrasca, kao u primjeru arhitekture *Muzeja vazduhoplovstva* u Surčinu kod Beograda (sl. 5.16). Metafizika elementa Vazduha dominira unutar prvobitnog arhitektonskog koncepta - staklene plohe torusnog tijela su transparentne i povezuju unutarnji i vanjski prostor. Sugestija oslobođenog, kružnog i horizontalnog kretanja vazduha je istaknuta... Ista arhitektonska forma nosi velike promjene unutar realizacije tog objekta – izgrađena fasada je od netransparentnog i zrcalnog stakla, sa formama trokutnih modula. Sada objekat priziva drugačiji metafizički obrazac - dominira učinak elementa Neba sa konotacijama svemirskog, onostranog i idealnih formi. Kako je metafizička kuća zasnovana na vizualnoj percepciji, ona nije nepromjenjiva kategorija. Efekat nagle metafizičke promjene je percepcijski - može se desiti u djeliću sekunde, uzrokovan "zalaženjem sunca za oblak", percepcijom iznenadne promjene svjetla i njene refleksije od stakla, i sl.



Sl. 5.16 *Muzej vazduhoplovstva* u Surčinu, arhitekt Ivan Štraus, maketa prvobitnog koncept i gradnja sa „malim“ izmjenama

Metafizička kuća, iskazivanje njenih elemenata, može biti kriterij vrjednovanja i određenja arhitekture, pojedinačno i općenito. Modernom arhitekturom, kao osobenim stilskim iskazom, dominira element Vazduha. U moderni, horizontalno pokrenute forme imaju vazdušni i netežinski karakter, smještene su "niti na nebo niti na zemlju". Primjer ove moderne arhitekture predstavlja kuća dr. Edith Farnsworth (sl. 5.17), gdje je vazdušni karakter potcrtan aspektima "kontinualnog i tekućeg prostora".



Sl. 5.17 Kuća dr. Edith Farnsworth, arhitekt Mies van der Rohe (Fox River, Illinois, 1945-51) reprezentira arhitekturu vazduha. Figuratивно rečeno, moderna arhitektura se odvaja i od tla i od neba, stoga „lebdi u prostoru između njih“, ali se i operativno i programatski tijelo modernističkog objekta izdiže od tla na pilote (Le Corbusier), te, u apstrahovanju u geometrijsku formu kubusa, gubi kosi a zadobija ravni krov.



Sl. 5.18 Iskazano metafizičkim principom, arhitektura biva generirana „zatvarenjem elementa Vazduha u materijalnu klopku“. Tako element Vazduha određuje polazni karakter bilo koje arhitekture i predstavlja samu bit unutarnjeg prostora kuće (enterijer). Karakteri samog enterijera jesu vazdušatost, život i živi svijet, bijeg od čvrste forme, pokret, "nered"... Generiranje svakog enterijera se javlja kao inicijalni uzrok nastanka svake i ukupne arhitektonske forme.

(Na slici: Instalacija u Vitra muzeju dizajna, Weil am Rhein, 2014. g., prema, enterijeru *Visiona II*, Veronera Pantona iz 1970. g.).

Geneza arhitekture je metafizički primarno vezana za elemenat Vazduha. Metafizički opisano, „kuća nastaje kada se elemenat Vazduha zatvori i ogradi materijalom elementa Zemlje u formama visokog reda koje daje elemenat Neba“. Geneza kuće se povezuje sa čovjekovim fizičkim i simboličkim bitisanjem. Sama kategorija vazduha je odlika živog svijeta a naročito čovjeka. Sem živom svijetu, *pneuma* "daje život i arhitekturi". Vazduh je u arhitekturi njen "duh" i "dah". Entelehija elementa Vazduha, "ulovljenog u zamku forme i materijala arhitektonskog objekta", jeste težnja da vazduh izađe van materijalnih „okova“ kuće. Metafizički gledano, kad vazduh napusti unutarnji prostor - arhitektura ne postoji. Ognjište⁵⁹, centralni elemenat kuće, vezano je za generičko iskazivanje elementa Vazduha.



Sl. 5.19 Nadgrobni spomenik sred-njevjekovne Bosne stećak jeste slika zgusnute forme koja ne sadrži šup-ljinu unutar sebe, odnosno ne sadrži vazduh. Dominira teški ma-terijal kamena - iskaz elementa Zemlje. Tako je stećak antipod ali i svojevrsni komplement arhitekture kao šuplje forme u kojoj se živi i koja sadrži vazduh. Stećak je kuća iz koje je „istisnut vazduh“ – time ona generira simbole u otklonu od živog svijeta. (Nekropola Radimlja, Stolac)

⁵⁹ "Kućom nazivaju južni Slaveni prostor gdje gori vatra". (Grabrijan, D., Neidhardt, J. (1957). *Arhitektura Bosne i put u suvremeno*. Ljubljana: Državna založba Slovenije; str. 30)

Metafizička kuća - gnostička spoznaja vs naučna spoznaja

Čini se da je došlo vrijeme da čovjek, naspram historijskog procesa simboliziranja njegove percepcije, učini simbole percipiranim - nađe njihovu zagubljenu percepcijsku osnovu u pojavnom svijetu. Metafizički ustrojena slika se može razumijevati kao gnostičko znanje koje dolazi od našeg iskustva⁶⁰. Gnoza se tu pojavljuje kao spoznaja koja dolazi od direktnog iskustva i svakodnevne vizualne percepcije, kao "znanje naših očiju i drugih osjetila, onoga što vidimo, odnosno opažamo".

Kako još uvijek nemamo perceptivno iskustvo vezano za einsteinovski zakrivljeni svemir („Ne vidimo ga“), a pitanje je kad i da li ćemo ga kao ljudski rod imati, primjenjujemo znanje bazirano na perceptivnom iskustvu svijeta u kome jesmo. Znanje našeg opažanja, znanje naših čula, iskustvo svijeta razvijeno kroz hiljade godina. Za razliku od uobičajnog spekulativnog i transcendentnog poimanja, svijet primordijalnih elemenata (i simbola) nije izvan čovjekovog iskustva. Kategorija metafizičke slike/kuće i njenih elemenata (Zemlje, Vazduha i Neba) čini sponu između svijeta mišljenja i danas potisnutog svijeta osjetilnog, reinauguracijom kategorije percepcije kao njihove spona.

Kategorija percepcije, i specifično percepcije svijeta u elementima, pokazuje se kao dinamička i razvojna kategorija, koja je potisnuta razvojem apstraktnog mišljenja, premda je još antički stav uvažio značaj opažajne stvarnosti unutar elementarne orijentacije svijeta. Empedokle je trima "elementima" (Aristotelova nominacija), počelima svega - Vatri, Vodi i Vazduhu, dodao četvrti tjelesni element Zemlju "da bi napravio kompromis između elejskog učenja [op. stroge spekulacije] i svakodnevne osjetilne očiglednosti, Empedokle je prihvatio sva uporišta koja su prije njega držali osnovnim, dodavši im četvrto. Sve zajedno nazvao je 'korijenima' stvari, a Aristotel ih je kasnije nazvao elementima. To je znamenito učenje o četiri elementa -

⁶⁰ "Experience is a cover-all term for the various modes through which a person knows and constructs a reality." (Tuan, 1977, str. 9)

vodi, zraku, vatri i zemlji (...). Njegovi su se tragovi održali u svakodnevnom govoru čak i danas, kad govorimo o po-
bješnjelim elementima." ⁶¹..." (Rusell, 1977, str. 30)

U srazu gnostičke i naučne spoznaje, novi epistemološki modeli i koncepti oblikovanja, naročito u arhitekturi, ipak nužno postaju iskazi one prve gnostičke spoznaje, odnosno metafizičke kuće, koja ne može biti ugrožena sve dok su čovjek i njegov svijet gravitacijski ustrojani. Christopher Alexander (Alexander 2002) sugerira da gravitacija igra ulogu modeliranja arhitekture samo u 17. „Newtonovom stoljeću“, dok je po njemu model 19. i 20. stoljeća baziran na modeliranju svijeta elektricitetom i svjetlom. Ne negirajući promjenjivost epistemoloških stajališta i kriterija u vremenu, poput ovih Alexandera, koncept metafizičke kuće sugerira trajnost i bazičnost gravitacijskog modela - svi drugi mogu biti adirani na taj osnovni. Tako je matrica gravitacijskog reda u arhitekturi bazična.

Odgovor na pitanje "zašto elementno poimanje svijeta" leži u činjenici da je ono u biti organizacije vizualne percepcije. To je kategorija preko koje se može povratiti zagubljeno a danas potrebno holističko viđenje i tumačenje svijeta. Za Macauleya, povećana, povećana svijest o elementnom svijetu⁶² danas može da označi prostor ekološke restauracije unutar koga se možemo vratiti historijskim idejama prirode (Macauley, 2010). Drugim riječima metafizička kuća i njeni elementi su, u iskazu percepcije svijeta, njegova metaorijentacija.

⁶¹ Hegel, premda protiv upotrebe metafizičkih elemenata kao prevaziđenih, naglašava njihovu osjetilnu pozadinu i poveznicu sa mišljenjem (Hegel, 1894. str. 314).

⁶² (O filozofiji elemenata:) "... mogli bismo ponovno otkriti i povratiti dublju i trajniju vezu sa svijetom elemenata, i u tom procesu, pronaći svoje mjesto - boraviti u vlastitom elementu ili elementima, ..."
(Macauley, 2010, str. 355).

6

NEIZRECIVO***Pathos Srebrenice i jedne njene fotografije***

Svaki je govor o Neizrecivom besciljan i besmislen. Ali, budući da je Neizrecivo sastavnica tajne njegovog bitka i budući da je njegov usud govor, čovjek je, tokom svoje historije, izgradio zaobilazne strategije posredovanog govora o Neizrecivom. Taj je govor uvijek približavanje Neizrecivom i težnja njegovom otkrivanju, pokušaj osluškivanja njegovih odjeka. Ontološki promatrano, tragedija Srebrenice jeste prostor neizrecivog. Jer, šta može preostati iza siline patnje, bola i smrti nego negovor i šutnja. Jezik se pojavljuje kao nedostatan i besmislen, njegove metafore uzmiču pred doslovnošću tragedije od koje se ne mogu spasiti posredovanjem, njegovi simboli bježe pred sirovošću istine doimajući se netačnim, diskurzivitet i logicitet jezika se iskazuju kao površni formalizam. Muk koji preostaje iza Srebrenice je znakovit. Jedna fotografija iz Srebrenice - slika žene okamenjenog lica (sl. 6.1), oduzima sposobnost govora njenom promatraču. Ta slika fotografa Almina Zrne, kao nijedna druga fotografija i govor, reflektira samo neizrecivo Srebrenice.

Možda je forma "šutljivog govora" fotografije jedna od rijetkih mogućih iskaza zrcaljenja srebreničkog *pathosa*. Za razliku od jezika, odnosno linearnog redanja ulančavanja značenja i upošljavanja logiciteta racionalnog uma, slika, u svom rudimentarnom iskazivanju "ošine" svog promatrača, njen je "diskurzivitet" uvijek podvrgnut nelinearnoj i

harmoničnoj cjelini, formi koja nema početka i kraja, i uvijek zahtijeva angažman osjećanja. Fotografija "žene iz Srebrenice" Almina Zrne upravo je takva slika rudimentarnog učinka. Ona nema čak niti naziv, ali "uzima" promatrača u potpunosti i izaziva empatiju bez ostatka - toliko, da ju je teško gledati duže vrijeme, teško se izboriti sa navalom osjećanja.



Sl. 6.1

Jedan, hermetičan i nejasan, ali dubinski simbol nalazi se u središtu značenja ove fotografije. Taj simbol ima karakter svetog i označava "nestajanje". On se iskazuje u dva vida, i može se razumjeti i kao predodžba dvije slike. Prva slika predočava svijet u ekspanziji. Utapanje mene i moga tijela u čitav svijet, povezivanje mene sa susjednim objektima, materijalima, šumama planinama..., sve dok se svijet i ja ne stopimo i ne postanemo jedno (jedan kvalitet). Ta slika, taj simbol svetog, nosi neku vrstu radosti u iščezavanju i priziva svjetlo... Druga je slika nestajanja suprotnosmjerna - označava svijet u skupljanju, skupljanje mene, nestajanje mene i moga svijeta u vrtlogu jedne tačke. Ta je slika težak i opasan simbol nestajanja, priziva vječni mrak i ništavilo...

Fotografija srebreničke žene sa podvezanom maramom, okamenjenog lica... slika je mračnog iščezavanja čovjeka i njegovog života skupljanjem u sebe i svoju unutarnjost. Žena na fotografiji je živa osoba - ali sve što je život nju je napustilo... Ona je tek okamenjeni ostatak efemernog i materijalnog svijeta... I njena je odjeća materijalno doslovna, gdje forme dekoracije i dezena dominiraju, kao što dominiraju bore na njenom licu i zategnute linije njenog krajnje zgrčenog lica. Njen se život skupio i utonuo u nju samu. Utonuo je i svaki osjećaj, bol, misao i s njima svaki zvuk i svjetlo vanjskog svijeta - te žene više nema. Promatrač fotografije otkriva užas, koji postaje njegov: "žena sa podvezanom maramom kamenog lica nema očiju..." U njoj, u njenom svijetu nema svjetla, ono ne dopire do nje... Sav se svijet, sav se život skupio, utonuo, presahnuo u toj ženi, u njenoj unutarnjosti. Izvan nje, svijet je okupan Suncem, svjetlom. Na njenom izbornom licu Sunce, koje je nije mazilo pa joj je preplanulo kožu, ostavlja tragove svjetla i čini oštre sjene. Ženina je glava blago zabačena unatrag, okrenuta svetosti neba koje ovaj put ne obećava, izložena Suncu koje joj neće pomoći. Taj zakočeni pokret zakočio je i ukinuo vrijeme. Mogući zaključak koji užasava jeste da zapravo želja ove žene jeste da nestane, da iščezne i da je nema... Tumačen svetim knjigama o neizrecivom, Svijet nastaje svjetlom. Svijet, koji umire na licu ove žene, postaje slijep i uranja u vječni mrak. Čitav se Svijet skupio se u prazne očne duplje jedne srebreničke žene i u njima izgubio svjetlo. Svijet je nestao, potpuno je transcendirao u beskrajno prazno, a s njim i žena po imenu Šuhra Malić, kojoj su u Srebrenici ubijena dva sina.

Nedvojbeno je ova fotografija jedne srebreničke žene autora Almina Zrne antologijska i svjetskog značaja. Fotografija tumači konkretni udes pojedinca, Srebrenice i Bosne u njemu, i jednovremeno iskazuje vanvremenski *pathos*, tragediju koja nadilazi racionalno tumačenje svijeta. Pitanje koje također ne sluti racionalan odgovor jeste koji je to usud spojio okamenjeno lice jedne žene i oko jednog fotografa - *ethos* kamere Almina Zrne, kojom kritički promatra i premjerava svijet?

7

CRNE FIGURE

Crne figure, prvenstveno forme sjene i siluete, i to prije svega sjene i siluete čovjeka i njegovog okoliša (brda, kuće,...), jesu izvor jasne, nedvosmislene i "potpune" transcendencije. Kao takve, crne figure su izvorište čistog, nemimetičkog simbola u umjetnosti i općenito kulturi, kategorije koja se naziva znak, i postavlja se naspram slike. Znakovi, odnosno crne figure su tako vrste kondenziranih, reduciranih i apstrahovanih slika. Crne figure postoje uz bijele figure, koje predstavljaju samu polaznu netranscendiranu sliku – crne i bijele figure čine nerazdvojni par. Bijele figure, odnosno slike, jesu aspekt ovostranosti svijeta koji živimo.

Crne figure su centralni elemenat vizualne percepcije – i to osnovne faze percepcije u kojoj se svijet okvirno prepoznaje i identificira u relativno asptraktnom iskazu. Crne figure su izvor i osnova vizualne komunikacije - one su izvorište su pisma. Crne figure su izvor i unutarnji smisao svakog grafičkog predstavljanja – radi dominacije njene konture dominira dvodimenzionalni i linearni karakter forme (crne figure). Linearni karakter figure dominira u slučaju konturne, „šuplje“ forme, ali i kod siluetarne forme, onda kad je sama ivična linija figure naglašena. Crne figure predstavljaju prastari ali i trajući iskaz, koji ne pokazuje znakove prevazilaženja i historičnosti.

Slika i znak kao „malo“ i „puno“ transcendirana stvarnost

Neki teoretičari, poput Ernsta Gombricha naprimjer, diferenciraju sliku i znak⁶³. U nekom smislu, distinkcija slika – znak može označiti „malo“, „dijelom“, (ili sl.), transcendiranu stvarnost – dakle, nikad „potpuno“ transcendiranu stvarnost. Znak, nasuprot, označava „puno“ (ili „potpuno“) transcendiranu stvarnost. Slika uvijek ima polazni smisao ovostranosti, stvarnosti koja se u njoj uvijek prepoznaje kao osnova i onda kad se prepoznaje stepen transcendiranosti i simbolizacije – znak je uvijek iskaz onostranosti, koja „pruža ruke“ ka ovostranosti. Znak se rađa kao principijelno crna forma, i, figurativno rečeno, „znak je produkt noći i mraka, dok je slika je produkt svjetla i dana“. Diferencijacija slike i znaka bi se mogla postaviti kao odnos konkretnog i materijalnog svijeta i njegovih stvari, viđenog na dnevnom svjetlu – fenomen slike, naspram apstraktnog i „potpuno“ simboličkog i transcendentnog i nematerijalnog svijeta viđenog u tami noći. Tako, postoji vrijeme kad se crne figure rađaju. To je vrijeme sutona, prelaska dana u noć, što se može razumijevati i kao transcendencija svijeta dana u svijet noći, svjetla u tamu, i sl. Noć je tako opreka danu, noć tako transformira svijet materijalnog i konkretnog, neposredno i odmah, u njegovu svojevrsnu negaciju: materijalno postaje nematerijalno, konkretno postaje apstraktno i simboličko, jasno postaje nejasno i tajnovito..., i sve to kroz generiranje crnih, u ovom slučaju „noćnih“ figura. (sl. 7.1)

⁶³ Ernst Gombrich u *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (National Gallery of Art, Washington, 1956) navodi da razlika između slike (*image*) i znaka (*sign*) ne leži u stepenu ikoničnosti ili konvencionalnosti. On kaže da slika može funkcionirati kao znak onoliko koliko se prepozna kao takva, i da u historiji ljudske civilizacije, znakovi i slike teže da imaju zajedničku prošlost. Tako je generiranje većine pisama otpočelo u formi piktograma, odnosno u formi rudimentarne slike. Postoje brojni razvojni i historijski primjeri koje nam pokazuju kako su potrebe korisnika postepeno promijenile slike, odnosno piktograme, i dovele do toga da evoluiraju u znakove.

Ako su crne figure i tvorba znaka izvorište grafičkog poimanja svijeta u umjetnosti, onda, čini se, ima smisla govoriti o slici kao izvorištu slikarske uobrazilje u umjetnosti.



Sl. 7.1 Vrsta totalnog generiranja crnih figura i slika dešava se svaki dan: Čovjek svjedoči svojevrsnoj metafizičkoj transformaciji svijeta – vrijeme kada dan transendira u noć, kada čovjek, na neki način, „uranja u transcendentno“, u svijet tame i crnih figura. Isto takvo metafizičko, ali suprotno-smjerno iskustvo čovjek zadobija kad svanjava, kad noć prelazi u dan, kad čovjek, na neki način, „izranja iz transcendentnog“ i njegove tame u svijet svjetla, i time svojevrsnih bijelih figura jave. Svjetlost je utkana u pojam svijeta – „svijet postoji samo u svjetlu“.



Sl. 7.2 Čovjek i njegova sjena generiraju primordijalnu formu transcendencije, što predstavlja izvoriste elementarnih simbola čovjeka i njegove egzistencije, i svojevrsnu vječno trajuću igru te

„dvije manifestacije jednog“. Crne figure, odnosno sjenke ljudi, jesu centralni karakter i Platonove pećine⁶⁴ - ambijent titrajuće nestalnih sjenki ljudi i njihovog svijeta naspram svjetlosti puc-ketave vatre. Čovjekov svijet, pojašnjen njegovom sjenkom, jeste nematerijalan i transcendentan.

Čovjek i njegova sjena, odnos i igra, u kojima „sjena slijedi svoga čovjeka,“ i „čovjek slijedi svoju sjenu“, proizvode različite pojavne obrasce u kulturi, umjetnosti, komunikaciji. Igra sjenki⁶⁵ je razrađena forma u čovjekovoj kulturi, važna je u religijskim obredima, mitovima, itd. Razrađena je kao antička forma - igra svjetla i sjene. Igra sjenki pokazuje vitalnost – aktualna je i danas.

Crne i bijele figure

Crna figura sjene je jasno simbol - forma „potpune“ transcendencije čovjeka u nematerijalno. Transcendentno značenje sjene je otud veće što je njeno okruženje upravo suprotno, njoj kontrastno – netranscendirani prostor. Pri ovome, kao u svakoj transcendenciji, transcendirano i transcendentno jesu komplementarni par, koji se može shvatiti i kao dvojstvo bijelih, ovostranih i crnih, onostranih figura. Ppstoje jedne s pomoću drugih. Bijele figure su značenjski bijele: To je samo oznaka za figure koje su komplementarne crnim i dolaze iz svijeta svjetlosti i dana – one pojavno mogu biti i bijele i figure u boji. Sam pojam negativa u likovnoj umjetnosti može upravo označiti odnos bijele figure realnog ovostranog svijeta („pozitiv forme“) prema crnoj, transcendentnoj figuri („negativ forme“) – taj je odnos pandan odnosa figure čovjeka i njegove sjenke, i svih ostalih figura i njihovih sjenki. (sl. 7.3) Zapravo, neka forma i njena

⁶⁴ Alegorija pećine je opisana u VII knjizi Platonove knjige *Država*. Kratki osvrt u gornjem razmatranju nije uže povezan sa Platonovom alegorijom i pećinom.

⁶⁵ Igra sjenki dobija na značaju sa upotrebom lutaka, nastaje u Kini (Han dinastija) i širi se po Aziji. *Karadoz* je turska igra lutaka (naziv prema glavnom liku).

sjena, naročito odnos pozitiva i negativa forme afirmiraju zakon kontrasta neke vizualne, i druge, pojave⁶⁶ - nema vizualne pojave bez pojave njene kontrastne forme, koja, pojavno, može biti i skrivena, odnosno nevizualizirana.



Sl. 7.3 Odnos „pozitiva“ i „negativa“ forme u likovnim umjetnostima, naročito u grafici i grafičkom dizajnu, imaju jasnu poveznicu u odnosu neke figure i njene sjenke, poput dvojne forme figure čovjeka i njegove sjenke.

Crne figure daju jasnu i kratku informaciju, najčešće opšteg tipa. Budući da su siluetarne, u njihovom viđenju dominira kontura, detalji unutar konture (figure) se ne vide, te u njihovoj recepciji prevlađuje utisak plošnosti. Viđenje crne figure, naprimjer siluete nekog čovjeka, nam daje informaciju da vidimo „čovjeka“ ali ne i detalje te figure, tako da uobičajeno ne prepoznavamo o kojem je konkretnom čovjeku riječ. Tek će nam bijela figura čovjeka dati konkretnije informacije o datom čovjeku. Vizualna percepcija je principijelno uređena na način da ono što prvo vidimo jeste vrsta crne figure - svedene, apstrahovane i shematizirane predstave svijeta. Tako zadobijamo osnovnu orijentaciju u svijetu - generalnu informaciju o svijetu oko nas, što je zapravo situacija kad svijet raščlanjujemo na njegove osnovne kategorije (ljude, drveće, ptice, itd.). Tek se u drugoj fazi viđenja vizualna percepcija „bavi“ detaljiziranjem, konkretnijem određenju stvarnosti – ali, tada se bavi bijelim figurama.

⁶⁶ O kontrastu kao suštinskom sloju slike vidjeti i u poglavlju 1 – *Bliske naspram nedohvatljivih slika*.

Veliki dio savremenog dizajna karakterizira klasa crnih figura, koje daju karakteristični minimalistički izraz. Takav dizajn odašilje samo generalne informacije u svijetu u kome ljudi nemaju vremena da se bave detaljem budući da su usmjereni na druge prevladajuće klase komuniciranja (web, itd.). Dizajn forme se onda javlja kao neka vrsta saobraćajnih znakova – osnovnih usmjerivača i orijentira u prostoru, ali ništa više i ništa dublje ne govore o svijetu oko nas.

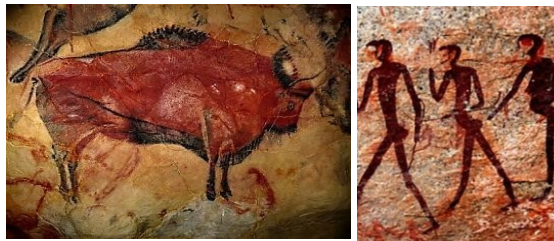
Monohromni dizajn dizajnera Philippea Starcka artikulira formu crnih figura kao 3D grafeme i znakove. Njegov crni luster, odašilje prije svega kratku, konturnu, „crnofigurnu“ informaciju (tipa „tradicionalni luster sa puno svjetiljki“), gdje se detalj gubi - nevažan je. Slično je i sa dizajnom njegove platične stolice *Louis Ghost*, koja je principijelno forma crne figure (iako se proizvodi i kao crna, i kao transparentna, i u boji) budući da je kontura i konturna informacija jedino važna. Kao i u prethodnom primjeru lusteru važna je samo opća informacija – promatrač detektira da se radi o „stilskoj stolici“ i to stila „Louisa XV“, jer to govori kontura



Sl. 7.4 Philippe Starck: Crni luster (2003), i plastična stolica *Louis Ghost* (2002) su crne figure koje se mogu razumjeti i kao vrsta trodimenzionalnog grafičkog znaka – gdje dominira kontura.

Bijele i crne figure jesu komplementarni par, ali, prema svemu, imaju svoju samostalnost i imaju samostalne, odnosno odijeljene linije razvoja. Bijele i crne figure jesu i

načini razumijevanja svijeta i prostora⁶⁷. U historiji oblikovanja, koje obuhvata i umjetničko ali i ono dugotrajno, predumjetničko oblikovanje - dakle od samih početaka ljudske kulture - detektira se razvoj crnih figura i razvoj bijelih figura, kao odvojenih i paralelnih fenomena. Crne figure, utopljene u onostranost, osnova su vizualne komunikacije, grafičkog predstavljanja (umjetnost grafike, grafički dizajn, i sl.), piktograma, ideograma, pisma... Bijele figure, uokvirene ovostranošću, mogu se prepoznati u osnovi (mimetičkog) slikarstva, arhitekture, 3D dizajna...



Sl. 7.5 Pećinski prikazi, crteži ljudi i bizona u pećini Altamira (11.000-19.000 g. p.n.e.) sugeriraju stepene transcendencije, pri čemu su siluetarni i konturni crteži (uglavnom figure ljudi) shematizirani piktogramski iskazi - više transcendirali stvarnost⁶⁸ od prikaza bizona. Ako je prikaz lijevo „slika“ bizona, onda je prikaz desno „znak“ čovjeka – tako se slika i znak diferenciraju u stepenu transcendencije.

Kod pojave crnih figura u umjetnosti, njihov karakter se javlja kao odlučujući stilski kriterij. Tako karakter crnih figura (ljudi) u oblikovanju vaza antičke Grčke određuje njihov stilski karakter. Geometrijski stil Dipilonskih vaza, poput prikaza na vazi pogreba iz Dipilona kraj Atene iz 8. st.

⁶⁷ Blisko ovoj distinkciji je i razumijevanje svijeta, odnosno vrsta „mišljenja“, koje se može nazvati „slikarskim“ naspram „grafičkog“ - kako ponekad protagonisti umjetnosti mogu diferencirati te dvije klase umjetnosti i vizualnu kulturu bijelih naspram crnih figura.

⁶⁸ Crne siluetarne figure pećinskih crteža se prema francuskom arheologu Henri Breuilu zovu *Macaroni*.

p.n.e. iz Atene, karakteriziraju crne figure ljudi i životinja, krajnje shematiziranog iskaza – ljudsko tijelo je predstavljeno sa dva trokuta. (sl. 7.6 a) Razvoj crnih figura na Atenskim vazama dovešće do odbacivanja geometrije u korist naturalistički stiliziranih kontura crnih figura na crvenoj podlozi, primjer iz 6. stoljeća p.n.e. (sl. 7.6 b) U 6. stoljeću p.n.e., također, ukupan karakter predstava na vazama otpočinje suštinsku promjenu, formalno postaje inverzan – gube se crne figure na crvenoj podlozi a pojavljuju se bojene figure na crnoj podlozi. Ali, ova naizgled mala promjena inverzivnog karaktera suštinski mijenja kvalitet prikaza – figure više nisu crne i nisu „u potpunoj transcendenciji“, one su sad bojene, „bijeले figure“ ovostranog svijeta. Doživljaj tih figura u boji je sad okvir realnog i konkretnog svijeta, artikulirane i dohvatljive tjelesnosti. (sl. 7.6 c)



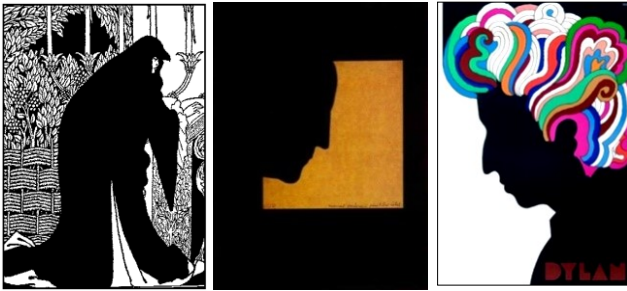
Sl. 7.6 Razvoj i iščezavanje crnih figurana vazama antičke Grčke (slijeva na desno): Dipilonska vaza sa crnim figurama (8. st. p.n.e.), crne figure na crvenoj pozadini (vaza iz Attike, oko 550-520 g. p.n.e.), crvene figure na crnoj pozadini (Tri Amazonke, Atena, oko 440 g. p.n.e.)

Kategorija piktograma pripada primordijalnoj klasi crnih figura, izvedenih iz siluete figure. Piktogrami služe formi jasne i neposredne komunikacije i pokazuju vitalnost kroz vrijeme. Rana pojava piktograma u kulturi čovjeka, forme iz koje će se razvijati ideogrami i pismo, može se povezati sa pojavom shematiziranih figura pećinskih slika, poput onih u Altmiri. Piktogram je principijelno silueta gestualne figure. Tako, čovjek u tjelesnoj aktivnosti geste proizvodi neke od elementarnih simbola u ljudskoj komunikaciji – ta prastara forma govora tijela izrazito je aktualna i danas.

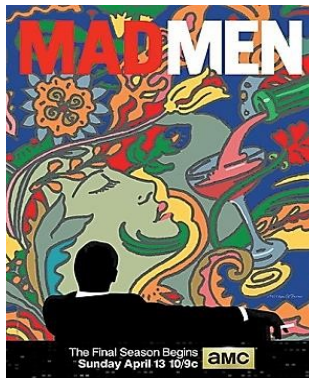


Sl. 7.7 Piktogrami sa olimpijade u Minhenu 1972. godine (dizajner Otl Aicher) i gestualni pokreti čovjeka imaju isto izvoriste u primordijalnoj neverbalnoj komunikaciji.

Potkraj 19. stoljeća, genijalni ilustrator Aubrey Beardsley (1872-1898) oblikuje crne figure za knjigu *Arthur's Death* Thomasa Maloryja u njihovom najdubljem značenju transcendentnog – crne figure su zapravo “izrezotine slike”, njen negativ i prazni prostor. Principijelno, figuru neke slike uvijek doživljavamo kao prostorno bližu a pozadinu iste slike kao prostorno dalju. Crne figure Beardsleyja sugeriraju svojevrsan obrat, koji u konačnici dovodi do 2D učinka slike. Tako, predstavljena crna figura kraljice Guenever (7.8a) istovremeno artikulira i figuru slike i njenu pozadinu, odnosno “prazni prostor” koji nosi karakter “izrezotine” slike i njene pozadine. Radovi ovog ilustratora definiraju samu bit vizualnog komuniciranja u grafičkom dizajnu - crnu figure, kvalitet koji će dominirati tek u 20. i 21. stoljeću. Beardsleyjev obrazac će biti osnova za profilni karakter crne figure na autoportretu Marcela Duchampa i na plakatu Boba Dylana koga je dizajnirao Milton Glaser (sl. 7.8 b,c). Kao i na plakatu za Dylana iz 1966. godine, Glaser, skoro četrdeset godina poslije (2014), i u istoj maniri crne figure, radi promotivni materijal za TV seriju *Mad Men* (sl. 7.9). To je isti obrazac artikulacije crnih figura koga je primjenio Beardsley, a koga je razrađivao Glaser. I jedan i drugi koriste crne figure koje tvore jasan znak – pripadaju onostranom, transcendentnom svijetu. Razlika je u tome što su kod Beardsleyja ovostrane forme bijele a kod Glasera je ta forma ovostranosti naglašeni šareni i bojeni svijet u kome živimo. Danas, upotreba i artikulacija crnih figura doživljava procvat.



Sl. 7.8 Profilna forma je prepoznatljiva crna forma siluete čovjeka koja sugerira jak identitet figure za razliku od *en face* siluete: a - Ilustracija Aubreyja Beardsleyja (1872-1898) *Queen Guenever* za knjigu Thomasa Maloryja *Le Morte d'Arthur* (1893), b - autoportret M. Duchampa (1957), c - Milton Glaser, plakat za album Boba Dylana (1966)



Sl. 7.9 Matthew Weiner - plakat za TV seriju *Mad Men* (2014). Ne samo da slika ne postoji bez promatrača, koji je formira, nego je on neras-tavljivi dio slike. To znači da kad osoba stoji ispred neke slike u galeriji i gleda je – ona je „postavljena u sliku“. Crna figura čovjeka u likovnoj kompoziciji *Mad Mena* jasno artikulira prazan prostor – ta praznina „uvlači“ promatrača u sliku, te se on poistovjećuje

sa likom. Ovaj obrnuta efekat slike, kad njena figura priziva udaljeni a ne bliski prostor, dovodi do jednovremenog ispoljavanja i figure i pozadine na plakatu i 2D efekta.

Pismo, odnosno slova, naročito ona latinična, predstavljaju jasnu formu crnih figura. Taj karakter crnih figura, pismo razdjeljuje sa drugim crnim figurama, gdje se mogu nazrijeti konturni i kontrastni („crni“) učinci i poveznice sjenke i siluete čovjeka - u pojedinom slovu, a okoliša - u grupi slova. Ali, sama klasična tehnika štampanja principijelno sadrži dvojstvo bijelih i crnih figura – figurativno, svijet je svojevrsna presa (“bijela figura” i ovostrana pojava) koja otiskuje “crne figure” i onostrano, koji se pojavljuju kao odštampani papir, grafika, itd. (sl. 7.10)

Arnold Böcklin



Sl. 7.10 Slova svakog pisma, a naročito tipa *Arnold Böcklin* (kreiranog 1904. g.) predstavljenog na slici, jesu iskazi crnih formi i prizivaju figuralne karaktere siluete i sjenke. Jednostavna štamparska presa ima dva dijela u procesu rada – onaj koji otiskuje i dio koji je otisnut. Iza te banalne činjenice krije se dvostruko pojavljivanje: “bijelog” svijeta njegove “crne” i siluetarne refleksije.

Crno-bijela fotografija

Zanimljiv slučaj crne figure i značenja crnih figura je sadržan u crno-bijeloj fotografiji, koja je znak potpuno transcendiranog svijeta. Ovo važi za bilo koju monohromnu fotografiju, ali je monohromna, „crna“ fotografija i osnovna i najprisutnija.



Sl. 7.11 Crno-bijeli svijet crno-bijelih fotografija je u stvari monohromni svijet. Kao takav on je jednovalentni i partikularni prikaz svijeta – jedan njegov sloj. Fotografski prilaz Alberta Rengera-Patzscha (1897-1966) je koncept „iskrene fotografije“, gdje se pojavljuje skrivena i transcendentna ljepota svakodnevnih stvari.

Hibridna fotografija, odnosno, hibridizacija crno-bijele i fotografije u boji, zanimljiv je savremeni fenomen koji daje potpuno novi kvalitet slike (svijeta). Sa stanovišta transcendencije, može se reći da je crno-bijeli dio fotografije uvijek iskaz transcendiranog bića dok onaj u boji to nije. „Bojeni“ dijelovi fotografije se odnose prema crno-bijelim kao realno prema nadrealnom. Tako se hibridna fotografija javlja kao mjesto okupljanja različitih, „nespojivih“ realnosti (njihova vremena, prostora,...) na jednom mjestu.



Sl. 7.12 Hibridna fotografija – principijelno, kombinacija crno-bijele i

fotografije u boji jeste likovna kompozicija koja povezuje dva odijeljena svijeta, gdje je onaj u boji „ovostran“ a onaj crno-bijeli „onostran“.

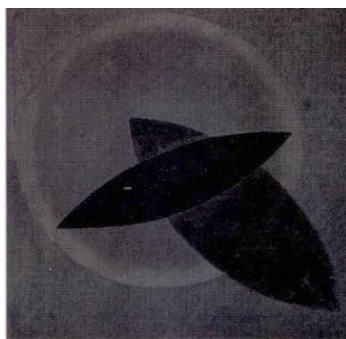
Monohromije – crne figure naspram bijelih figura

Crne figure i slike se mogu prepoznati unutar artistske forme monohromnih slika. Premda prastara, u historiji umjetnosti se tema kreacije monohromnih slika uobičajeno povezuje za 20. stoljeće - za osnivača suprematizma, umjetnika Kazimira Maljeviča (1878-1935), i za njegovog, na neki način, parnjaka, konstruktivističkog umjetnika Aleksandra Rodčenska (1891-1956). Monohromno platno „Bijeli kvadrat na bijeloj podlozi“ (1918)⁶⁹ Maljeviča i „čisti monohromi“ Rodčenska iz 1921. g. (platna sa samo jednom čistom bojom – crvenom, plavom...) uobičajene su reference formi ovakve slike. No, jako je važna, za razumijevanje tog koncepta oblikovanja, serija Rodčenskih slikarskih apstraktnih figura iz 1918. godine – „Crno na crnom“, monohromija crnog. Ono što je važno jeste izvjesno dvojstvo, izvjesna istost i jednovremena ambivalencija Maljevičevih bijelih i Rodčenskih crnih monohromija. (sl. 7.13)

Promatrano teorijski, ali i sa stanovišta principa vizualne percepcije i strukture slike, i jedna i druga forma – „i bijelo na bijelom“ i „crno na crnom“, umanjuju kontrast slike, žele ga dovesti do krajnjih granica, i time, u konačnici, ukinuti samu sliku. U tom smanjenju kontrasta, sasvim jasno, figura i pozadina se gube, odnosno, stapaju se u svojevrstni neraskidivo povezani univerzalni svijet. Ovakva struktura slike javlja se kao univerzalni modernistički obrazac apstraktnog oblikovanja. Ona sugerira i određeni znak i predstavu svijeta, lišenih svakodnevnog i materijalnog u korist idealnog. Pri tome, „bijelo na bijelom“ - forma Maljevičeve geometrizirane apstraktne slike, jasno vodi ka novoobjektivističkom oblikovanju arhitekture i dizajna

⁶⁹ Vidjeti u poglavlju 1 - *Bliske naspram nedohvatljivih slika* o transcendentnim i drugim kvalitetima platna K. Maljeviča: *Suprematistička kompozicija: Bijelo na bijelom*.

bijelim kutijastim formama – svijetu *plastičkih osjećanja* (Le Corbuiser). “Crne figure na crnoj pozadini” po svom unutarnjem karakteru, premda polazno također apstraktno zasnovane kod Rodčenka, kreću se ka *diskurzivnom simbolu*⁷⁰, teže da se iskažu kao diskurzivne figure. Naime, crne figure, bez obzira na stepen njihove apstrakcije, uvijek vode ka značenju koje dolazi od fenomena konture neke figure.



Sl. 7.13 Aleksandar Rodčenko, *Kompozicija 64/68* (1918), platno iz serije *Crno na crnom*. Crne figure na ovom platnu su apstraktne. Ali, karakter crnih figura – naslijeđe sjenke, konture, siluete... priziva značenja, čak i kad su one polazno potpuno neznačenjske i apstraktne.

Kontura bilo koje a naročito ljudske konture elementarna je i primordijalna forma čovjekovog opažanja i spoznaje. Crne forme su, u stvari, izvorište arhajskih crnih figura u umjetnosti ali i nastanka samog grafičkog znaka i grafema u ljudskoj historiji. Crna forma, dakle, sluti figuraciju i značenje, ali sama crna boja (ako se crno identificira takvim) jeste

⁷⁰ Susanne Langer diferencira diskurzivne (značenjske) i prezentacijske (apstraktne) simbole, u knjizi *Philosophy in a New Key – A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. (1942).

visoko simbolička oznaka svijeta, i to njegovim elementarnim i arhetipskim simbolima koji, na primjer, artikuliraju ritualne i mistične odnose u svijetu i prema svijetu.

Crne figure kao oblikovni kôd grafičkog dizajna Ognjenke Finci

U bogatom i slojevitom artistskom opusu Ognjenke Finci, u naizgled različitim disciplinama arhitekture, uređenja enterijera, produkt dizajna, modnog dizajna, scenografije, fotografije, grafičkog dizajna, može se pronaći zajednička oblikovna mjera koja je rezultat visoko izgrađenog vizualnog mišljenja baziranog na suptilnom osjećanju svijeta. Taj univerzalni stav, taj, jednovremeno i oblikovni i obrazac mišljenja, pojavljuje se u djelu Ognjenke Finci kao princip kreacije u biti monohromne slike. Unutar oblikovanja grafičkog dizajna njena kreacija monohromne slike specifično se manifestira kao forma osobenih “crnih figura na crnoj pozadini”. Ali, čak i kada je u otklonu od crnog – kada slijedi druge monohromatke obrace, ili kada je polihromatski zanovana, forma “crnih figura na crnoj pozadini” se pojavljuje. Ta forma je, dakle, i koncept i cilj oblikovanja, ona je kriterij promatranja, razumijevanja i interpretacije svijeta. Ta monohromna forma crnih figura na crnoj pozadini povezuje poetiku grafičkog dizajna Ognjenke Finci sa Rodčenkovim apstraktnim slikama iz 1918. godine (“Crno na crnom”) kad se i ustanovljava monohromija crnog u formi modernističkog iskaza i njene avangarde.

Oblikovni kredo i oblikovne ponude “crnih figura na crnoj pozadini”, unutar polja grafičkog dizajna (i s njim povezanih polja fotografije, scenografije, modnog dizajna...), Ognjenka Finci, suptilno aplicira i razrađuje, što je prepoznatljivo u radovima od kraja 1970-ih do danas. Svi radovi su okvirno modernistički, što prije svega označava jedinstvo i povezanost svih komponiranih dijelova, dok su same forme slovnih slogova i značenjskih figura (u šta ulaze i foto aplikacije) blago modernistički kodirane – apstrahovane. Ovakav tretman grafema može uputiti na konstruktivističke tipografske aranžmane, poput onih El Lisickog (Lazar

Marković Lisicki, 1890-1941), u kojima slovo i slovni slog dijelom apstrahuju značenja u korist naglaska slovne forme, njegove geometrije i prostornog učinka, itd. Suprematizam i konstruktivizam čine, u nekom smislu, samu bit modernističkog oblikovanja i njegovog riječnika, te su kao oblikovna načela prisutna i u savremenoj umjetnosti – arhitekturi i dizajnu. Sasvim je jasno da se oblikovna izvorišta i razmjena Ognjenke Finci sa drugim likovnim poetikama ne iscrpljuju sa suprematizmom i konstruktivizmom, premda se njihovo prisustvo može detektirati u skoro svim njenim radovima. Jer ono što također određuje likovnu poetiku Ognjenke Finci jesu i forme modnog dizajna, modnih crteža i modne fotografije, i, uz njih, kao vrsta kao prikrivene, kulturološke pozadine oblikovanja, forme modnih časopisa, visoke mode i filma. Sve one predstavljaju široku i važnu oblast interesa i razvoja oblikovanja Ognjenke Finci, pa bi se u nekom smislu moglo reći da je njen oblikovni kontekst specifično polje kulture. Ta činjenica onda jasno odslikava kreativni profil Ognjenke Finci, gdje se nadilazi partikularnost jedne oblikovne oblasti (Ognjenka Finci je diplomirala arhitekturu) i uspijeva aplicirati ponuđeni modernistički univerzalizam kao vrstu total designa. Taj *total design* je reguliran znakovima stvarnog svijeta, kako to po svojoj prirodi sugerira grafički design, naspram, recimo, ekskluzivnog idealiziranog svijeta moderne arhitekture.

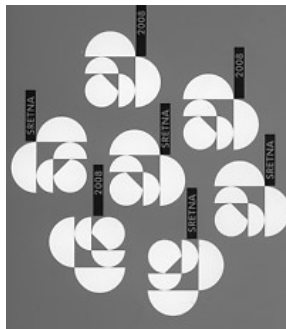
Moglo bi se čak reći da interes Ognjenke Finci ka formama poput modnog dizajna i (visoke) mode i provocira njenu upotrebu i razradu monohromijama crnog - svojevrsnih rodčenkovskih vizuala. Mjesto njene oblikovne incijacije se tako može tražiti u modnom dizajnu i modnom crtežu, u dizajnu modnog časopisa, gdje su prisutni oblikovni zahtjevi za visoko stiliziranim figurama, prije svega figurama žene. Unutar toga, utjecaji švicarske škole grafičkog oblikovanja i radovi neformalne škole grafičkog dizajna iz New Yorka (posebno Paula Randa, Alexeya Brodovicha, Saula Bassa), 1960-ih i 1970-ih godina, sugeriraju pravila i otvaraju nove mogućnosti u grafičkom dizajnu. Tako Rand, sugerira legitimnu kreaciju osobenog

“crno-bijelog” grafičko-dizajnerskog prostora, i oblikovanje crnih grafema koji slute figuraciju.

Monohromije „crnog“ svijeta Ognjenke Finci – „dame u crnom“⁷¹, dobivaju svoju potvrdu unutar koncepta savremenog oblikovanja. Ako je prije i bilo dileme oko upotrebe monohromija crnog, one su otklonjene. U kreaciji njenog logoa za *Akademiju za političko usavršavanje* (sl. 7.14) oblikovanje minimalističkog okusa artikulirano je tonaliteta sivog, sa dominacijom geometrije jednog jedinog kvadrata ali i kvadratične matrice primjenjenog *sans serifnog* fonta. Samo jedna kratka vertikalna crvena linija, koja markira mjesto ravnoteže lijeve i desne strane ispisa kao svojevrsne vizualne vage ukupne kompozicije, daje smisao likovnoj kompoziciji ali i učinak visoke elegancije. Isti vizualni okvir prisutan je unutar grafičkog dizajna za *ASAS - asocijaciju arhitekata Sarajeva* (sl. 7.15) - tonaliteta sivog i koncept minimalističkog oblikovanja.



Sl. 7.14 Logo Akademija za političko usavršavanje (2012)



Sl. 7.15

⁷¹ Jezička figura “dama u crnom” sasvim dobro odslikava cjelinu estetsko - simboličke pojave Ognjenke Finci u grafičkom dizajnu.

Dizajnirani znak je apstraktan i zasnovan na krugu, formalno je oblikovan i „zatvoren“ u kvadratnoj matrici, čije je pojavljivanje tek naglašeno. Tako se pojavljuje tema „kvadrature kruga“ (ili, obratno, ukoliko se može prizvati i svojevrsni obrazac „krugature kvadrata“), i to u hijerarhičnim odnosima, od većeg ka manjem, do kružne centralne forme. Kad je tretiran u crnom na sivoj podlozi, znak pravi naznake i drugih, sada diskurzivnih figura. Kad je artikuliran bijelim figurama na sivoj podlozi, više su naglašeni prostorni odnosi, pa ga otud, logično, autorica multiplicira i time pojačava dojam prostornosti.

Oblikovanje kataloga godišnje izložbe umjetnosti *Collegium Artisticum – 2000* (sl. 7.16) polarizira upotrebu bijelog i crnog. Forme, ionako minimalističke (geometrije) se gube, na granici su prepoznatljivosti. Kod koncepta oblikovanja „bijelo na bijelom“ i kranje redukcije kontrasta slike, naglašava se prostor i plastički odnosi (upotreba suhog žiga), sa prizivanjem visoko stiliziranog svijeta i idealnog prostora. Kod aplikacije crnog, plakat, koji ima lice i naličje, složen je u brošuru koja nastaje njegovim preklapanjem. Vizualne informacije nisu čitljive - one su u fragmentima ili tek naznačene na pojedinim listovima zahtijevajući uvid u informacije na drugim listovima. Tako je vizualna recepcija aktivnost koja zahtijeva izvjesno fizičko djelovanje (razmotavanjem brošure u plakat), ali, važnije, označava mentalnu potragu za informacijom i svojevrsnu duhovnu igru.



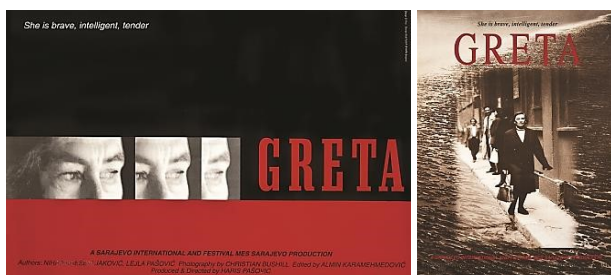
Sl. 7.16 *Collegium Artisticum* (2000)

Enterijer prodavnice modne obuće *Edo* (Sarajevo), premda u oblasti oblikovanja koje nije grafički dizajn, pojavljuje se, naizgled paradoksalno, kao njegova puna afirmacija. Enterijer je sav u konceptu monohromnog, oblikovanja crnim i bijelim. Ostvarene forme su grafične - crne, siluetarne forme. Na primjer, svjetiljke se doimaju poput grafema koji, na bijeloj podlozi zidova „hoće da pričaju...“. Svijet visoke, ekskluzivne mode tu je dobio svoj znak.



Sl. 7.17 Enterijer prodavnice modne obuće *Edo*, Sarajevo

Greta (sl. 7.18) je plakat koji je horizontalno komponiran i proporcioniran, u osnovi koristi sredstva ali i smisao crno-bijele fotografije, date u sekvencama i „filmskim rezovima“, sa logičnim linearnim kretanjem kadrova i lanaca značenja. Upotrijebljenoj crnoj podlozi dramatična značenja otvara upotreba crvenog fonta. Drugi plakat iz serije *Greta* zasnovan je na sepijastoj monohromiji, sa „filmskim fokusiranjem“, nadrealističkih učinaka.



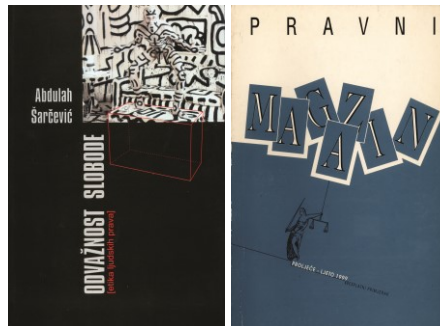
Sl. 7.18 Plakati za film *Greta*

U promotivnom materijalu za ljetovanje na otoku *Ist* (sl. 7.19) autorica traži izbrušenu i svedenu ikoničku predstavu, naizgled polihromnim sredstvima, u kojima dominira jedna boja (plavo) koja i sama prelazi u znak. Ostvarena je vedra slika svijeta koja, u stvari, rabi ikonologiju dječijeg crteža, sa jednostavnim, „nedorađenim“, „naivnim“... slikama dječijeg svijeta, sa upotrebom kurzivno razigranog fonta.



Sl. 7.19 Promotivni materijal za ljetovanje - *Ist*

Dizajniranje knjiga, naročito njihovih naslovnica, nosi sobom kreativni komentar autorice dizajna Ognjenke Finci. U dizajnu za knjigu *Odvažnost slobode*, pisca, filozofa A. Šarčevića, (sl. 7.20, lijevo), na koricama se „iz svijeta realnog“, sredstvima docrtavanja i geometrije, „ulazi u spekulativni prostor, u drugi svijet, koji transcendiraju prvi...“. Odnosno, znakovi sugeriraju da se iza sloja pojavnog svijeta (slika koja dominacijom crtanih figura čovjeka) javlja skriveni svijet idealnih kategorija i formi (idealne geometrije). U dizajnu za *Pravni magazin* (sl. 7.20 desno) javlja se tema figura na svojevrsnom horizontu – obrazaca koji autorica uotrebljava i u drugim formama grafikog dizajna. Tako se „na horizontu“ javljaju slovne figure (slova su postavljena u tablice), i to ne slučajno rimskog serifnog fonta koji je znak za pravo („Rimsko pravo“, itd.). Ali, ove tablice - slova nisu u čvrstom formalnom redu, koga, u prikazu, „traži i zahtijeva figura *Pravde sa kantarom*“.



Sl. 7.20 Korice za knjigu *Odvažnost slobode* i publikaciju *Pravni magazin*

Monohromija crnog dominira u katalogu *Kamernog teatra 55* (sl. 7.21). U ovom izvanredno značajnom radu, čvrstinu grafičkom dizajnu daju sredstva upotrebe modula, kao doprinosa *Neue Grafik* - švicarske škole grafičkog dizajna. Upotrebljen je sans serifni font i kvadratni format sa primjenom modula 6x6 modula (dvije stranice), što je istovremeno upotreba proporcije kvadrata. Crne i sive podloge i fontovi se izmjenju ali na pravilan način. Fontovi, koji su u naslovima strukturalno preklapljeni, sivi i bjeličasti, u gornjem dijelu stranice svjetlije artikulirane stranice imaju učinak figura na horizontu. Tako je ostvareni likovni znak – poruka, slojevita, te otvara različita značenja prostora, gdje je znak Magritteovske zavjese logično uvođenje u „magiju crnog...“, koja, ovdje, sasvim jasno, jeste „magija teatra“.



Sl. 7.21 Katalog *Kamernog teatra 55* (1996)

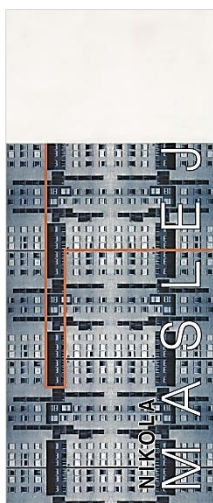
Plakat za *Koncertni ured Zadar - Ida Gamulin* (sl. 7.22), sa tematikom muzike i koncerta, ima vertikalnu formalnu strukturu, čiju okosnicu čine forme klavirskih dirki (sa horizontalnim prerezom naslova „Ida Gamulin“), i koje nedvojbeno odašilju znak muzike. Ritmizirane forme (klavirskih dirki) podupiru značenje muzike, ali se javljaju i kao modularna osnova grafičkog oblikovanja. Tako se dirka u formi horizontalnog pravougaonika javlja kao modul tipografske regulacije, uobičajeno zasnovane na tipografskom modulu i rasteru vezanog za tipografsku tačku. Zanimljivo, odnos vertikalnih stubaca je razvijajući, i proporcioniran je zlatnim rezom. Osnova preloma stranice plakata je postavljena u odnosu 5:8:13, što su jasni dijelovi Fibonaccijevog niza u kome su odnosi brojeva u kanonu zlatnog reza ($5:8=8:13=1:1,6$).



Sl. 7.22 Plakat za *Koncertni ured Zadar - Ida Gamulin*

Katalog izložbe Nikole Masleja (sl. 7.23) imao je zadatak adekvatnog predstavljanja arhitekture i arhitektonskog prostora stvaraoca koji ima osebujuć, geometrijski zasnovan i ravnotežan iskaz. Slično katalogu Kamernog teatra iz 1996, autorica proporcionira stranicu vertikalno, ali prelom stranice je modularan poput plakata koncerta Ide Gamulin. Ovaj put, tipografska modularna mreža se povezuje i sučeljava sa modularnom arhitektonskom

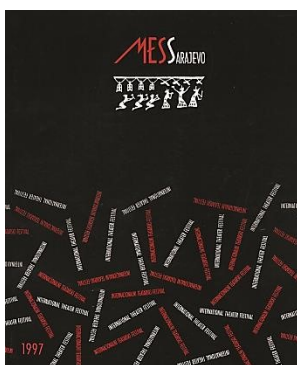
mrežom „izvučenom“ iz čuvenog stambenog objekta arhitekta Nikole Masleja na Dolac Malti u Sarajevu, a prikazanog na slici 7.23. Ostvaruje se kvadratni modul, sa reduciranim tekstom i neophodnim ilustracijama, dominira prostornost čitoće papira, i s njim vezanih meditativnih relacija. Arhitektonski karakter navedenog stambenog objekta predstavljenog na plakatu jeste dominantna i razvijena horizontala, a autorica plakata, naizgled paradoksalno, uvodi naglašeno izduženi vertikalni format plakata. Ali, ta vertikalnost postaje logično 'horizontalno' iščitavanje slova jer je ime „Maslej“ napisano također vertikalno, pa ga mi, kao i svaki drugi tekst u nehorizontalnom položaju, prevodimo i iščitavamo u zamišljenom horizontalnom poretku.



Sl. 7.23 Katalog za izložbu arhitektonskih djela Nikole Masleja

Posebno mjesto u grafičkom oblikovanju Ognjenke Finci pripada grafičkim vizualima festivala *MESS* (sl. 7.24). Bjeličaste (i dijelom, crvene) linijske figure na crnoj podlozi su, jedanput su vezane za artikulacije teme reda i nereda (v.

naslovnicu brošure *Pravni magazin*), a drugi put su to linearno (u smislu filmske trake, horizontalno položene) artikulirane figure ljudi, sa shematskom naznakom arhaičnih figura u ritualnom pokretu (plesu). Plakat rituala se jasno pretače u znak scene i teatarskog festivala. Jedno drugo čitanje ovog plakata bi odvelo u shematsku predstavu (škoro arhitektonsku osnovu) „gledališta i publike“ i, također, „scene“.



Sl. 7.24 Plakat za festival
MESS (1997)

Plakat za knjigu i film Caludea Lanzmanna *Modul memorije* (sl. 7.25) karakterizira tipičan dizajnerski pristup unutar zrele moderne, monohromnim likovnim sredstvima. Dramatičnost je ostvarena upotrebom fotografije, sa težnjom ka dijagonalnoj dinamičkoj kompoziciji, čiji su jasne poveznice švicarska škola grafičkog dizajna (*Neue Grafik*) i konstruktivistički dinamički učinci slike. Naznačeni su duboki perspektivni prikazi prostora (fotografije ostvarene u maniri konstruktivizma). Značenja se tvore sučeljavanjima perspektivnih pogleda (perspektivna konvergetna forma se općenito javlja kao znak beskraja i boljeg svijeta) sa formama zatvorske bodljikave žice koje zapravo svojim konvergentnim linijama tvore samu tu „perspektivu“... Specifična je upotreba latiničnog fonta („Šoa“, „Shoah“) sa blago hebreiziranim formama, koje oblikuju font u pravcu

organskog učinka hebrejskog fonta, ali dovoljno slabo da se taj font jasno razlikuje od tačnog hebrejskog ispisa.



Sl. 7.25 Plakat za knjigu i film Caludea Lanzmanna
Modul memorije

„Crne figure na crnoj pozadini“ jeste nesumnjivo oblikovni kôd grafičkog dizajna Ognjenke Finci. Ta je šifra, kao u svakom sretnom slučaju umjetničkog postignuća, ključ za ulazak i u univerzalni ali i u osobni svijet samog stvaraoca, po čemu je sam umjetnik svojevrсна mikro-kultura. Monohromije crnog svijeta Ognjenke Finci, te dame u crnom, uvode nas u svijet puno širi od programskog prostora grafičkog dizajna, ne zapostavljajući time sam grafički dizajn – naprotiv, one ga obogaćuju.

8

ČUVANJE TAJNE I OTKRIVANJE ČOVJEKA

**Crtnice o umjetnosti i njenom čitanju - likovni
kritičar Vojislav Vujanović⁷²**

Prijemčivo u recepciji, često viđeno i vrednovano kao hroničarsko, kritičko promišljanje likovne umjetnosti Vojislava Vujanovića izrazito je osobeno. Tome se ne suprotstavlja druga značajna činjenica prema kojoj njegova kritička opservacija likovne umjetnosti nosi karakteristike univerzalnosti, koju razdjeljuje sa drugim poljima umjetnosti. I baš iz tog prostora univerzalnog i holističkog razumijevanja čovjekovog svijeta, proizlaze bazični kriteriji refleksija o likovnoj umjetnosti kritičara Vojislava Vujanovića. Čine ih kategorije općeg značaja koje se u govoru Vojislava Vujanovića jasno ocrtavaju i kao estetske i kao etičke - ta je činjenica važna kako za samog kritičara tako i za biće umjetnosti danas. Estetsko i etičko su uvijek čvrsto povezane kategorije i tvore svojevrsan artistski par, premda je u mijeni historije umjetnosti etičko često bivalo skriveno i potisnuto naspram estetskog. Ali, nema pojave umjetnosti niti njenog promatranja, i bilo kakve artikulacije svijeta bez ovog para. Čini se da su unutar savremene umjetnosti ove kategorije razvrgnule brak, te da svaka od njih, sada djelujući kao pojedinačna i usamljena kategorija, traži samoj sebi nedostajući novi parnjak.

⁷² Vojislav Vujanović (1937- 2018), bosanskohercegovački kritičar umjetnosti univerzalnog formata. Najviše je bio usmjeren na teatarsku, likovnu i književnu kritiku.

Knjiga *Alkemija slike* Vojislava Vujanovića javlja se kao zahvalna domena za analizu njegovog ukupnog kritičarskog opusa. Ona je i njegov svojevrsni ambler buduću da odslikava njegov radni *credo*, naročito u navedenom estetsko-etičkom smislu. Kratki prikaz koji slijedi ne bavi se analizom sadržaja same knjige *Alkemija slike*⁷³. Prije, baziran na obrascima vizualnog mišljenja pisca te knjige, prikaz nastoji povući nekoliko centralnih karakternih linija, onih koje također pripadaju i umjetnosti i njenoj kritici. Jer, pisati o kritičkim refleksijama u umjetnosti nije moguće bez pisanja o biti same te umjetnosti. Stoga, crtice o čitanju likovne umjetnosti kritičara Vojislava Vujanovića jesu jednovremeno i crtice o savremenoj situaciji umjetnosti, njenoj ukupnoj pojavi i smislu. Taj se odnos može razumjeti i kao situacija u kojoj je svako pojedinačno kritičko pisanje o djelima umjetnosti jednovremeno i nužno propitivanje ukupnog iskaza umjetnosti i njene - definiranje njenog bića, koje uključuje i njen teorijski iskaz.⁷⁴

O kritičkom metodu Vojislava Vujanovića:

Neprevodivost simbola

Simbol je neprevodiv u drugu formu jer ima smisla i posjeduje supstanciju samo kad se javi u toj formi. Stoga, ne postoje kategorije originalnog i neoriginalnog simbola. Ukoliko se, naprimjer, jedno likovno djelo - jedan iskaz pune simbolne supstancije, nastoji "prevesti" iz svoje likovne u jezičku formu on biva uništen. Ili, suprotnosmjerno prevođenje daje isti rezultat. Ukoliko je umjetničko djelo simbol ono posjeduje transcendentnu strukturu - sloj umjetničkog djela koji se opire bilo kakvoj supstituciji, prije svega karakterom svoje nedokučivosti. Ovo je moguća uputa i o metodu - analitičkom i kritičkom opisivanju umjetničkog djela koje nedvojbeno ima formu simbola. Tako je ontološki

⁷³ U pogovoru knjige *Alkemija slike*, prof. dr. Rasim Muminović iscrpno je analizirao sadržaj njenih eseja u duhu svog filozofskog poimanja svijeta, te je u tom smislu dao i cjelovitu ocjenu kritičkog promišljanja umjetnosti Vojislava Vujanovića.

⁷⁴ Također, može se reći da svako pojedino umjetničko djelo, odnosno njegova produkcija, definira samo biće ukupne umjetnosti kojoj pripada.

transfer punog (supstancijalnog) simbola nemoguć. Ili, ukoliko bi bio moguć takav transfer - kad bi se jedan simbol u svoj svojoj punoći i transcendentnosti pojavio u različitim formama, onda simbol ne bi više bio simbol. Tako bi "dobar" opis, odnosno tekst, kao "dobar simbolni transfer" i apsolutna ekvivalencija likovnog umjetničkog djela tekstem i govorom, odmah sugerirao da nema smisla niti da ga pogledamo - da promatrimo njegovu likovnost koja je bit likovnog djela.

Vojislav Vujanović ne pada u zabludu "apsolutnog transfera" likovnog simbola u njegovu tekstualnu ekvivalenciju, premda je literarna forma osnova njegovog izričaja. Čini se da on, zapravo, iz tog svog literarnog uporišta, koga ne prikriva (naprotiv!), promatra svijet likovnog, diveći mu se i poštujući i njega i njegovu samosvojnost, ali i razumijevajući i usvajajući ga kompetentno... U stvari, Vujanović u svom postupku, koji se formalno može odrediti kao vrsta literarne deskripcije - sada gradi novi simbolni iskaz u literarnoj formi. Taj novi, jezikom fundiran simbol, Vujanović jasno razvija sa onog tematskog stanovišta koga pronade u likovnom simbolu, te taj semiotički iskaz, sasvim jasno, u potpunosti održava ali i varira u polju jezika. Tako dva simbola, likovni (polazni) i onaj jezika (koji je u generiranju) ustanovljavaju slojevite odnose, i otpočinju "svojevrnsnu međuigru i ples" naznaka i označenja, njihovog stanovitog i povezivanja i razilaženja.

Kritičar Vujanović se ne koncentrira na autentičnost sadržajnog i formalnog iskaza, njegov je zahvat širi i difuzniji - svojevrnsni "literarni sfumato", u kome daje naglaske i poticaje, te time ostavlja čitatelju prostor za (dovršavanje) tumačenja. Dešifriranje takve Vujanovićeve semiotike otkriva karakter, odnosno, kôd afirmativnog umjetnosti. On nije kritički analitičan na način da dekonstruira djelo, nego, prije, sintetičan, odnosno, holističan. Svijet koji se pomalja iza Vujanovićevih eseja o likovnoj umjetnosti produktivan je i pozitivan.

Očuvanje tajne - otkrivanje čovjeka

Ukoliko umjetničko djelo nije supstancijalni simbol ono ne posjeduje transcendentni učinak umjetničkog djela. I obratno, bez transcendentnog učinka nema umjetničkog djela kao supstancijalnog simbola. Veliki dio savremene umjetnosti, ali i savremene kulture, i karakterizira taj izostanak. U tom izostajanju stradao je karakter transcendentnosti i simbolnosti - kategorija tajne. Odnosno, konačan zaključak je kako "(više) ne postoji 'tajna' umjetničkog djela". To je situacija savremene umjetnosti i kulture u kojoj više nema "tajnog osmjeha Mona Lize"⁷⁵! Savremena recepcija umjetničkog djela sugerira da se Mona Liza "kleberi". Tako, Mona Liza i sama umjetnost s njom gube tajnovito, odnosno, trancendentalno, kategoriju unutar koje se to tajnovito realizira.

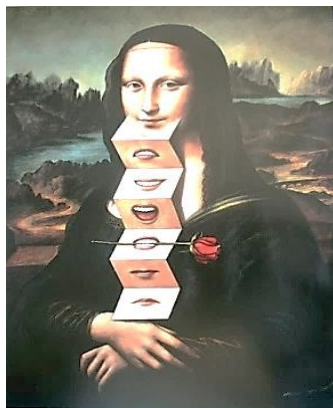
Ali, i puno šire od umjetnosti, stanje savremene kulture i njene antropologije, jasno, sugerira odsustvo tajnovitog i tajne i u čovjekovom djelovanju i u njegovoj spoznaji, pa se doima kao da "savremeni čovjek sve zna i ima uvid u sve", odnosno da su "sve tajne otkrivene."⁷⁶ Ako nema šta da spozna, odnosno ako su sve tajne otkrivene, historijski je čovjek je prvi put u situaciji i gnoseološke i gnostičke neaktivnosti što vodi svojevrsnom kulturalno – antropološkom škripcu.

Bezbrojne su savremene prerade slike *Mona Lize* Leonarda da Vincija, što dokazuje aktualnost ovoga djela. Skoro sve nove likovne inačice - prerade slike Mona Liza, prenešene su kontekst savremenog prostora i vremena, i sve, skoro isključivo, tretiraju njen "tajnoviti osmeh". Ta potreba da se utvrdi status njenog osmjeha, što se danas poduzima i analitičkim, a ponekad i ponešto naučnim sredstvima,

⁷⁵ Vidjeti poglavlje 2 - *Transcendencija kao bit umjetnosti* i u njemu posebno ilustraciju broj 2.4 („*Mona Liza u akciji stvarnog života*“), sa temom „bijega Mona Lize iz rama za sliku“.

⁷⁶ Značajan razlog, naravno ne i jedini, postojanja ideje da "savremeni čovjek zna sve i ima uvid u sve..." jasno je vezan za sredstva kojima on ostvaruje taj uvid i zadobija ideju "svezanjućeg" - web. Privid je potpun, jednim klikom na računaru "čovjek osvaja 'dubinu' znanja..."

zapravo govori o potrebi da se iza tog osmjeha utvrdi status umjetnosti i nas u njoj i prema njoj – karakter transcendencije umjetnosti. U stvari, unutar recepcije savremene kulture, skoro da nema mjesta za transcendirano, za tajnu i "tajni osmijeh". Sve je uglavnom ovostrano. U svijetu bez tajni, putovanje ka onostranom kao da više nema smisla, ili nikog ne zanima...



Sl. 8.1 Savremena prerada Leonardove slike *Mona Liza* poljskog slikara i ilustratora Rafała Olbińskiego je, kao i većina sličnih slikarskih prerada danas, centrirana na temu „tajnovitog osmjeha“. A iza statusa „tajne“ tog osmjeha krije se, zapravo, propitivanje ukupnog smisla umjetnosti, odnosno njenog transcendentnog karaktera i pojave.

Indikator odsustva tajne u savremenoj kulturi i umjetnosti je, samo naizgled paradoksalno, težnja ka iskazivanju karaktera šoka⁷⁷. Taj se fenomen donekle izmješta, odnosno širi od samog umjetničkog djela, pa se može govoriti o

⁷⁷ Šire o fenomenu šoka u savremenoj kulturi i umjetnosti vidjeti u poglavlju 9 – *Kategorija lijepog u savremenoj umjetnosti*.

kulturološkim odrednicama šoka, o samoj "težnji za šokantnom recepcijom umjetničkog djela" od strane publike. Ali, savremenog čovjeka, izgleda, ništa ne može šokirati, naročito ne u umjetnosti, gdje je šok strukturalno derivat tajne - kategorije koja je u iščezavanju... Tako je paradoks šoka i paradoks umjetnosti - traži se ono čega nema... Formalno, dakle, šok je nezaobilazan karakter u savremenoj umjetnosti i dizajnu. Izvorište šoka ima svoje prirodno mjesto u umjetnosti - ne kao cilj nego kao unutarnji karakter umjetničkog djela. Danas je kategorija šoka kompleksna pojava. U tom smislu, kao razlozi za iskazivanje karaktera šoka moraju se uzeti i globalne ekonomske zakonitosti savremenosti.

Također, jedna odrednica savremene umjetnosti sugerira da se ona "ne bavi kategorijom lijepog" i da kategorija lijepog nije njen cilj. To se može se povezati sa specifičnim iznamlaskom savremenog doba - "kulturom nepostojanja tajne". Tako, sa odsustvom tajnovitog i lijepog osmjeha Mona Lize, nema više tajne i ljepote u savremenoj likovnoj umjetnosti!

Sa stanovišta simbola i transcendentnosti, savremena umjetnost i kultura jasno su reduktivni. Nije teško prepoznati termin transracionalnog, koga je upotrijebio Đilo Dorfles, kao kategoriju transcendentnog u umjetnosti, kada on problematizira njenu redukciju.⁷⁸ Sasvim jasno, taj koncept reduktivnosti (savremene) umjetnosti ali i kulture, Vojislav Vujanović ne prihvata. Ideja umjetnosti Vojislava Vujanovića i svijeta oko nje i u njoj, možda čak i centralna ideja za njegovo djelo i misao, zasnovana je na postojanju i očuvanju tajne u umjetnosti i ljepote u toj tajni. Tajne, kojoj se približavamo, i, valjda, konsekvntno tom približavanju, ne dotičemo je u biti. Ali, pri tome, također, otkrivamo čovjeka unutar te tajne, raskrivamo njegove položaje i situacije. Pitamo se, unutar te tajnovitosti estetskog izričaja, i o drugim čovjekovim iskazima poput onoga što ga čini čovjekom i dobrim... Knjiga Vojislava Vujanovića *Alkemija slike*, već u svom naslovnom određenju sugerira pojavu

⁷⁸ O "trans-racionalnoj ideji" Đila Dorflesa – „sloju koji danas nedostaje umjetničkom djelu“, vidjeti fusnotu 31 na str. 34.

umjetnosti i umjetničkog djela kao iskaza "svijeta tajni", u kome je kategorija lijepog suštinski transcendentna a potraga za njom alkemičarski (ne)uhvatljiva.

Inter arma (non) silent Musae

Sam ratni kontekst u kome je nastala knjiga *Alkemija slike* zahtijeva pojašnjenje budući da obrće jednu uvriježenu predodžbu po kojoj *Inter arma silent Musae*. Zapravo, pojašnjenje leži u prostoru moderne kulture. Model je jednostavan: radom vremena i historije moderna se kultura javlja kao izrazito zagušena formalnim slojevima te sama kultura i njeno društvo ne iskazuju rudimentarno - u smislu svoje elementarne zadaće. Kultura se tako javlja kao prostor čovjekovog otuđenja a ne njegove afirmacije - moderna je kultura slojevima svoje premnoge odjeće zagušila i otuđila čovjeka.

Jedna je metafora, odnosno jedna slika, upotrebljiva za razumijevanje situacije savremene normativne kulture u smislu njene nedjelatnosti i zagušenosti: Ako se čitava ljudska historija zamisli kao slaganje "njenih akcija u vremenu" - svojevrsne dokumentacije ideja, namjera, mišljenja, knjiga, tehnika, djela umjetnosti... - onda je njen iskaz u savremenosti "hrpa manje ili više nepovezanih partikularnih iskaza bez ikakve unutarnje koherencije" i iskaz kaosa. U takvoj situaciji, rudimentarni iskazi kulture (štogod da se pod ovim pojmom razumijeva) - djelovanja unutar svojevrsne "nulte rešetke društvene interakcije", ne mogu biti iskazati budući da su zagušeni kulturalnim smetljem. Principijelno, unutar nulte društvene rešetke odnosi ljudi jasno su određeni i elementarni su. Ali, moderna je kultura je slojevima svoje premnoge odjeće zagušila i otuđila čovjeka⁷⁹. Stvorena je normativna kultura koja dominira, u kojoj je "čovjek sve manje kulturalan ukoliko sve više participira u njoj". Stoga, odbacivanje suviše historijsko-kulturalne prtljage postaje, na neki način,

⁷⁹ Socijalna psihoanaliza može biti uputna za analitičko promatranje kulture, koja se, paradoksalno, javlja i kao sredstvo prisile i uzrok čovjekovog otuđenja od samog sebe ali i od samog društva.

zahtjev vremena, naročito umjetnosti. Taj je "zahtjev" odbacivanje i uništenje suvišnih i formalnih slojeva kulture i doseganje kristalne rešetke društvene interakcije u kojoj je čovjek čovjeku čovjek, a kultura - čovjekova kultura. Rat, naizgled paradoksalno, označava lom koji omogućava pojavljivanje rudimentarnog i ogoljenog čovjeka i kristalne rešetke njegove kulture. Taj ogoljeni svijet je svijet u kome *Inter arma non silent Musae*. Naprotiv! Općenito, kritičko promišljanje umjetnosti nije u sebe zatvoren prostor; on ovisi od seta vrijednosti - važećih normi jedno društva. Kad su te normativne vrijednosti ugrožene - kako je to u slučaj u ratu, onda se odjednom mogu uočiti i druge dotad manje uočljive forme - generatori društvenih vrijednosti, poput umjetnosti. Društvenim kriterijem rečeno, umjetnost je kultura u nastajanju⁸⁰, i samo tako, dok nastaje, ima pravi smisao⁸¹. Valja razlikovati kulturu umjetnosti i normativnu kulturu⁸². Vujanović uočava autentičnost umjetničkog govora u ratu i promovira umjetnost pod presijom ratnih zbivanja.

Čini se da se zbirka kritičkih eseja iz likovne umjetnosti *Alkemija slike*, refleksije o umjetnosti u ratnom vremenu, doista javlja kao konceptualna i programska za čitavo kritičko djelo Vojislava Vujanovića. Pri tome, rat je samo pojačao, izoštrio i izvukao na vidjelo karaktere koji predstavljaju kriterije u njegovoj prosudbi umjetničkog djela. Kada se jasno pojave kategorije "dobrog" ili "lijepog" one se suprotstavljaju njihovim antipodima "lošega", "zla" i "ružnoga" u ratnom vremenu. Stoga je ukupan vrijednosni

⁸⁰ Vidjeti u Fehim Hadžimuhamedović, *Tekst o slici – umjetnost kao kultura u nastajanju*, Zoro, Sarajevo 2008.

⁸¹ Ima iskaza umjetnosti koji dijelom ili, ponekad i potpuno, pređu u stanje normativne kulture te time poremete ili izgube svoje biće. Ako se ipak radi o supstancijalnom iskazu umjetnosti, onda ona, kao forma kulture, uvijek ostaje u stanju nastajanja (otvorenosti i svojevrsne društvene nedokučivosti i "neodređenosti"), ali se paraleleno može desiti da je društvo "potpuno usvoji" i vrednuje svojim iskazom normativne kulture.

⁸² Sa stanovišta generiranja društvenih vrijednosti i karaktera umjetnosti kao kulture u nastajanju, može se reći da, između ostalih, umjetnost daje početne poticaje jednom društvu u izgradnji njegovih vrijednosti.

sistem kritičkog opusa Vojislava Vujanovića selektivan i zasnovan na odbijanju, na neprihvatanju onih vrijednosti koje se u savremenom svijetu javljaju kao negativne i neproduktivne - kao loše, zle i ružne. Ovaj pristup je vidljiv u njegovim esejima o likovnoj umjetnosti, njihov čitatelj je, vođen nizovima riječi Vojislava Vujanovića, upućen na formiranje estetsko-etičkog stava. Tako, jasno, kritičar sugerira čitatelju da od ponuđenog djela formira svoj "tekst" (R. Barthes) - čitatelj formira i (re)konstruira likovno djelo u svojoj glavi i u svom kontekstu. Konačno, taj se karakter etičkog sa svojim vrijednosnim zahtjevima javlja kao izvjesna negacija ili barem korekcija određenja po kome je uloga bilo kojeg kroničara, a naročito Vojislava Vujanovića, da "samo" bilježi ali ne i da vrednuje.

Hodamo svijetom i mjerimo ga, mjerimo pojave, ljude,... sve što vidimo i pojmimo. Sve je na ovom svijetu mjerenje, radi se samo o kvalitetu toga mjerenja o njegovoj mjeri i mjeritelju. Kvalitet mjerenja određen je kvalitetom kantara koji nosi mjeritelj svijeta - koji, alkemijskim i drugim viskovima, određuje mjeru stvari. Čini se da je naša civilizacija usmjerena naročito, vrlo pragmatiziranom mjerenju, po čemu se razlikuje od drugih epoha. Jednu epohu karakterizira baš to koje kategorije vrijednosne orijentacije dominiraju (A. Heler⁸³). Koje vrijednosne orijentacije dominiraju danas? Vrijednosti na koje mjeritelj pojavnog i duhovnog svijeta Vojislav Vujanović ukazuje svojim alkemijskim kantarom jesu tri bazične kategorije umjetnosti i čovjekove kulture - "dobro", "lijepo" i "tajnovito" (čovjeka).

⁸³ Agneš Heler u *Vrednosti i potrebe* (Nolit, 1981) kaže i da je osnovni par je kategorija *dobro* - *zlo*, i samo on ima opšte važenje. Ostali parovi su artikulirani iz osnovnog para i čine ih: *lijepo* - *ružno*, *korisno* - *štetno*, *istinito* - *lažno*. Ove kategorije reguliraju društveni život pa se kao vrijednost pojavljuju svi oni iskazi koji su vezani sa kategorijama vrijednosne orijentacije. Tako, naprimjer, u 18. stoljeću kod slobodne aristokratije dominira par *prijatno* - *neprijatno*, u srednjem vijeku, unutar dominacije kršćanstva dominira par *sveto* - *profano*, kod buržoazije dominira par *korisno* - *štetno*, u klasičnom polisu dominira par *lijepo* - *ružno*, odnosno par *istinito* - *lažno*. Itd. Svi ovi iskazi, na svoj način, najbliže su osnovnom vrijednosnom paru *dobro* - *zlo*.

9

KATEGORIJA LIJEPOG⁸⁴**U SAVREMENOJ UMJETNOSTI**

**Umjetnost kao kultura u nastajanju i
normiranju – dizajn i arhitektura kao
normirana kultura**

**Da li vidimo, osjećamo i prepoznavamo lijepo u
umjetnosti?**

Da li doista vidimo, osjećamo i prepoznavamo kategoriju lijepog u svijetu u kome živimo? Naročito je važno da li nam sama umjetnost (a, s njom, i arhitektura), kao višestoljetni sinonim lijepog, pomaže u tome? Ili, možda, umjetnost danas ima i ponešto suprotni učinak i više ne provocira estetsku recepciju?

Promatranje kategorije lijepog može se postaviti u sljedeći shematski okvir: Savremena umjetnost programski nastoji pronaći zagubljenu supstanciju življenja idući ka genezi, prema njenom razumijevanju, zagubljenih elementarnih društvenih normi, dok nasuprot arhitektura i dizajn moraju poći od gotovih normi. Zanimljivo je da je tradicionalna umjetnost⁸⁵, forma umjetnosti koju naslijeđujemo i koja se ponešto suprotstavlja formi savremene umjetnosti, također,

⁸⁴ Ovaj se tekst ne bavi pojedinačnim pojavljivanjem kategorije lijepog - prije, bavi se strukturalnim, i dijelom ontološkim, karakteristikama savremene umjetnosti i arhitekture, onih iz kojih proizlaze dominantni obrasci lijepog.

⁸⁵ O distinkciji tradicionalne i savremene umjetnosti vidjeti poglavlje 2 – *Transcendencija kao bit umjetnosti*.

vezana za zgotovljene društvene norme, koje je dosegla tokom stoljeća, i u tom smislu, postala bliska arhitekturi. Ovo postaje jasnije ukoliko se promotri iskazivanje kategorije lijepog. Dok, tradicionalna umjetnost, arhitektura i dizajn danas osvajaju prostore normirane ljepote, dotle savremena umjetnost pronalazi novu/staru kategoriju "fenomenalne⁸⁶ ljepote", u njenim beskrajnim pojavljivanjima, kategorije koja se prostire i iza polja vizualnog. Naime, tradicionalna umjetnost prisvaja kategoriju lijepog vizualno je ekskluzivizirajući svojim obrascima – „lijepo“ tako vizualno totalitarizira sve prostore takve umjetnosti. Slično je i sa arhitekturom i dizajnom, gdje se, jasno, ne može desiti da vizualno prekriva sve njihove aspekte kao što to čini tradicionalna umjetnost, gdje ekskluzivizam normirane ljepote dominira.

Značaj kategorije lijepog

Naglašena ili nenaglašena, potpuno prihvaćena ili u odbijanju, kategorija lijepog je u centru je interesa savremene umjetnosti, arhitekture i dizajna. Ona čini njihovu generičku odrednicu i određuje njihova pojavljivanja. U samom polju umjetnosti, kategorija lijepog se pojavljuje kao distinktivni kriterij diferenciranja na tradicionalnu i savremenu formu⁸⁷, vezujući se posebno za transcendentni sloj umjetničkog djela. Kategorija lijepog uvijek se vezuje za određeno normiranje, prije svega za pitanje „kakav je obrazac lijepog nekog umjetničkog djela?“. Norma ljepote je aspekt društvenih normi, i zahvalno ju je analizirati unutar tog šireg polja.

⁸⁶ Fenomenalno je ovdje oznaka za široki i svijet pojava, odnosno, bilo koje pojave, ne ograničavajući se na zatvorene estetske obrasce koji odmah određuju zatvoreni i ograničeni svijet pojava vezanih (samo) za umjetnost.

⁸⁷ Vidjeti o diferencijaciji umjetnosti na tradicionalnu i savremenu formu preko kriterija transcendencije u drugim dijelovima knjige, a naročito u poglavljima 1 i 2. Ukratko, tradicionalna i savremena forma umjetnosti postavljaju se u iskazivanju: ovostranog ka onostranom - prva, te onostrano ka ovostranom – druga forma. Također, važno je da ova diferencijacija sugerira formalne, a ne stilske ili vremenske karaktere umjetnosti.

Brojna propitivanja umjetnosti danas vezana su za kategoriju lijepog, što pokazuje njenu važnu ulogu. Umberto Eco (Eco, 2004, i, Eco, 2010) tako pravi historijski bilans kategorija lijepog i ružnog u umjetnosti. Savremena umjetnost propituje kategoriju lijepog i uopće smisao njenog pojavljivanja i upotrebe u umjetnosti. "Savremena umjetnost nije lijepa!" - česta je karakterizacija te umjetnosti danas. Kakva je doista recepcija savremene umjetnosti - da li je ona "lijepa", izvana recepcijski i iznutra produkcijski, i šta zapravo stoji iza kategorije lijepog danas? Jedna je činjenica jako važna - kategorija lijepog se tokom stoljeća, u kontinuiranju pitagorejskog koncepta harmonije, postavila kao bazični kriterij umjetnosti.

Savremena umjetnost i kategorija ljepote

Čini se da je pojam lijepog u savremenosti, na neki način, izgubio ili promijenio svoj historijski smisao! Brojna pitanja su otvorena. Da li je doista došlo vrijeme za redefiniciju kategorije lijepog, ili se tek radi o nevažnim turbulencijama recepcije umjetnosti i arhitekture? Da bi se promotrila kategorija lijepog, zapravo je potrebno imati jasnu predstavu o savremenoj umjetnosti i arhitekturi, dva polja, koja, čini se, imaju tačku izvjesnog povezivanja preko kategorije lijepog.

U performansu *Art must be beautiful - artist must be beautiful* (sl. 9.1), umjetnica Marina Abramović propituje umjetnost u dva plana. U onom užem, propituje kategoriju lijepog za sebe, a u širem, položaj kategorije lijepog unutar umjetnosti, te time, i sam smisao umjetnosti. Rad jasno dovodi u pitanje i oponira transcendentni smisao lijepog, kao vizualno dovoljnog estetskog osjećanja svijeta i forme i kao harmonično umjetnosti. Stoga je dominantni iskaz danas nelijepo - „odvratno“, „ružno“, „neukusno“, „krvavo“... Ali, suština nije u afirmaciji ma kako prisutne, izvjesne negativne estetike, nego u razumijevanju perifernosti njene uloge. To se ogleda i postavljenim komentarom („Art must be beautiful...“), odnosno propitivanjem kategorije lijepog kao zapravo centralne teme tradicionalne forme umjetnosti.



Sl. 9.1 Marina Abramović, performans *Art must be beautiful, artist must be beautiful* (Kopenhagen, 1975)

Savremena umjetnost je usmjerena na afirmaciju svakodnevnog i običnog naspram afirmacije svijeta herojskog i idealnog unutar tradicionalne umjetnosti. U kretanju ili napuštanju transcendentnog, tu u polju ovostranog, savremena umjetnost zatiče arhitekturu i dizajn, polja, koja su, principijelno, usidrena u stvarnost... Teško zamisliti bilo koju formu savremene umjetnosti - instalaciju, hepening, performans...⁸⁸ - a da na neki način nije povezana sa konkretnim svijetom stvari i življenja, dakle sa arhitekturom i dizajnom. Pojavno, savremena umjetnost se prostire puno šire u odnosu na formu tradicionalne likovne umjetnosti,

⁸⁸ Razumijevanje savremene umjetnosti predloženo ovdje je ponešto različito od uobičajenog razumijevanja, gdje je konceptualna umjetnost vrlo često sinonim za savremenu umjetnost. Naime, (pre)naglašavanjem ekskluzivnosti ideje, sam pojam konceptualna umjetnost (*Conceptual Art*) vodi mogućem pogrešnom razumijevanju fenomenologije savremene umjetnosti - ona nije umjetnost samo „poentirane ideje rada“ jer je njena ukupna forma u bogatstvu višeznačnosti konteksta koga implicitno afirmira. Također, usredsređena samo na završnu formu umjetničkog djela - na „objekte“ (štafelajne forme, slikarsko platno, skulptura...), teorija umjetnosti proglašava savremenu umjetnost post-objektnom. Savremena umjetnost ima puno širi obuhvat umjetničkog djela od uobičajno promatranog jer je, u navedenom kontekstu stvarnosti i svijeta konkretnih stvari, sem nematerijalnog, raspršena i u uvijek mnogobrojni materijalni prostor „iza štafelaja“ - svijet konkretnih stvari i objekata.

bazično zasnovane na vizualnom ekskluzivizmu⁸⁹ - zato je ona je bliska pojavnom polju arhitekture i dizajna i činjenicama običnog i svakodnevnog života.

Konfuzija - norma tradicionalne umjetnosti kao norma savremene umjetnosti

Naspram jednodimenzionalnosti i unisenzornosti tradicionalne umjetnosti - "vizualne umjetnosti, koja je vizualizirala stvarnost", svijet ovostranog i njegove beskrajne pojavnosti nikad nije ekskluzivno vizualan. On uvijek ima značajke višedimenzionalnosti i multisenzornosti. Tako se kategorije i karakteri savremene umjetnosti teže pojaviti u različitim formama. Kategorija lijepog, ekskluzivno naglašavana u tradicionalnoj umjetnosti, u savremenoj umjetnosti biva bačena u drugi plan budući da se utapa u delikatno slojeviti kontekst stvarnosti. To principijelno, ne znači da ona nestaje, ali je u svakom slučaju izmjenjene forme. Sa stanovišta savremene umjetnosti, čini se da je „potrebna mjera lijepog nekog (umjetničkog) djela“ sasvim drugačija od kanoniziranih mjera tradicionalne umjetnosti - poput kanona "lijepih" i "tačnih" proporcija nekog umjetničkog artefakta, na primjer.

Zapravo, na aktualnoj sceni umjetnosti, česta je pogrešna primjena kriterija, kad norma tradicionalne umjetnosti služi kao norma savremene umjetnosti. Tako, u nekom

⁸⁹ Insistiranje na vizualnom ekskluzivizmu jeste svojevrsna redukcija čovjekovog bića. Jer, čak i kad je čovjek usmjeren na samo jedan opazajni prostor - naprimjer, na vizualnu recepciju slikarskog platna, njegova percepcija nije unisenzorna - nije samo vizualna. Čovjek je uvijek u stanju multisenzornosti - on niti može niti hoće isključiti ostala čula radi samo vizualnog. Tako čovjek i kada gleda, on jednovremeno i sluša, on dodiruje, ima osjećaj prostora, težine... Nevažno je to što dominira vizualno... (Vidjeti: Max Planck Institute for Biological Cybernetics: „We use all our senses to construct a reliable percept representing the world with which we interact...“ <http://www.kyb.tuebingen.mpg.de/research/former-research-groups/ernstgroup.html>)

Da li je Marcel Duchamp, uvodeći naglašeni konceptualni smisao umjetničkog djela u svom djelovanju od 1914. godine (*ready mades*) zapravo sugerirao i otklon od vizualne unisenzornosti, odnosno nedostatnost vizualnog ekskluzivizma umjetnosti?

smislu, i sama kategorija konceptualnosti, tako široko primjenjivan kriterij određenja umjetničkog djela, sadrži prosudbu umjetničkog djela savremene umjetnosti sredstvima tradicionalne umjetnosti. Konceptualiziranje se tada javlja kao atribuiranje uglavnom nepostojećih visokosimboličkih vrijednosti nekom djelu.

Konfuzija je najprisutnija u tretmanu kategorije lijepog. Činjenica da je dihotomija lijepo - ružno kriterij tradicionalne forme umjetnosti irelevantna je u savremenoj umjetnosti. Već Warholova tvrdnja "Sve je lijepo!" zapravo ukida dihotomiju lijepo - ružno ali i sam smisao dotadašnje ideje kategorije lijepog⁹⁰. Kategorija lijepog tako gubi mjeru (dok pitanje njene egzistencije biva problematizirano) budući da je određivana naspram onog što nije lijepo. Takav stav otvara prostor savremene umjetnosti za upotrebu onih formi koje se iz ugla tradicionalne umjetnosti razumijevanju „neukusnim“ i „kičem“. Iz ugla prve, propitivanja te vrste se ne postavljaju, ili, ako se postavljaju, uvijek su refleksivna. Jer, ako se zanemari iskazivanje navedena dihotomije i sama kategorija kiča gubi smislenost određenja kao takve.

Na neki način, promjene razumijevanja kategorije lijepog prate i promjene razumijevanja smilenosti svijeta i njegovih pojava. Warholovo „sve je lijepo“ tako prati mogući slogan „sve je smisleno“ – po tome, ništa nije besmisleno danas. Taj aspekt savremene kulture, ali i i umjetnosti, može se pojašnjavati teorijom atribucije⁹¹, koja je aktualna danas. Ta teorija pojašnjava situaciju savremene kulture gdje se bilo koje, i ma kako udaljene, činjenice i pojmovi, povezuju u manje ili više, ali uvijek smislene iskaze. Tako „besmislenog više nema“, što sugerira da je svaki ljudski artefakt, pa time i djelo koje hoće da bude umjetničko – smisleno.

⁹⁰ Ako se slogan „Sve je lijepo!“ promotri u okvirima *Gestalt* psihologije kao vizualni iskaz slike, on se unutar te psihologije transformira u izraz „sve je harmonično“ – jer sama ta psihologija sugerira, u krajnjem, opažanje izvjesne harmonične forme.

⁹¹ Bem, D. *Self-perception theory*. 1972; Rothman, A. et al. *Attributions of responsibility and persuasion*. 1993.

Neprikladnost mjerenja savremene umjetnosti sredstvima tradicionalne umjetnosti ogleda se u upotrebi kriterija (mjere) kategorije lijepog druge umjetnosti kao kriterija prve. Naime, ovostrani, svakodnevni i obični karakter savremene umjetnosti biva mjeran transcendentnim vrijednostima tradicionalne umjetnosti. Ilustracija ove neprikladnosti jeste jasno u traženju „transcendentne ljepote“ (harmoničnih i vanvremenskih konotacija, itd.) djela savremene umjetnosti – naprimjer, djela *Rabbit* Jeffa Koonsa (sl. 9.2). Kako se takva, transcendentna ljepota ne može pronaći u ovom djelu – ono, mjereno tradicionalnom umjetnošću, u svom uglačanom i monumentalnom iskazivanju nevažnog, biva proglašeno "kičem". Suštinski, mjera figure ovog zeca – „lutke na zrak“, jeste u prostoru svakodnevnog življenja i igre djece, i u tom kontekstu predstavlja „heroja dječijih života“. Kao takva, ova igračka zaslužuje pažnju u beskraj sličnih, onako kako to vidi tradicionalna umjetnost „bezvrijednih“, „nevažnih“, „malih stvari i predmeta“, koji, zapravo suštinski obilježavaju naše živote i koji se postavljaju naspram već etabliranih vrijednosti visoke umjetnosti.



Sl. 9.2 Jeff Koons, *Rabbit*
(1986, nehrđajući čelik):
„Igračke su (ne)važni dio
kulture!“

Savremena umjetnost dakle ne daje ekskluzivno mjesto kategoriji lijepog. Naspram nje, uz tradicionalnu umjetnost, i dizajn i arhitektura jesu čuvarice lijepog. Stephen Bayley (Bayley 2009), kaže da je boca Coca Cole ljepša od radova poznatog savremenog umjetnika Damiena Hirsta – dizajn se, a ne umjetnost (odnosno savremena umjetnost) bavi kategorijom lijepog. Dizajn i arhitektura se bave normativnom ljepotom, normama lijepog - njihovi se oblici stoljećima oblikuju „da budu lijepi“ – oni se harmoniziraju, proporcioniraju... Sve, što, uglavnom, ne čini savremena umjetnost!



Sl. 9.3 Stephen Bayley (Bayley 2009), postavlja jednu naspram druge Willendorfsku Veneru, bocu Coca-Cole, Kate Moss... Može se uočiti linija tradicionalnih kanona oblikovanja koja povezuje Willendorfsku Veneru i bocu Coca-Cole (prikazanih na slici). Za razliku od savremene umjetnosti, arhitektura i dizajn se i dalje brinu za kvalitet oblika - proporcijom, harmoničnim odnosima...

Umjetnost je kultura u nastajanju i normiranju – dizajn je normativna kultura⁹²

Pitanje društvenih normi, odnosno društvenih vrijednosti, značajan je kriterij određenja umjetnosti i arhitekture (i

⁹² Koncept "umjetnosti kao kulture u nastajanju", umjetnosti u nekoj vrsti permanentnog društvenog normiranja, iznesen je u knjizi *Tekst o slici – umjetnost kao kultura u nastajanju* (Hažimuhamedović, 2008b).

dizajna). Unutar ovog, pojam kulture je potrebno promotriti sa stanovišta društvenog normiranja i normativne kulture u njihovom uključivanju u forme umjetnosti i arhitekture.

Kako "dizajn i arhitektura artikuliraju, održavaju i reflektiraju svoje društvo i čine to putem društvenih normi, odnosno društvenih vrijednosti" (Hažimuhamedović 2008b) onda oni pripada polju normativne kulture, generirani su na društvenim normama i završavaju u njima. Nasuprot tome, umjetnost, krećući se iz prostora nenormativne kulture, jeste po svome biću "kultura u nastajanju", kultura koja na neki način stalno ulazi u proces društvenog normiranja koji se principijelno nikad ne dovršava, te se time postavlja jasno naspram normativne kulture.⁹³ Odnosno, cilj umjetnosti, ako se tako može reći, nije u afirmaciji normativnih društvenih vrijednosti. Jer, te su vrijednosti uvijek „osrednje“ – iskazi, koji su, u većoj ili manjoj mjeri, izvan stvarnoga života. To su iskazi besplodnih, individualno nekrektivnih i sterilnih, te apstrahovanih vrijednosti. Dakle, društvene su norme iskaz društvenog prosjeka (medio-kritetstva) i društvenog konsenzusa, teže da budu iskaz društvenog formalizma i uvijek "kaskaju za autentičnim životom" - javljaju se kao opasnost da budu "okovi svakodnevnog života".

Stoga, umjetnost, krećući se stazama sebi razumljive autentičnosti, jeste u procesu stalnog nastajanja kao kultura, gdje se pojedinačna umjetnost (jednog stvaraoca ili grupe stvaralaca) javlja kao autentična mikro-kultura mjerljiva jedino samom sobom, a nikako drugom (mikro)-kulturom.⁹⁴ Fukoovskim riječima, umjetnost kao originalnu

⁹³ Ovdje je cilj pokazivanje principijelnih razlika između umjetnosti i dizajna - stoga se aspekti njihovog međusobnog povezivanja, preklapanja, "pretakanja", itd., izostavljaju.

⁹⁴ „Umjetnost je kultura u nastajanju“ – svaki je umjetnik i svaki je rad iskaz osobene, novonastajuće, u nekom smislu divlje mikro-kulture. Takvoj će se umjetnosti tek poslije nekog vremena (manje ili više uspješno / neuspješno) pridružiti norma (normativna vrijednost), pa će normativna kultura prigrliti umjetničko djelo i normirati ga. Samo umjetničko djelo i umjetnost, onda, nastavljaju svoj umjetnički, izvannonormativni život – paralelno, i, dijelom, izolirano.

i nereduktivnu spoznaju svijeta⁹⁵ nema smisla određivati normativnom kulturom i njenim racionaliziranim jezikom unutar društvene zadaće „zastupanja stvarnosti“. U izvjesnom smislu, umjetnost posjeduje paraleleni, dvostruki život – nenormirani, onaj koji je u procesu (stalnog) normiranja, i normirani⁹⁶. Na ovaj drugi način, postajući društvena norma, umjetničko djelo „okošta u vremenu“, figurativno rečeno „plastificira“ i postaje neka vrsta suvenira, koji je, prividno, jasno i potpuno shvatljiv svakom protagonistu normativne kulture. Tako je danas „svima potpuno jasno da se i kako se Mona Liza smješi⁹⁷...“ budući da je to raširena „spoznaja“, „doživljaj“, odnosno, društvena norma vrijednosti jednoga smiješka i djela koji stoji iza njega. I svako opisivanje, kritička pisana opservacija, a naročito ona historije umjetnosti, rizikuju da procjene i društvu ponude „nepromjenjivu i samo jednu vrijednost“ nekog umjetničkog djela, i time samo djelo postave u svojevrsne okove, u zatvor u kome je bilo kojoj umjetnosti tijesno. Zapravo, svako opisivanje umjetnosti bi moralo biti otvoreno poput karaktera same umjetnosti – a naročito biti otvoreno za polisemiju tumačenja u vremenu i prostoru. Suštinski, djela umjetnosti nikad se ne utope u normativnu kulturu cjelinom svog supstancijalnog iskaza. Za sebe, umjetnička djela uvijek ostaju „divlja“ i neuhvatljiva, stalno u situaciji geneze naziruće „kulture u nastajanju“. Nemogućnost uspostavljanja društvene norme koja će prekriti cjelinu umjetničkog djela proizlazi i iz njegovog transcendentnog karaktera, gdje je ono transcendentno umjetnosti nemoguće određivati i

⁹⁵ Michel Foucault, „The Thought from Outside“, u Blachot, Maurice. *Foucault/Blanchot*. (1987). New York: Zone Books.

⁹⁶ Dio života umjetnosti, onaj kada je ona „zadobila“ vrijednost društvene norme, može se povezati sa razvojnim, faznim poimanjem umjetnosti i stila. Ta se veza umjetnosti kao normativne kulture može uspostaviti naročito sa razvojnim poimanjem umjetnosti Johanna Joachima Winkelmannna (1717-1768), gdje u svakom periodu umjetnosti postoje tri faze, rana i zrela faza (kreativni iskaz) i faza nazadovanja (nekreativni iskaz). Ali, dok fazno poimanje podrazumijeva razvoj umjetnosti sukcesivno, dotle se u ovoj knjizi zastupa paralelizam dvostrukog dešavanja umjetnosti kroz normativnu kulturu (formalizam) i kroz „kulturu u stalnom nastajanju“ (kreativni iskaz).

⁹⁷ U poglavlju 8 – *Čuvanje tajne i otkrivanje čovjeka*, vidjeti šire o savremenoj recepciji „tajnog osmjeha Mona Lize“.

mjeriti – tek, moguće ga je naslućivati. Ili, drugim riječima, neke aspekte, partikularne iskaze umjetničkog djela, poput estetskih obrazaca, moguće je određivati. Ali, cjelinu umjetničkog djela, svojevrsnu umjetničkost djela, nemoguće je i nema smisla odrediti kao preciznu vrijednost. Iz ovog proizlazi i smisao mjerenja, odnosno normiranja umjetnosti u smislu poređenja različitih umjetničkih poetika. Polje umjetnosti nije trka na stazi na kojoj će neki umjetnik stići prvi, drugi... Tako su besmislena pitanja poput ovih: „Koji je umjetnik najbolji?“ i „Da li je ovaj umjetnik bolji od onog drugog?“ Poetika jednog umjetnika jeste mikro-kultura, koja je, poput bilo koje druge kulture, neusporediva s drugom kulturom. I, poput bilo koje kulture, mikro-kulturu jednog umjetnika ima smisla mjeriti samo njom samom.

Šok u umjetnosti – kultura u nastajanju naspram normativne kulture

Karakter šoka, široko rasprostranjen u savremenoj kulturi, značajno karakterizira i savremenu umjetnosti, te je nezaobilazno mjesto njenoga tumačenja. Kako je rečeno, umjetnost se po svojoj prirodi uvijek razlikuje od normativne kulture. Ta se razlika između umjetnosti, kao kulture u nastajanju, i normativne kulture prepoznaje i doživljava od strane protagonista normativne kulture kao iznenađenje i šok...



Sl. 9.4 Slika Edouarda Maneta *Doručak na travi* (1863), u vremenu njenog nastanka, biva odbijena od strane društva odbijena da bude izložena jer

potire norme tadašnjih društvenih vrijednosti prema kojima je prikazivanje nagog ženskog tijela (naspram obučених muškaraca) protivno moralnim normama, pa time šokira javnost.

Izgleda da je danas karakter šoka naročito instrumentaliziran u oblikovanju, u umjetnosti i dizajnu. Izvorište šoka ima svoje prirodno mjesto u umjetnosti, ali je danas njegov iskaz kompleksan, a moraju se uzeti u obzir i globalno ekonomski zahtjevi savremenosti za iskazivanjem karaktera šoka.⁹⁸ Drugim riječima, sveprisutnost umjetnosti i dizajna koji "žele šokirati" jasno postavlja „šok kao najsigurniji marketinški metod savremene umjetnosti“.⁹⁹ Ali, umjetnost ima smisla dokle god ne iskazuje samu normativnu kulturu nego joj se na izvjestan način suprotstavlja, i to prirodom njihove međusobne razlike. Nasuprot, kako je, principijelno, dizajn afirmacija normativne kulture, onda se šok u dizajnu mora tražiti u aspektima promjene, odnosno, izmjene značenja društvenih normi, gdje, čini se, artikuliranje šoka i kodiranje njegovog jezika otpočinje u prostoru oglašavanja. Tako se danas prepoznaje dominirajući tip „šokirajućeg oglašavanja“ (*Shock advertising ili Shockvertising*) kao „vrsta oglašavanja koja namjerno, a ne slučajno, šokira i vrijeđa svoju publiku kršenjem normi društvenih vrijednosti i osobnih ideala“¹⁰⁰.

Generalno, karakter šoka u umjetnosti je karakter njenog bića i nije intencionalan – principijelno gledajući, umjetnik ne teži da šokira promatrače, šok je način njihovog ra-

⁹⁸ Naomi Klein u *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism* (2007) karakter šoka i njegovo izvorište pronalazi u funkcioniranju politike globalnog kapitala i slobodnog tržišta.

⁹⁹ *Shock art* jedna je od poznatih disciplina unutar savremene scene u umjetnosti, različito vrednovana u javnim medijima. Iako se uglavnom konstatira da je u umjetnosti uvijek bilo nečega od te vrste, šok forma naročito se iskazuje početkom III milenija, često s odrednicom da je takva forma umjetnost „pribježište neplodnih umjetnika“.

¹⁰⁰ Dahl, Darren W. et al. "Does it pay to shock? Reactions to Shocking and Nonshocking Advertising Content among University Students". *Journal of Advertising Research* 43 (2003), str. 268-280.

zumijevanja svijeta umjetnosti baziran na društvenim vrijednostima, njihovom izvanumjetničkom normom. U stvari, šok sugerira izlazak iz uobičajenog ponašanja, odklon od izvjesne društvene norme kao konsenzusa društvenih vrijednosti na kojima društvo počiva. Društvo uvijek očekuje od umjetnosti izvjestan šok i (simboličku) nenormalnost - tako „umjetnost izaziva čuđenje u društvu“.



Sl. 9.5 Umjetnica Judy Chicago se instalacijom *The Dinner Party* (1974–79, miješani mediji, Brooklyn Museum) bavi „važnim ženama“, odnosno, postvarenim i otuđenim položajem žene u savremenom svijetu. Ona postavlja „šokirajuću scenu“ sa podmetačima za jelo u obliku ženskog spolovila.

Dakle, umjetnost je po svojoj prirodi „iznenađenje svijeta“ – samo što je to iznenađenje prirodni poredak stvari, unutarnji smisao i princip umjetnosti, a ne njena intencija. Dizajn je, nasuprot tome, tek po svojoj instrumentalnosti, po prirodi svoje društveno normativne i utopističke zadaće, „novost“ i „iznenađenje“.¹⁰¹ Problem nastaje onda kad umjetnost postane instrumentalna, kada prihvati normativnu kulturu, kad poželi da intencionalno šokira... Takva umjetnost klizi na rubu normativne kulture.

Ako je šok potreba savremene kulture i njene umjetnosti, iz čega proizlazi? Zapravo, čini se da šoka zapravo nema kao

¹⁰¹ Jedna od zadaća dizajna je stalno projiciranje društva u stanje budućnosti i time ga prikazati kao perspektivno i trajno. Tako je kategorija novog doputovala iz budućnosti. „Novo“ i „budućnost“ su samo normativne odrednice, ali suština je da se i u dizajnu pokazuje „razlika između postojećeg i novog“. Karakter te razlike može dobiti odlike šoka.

supstancijalnog iskaza u savremenoj kulturi. Čini da je iza pojavljivanja i potrebe za šok učinkom i izrazom prisutan otklon od šoka - uvjerenje da nas ništa ne može šokirati... Ako je šok derivat tajne¹⁰², onda je također prisutno uvjerenje da za savremenog čovjeka nema tajni (sve je poznato), prepoznato i kao gubljenje transcendentnog karaktera umjetničkog djela.

Normativna ljepota arhitekture

"Arhitektura je lijepa" – u prošlom i u sadašnjem vremenu, ona je činjenica normirane ljepote jednog društva. Kvalitet te ljepote i same arhitekture (dizajna) izrazito određen je ulogom društvenih normi. Kako je naprijed rečeno, dok je umjetnost osobena kultura u stalnom nastajanju, i time u stalnom normiranju, arhitektura i dizajn predstavljaju dovršenu formu društvenog normiranja – u stvari, arhitektura i dizajn predstavljaju samu normativnu kulturu jer održavaju i reflektiraju društvo i čine to putem društvenih normi/vrijednosti. (v. definiciju, str. 137). Dok se umjetnost principijelno kreće ka normama („novim društvenim vrijednostima“), kao svom dalekom cilju koga u biti ne želi dosegnuti, arhitektura se bavi gotovim normama, odnosno, polazi i završava u njima. Arhitektura, principijelno, ne propituje norme, smatra ih neupitnim. Štaviše, dok je umjetnost uvijek u izvjesnom otklonu ili bijegu od društvenih normi, arhitektura i dizajn teže da ih afirmiraju, i to, u što većem broju. Tako, arhitektura može doći u stanje društvene „prenormiranosti“, kad postaje potpuno formalna, i na svoj način, mrtva. Naspram prenormirane i formalne arhitekture stoji vernakularna arhitektura, gdje se iskazuju manje formalne a više društvene norme bliže stvarnom životu („nepisana pravila“, i sl.).¹⁰³ Općenito,

¹⁰² Vidjeti više o savremenom svijetu „u kome ništa više nije tajanstveno“ u odjeljku 8, *Čuvanje tajne i otkrivanje čovjeka*.

¹⁰³ Popravka i preinaka, svojevrsno ozdravljenje, stilski zvanične a društveno sterilne arhitekture stilova 19. stoljeća dešava se uvođenjem vernakularnih vrijednosti arhitekture i dizajna, iz čega se rađa *Arts&Crafts* pokret, i posljedično, funkcionalna arhitektura i dizajn.

problem formalizma u arhitekturi može se uočiti u njenom totalnom poistovjećenju sa normativnom kulturom.

Zanimljivo je da se savremena umjetnost, nastojeći rekreirati "izgubljenu stvarnost", iskazuje u okruženju arhitekture i dizajna, i time se iskazuje u okruženju normativne kulture sa „opasnošću“ da je i nehotice afirmira. S druge strane, ukoliko je stvarnost doista zagubljena onda se savremena arhitektura bavi formalnim iskazima, lišenih supstancijalnih društvenih vrijednosti. Ali, ukoliko ideje savremene umjetnosti prodiru u arhitekturu, ukoliko besplodne društvene norme i njihove arhitektonske refleksije budu dekonstruirane, može se desiti nova i plodna arhitektura.



Sl. 9.6 Principijelno, arhitektura ne propituje i ne kritikuje stvarnost – ona uzima gotove (normirane) društvene vrijednosti, od kojih polazi i koje afirmira. Tako se i novi društveni pojmovi (norme) poput "cyber spacea", "hiperrealnosti", itd., ne propituju i ne kritikuju, nego se afirmiraju. Zapravo, arhitektura slavi društvene norme – važeće društvene vrijednosti. (Herzog & de Meuron, *Caixa Forum*, Madrid)

"Slijepa arhitektura" - minimalizam sredstava komuniciranja i oblikovanja

Dok je generalna odrednica savremene umjetnosti svojevrsno opadanja interesa za vizualno i kategoriju lijepog, fenomenologija savremene arhitekture pokazuje antagoni interes za kategoriju lijepog. Arhitektura teži da iskaže reduktivnu i minimalističku formu i da načini otklon od modernih i predmodernih arhitektonskih sredstava vizualiziranja građevine. Ponekad, savremena arhitektura dolazi u situaciju nešto bogatijeg formalnog iskaza preko arhitektonskog kodiranja novih znakova – arhitektura tako postaje nerastavljivi dio oglašivačkog prostora i vladajuće vizualne retorike iz šireg polja dizajnu. Sama arhitektura ne posjeduje više dominantu historijsku poziciju unutar savremenog komunikacijskog društva budući da su glavni kanali društvene komunikacije (TV, web,...) odavno izvan njenog obuhvata. Gubljenjem dominantne komunikacijske pozicije, koja se milenijumima formalizirala fasadom arhitektonskog objekta, posljedično, dešava se svojevrsan proces pounutrenja arhitektonske forme. U procesima nestajanja historijske modela čovjekove komunikacije "licem u lice", nestaju i arhitektonske fasade, ulice i trgovi, s pomoću kojih ljudi komuniciraju. Arhitektura, postajući introvertirana, ima tendenciju kretanja ka izvjesnoj nevizualnosti – dijelom postaje "slijepa arhitektura", forme lijepog su u redukciji. Savremena arhitektura, postajući slijepa izvana, otpočinje zanemarivanje historijskih kanonskih sredstava lijepog – kompozicije, proporcije, mjerila¹⁰⁴... Ipak, za razliku od savremene umjetnosti, arhitektura ipak ostaje u prostoru aktivnog estetskog iskazivanja, ponekad novim obrascima arhitektonike.

¹⁰⁴ U knjizi *S, M, L, XL* (Remment Lucas Koolhaas, Bruce Mau, Jennifer Sigler, Hans Weleemann, 1995), uvodi se pojam „velikosti“ (*Bigness*), gdje 'stari' arhitektonski principi, poput kompozicije, mjerila, proporcija, detalja više nisu potrebni arhitekturi budući da građevine iskazuju „velikost“. Ono što bi se moglo dodati jeste da se čini „velikost“ nije svojstvo samo velegradova, nego je to globalni karakter urbanizma koji se može pronaći i u manjim gradovima. Čini se da je to svojstvo vezano za određeno prostiranje, organizaciju i djelovanje kapitala, te da se počinje artikulirati kao svojevrsan princip urbanističkog planiranja, sa „velikim urbanim (samodovoljnim, samoodrživim, itd.) cjelinama“.



Sl. 9.7 „Slijepa arhitektura”: Arhitektonske fasade ne iskazuju nikakvu bit i glavninu društvene interakcije – one su društveno komunikacijski zastarjele i inertne. Medij društvene komunikacije je promijenjen – fasade su se dijelom „skupile” u nadzorne kamere... (Urbana scena iz Londona)

Unutar te „slijepe arhitekture” pojavljuju se simplificirane, elementarne i kondenzirane arhitektonske forme sa nejasnim značenjem eksterijera – nerijetko u nekoj vrsti blago naznačene „gestualne forme”. Česta upotreba crne boje također označava odklon od komunikacije. Takve se građevine zapravo doimaju kao krajnje reducirani značenijski iskazi u tkivu grad, koji ništa puno ne žele saopštiti promatraču. One nas, poput saobraćajnih znakova, komuniciraju samo da nas usmjere u prostoru, a da same naznače tek svoje prisustvo minimalnim sredstvima identiteta i razlikovanja jedne od druge. (sl. 9.8) Puki prezentacijski kvaliteti arhitekture dominiraju poput svedenih oblika, ističu se veličina, visina, težina, boja... – nekad arhitektonski karakteri koji nisu imali funkciju označenja. Takva arhitektura postoji samo da bi reflektirala sjajne površine, svjetlost i bogatstvo materijala, samo da bi iskazivala nebodernost i moć forme...



Sl. 9.8 „Slijepa arhitektura“ označava gubljenje vizualnosti: Crna građevina - *King Library* (Christians Brygge, Copenhagen 1999) i „iščezavajuća građevina“ - *Tower Infinity (Invisible Tower)* u Seoulu (projekat iz 1913. godine), gdje je ideja da se s pomoću efekata led rasvjete arhitektonski objekt učini nevidljivim, odnosno manje vidljivim.

Bivajući introvertirani i "komunicirajući sami sebe"¹⁰⁵, objekti savremene arhitekture se pojavljuju kao samodovoljni, prostorno izolirani i usamljeni otoci¹⁰⁶, koji ne generiraju nove nego razaraju postojeće prostorne matrice naselja.

Brand namjesto stila - globalna ljepota arhitekture

Dominirajuće društvene vrijednosti su danas nesumnjivo globalne, korporacijske i konzumerističke. One se danas iskazuju preko trendova, ne samo u arhitekturi i dizajnu. Čini se da određeni broj arhitektonskih brandova globalno dominira kao poželjna forma oblikovanja, norma lijepog koju treba aplicirati. Tako se "arhitektura trendova", prepoznata i kao "star arhitektura", poput svih drugih proizvoda, pojavljuje kao set najpoželjnijih globalnih vrijednosti, ali i jezik globalnog sporazumijevanja, koji, sljedstveno, ne može biti osoben i vispren. Time se stvara sistem arhitekture koji se marketinški može označiti kao elitistički - razlikovan od "obične i lokalne" arhitekture. Ovo ekskluzivizirano društvo globalnih vrijednosti, čini se, nema

¹⁰⁵ Kao slika individue u krajnje atomiziranom kapitalističkom društvu.

¹⁰⁶ Rem Koolhaas naglašava dezintegraciju i arhitektonsku atomizaciju grada, te govori o "arhipelagu arhitektonskih otoka" (*archipelago of architectural islands*), unutar velikog grada. (Rem Koolhaas "Imagining the Nothingness", u: Jacques Lucan (ed.). (1991). *OMA - Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. New York: Princeton Architectural Press.)

mjesta za supstancijalnog čovjeka. Jer, iza trendova stoji "društvo spektakla" (Debord 1995) u kome površno slike dominira. Globalno društvo zahtijeva spektakularnu, često šokirajuću arhitekturu. U modnoj navali nove arhitekture ona sama brzo zastarijeva i "gubi početnu ljepotu". Premda je daleko od najbrojnije, ova arhitektura je (medijski) najdominantnija, te sugerira nove kanone oblikovanja.

U poststilskoj savremenosti, ili barem stilskom pluralizmu krajnje individualiziranih izraza¹⁰⁷, *brand* ima predašnju ulogu stilske jedinstva, gdje brandirana norma dolazi namjesto stilske. Jasno, tržišnog, globalnog i nadasve komunikacijskog punjenja, brandiranje se promovira stilistički, iskaz adaptibilan individui (putem imidža proizvoda, mode, itd.). Namjesto pitanja o stilu, sada se pita kome *brandu* (trendu, trendsetteru) pripada djelo arhitekture, gdje se pod *brandom* podrazumijeva ime, znak, simbol, slogan, ili bilo šta što se koristi za identifikaciju i isticanje nekog specifičnog proizvoda, usluge ili biznisa¹⁰⁸.

Brand arhitektura je vizualno retorična, gdje ta retoričnost dolazi iz prostora jezičke retorike globalnog oglašavanja i brandiranja proizvoda. Karakter te retoričnosti je krajnja simplificiranost, često vrlo svedeni metaforički iskaz. Dakle, u tom smislu, arhitektura se modeluje iz jezika, a samo kodiranje arhitektonske forme u tom procesu, jeste najčešće jednostavno prevođenje jezičke u arhitektonsku formu. Tako se i sami nazivi objekata se javljaju kao neka vrsta glavnog arhitektonskog znaka poput arhitekture po imenom *Horizontal Skyscraper* (Moskva, arhitekti Herzog & de Meuron).

¹⁰⁷ Wenninger, Regina. *Individual style after the end of art*. Postgraduate Journal of Aesthetics, Vol. 2, No. 3, December 2005.

<http://www.british-aesthetics.org/uploads/wenninger%20FINAL.PDF>

¹⁰⁸ American Marketing Association daje savremenu terminologiju marketinga (*Common language and definitions in marketing terminology*), gdje određuje brend kao ime, znak, simbol, slogan ili bilo šta drugo što se koristi za identifikaciju i isticanje nekog specifičnog proizvoda, usluge ili biznisa.

<http://www.themasb.org/common-language/>

I sama arhitektonska forma nalikuje uvećanoj formi produkt dizajna - dizajnirana je poput jedne pegle naprimjer, gdje je aspekt cjeline dominirajući. S druge strane, sama recepcija ovakve savremene arhitekture, čini se, bliska je obrascima tradicionalne umjetnosti, modelu viđenja slikarskog platna. Naime, savremena, trendovska arhitektura usmjerena je ka ekskluzivnosti vizualne recepcije, te stavlja u drugi plan artikulaciju ljudske egzistencije. Tako je savremena arhitektura često samo poželjna slika - ekskluzivna, "visoka", "artistička" ... vrijednost.



Sl. 9.9 Dio savremene arhitekture "leti u nebo" u svom približanju ekskluzivnosti vizualnog, radikaliziranom naslijeđu obrasca tradicionalne umjetnosti. Taj dio savremene arhitekture uglavnom teži biti samo lijepa slika - arhitekturu koju, poput bilo koje uramljene slike na zidu, treba samo gledati, gledati... Građevina *Bird's Nest* (arhitekti Herzog & De Meuron, stadion na Olimpijskim igrama u Pekingu, 2008. godine) i platno Jacksona Pollocka, djelo apstraktnog ekspresionizma, imaju jedna aspekt zajedničkog u pojavi, i pokazuju nešto od „slikovnog“ karaktera današnje arhitekture i općenito oblikovanja.

Svojevrсна tradicija arhitekture kao čistog vizuala nije nova - još u ranoj moderni, naprimjer, u povezivanju umjetnosti i arhitekture (Bauhaus, De Stijl, suprematizam...) mogu se uočiti aspekti dominacije slike. Jasno, netrendovska arhitektura (uključivo vernakularnu arhitekturu) dominira svijetom, ali, budući da je neeksponirana, njeni su obrasci oblikovanja i lijepog u potiskivanju. Da li stavovi poput onih

arhitekta Petera Zumthora¹⁰⁹ - s one strane trendiranja, kao traženje supstancijalnih vrijednosti društva i arhitekture, mogu imati snažniju refleksiju na ostala zbivanja u arhitekturi? Zumthor kaže da, u društvu koje slavi beznačajno, arhitektura može načiniti otpor, te govoriti svojim vlastitim jezikom. Zapravo, arhitektura mora biti kontekstualna i time se odmaći od banalizacije globalnog izraza, jer, kako Zumthor kaže, svaka građevina se gradi za specifičnu upotrebu, na specifičnom mjestu i za specifično društvo.



Sl. 9.10 Globalno oblikovanje slijedi oblikovne trendove, pri čemu se sam „trend oblik“ teži pojaviti kao klon - kao „globalna vrijednost“. Oblak je takav trend oblik, primjer globalne tematsko-oblikovne norme: Tako se forma oblaka pojavljuje u različitim klasama dizajna – kao „oblak-stolica“, „oblak-stadion“ (projekat za stadion Maksimir, Zagreb), „oblak-kišobran“, „oblak-tvrđava“ (projekat revitalizacije Bijele Tabije u Sarajevu), itd.

Recepcija formi brand arhitekture je spekulativna, krajnje formalnih učinaka - preko imena i imidža su zadate norme lijepog. I premda je ovakva lingvistička recepcija svijeta u

¹⁰⁹ Peter Zumthor je nagrađen za arhitekturu 2013. godine (*Royal Gold Medal*).

nekom smislu poželjna, problem je što ona teži prekriti cjelinu arhitektonskog izraza, te potisnuti drugi važan aspekt - estetsko. Figurativno rečeno, „znanje i spoznaja lijepog su potisnuli osjećanje lijepog“, koje je po prirodi stvari i principa percepcije uvijek prisutno i traži svoju artikulaciju. U takvoj situaciji, individua će recipirati samo okvirni, bazični estetski iskaz. Percipiraju se tek osnovni iskazi - elementi intuitivne estetske percepcije, koji su sadržani u četiri estetska programa „koje su ispisali geni i adaptirale prostorne okolnosti“: osjećaj shematizma (forme), procjena njenog ritma, afirmacija balansa forme, osjetljivost na harmonične odnose ¹¹⁰. Ovakva reducirana i elementarna percepcija se pretače u svojevrstan program reducirane estetske pojave globalne arhitekture – arhitektura je tako jednostavno pojave - ritmična, okvirno harmonična, i sl. – i ništa više od toga.

Mjera lijepog u arhitekturi u kontekstu „artificijelne prirode“

Historijska definicija arhitekture (kao i definicija kulture) leži na određenju odnosa prema prirodi. Prema Aristotelu, arhitektura je nadopuna prirode. Danas je taj bazični odnos u promjeni stvaranjem vrste "artificijelne prirode", one koja sve više supstituira stvarnu prirodu. Ako se arhitektura više ne razumijeva u relaciji artificijelno – prirodno, nego artificijelno - artificijelno¹¹¹, mjera prirode nije više pogodna za procjenu forme (i lijepog). Mjera forme i lijepog je u svojoj biti postala artificijelna, spekulativna, arbitrarna!

U savremenoj arhitekturi, neka bazična svojstva arhitekture poput težine, materijalnosti, tjelesnosti, i sl. skoro su sasvim potisnuta. U historiji zapadne arhitekture, ta su svojstva tvorila osnovu ustrojstva arhitektonske kompozicije i

¹¹⁰ Prema Peter F. Smith u Mikellides, B. (ed.). (1980). *Architecture for People*.

¹¹¹ James Corner. (1999). *Recovering Landscapes - Essays in Contemporary Landscape Architecture*. Princeton Architectural Press. Corner specifično navodi da se artificijelni pejzaž počinje promatrati i razumijevati kao da je prirodni pejzaž.

izričaja tektonske arhitekture¹¹². Tektonska arhitektura, u biti, iskazuje uzročno-posljedičnu formu zasnovanu, prije svega, na sistemu prenošenja težina i racionaliziranoj slici svijeta. Ova klasa arhitekture, kao i stari koncept arhitektonske kompozicije vezan za nju u potpunom je koncepcijskom potiskivanju danas, kad racionalizirana slika svijeta i upotreba bazičnih arhitektonskih kodova izostaje. Dominiraju kodovi nearhitektonskog izvorišta. Jedna osobena klasa savremene arhitekture - vrsta svojevrsnih arhitektonskih „objekata prirode“, koji, svojim zakrivljenim formama¹¹³ sugeriraju vezu s prirodom, dominira. Ta se arhitektura pojavljuje kao vrsta „artificijelne prirode“. Takva arhitektura (ali i slične raznovrsne i brojne, „nove“ klase savremene arhitekture) ne može biti brzo socijalizirana u ljudsko iskustvo i ne može na brzinu zadobiti karakter i mjeru lijepog¹¹⁴. Jer, poput bilo koje druge globalne produkcije, iza „novih“ pojavljenih primjera daste klase arhitekture, brzo dolaze „novi“ i „noviji“ iskazi arhitekture, gdje oni prvi odmah bivaju „zastarjeli“. Tako je u kontekstu savremene arhitekture „artificijelne prirode“ individua zbunjena načinom recepcije - kako odmjeriti arhitektonsku formu i njeno lijepo: Tumačenjem dominirajućih znakova i značenja arhitekture, osjećanjem forme i prostora date arhitekture, ili kombinacijom ovo dvoje. I ova vrsta arhitekture „artificijelne prirode“, a kao zahtjev svijeta globalnog komuniciranja i brendiranja, sugerira izvjesnu lingvističku recepciju gdje skoro svaki "uspješan" arhitektonski objekat mora imati medijski upečatljivo i globalno prepoznatljivo ime, poput "Shell", "Blue Volcanio", "Bird's Nest"...

Artificijelni pejzaž savremene arhitekture se otpočinje promatrati kao svojevrsan pejzaž prirode, koga, kao i

¹¹² Keneth Frampton upozorava na iščezavanje ljepote/poetike tektonske arhitekture u 19. st. (Frampton, 1995).

¹¹³ To je arhitektura zakrivljene spoljašnosti koju K. Frampton (Frampton, 2007) određuje kao klasu morfološke i topografske arhitekture, sa amblematskim djelom muzeja u Bilbao u Franka O'Gehryja. Tu pripada i veliki broj arhitektonskih radova Zahe Hadid, parametarska arhitektura, itd.

¹¹⁴ Primjer je 19. stoljeće, u kome inženjerska arhitektura nije mogla biti socijalizirana u svom vremenu, te, time, nije bila prepoznata kao stil.

čitavu prirodu, uobičajeno ne propitujemo. Nasuprot, svijetu artificialnih stvari smo prilazili u prošlosti u pravilu sa propitivanjem – otkrivajući „kako se vrti ovaj zupčanik?“ ili „kako greda stoji na stupovima unutar neke arhitekture?“. Izostavljajući takva pitanja za klase savremenog dizajna i arhitekture, i samoj kategoriji lijepog prilazimo na način direktnog usvajanja – artificialna forma arhitektonskog objekta je tako „oprirođena“, usvajamo je neupitno poput usvajanja same prirode. I sam naziv „Shell“ vile u Dubrovniku (sl. 9.11) sugerira da se radi o vrsti „artificijelne prirode“, forme iza koje se nazire presloženi artificialni sistem, kome ne možemo pridružiti jasan shematizam i red, te ga time ne možemo racionalno usvojiti, odnosno, poimati, kako je to nekad bio slučaj sa arhitekturom i njenim objektom.



Sl. 9.11 Zaha Hadid - vila *Shell*, projekat za Dubrovnik, gdje se otvara pitanje da li su „'artificijelna priroda' arhitekture i priroda okoliša u sukobu i/ili saradnji!?"

Promjene u savremenoj arhitekturi jasno su napravile odklon od mjere čovjeka i njegovoga organizmičkoga jedinstva – koncepta koji se može jasno pratiti u historijskom promišljanju arhitekture od Vitruviusa do Le

Corbusiera¹¹⁵. Ali, ipak, i barem kod klase nove arhitekture „artificijelne prirode“, prepoznaje se neka vrsta jedinstva organizmičke (ali ne i čovjekove) tjelesnosti koju nosi sobom takva arhitektura, i koja sugerira prepoznavanje organizmičkih kodova lijepog sada u novom arhitektonskom ključu.

Zaključak - gubitak univerzalne mjere kategorije lijepog

Dok savremena umjetnost diskontinuira koncept idealne ljepote iz tradicionalne umjetnosti, savremena arhitektura je svojim najekspoziranijim dijelom kontinuirati. Dok savremena umjetnost kategoriju ljepote kontekstualizira i gura u drugi plan, savremena arhitektura, suštinski, dekontekstualizirajući i introvertirajući arhitektonsku formu, brigu o lijepom postavlja u novo izdanje, u odijeljene i ekskluzivizirane koncepte lijepog, modelom idealnih slika iz tradicionalne umjetnosti. Tako se, samo u arhitekturi (dizajnu), premda reducirano i izmjenjeno, tradicionalne tehnike kreacije lijepog, poput proporcioniranja i harmoniziranja formi, ipak, kontinuiraju sada sa artiziranim metodama i tehnikama.

Savremena umjetnost i arhitektura (dizajn) se povezuju ali i razilaze. Da li savremena arhitektura (dizajn) svoja moguća traženja humanog može pronaći unutar savremene umjetnosti i njene nove/stare fenomenalne ljepote, ili će u svom idealiziranju i kulturaliziranju stvarnosti, ona djelovati društveno dezintegrativno? Ili će se, možda, vratiti pećinskom modelu primordijalne arhitekture? I s druge strane, da li će savremena umjetnost, u osobenoj „zadaći“ (re)definiranja stvarnosti, moći diferencirati svoju ideju humanog između polova formalne, ekskluzivističke i supstancijalne arhitekture?

¹¹⁵ Već se u moderni dešava otklon od historijskog modela proporcioniranja gdje *Le Modulor* (humani sistem proporcioniranja zasnovan na zlatnom rezu) i sam Le Corbusier pokušavaju, zapravo, kompenzirati odbačenog čovjeka unutar apstrahovane forme arhitekture aplikacijom „sistema humanih proporcija“.

10

**IZOTROPNI I TEKUĆI PROSTOR U MODERNOJ
ARHITEKTURI I UMJETNOSTI****Obrasci negativne transcendencije u
arhitekturi Bosne i Hercegovine**

Standardizacija se, kao iskaz industrijskog društva, uglavnom razumijeva kao čvrsta, u biti tehnički determinirana kategorija forme u arhitekturi i umjetnosti. Potpunije i dublje razumijevanje moderne arhitekture, skulpture i slikarstva moguće je tek kada se razumijevanje standardizacije poveže sa suštinskim obrascem bazične modernističke kategorije - prostora.

Kategorija prostora se u modernoj arhitekturi i likovnoj umjetnosti zapravo pojavljuje kao specifični geometrijski iskaz - kao "izotropni prostor"¹¹⁶. Pojavno, likovno, izotropni prostor je karakteriziran vizualnim naponom koji je isti, odnosno sličan, u svakoj tački i modulu prostora - u

¹¹⁶ Pojam izotropije može se pronaći u fizici, matematici, geometriji, i označava istost u svim usmjerenjima (pravcima), izveden je od grčkih *isos* (ἴσος, "jednak, isti") i *tropos* (τρόπος, "put"). Nasuprot, pojam anizotropije označava neujednačenost i razliku u usmjerenjima, promjenjivost s obzirom na smjer. U geometriji se govori o izotropnom prostoru - kvadrat je primjer izotropnog prostora, odnosno forme. Izotropni prostor je iskaz razumijevanja svijeta i može se povezati sa kartezijanskim koordinatnim prostorom (René Descartes, 17. st.), pravokutnim sistemom koji jednoznačno definira položaj tačke u prostoru, pa preko takvog kartezijanskog određenja, povezuje se sa Euklidskom geometrijom.

arhitekturi iskazuje distinktivnu arhitektonsku tjelesnost moderne, "kutiju". Ali, izotropni prostor je povezan sa artikulacijom "tekućeg prostora" i "tekućih / plovećih formi", i tek tada je njegovo pojavljivanje potpuno i eminentno modernističko. Tako se početni statični karakter izotropne forme dinamizira.

Arhitektonska analiza modernog graditeljstva Bosne i Hercegovine u periodu prije i poslije II svjetskog rata, određena kriterijem izotropnog i tekućeg prostora, otkriva visoko razvijenu primjenu modernističkog koncepta standardizacije u arhitekturi. Jedan, naizgled periferni arhitektonski elemenat se pojavljuje kao značajan - ugaoni prozor. Jer, u modernističkoj formi ugaonog prozora ogleda se cjelina arhitektonske tjelesnosti i geometrije kutije, odnosno, iskazuje se principijelno jasno izotropni i tekući prostor.

Izotropni i tekući prostor u arhitekturi i umjetnosti kao modernistički bilans ukidanja granica i hijerarhija

Izotropni, odnosno tekući prostor se javlja u modernoj arhitekturi, skulpturi i slikarstvu kao iskaz mnogo šireg procesa modernizma, koji je vezan za ukupne novovjekovne aspekte razvoja apstraktnog mišljenja i nauke, za opće procese desakralizacije i desimbolizacije. Težnja je ukidanja granica - iskazivanje univerzalne i iste (jedne ponavljajuće) forme. "Tehnički", uvođenje univerzalne forme, manifestira se ukidanjem kontrasta (formi, značenja...) u prostoru slike. Ili, jasnije, ukida se kontrast između figure i pozadine u prostoru slike, odnosno kontrast između tijela (figure) i ornamenta u arhitekturi. I u jednom i u drugom slučaju, uvođenjem jedinstvene i univerzalne i iste mjere (elementarne forme), dvije historijski napram postavljene forme postaju jedno. Tako, naprimjer, nema više figure ni pozadine slike¹¹⁷, nema više odijeljenih formi

¹¹⁷ Ovaj karakter je jasno prepoznatljiv u slikarstvu moderne 20. st. i njenim procesima strukturalizacije slike s kraja 19. stoljeća.

tijela i ornamenta¹¹⁸ u arhitekturi - javlja se nova, ujedinjena i jedna forma, na matrici izotropnog i tekućeg prostora.

U biti, formalno ukidanje kontrasta unutar slike jeste ukidanje transcendentnog iskaza - ukida se ovostrani i onostrani prostor, odnosno njihova značenja. Pojava izotropnih formi - univerzalnih formi koje moraju biti "iste", označava, zapravo, destrukciju historijske forme simbola i simbolnih sistema budući da oni počivaju na diferencijaciji ovostrano - onostrano, odnosno na razlici međusobnog hijerarhijskog odnosa. Time se prazne simboli od transcendentne supstancije, ukida se i pojedinačni i grupni smisao simbola.

Izotropni prostor i "ploveće" / pokrenute forme

Potpunost pojave modernističkog prostora u arhitekturi obilježena je dinamiziranjem, odnosno vizualnim učinkom pokrenutosti standardiziranih formi. Tako se izotropni prostor uglavnom opaža kao "pokrenut", "u plovljenju", i sl., i to uglavnom sa iskazom horizontalne ekspresije. Takva ekspresija pokrenutosti u pojavi oblika javlja se kao univerzalna u modernoj arhitekturi, ali i u slikarstvu i skulpturi, što je uočeni karakter umjetnosti s kraja 19. stoljeća – poput "plovećih formi" u slikarstvu i plakatu Henri de Toulouse-Lautreca. Forma izotropnog plovećeg prostora omogućava modernistički arhitektonski karakter i cilj - jednost arhitektonskog objekta. To znači da se sve sastavne forme jedno arhitektonskog objekta teže ujediniti u jedan plastički iskaz¹¹⁹. "Ploveći oblici" zapravo sugeriraju stapanje figure i pozadine¹²⁰ - vidljivo u slikarstvu ili plakatu,

¹¹⁸ Ornament iščezava (biva odbačen i transformiran) unutar procesa strukturaliziranja u arhitekturi, analognog procesima strukturalizacije u slikarstvu, gdje se, također, sve što je ornamentalno (nestrukturalno) odbacuje.

¹¹⁹ *Gestalt* psihologija pojašnjava suštinu ovakvog povezivanja u jedno, u cjelinu - ta "psihologija (prestabilizirane, harmonične) cjeline" upravo odgovara smislu jednost moderne arhitekture, i, u nekom smislu, može se tumačiti kao njen konstrukt.

¹²⁰ Krajnji efekat spajanja može se predstaviti modelom koji proizlazi iz platna K. Maljeviča *Bijeli kvadrat na bijeloj podlozi*, 1918.

te stapanje strukture i ornamenta, što je vidljivo u arhitekturi i dizajnu u periodu Art Nouveaua i kasnije u moderni u 20. stoljeću.

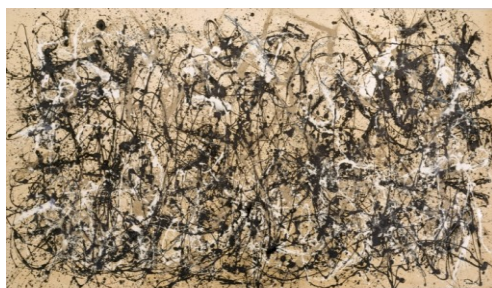
Na platnu Henri de Toulouse-Lautreca, *Divan Japonais* (sl. 10.1) artikuliran je tekući prostor. Te "ploveće forme" nastaju prodiranjem figura u pozadinu, i obratno, destruiraju njihova originalna značenja - postaju jedno, postaju svojevrsna prostorna jednoformnost. Učinak je svojevrsni dvodimenzionalni iskaz slike. Usprkos dinamizmu pokrenutih formi, pojavljuje se izvjesna ista mjera novih formi, koju ne treba tražiti u tradicionalnoj diferencijaciji koje nema (figura - pozadina) nego u novoj slikovnoj mjeri, izvjesnoj, sada već izoprostornoj formi (izotropnost), oblikovnoj jedinici i modulu koji se ponavlja kao podprostor sličnih ili istih vizualnih napona u svakom dijelu slike.



Sl. 10.1 Henri de Toulouse-Lautrec, *Divan Japonais*, (1893)

U slikarstvu i ilustraciji s kraja 19. i početka 20. stoljeća, ukidanje razlike figura - pozadina se često iskazuje kao izvjesna kontraforma primjetno u djelima H. Toulouse-Lautreca, A. Beardsleyja, A. Klimta, i drugih. Odnosno,

dešava se svojevrsno obrtanje kada figura ima karakter pozadine a pozadina karakter figure. Tako je figura često artikulirana kao skroz prazna forma (često, crna forma), svojevrsna "izrezotina" i kompozicijski "negativ" svijeta, koji ima efekat udaljavanja a ne približavanja promatraču. Ovo obrtanje, ova predstavljačka i značenjska konfuzija, upravo poništava slikovnu ulogu figure i pozadine i pojačava efekat njihovog spajanja.



Sl. 10.2 Isti ili slični karakteri ukidanja figure i pozadine, pokrenute forme, iskaza dvodimenzionalnosti izotropnog prostora, ujednačenih vizualnih napona, jesu, sasvim jasno, generalni karakter modernističke forme u 20. stoljeću. U djelu Jacksona Pollocka, svojevrsnom amblemu modernističke forme, moguće je prepoznati dvojstvo i pokrenutog i izotropnog prostora. Prepoznatljive su i svojevrsne oblikovne jedinice (vizualni moduli), koje iskazuju iste vizualne napone u svakom dijelu slike. (Jackson Pollock, *Autumn Rhythm*, 1950)

Kategorija tekuće forme u moderni se javlja kao univerzalna i uzrokuje ukupnu formalnu pojavu arhitektonskog objekta. Sinonim tekuće forme u arhitekturi jeste kontinualni, neprekinuti prostor. Tako je jezik moderne arhitekture kontinualni prostor.

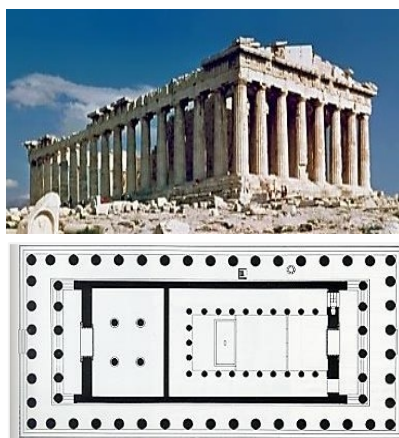


Sl. 10.3 Aubrey Beardsley, *Masked man* – upotrijebljen je oblikovni obrazac crnih figura, sa inverzijama „figura” i „pozadina” slike.

U smislu simboličke transcendencije, kontinualni, tekući prostor ukida diferencijaciju na unutarnji i vanjski prostor, odnosno, granice se gube. Formalno, pregrada i granica vanjskog zida nestaje, odnosno, generalno, teži se ukidanju zida. Tako je u arhitekturi prisutna ideja „povezivanja enterijera i eksterijera u jedan prostor“, pri čemu je sama predožba prostora, svojevrsnog iskaza tekuće forme, „protezanje u beskonačno“. Najjasniji iskaz, svojevrsni protomodel modernističkog tekućeg prostora, nalazi se u djelu Mies van der Rohe. Tako je, naprimjer, u njegovom projektu za kuću dr. Edith Farnsworth (sl. 5.17), ostvareno povezivanje eksterijera i enterijera u jedan prostor, odnosno, ukidanje tjelesnih granica kuće preko velikih ostakljenih ploha koje „ukidaju vanjske zidove“. Krajnji efekat je jednost tog sveprekrivajućeg, nigdje prekinutog prostora - sjedinjenje svijeta u jedno, gdje se, jasno u datom primjeru, arhitektura i priroda povezuju u jedno. Pri svemu kuća, njena forma, otpočinje neku vrstu nestanka.

Taj modernistički izraz kontinualnog prostora i nije sasvim modernistički iznalazak. Štaviše, on je preslika antičkog

modela kontinualnog prostora – sugestija sjedinjenog, jedinstvenog svijeta. Taj je obrazac jasno iskazan na tipu starogrčkog hrama sa stupovima po rubu građevine (*peripteros*). Naime, to je forma građevine koja je „otvorena“ po ivicama, namjesto zida, javljaju se stupovi, jedna ili dva reda (tip hrama *peripteros*, *dipteros*). Tako je konačni utisak da je prostor izvan i unutar forme hrama neprekinut¹²¹. Takva artikulacija prostora, ona koja povezuje antički i modernistički koncept prostora, izrazito je vidljiva i na centralnom grčkom hramu Partenonu. Sam Mies van der Rohe skoro da direktno nastavlja antičko koncipiranje kontinualnog prostora, što je vidljivo u svim njegovim djelima, a naročito u primjeru *Nove Nacionalne galerije* u Berlinu, koja generalno odiše neoklasičnim karakterom.



Sl. 10.4 Dorski hram Partenon na Atenskoj akropoli (447-438 g. p.n.e.): Koncept kontinualnog prostora, odnosno, vizija sveprostrirućeg svijeta koji „nigdje nije prekinut i ničim nije pregrađen“.

¹²¹ Doduše, iza reda stupova, unutar hrama nalazi se „zatvorena kuća“ (*cela*, *pronaos*) sa punim zidovima po svom obodu – zidovima koji odvajaju unutarnji vanjski prostor, diskontinuiraju prostor. Ali, ta je „zatvorena kuća“ povučena u unutarnjost i ne dominira građevinom u njenom vanjskom učinku.



Sl. 10.5 Mies van der Rohe, *Nova Nacionalna galerija* u Berlinu (1968): Arhitektonske granice su ukinute – prostor je neprekinut i jedinstven, a samo osjećanje svijeta je sakralno.



Sl. 10.6 Izotropnost tekućeg prostora najčešće se manifestira svojevrsnim pravougaonim mrežama – geometrijski pravilnim formama, sa često horizontalnim naglaskom likovnog kretanja, kao što je primjer prostora, a naročito zida hotela *Ruža* u Mostaru (arh. Zlatko Ugljen, 1980. g., objekat oštećen u ratu 1992-5.g., demontiran iz 2004. g.). Tu su zahtjevi za primjenom modernističke forme izotropnog prostora specifični: Funkcionalizam zidane konstrukcije je netačan budući da su zid i njegova mreža samo dvodimenzionalna aplikacija na skrivenom betonskom monolitnom vertikalnom platnu. Ipak, u smislu arhitektonske semantike, "zid" je generiran, sa naglašenim izotropnim učinkom.



Sl. 10.7 Izotropnost tekućeg prostora može se manifestirati i u geometrijski nepravilnim, organskim forma-

ma, gdje su sami oblici "slični". Taj se iskaz specifično javlja u modernoj arhitekturi u prizemnim dijelovima zgrada (naročito u koncepciji gradnje Le Corbusiera), u formi neke vrste "tekućeg zida od kamena", preko kojeg se postavlja centralni kubus. (Juraj Neidhardt, *Filozofski fakultet u Sarajevu*, 1954-59)

Standardizacija i Bauhaus

Premda je ukupni izraz modernog mišljenja i narastajućeg industrijskog društva, sa stanovišta arhitekture i umjetnosti, kategorija standardizacije punu afirmaciju, artikulaciju i oblikovnu definiciju, dobija u školi za oblikovanje Bauhaus (1919-1933). Kategorija standardizacije se pojavljuje kao centralni teorijski, konceptualni i fenomenološki iskaz moderne arhitekture - kao i indikator njenog pojavljivanja.

Kategorija standardizacije se javlja kao dvojni iskaz uzročno-posljedičnog odnosa, odnosno formule "forma slijedi funkciju". Naspram uvriježenog mišljenja da je standardizirana samo forma, zapravo su standardizirani i forma i funkcija. Standardizacija je određena geometrijskim kôdom, koji je prisutan i unutar funkcije i unutar forme - i unutar uzroka i unutar posljedice. To, ponekad, može dovesti do konfuzije u razumijevanju standardizacije i njenoj primjeni u arhitekturi i dizajnu. Ali, taj funkcionalno-formalni karakter standardizacije (i njenog geometrijskog kôda) zahtijeva pojašnjenje prema kome forme nisu tek neodrediva ili neodređena posljedica funkcije, nego su forme uvijek na neki način, odnosno na način pojave standardiziranog geometrijskog kôda, očekivane. Funkcija se tako pojavljuje kao princip organizacije standardiziranog prostora, dok se forma pojavljuje kao iskaz standardizirane geometrije.

Geometrija izotropnog prostora i standardizacije u arhitekturi

Standardizacija, bilo kao iskaz funkcije ili forme u modernoj arhitekturi, artikulira kategoriju izotropnog prostora – gradnju uniformnog prostora, jednakih / sličnih formalnih i funkcionalnih vrijednosti u svakom svom sastavnom dijelu,

baziranih na repetitiji jednog matričnog modula (geometrije). Izotropnost se manifestira i kao "puni" i kao "prazni" prostor - pojavljuje se u planu objekta, na fasadi, u volumenu objekta, kao aspekt materijalnosti zida, stuba, itd.

Forme, odnosno moduli, mogu biti dimenzionalno različite - ono što određuje njihov karakter jeste iskaz izotropnosti prostora pri čemu je, ponekad presudno važan vizualni utisak i učinak - sve forme istost/sličnost postižu istim/sličnim vizualnim naponom. Isti su vizualni naponi u svakoj tački prostora, odnosno modulu i sastavnoj jedinici prostora (fasade, volumena, itd.)

Zahtjevi za kreacijom izotropnog prostora, u biti intuitivnog karaktera, odredile su formalne i pojavne aspekte značajnog dijela moderne arhitekture. Na *Šerefudin, Bijeloj džamiji* u Visokom¹²² (sl. 10.8) iskazi primarne plastike su ujednačeni, što je jedan od razloga njihovog povezivanja u jednu cjelinu - ukupna arhitektonska forma dominira. To je primjer izotropnog prostora sa primjenom dimenzionalno i geometrijski različitih formi - važan je učinak istosti vizualnog napona u svakom dijelu toga objekta, gdje su naprimjer i kubus valjka, i kubus zarezane kupe "isti". Tako, namjesto tradicionalnog naglašavanja vertikale munare, uobičajeno maloga prečnika (za datu tipologiju u okruženju ove džamije), sam kubus munare zadobija proporcije bliske drugim kubusima na objektu, naročito onima u gornjem, krovnom dijelu džamije. Tako je forma munare, da bi bila dio cjeline izotropnog prostora, zadobila izrazito "zdepastu" namjesto "vitke" proporcije (njen prečnik je oko 4,5 m). U cjelini, tako, nema dominacije glavnog prostora nad sporednim, što je svojstvo tradicionalne forme džamije i njenog heterotropnog prostora. Odnosno, ova građevina je ispoštovala oblikovnu paradigmu moderne - kreaciju izotropnog prostora.

¹²² Za ovu džamiju, arhitekta Zlatko Ugljen je dobio međunarodnu nagradu za arhitekturu Aga Khan.



Sl. 10.8 Izotropni prostor moderne arhitekture i umjetnosti sugerira kreaciju neke vrste sličnih formi – „iste plastičke mjere“ u nivou primarne plastike.

(Zlatko Ugljen, *Šerefudin - Bijela džamija*, Visoko, 1980)

Izotropni prostor moderne i arhitektonska tjelesnost i geometrija "kutije"

Kako izotropni prostor u arhitekturi znači da su vizualni naponi u svakoj tački prostora isti/slični, konačna vizualna pojava percipira se kao arhitektonska tjelesnost "kutije". Izotropni prostor podrazumijeva nepostojanje hijerarhijskih odnosa - u izotropnom polju nema "glavnog" i „sporednog“ prostora, svi su prostori "isti"¹²³. Vizualni iskaz arhitektonske tjelesnosti kutije, odnosno izotropnog i standardiziranog prostora, gradi poželjnu sliku i model moderne arhitekture. Sama tjelesnost kutije ima naglašenu trodimenzionalnu čvrstinu i vizualnu ekspresiju tjelesne jednosti arhitektonskog objekta, te ostavlja utisak na promatrača kao da težinske sile prihvata i distribuira čitavim svojim oblikom. "Kutija" i "izotropni prostor", „vizualni napon isti u svakoj tački“ ustanovljavaju mjerenje moderne

¹²³ Izotropni prostor promovira "estetiku istog" - estetiku ujednačenih dijelova, što je red koji se može pronaći šire, izvan polja arhitektonske geometrije, kao socijalni i kulturalni red.

arhitekture njenom unutarnjom mjerom – „izvjesnim osjećajem forme“, odnosno, percepcijom same te forme.

Važnost percepcije i osjećanja vizualne forme iskazuje se i programski, definiranjem geometrijskog kôda u arhitekturi. Kategorija "primarnih osjećaja", ideja Le Corbusiera i Amédée Ozenfanta, recepciji primarnih geometrijskih formi (kocke, kupe, valjka...), izložena je u postavkama purizma u časopisu "Le Esprit Nouveau" (1920-5.). Ove postavke programiraju čvrstinu i jednost arhitektonske kutije, odnosno, jasnu trodimenzionalnost arhitekture. Tjelesnost kutije sugerira moguće suprotstavljanje ili ne-kongruenciju vanjštine i unutarnjosti arhitektonskog objekta, budući da odnos eksterijera (fasade) objekta nije u direktnoj kauzalnoj vezi sa njenim konstruktivnim sistemom u unutarnjosti. Taj karakter proizlazi iz modernističkog izuma - konstrukcija "obješene fasade", koja skriva, odnosno maskira iskaz konstruktivnog sistema koga prekriva. Za artikulaciju i razvoj obješene fasade značajna je arhitektonska realizacija *Fagus werke* (1910. g.) Waltera Gropiusa, te konceptualne postavke Le Corbusiera, koji promovira *Dom-Ino* sistem gradnje u arhitekturi, bazirane na skeletnoj konstrukciji (1914. g.).

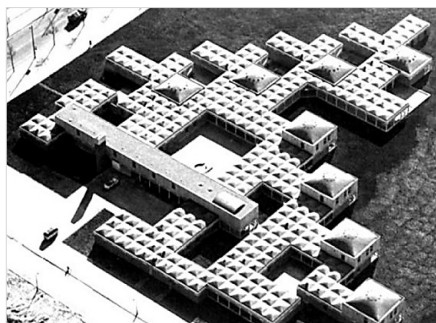
Heterotropni prostor¹²⁴ vs izotropni prostor

Nasuprot izotropnom, u biti nehijerarhijskom i nediferenciranom prostoru, tradicijska i predmoderna arhitektura iskazuju hijerarijske i diferencirane odnose - pojedini prostori su heterotropni. Tako je predmoderna arhitektura diferenciranana "glavne" i "sporedne" prostore unutar hijerarhiziranog ustrojstva njihovih odnosa. Sam kvalitet tih odnosa nije u osnovi baziran na "istosti" (izotropni modernistički prostor) premda se može pojavljivati. Taj se kvalitet često prepoznaje kao "sličnost" i, rjeđe, „neslič-

¹²⁴ Heterotropni prostor je drugi naziv za anizotropni prostor. Taj se izraz ovdje upotrebljava da se naglasi razlikovni i diferencirani karakter anizotropnog prostora - kvalitet koji je važan u tradicionalnoj i pred-modernoj arhitekturi.

nost". Tako, kriterij heterotropnog prostora može biti razlikovna mjera pojavljivanja izotropnog prostora, i obratno.

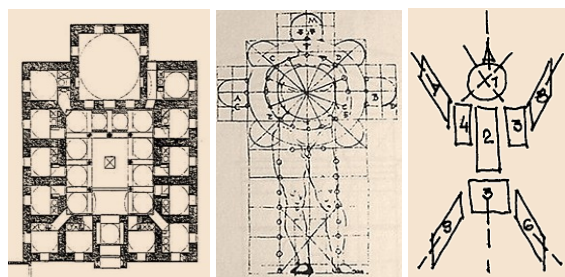
Heterotropni prostor u arhitekturi je važna manifestacija izražavanja simbola upravo putem hijerarhijskog karaktera i odnosa formi. Heterotropnost unutar jedno sistema formi direktno priziva simbolne procese. I samo diferenciranje na glavni i sporedne prostore sadrži supstanciju simbola, odnosno, direktno referira simbolno značenje. U bosanskom, ali i drugim jezicima pojam "glavnog" (prostora) dolazi od riječi "glava". U tom smislu, između ostalog, arhitektura heterotropnog prostora može biti lako prepoznata kao "arhitektura (sa upotrebom forme) glave" - kao antropomorfni ili zoomorfni iskaz arhitekture.



Sl. 10.9 Modul i raster su prisutni na raznim mjestima u pojavnom svijetu - u prirodi i u graditeljstvu od pamtivijeka. U moderni, izotropni prostor vezan je za naglašenu upotrebu rastera i 2D i 3D modula arhitektonskog objekta, kao iskaza standardizacije jednom te istom formom. Posljedica je da su "svi prostori isti" - istog vizualnog napona i značenja, kao u primjeru sirotišta u Amsterdamu (Aldo van Eyck, 1960), gdje je rasterska shema objekta bazirana samo na jednom i istom ponavljajućem modulu.

Primjeri upotrebe heterotropnog prostora u arhitekturi imaju brojne varijacije, koje u tipologiji arhitektonskog plana često sugeriraju antropomorfne i zoomorfne obrasce. Već i sam plan (slika 10.10, lijevo) Gazi Husrev begove biblioteke u Sarajevu (1531. g.) sugerira hijerarhične iskaze heterotropnog prostora, gdje dominira jedan centralni ("glavni") prostor naspram sporednog prostora. U osnovi plana može se prepoznati apstrahovana i geometrizirana figura čovjeka, pri čemu je njegova glava - naznačeni glavni potkupalni prostor.

Takva je antropomorfizacija, jednako kao i zoomorfizacija prostora unutar arhitekture i građenja naselja, poznata je u širokom historijskom rasponu, odnosno od samih početaka ustanovljenja kulture ljudske komunikacije. Renesansni slikar i skulptor iz Sienne Giorgio Martini (1439-1502) istražuje ideju prema kojoj su proporcije i forme ljudskog tijela pogodne za oblikovanje crkve (slika 10.10, sredina), sve prema biblijskoj ideji da je čovjek oblikovan prema slici Boga. Tako se plan crkve antropomorfno artikulira prema geometrijskim odrednicama Renesanse. Zoomorfni iskazi arhitekture često imaju i ritualnu svrhu - hijerarhična distribucija snage, jasno obilježje bilo koje forme živog svijeta, u temeljima sela Boum, Čad (slika 10.10, desno) je u formi nosoroga.



Sl. 10.10 Heterotropni prostori u arhitekturi sugeriraju hijerarhične odnose prostora i generiranje simbola, često po modelu ljudskog i životinjskog tijela, što je vidljivo u njihovim planovima, ali i u trodimenzionalnim formama objekata. (Plan Gazi Husrev begove biblioteke u Sarajevu (1531. g.),

projekat crkve Giorgio Martinija (1439-1502), plan temelja u formi nosoroga¹²⁵ za selo Boum, Čad).



Sl. 10.11 Prikazani primjeri su jasni iskazi heterotropnog prostora u arhitekturi, izrazi antropomorfnih i zoomorfnih formi u predmodernoj arhitekturi Bosne i Hercegovine. U njihovim formama dominira hijerarhija dijelova, čvrsto povezanih u jedan heterotropni iskaz - prostorni i simbolni sistem. Apstrahovane u arhitektonsku geometriju, uočavaju se forme "glava", "lica", i sl., u arhitekturi: Stambeno-poslovni objekat i crkva u Sarajevu (J. Vančaš), i Kula Husein-kapetana Gradašćevića (Gradačac)

Zanimljiv je primjer rustikalnosti italijanske renesansne palate, poput primjera građevine *Pallazzo Medici-Riccardi* (Firenca, 1444-64), arhitekt M. Michelozzo). U toj se palači sistemno artikulira, hijerarhijski ustrojen, heterotropni prostor. Tu se tjelesnost arhitektonskog objekta sistemno mijenja, odozdo-nagore, i obratno. To je obrazac tjelesnosti arhitekture koji će biti djelatna tek u kasnijim periodima arhitekture.¹²⁶ Suštinski, tu se iskazuju dvije suprotno-smjerne tjelesne težnje. Prema gore opadaju materijalne značajke a prema dolje opadaju konstruktivne značajke arhitektonskog objekta.

¹²⁵ Skica prema ilustraciji iz: Guidoni, E. *La Architettura Primitiva* (1975). Electra Editrice.

¹²⁶ Premda je „rusticiranje“ – raspoređivanja materijala po visini objekta, od grubljeg - dolje, ka manje grubim fasadnim iskazima - gore, bilo i u ranijim periodima, naročito u Rimu, tek u renesansi se oni postavljaju u smislu jasnog pravila i vezuju se za italijanski *pallazzo*.



Sl. 10.12 Izotropni i heterotropni prostori se zajedno pojavljuju u primjeru predratne dogradnje hotela *Evropa*¹²⁷ (Sarajevo): Ekstrapolirana, izotropna arhitektura bazirana je na konceptu kutije, odnosno, kubusa. Tu su dvije različite arhitektonske tjelesnosti sučeljene. Unutar prve tjelesnosti (starije, predmoderne) iskazuje se sistemna i hijerarijski strukturirana forma (prenošenja težina materijala), a unutar druge tjelesnosti utisak je da "težine nosi cjelina kutije/kubusa", sa homogenim iskazom prenošenja težina. Konačan arhitektonski izraz ansambla dviju formi je arhitektonska raznorodnost, odnosno hibridnost iskaza.



Sl. 10.13 Louis Kahn, na objektu *Richards Medical Research Laboratories* (Philadelphia, 1958-61) pravi otklon od modernističkog izotropnog prostora - istih formi, istih vizualnih napona – time što, popravljajući funkcionalne

¹²⁷ Poslije rata u BiH 1992-95. g., urađena je nova dogradnja hotela *Evropa*.

nedostatke moderne, uvodi hijerarhiju prostora na tzv. "služeće" i "služene" arhitektonske forme i prostore. To je, zapravo, postupak vraćanja konceptu heterotropnog prostora i predmodernom iskazivanje simbola koji uvijek djeluju ulančani u hijerarhijski određen sistem.

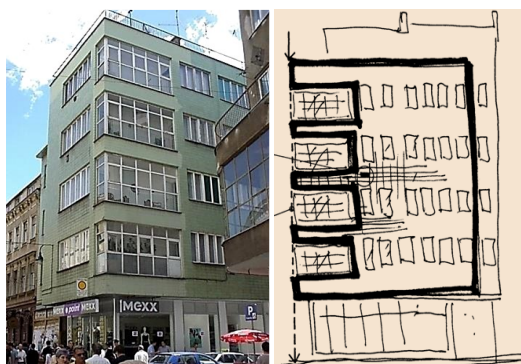
Izotropni prostor i ugaoni prozor - modernistička arhitektura BIH

Ugaoni prozor je jedan od značajnijih indikatora pojave tjelesnosti kutije, odnosno izotropnog prostora i standardizacije u arhitekturi. Taj prozor je nelogična konstrukcija u tradicionalnoj i predmodernoj arhitekturi, gdje se uobičajeno ne pojavljuje budući da je u takvoj heterotropnoj arhitekturi koncentracija konstruktivnosti na uglu, pa se pojavljuju ugaoni stub ili zid. Ali, u moderni, ugaoni prozor upravo sugerira da se ne radi o tradicionalnim konstrukcijama i sistemnoj upotrebi teških materijala - radi se o novom konceptu izotropne arhitekture u formi (tjelesnosti) kutije. Putem ugaonog prozora, moderna, izotropnog prostor i tjelesnost kutije generiraju "prazno mjesto", što je neka vrsta naznake standardiziranog prostora, "bez primjene konstrukcije i materijala".

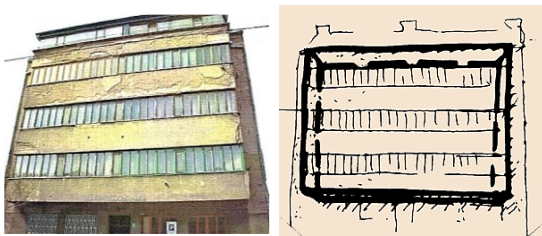
Nasuprot predmodernoj arhitekturi, upotreba ugaonog prozora u moderni iskaz je težnje potiranja sistemnog nošenja težina i manifestacije samog materijala u arhitektonskoj pojavi. Ugao predmodernog arhitektonskog objekta je uvijek izrazito konstruktivno mjesto, odnosno prostor koncentracije konstrukcije, gdje "konstrukcija na uglu uvijek dominantno nosi težinu objekta". Ugao modernog arhitektonskog objekta, sa formom ugaonog otvora (prozora, ili sl.), u svom izrazu ne iskazuje težinu materijala i njegovo nošenje. Posljedično je otvoren put ekspresiji lakog arhitektonskog objekta. Izrazito jasan primjer izotropnog, standardiziranog iskaza arhitekture sa konceptom kutije jeste radioničko krilo Bauhausa, arhitekta Waltera Gropiusa (Dessau, 1925). Iskaz modularnih

standardiziranih polja čelično-staklene obješene fasade daje naznaku ugaonog prozora - forme koja upravo afirmira novu tjelesnost arhitekture, u vidu tjelesnosti kutije.

Bosansko-hercegovačka moderna arhitektura, prije i poslije II svjetskog rata, posjeduje izrazite primjere objekata sa upotrebom ugaonog prozora (R. Kadić, Z. Ugljen, i dr.) u naznačenoj artikulaciji izotropnog prostora, sa zanimljivim varijacijama (npr., mreža izotropnih vizualnih napona i ekspresijom pokreta, artikulirana obloženim pločicama na fasadi, i sl.). Pažljiva analiza otkriva nivo dosljednosti u primjeni funkcionalističkog izraza moderne i čistoću njenog bauhausovskog modela, te sugerira značajne dosege bosansko-hercegovačke moderne arhitekture.



Sl. 10.14 Jedan od najljepših i načistijih primjera izotropnog prostora u bosanskoj arhitekturi, sa dominacijom ugaonog prozora, koji da je ključ dešifriranja i recepcije tog arhitektonskog objekta. Trodimenzionalnost i čvrstina arhitektonske kutije je krajnje naglašena formom kubusa, dok su površine kutije akcentirane horizontalnom mrežom pravougaonih keramičkih pločica ("fuga na fugu"). One daju znak najčistije standardizirane modularne forme i izotropnog prostora, sa blagim naglaskom na horizontalni potez. Vizualni napon je isti u svakoj tački, odnosno modulu (keramička pločica) fasade građevine, sa ekspresijom lakog. (Reuf Kadić, Vakuf Havadžić Kemaludin, Sarajevo, 1939)



Sl. 10.15 Karakterističan ranomoderni primjer primjene koncepta izotropnog prostora "kutije" i ugaonog prozora. Ostvarena je konstrukcija „obješene fasade“, koja, konstruktivno, omogućava ostvarenje neprekinutog horizontalnog prozorskog niza, kao i ekspresije horizontalnog pokreta objekta. (Stambena zgrada vakufa Jakub paše, Obala Kulina bana, Sarajevo, arh. D. Smiljanić, 1935)



Sl. 10.16 Aplikacija ugaonog prozora, kombiniranog sa vertikalnom formom polualjka jeste poznata modernistička tema (naročito ekspresionističke arhitekture), izvedena iz arhitektonske forme erkera. U datom primjeru, naznaka tjelesnosti kutije i izotropnog prostora donekle se sudara sa tjelesnošću zida, odnosno sa predmodernim i tradicionalnim konceptom tvorbe heterotropnog prostora, koji uvijek

naznačava konstruktivnost ugla. Tako je vertikalna osovina ugla građevine arhitektonski dosta izražena i ponešto se sukobljava sa arhitekturom konzole poluvaljka i njegovom osovinom. (Stambeno-poslovna zgrada, Sarajevo, ulica Maršala Tita)



Sl. 10.17 Povezivanje moderne i tradicionalne arhitekture na način dominacije modernističkog izotropnog prostora jasno je naglašeno upotrebom ugaonih prozora koji sugeriraju konstruktivnost i tjelesnost "kutije". (Zlatko Ugljen, Libijski konzulat, 1976-78, Sarajevo)

11

2D KULTURA SLIKE I NJENO NASLIJEĐE

Vitalnost stare i generiranje nove paradigme slike

Status 2D kulture slike

Između izraza “vidim” - akta opažanja svijeta i “vidim” - akta njegovog razumijevanja leži ukupna fenomenologija slike. Na početku 21. stoljeća, izgleda da ljudi izgubili njihova bazična vjerovanja, vrijednosti i orijentacije – izgubili su zapravo razumijevanje svijeta oko sebe i u sebi. Status slike, njena produkcija u ogromnom broju primjeraka, reflektira tu situaciju. Slike, koje ljudi produciraju ali i opažaju, izgledaju kao ekstremno izvještačene, kao da nemaju supstancijski sadržaj i značenje. To proizvodi očigledan paradoks - što se više slika producira i pojavljuje, to svijet postaje sve više i više slijep! U carstvu premnogih slika, mi gubimo vizualnost¹²⁸! Ta „slabost slike“ dovodi do ugroženosti vizualnih umjetnosti budući da slike gube supstanciju.

Ako želimo podržati savremene vizualne umjetnosti, onda moramo najprije odrediti stvarni status slike u njenom specifičnom a savremenom društvenom kontekstu. Dubinska analiza statusa slike u savremenosti može otkriti da ona još uvijek nije ispražnjena od svojih unutarnjih i bazičnih

¹²⁸ O gubljenju vizualnosti i svojevrсноj sljepoći vizualne umjetnosti i arhitekture vidjeti također u poglavlju 9 ove knjige (*Kategorija lijepog u umjetnosti*).

vrijednosti. Naprotiv, čini se da slika još uvijek ima potencijal za njenu vlastitu rekonstituciju, što bi istodobno podrazumijevalo i određenu mogućnost rekonstitucije likovnih umjetnosti.

Bazična vrijednost slike je zasnovana na karakteru njene unutarnje strukture, koji je dominantno vertikalna, gdje se slika dijeli na gornji i donji dio. U tom smislu je i organizacija vizualne percepcije bazično vertikalna sa usmjerenjem nagore. U toj vertikalnoj strukturi slike, gravitacijski uzrokovanoj, mogu se naći direktne i nerazmrsive poveznice sa ljudskim tijelom i njegovom fizičnošću i sa ustrojem čovjekovog egzistencijalnog prostora. Tako je slika, zapravo, i stvar unutarnjeg ustrojstva i tjelesne građe samog čovjeka i čovjekove akcije i djelovanja u prostoru. Iz takve vertikalne strukture slike proizlaze i njena bazična značenja, svojevrsna metafizika slike, koju ona daje kao matricu značenja svakoj opaženoj slici. Metafizika slike nosi sobom jednovremeno trodjelnu strukturu univerzalnog pejzaža (*Imago Mundi*), a samu sliku prepoznamo i u odrednicama metafizičkih elemenata, gdje je njen donji dio element Zemlje, njen srednji dio element Vazduha, a njen gornji dio element Neba¹²⁹.

I, upravo su te bazične vrijednosti slike, one koje su vezane za njenu vertikalnu strukturu i iz nje izvedenu simbolnost, ugrožene. Ne bi trebalo olako manipulirati slikama, jer se time ugrožava njihova supstanca. Zapravo, ugrožen je prostor puno širi i značajniji od samog prostora slike. Ugroženo je ogromno polje kulturnog naslijeđa zasnovanog na slici, odnosno, naslijeđe „kulture slike“. Na neki način, u dvodimenzionalnom prostoru i formi slike okuplja se čitav svijet. Ovo je izvanredno značajna činjenica. Bez obzira kakav je polazno – vidljiv, nevidljiv, materijalan, nematerijalan, realan, zamišljen, trodimenzionalan, virtualan, itd., svijet se vidi, projicira, tumači... uvijek izvjesnim dvodimenzionalnim

¹²⁹ Detaljnije o vertikalnom ustroju slike i njenoj metafizici vidjeti u poglavljima 4 i 5 ove knjige (*Fenomenologija vertikalnog ustrojstva svijeta slike i Metafizika slike i svijeta koji se okuplja u njoj*), ali, također, i u poglavlju 2 (*Transcendencija kao bit umjetnosti*).

karakterima slike. Slika je uvijek prisutna u čovjekovom svijetu – zato se može govoriti o sveprekrivajućoj „2D kulture slike“ i njenom naslijeđu. Očuvanje supstance slike, njena rekonstrukcija danas otpočinje razumijevanjem i očuvanjem njenog kvaliteta i strukture – vertikalna supstanca slike je njen izrazito važan aspekt, onaj koji utječe na stabilnost vizualne percepcije i spoznaje svijeta, na obnovu ugrožene elementarne orijentacije svijeta.

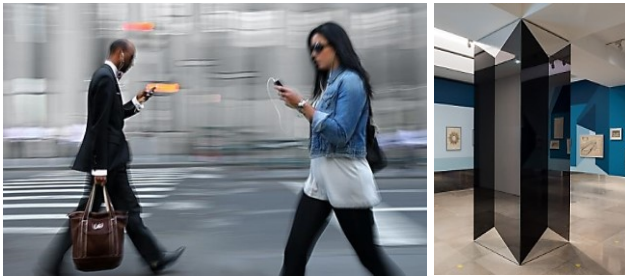
Savremeno pražnjenja slike – „iščezavanje stvarnosti“

Jedan od primarnih pokazatelja ugrožavanja našeg vizualnog naslijeđa jeste karakter nove *web*, virtualne komunikacije. Ta komunikacija, koja se može odrediti kao „unutarnja“ (sa stanovišta realnog prostora), i istovremeno i kao super vizualna i ekstra vizualna, zauzima većinu našeg komunikacijskog prostora, tako da nema mjesta za „vanjske komunikacijske kanale“. Zapravo, dolazi do zanemarenja realnog, građenog i prirodnog svijeta i okoliša oko nas. Tako se vanjski, konkretni prostor, sa svim svojim osobenostima (puko čovjekovo boravljenje u prostoru, prostorne orijentacije fizičkog svijeta, i sl.), pojavljuje kao manje važan, što ponekad vodi u ekstremne situacije skoro potpunog zanemarenja svijeta oko nas. Paul Virilio kaže da virtualna realnost zamjenjuje neposrednu realnost¹³⁰. Problem je u tome da neposredna realnost sve više biva „viđena“, i određena karakteristikama te posredovane realnosti budući da ta virtualna realnost dominira svijetom savremenog čovjeka.

Super i ekstra vizualna komunikacija, samo na prvi pogled paradoksalno, dovode, u nekoj vrsti polaznog i primarnog čovjekovog djelovanja, do slabljenja vizualne i drugih komunikacija, naročito onih direktno vezanih za fizički okoliš. Kategorija prostora i čovjekovo prisustvo u njoj prestaju biti važni za identifikaciju konkretnog svijeta i komunikaciju i interakciju s njim. U polju slikovne komunikacije, gubi se stabilnost slike, odnosno, vizualna percepcija i kognicija

¹³⁰ Paul Virilio. *The Information Bomb*. (1997). London, New York: Verso.

svijeta su u pomjeranju u odnosu na relativnu stabilnost slike iskazivanu stoljećima. Prevladajuće viđenje vanjskih, fizičkih značajki svijeta (poput gravitacije, naprimjer) kao nevažnih dovode do same njegove destrukcije, odnosno vode do destrukcije njegovih slika. Svijet i njegove slike gube stabilnost, mjeru i težinu, gravitacijski pravac vertikale – pojavljene forme se „krive se i hoće da padnu“. Fizički okoliš, kao forma na kojoj je utemeljena čovjekova spoznaja svijeta i djelovanje u tom svijetu, postaje nevažan. U nekom smislu – vanjskog prostora kao karaktera realnosti, više i nema.



Sl. 11.1 U dominaciji virtualnog svijeta, fizički okoliš postaje sve više i više zanemaren i „beznačajan“ – tako da on, figurativno rečeno, iščezava: „Postoji samo moj uređaj, i u njemu moj prisni, unutarnji svijet – postoji samo beskraj virtualnog svijeta...“ Čovjek na javi ponešto hoda kao da je u snu – antropološki, čovjekova pozicija je „između jave i sna“. Unutar artistske izložbe instalacija *Sam Jacob Studia*, pod nazivom „Iščezni ovdje“ (*Disappear Here*, The Architecture Gallery, RIBA, London, UK, 2018), sredstvima slikovne perspektive, arhitekture, upotrebom geometrije, ogledala., u rasponu od renesanse do danas, propituje fenomen iluzije. Izložba, kroz intuitivno pojašnjenje stvarnosti od strane umjetnika, zapravo, problematizira savremenu situaciju „iščezavanja stvarnosti“.

Jedna od važnih promjena formiranja nove paradigme slike, odnosno komuniciranja, vezana je za virtualizaciju orijentacije i kretanja u fizičkom prostoru. Zapravo, radi se o promjenama unutar upotrebe mentalnih mapa, koje pros-

torno (u gradu) uobičajeno služe njenoj spoznaji, orijentaciji i kretanju. Jednostavno rečeno, mentalna mapa je zamišljena, mentalna slika koju „nosimo u glavi“, i koja nam služi za spoznaju prostora i djelovanje u tom prostoru. Tako se, krećući ulicama jednog grada, stalno obraćamo toj zamišljenoj, na svoj način karikiranoj slici neke cjeline prostora, tražeći i pronalazeći elemente za orijentaciju i kretanje. Ali, pitanje je kako se krećemo kroz virtualni prostor, kakav je kvalitet mentalnih mapa virtualnog prostora? Izvjesno je da se mentalne mape virtualnog prostora razlikuju od mentalnih mapa fizičkog prostora, koje je to definirao i opisao za mapiranje gradskog prostora Kevin Lynch¹³¹. Dok mentalne mape organiziraju djelovanje u fizičkom prostoru u interakciji iskustva, narativnih formi sjećanja i zamišljenih tjelesnih putanja, kod mentalnih mapa virtualnog prostora to izostaje budući da nemamo iskustvo tog „prostora“ (i, općenito, pitanje je kakav je kvalitet te virtualne prostornosti, postoji li, itd?), u njemu našeg tijela i principijelno horizontalnog pokreta tog tijela, itd. Iskustva fizičkog svijeta, čini se, uglavnom predstavljaju prepreku u mapiranju virtualnog prostora – sama činjenice da se u virtualnom prostoru „krećemo“ i gore i dolje, i lijevo i desno, i dijagonalno i kružno, i ... oponira gravitacijskom ustrojstvu svijeta i gravitacijske slike fizičkog okoliša, koja neupitno nosi svoju vertikalnu strukturu. Tako se čini se da je određenje mentalnih mapa virtualne stvarnosti vezano za izvjestan otklon od fizičkog okoliša.

Unutar *web* komunikacije može se ustanoviti virtualizacija stvarnosti. Problem nastaje kad mentalne mape virtualne stvarnosti postaju primarni kriterij viđenja i kretanja kroz fizičku, a ne kroz „svoju“, virtualnu stvarnost. To je situacija u kojoj je „vanjski“, fizički prostor viđen, mjereno i spoznat kroz leću *Google* naočala (sl. 11.2) – na neki način, stvarni svijet virtualizira prolazom kroz leće i zadobija njegove karaktere. Određujući tako fizički prostor kriterijem virtualnog, sam fizički prostor se počinje transformirati, te gubiti

¹³¹ Lynch govori o mentalnim mapama, kreiranim iz sjećanja nekog urbanog prostora, te navodi njihovih pet elemenata: putevi, oblasti, čvorovi, ivice, i orijentiri. (Lynch, 1960)

iskustvene značajke svijeta – počinje se doimati kao da je nestabilan, u neredu, u gubljenju čvrstine materijalnog, u gubljenju prostornosti, relativiziranju dimenzija, neuvažavanju gravitacije, izokretanju smisla vertikale i horizontale...



Sl. 11.2 Figurativno rečeno, danas svi nosimo *Google* naočale. To znači da je sve što vidimo – formu slike stvarnosti koja dopre do nas i naših očiju - zapravo označeno virtualnim jasno artificijelnim vizualnim kodom.

Na svojim platnima i instalacijama, umjetnik Franz Ackermann istražuje paradigmu novih mentalnih map¹³² – kretanja kroz virtualni svijet weba. Napuštajući klasični forma slike, on razara samu sliku, koja počinje gubiti bazične kvalitete reda, geometrije, pravokutnosti, težine, kompozicije... Ova simbolička artikulacija virtualnog prostora generalno sugerira sliku nereda i kaosa, slike vrtložastih, nastajućih i nestajućih prostora, gdje su sve orijentacije u gubljenju. Ackermann čak nastoji napusti 2D prostor slike kao njen bazični kvalitet, sa sugestijom: „Place - not (instead of) image“! On priziva novu klasu slike i prostora, koji je neka vrsta 3D dinamičke forme koja nema čvrstinu, nego se stalno mijenja. Sam prostor dobija kvalitete virtualnog mjesta, koje se, u usporedbi sa uobičajenom predodžbom mjesta, može nazvati ne-mjestom. (sl. 11.3)

¹³² Umjetnički rad Franza Ackermanna iz 1990-ih u Hong Kongu nosi naslov *Mental maps*.



Sl. 11.3 Umjetnik Franz Ackermann razara staru i teži dokučiti novu, na svoj način ujedinjenu formu slike i konkretnog prostora, vrstu „ne-mjesta“. Njegovi su radovi dinamičke instalacije u velikom formatu i obuhvataju slikarska platna, crteže, fotografije, zidno slikarstvo, skulpturu, konstrukcije koje nalikuju billboardima, i slično.

Potrebe za življenjem u virtualiziranoj slici, potreba za svojevrsnim iluzivnim prostorom i svijetom danas proizlaze iz „viđenja svijeta kroz *Google* naočale“. Ova figura pojašnjava situaciju, gdje neko drvo koje vidimo zadobija predodžbu, ili joj barem teži, kad je forma drveta virtualna slika. „Drvo“, „trava“, „kuća“... u takvoj viziji ne posjeduju detalj niti s bilo kakav aspekt prirodnog – oni iskazuju jasno artifijelnost koja nosi odlike virtualnog prostora – svijet koji nema čvrstinu, materijalnost, koji se krivi itd., i koji se pojavljuje kao da je „promjenjiva slika na ekranu komputera“. Odnosno, kako je većina čovjekovog komuniciranja danas u virtualnim prostorima, čovjek ima potrebu da komunicira virtualnim znakovima i jezikom i onda kada nije u komunikaciji sa virtualnim prostorom. Tako, čovjek, šetajući ulicama nekog grada „želi i dalje biti u virtualnom prostoru“, želi vidjeti taj virtualni prostor oko sebe – čini se da je fenomen dominacije iluzivnih formi u prostorima grada iskaz takve potrebe. Tako su u upotrebi poznata, „stara“ sredstva iluzivnih crteža, upotrebe ogledala, i slično, ali i novih, digitalnih i svjetlosnih formi dekonstrukcije i poništenja figure i prizivanja virtualnog prostora. Na neki način, svijet formi realnog svijeta, gubeći čvrstinu, biva maskiran. U tom smislu se može promatrati i doslovna upotreba sredstava maskiranja – onih koje upotrebljavaju armije da maskiraju oružje i vojnike. Tako je maskirna uniforma amblem takvog svijeta. Maskirna po-

krivka tako ima svrhu da potpuno sruši i promijeni formu koju prekriva, i tako je maskira – po pravilu, čvrsta forma se „prevodi“ u amorfnu, amebastu, tekuću formu koja predstavlja prirodu. (sl. 11.4)



Sl. 11.4 (a,b,c,d) Potreba savremenog čovjeka za virtualnim, u biti iluzivnim prostorom, na mjestu nevirtualnog prostora grada i njegove konkretne realnosti, vodi ka urbanoj transformaciji, gdje čvrste i materijalne forme bivaju oblikovane i označene kao slabe i virtualne: kreacijom iluzivnih prostora *Street arta* nestvarno i stvarno „direktno komuniciraju“ (a); slike i ljudi se zrcale i okreću naglavačke u paviljonu u Marsejskoj luci (Norman Foster), što sugerira iskrivljenje i svojevrsnu rekonstrukciju stvarnosti; (b) geometrizirana dekonstrukcija realnog prostora postignuta efektom ogledala - prostor je isječen u brojne male slike i svijetove - mjera čvrstine prostora se gubi unutar kružne instalacije na gradskom trgu (Arnaud Lapierre, *Mirror Installation*, trg Vendome, Pariz); iskrivljena kuća u Sopotu (Krzywy Domek, Poljska) je poput „uvrnutе slike na ekranu vašeg kompjutera“ (d).

Kriterij ispražnjene, površne i nesupstancijalne slike, kako je to još 1967. godine u knjizi *Društvo spektakla*¹³³ naznačio Guy Debord, odrednica je svih aspekata društvenih aktivnosti danas, ali i same individue u tom društvu. Sama slika je ne samo refleksija nego i supstancijalni čovjekov iskaz. Stoga, površnost slike zapravo ukazuje na također površnost i ispraznost ljudskog prisustva u fizičkom svijetu. Gubeći vanjski svijet na račun virtualnog, postajući ubrzano slijep za vanjski svijet, u super i ekstra vizualnom carstvu premnogih slika, čovjek jednostavno treba za „konzumaciju“ određenu količinu virtualnih površnih slika dnevno da bi opstao. Ova vrsta savremenog čovjekovog otuđenja

¹³³ Debord, Guy Louis. (1967). *La société du spectacle*.

može biti sažeta u smisao selfija – fotografije sebe. Engleska riječ *selfie*, kovanica je 21. stoljeća i označava fotografiju, obično snimljenu pametnim telefonom ili web kamerom i razdijeljenu putem društvenih medija. Riječ *selfie* etimološki je vezana za englesku riječ *self*, koja u našem jeziku ima značenje jastva (sebstva). Jastvo označava kondenzirani karakter osobe, onaj preko kojeg se ona razlikuje od drugih osoba, skup svega onog po čemu neka osoba jeste ličnost i individua. Tako se danas, na neki način, nekad esencijalni smisao čovjeka koji iskazuje *self*/jastvo transformirao i sveo na fotografiju selfija, sliku površnih i ispraznih kvaliteta. Ta ispraznost slike i čovjeka u njoj može biti obrazložena potrebom za slikanjem sebe u (bez)brojnim situacijama, pri čemu sam sadržaj slike i nije važan. (sl. 11.5)



Sl. 11.5 Smisao selfija može biti sažeta u naoko humornom komentaru o potrebi savremenog čovjeka da fotografira sebe, da uđe u sliku, da bude slika, pri čemu je važan samo površni, formalni aspekt slike: „Hajde da pravio selfije – kad dođemo kuće pogledaćemo gdje smo bili!“ Tako čovjek zapravo nije prisutan u svijetu, a nije prisutan ni u svijetu slike, nego u površnim ostacima nečeg što je nekad bila supstancijalna slika.

U psihosocijalnom smislu, jedan od prividnih paradoksa savremenog komuniciranja jeste efekat povećanja introvertiranosti čovjeka koji je uzrokovan povećanjem kvantiteta čovjekove komunikacije. Introvertirani čovjek proizvodi introvertirani svijet. Taj se efekat introvertiranja opaža u slikama i formama koje čovjek konstruira i proizvodi – forme dizajna nose takav karakter, što znači da takve forme gube značaj ospoljenja i vizualnosti. Zapravo, danas se mijenja kvalitet čovjekovog komuniciranja, i to onaj primordijalni. Primordijalna forma vizualne komunikacije je model interpersonalne komunikacije dvije osobe - „licem u lice“. To je model direktnog komuniciranja, razvijan u brojnim evolucijskim podešavanjima i adaptacijama ali uvijek baziran na direktnom vizualnom opažanju - komunikacije koja teče od jedne osobe do, naspram nje postavljene, druge osobe. To je komunikacija koja teče od lica prve do lica druge, naspram nje postavljene osobe, od jednog para očiju do drugog para očiju. Iza ovog modela stoji hiljadama godina razvijana 2D kultura slike pa se može figurativno reći da se fasade dvije zgrada na suprotnim stranama jedne ulice „gledaju“, gdje je i sam pojam fasade jasno vezan za pojam i kategoriju lica, što je *facies* u latinskom jeziku.

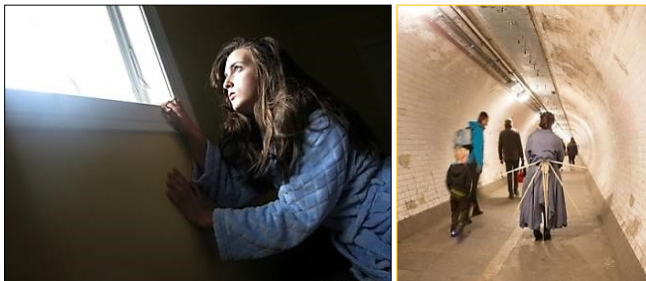
U historijskoj mijeni komuniciranja, koja traje već stotinjak godina, otpočinje promjena tog primordijalnog modela direktnog vizualnog komuniciranja „licem u lice“, koji, uvjetno rečeno, nosi odlike ekstrovertiranog iskaza i odnosa prema svijetu. Čovjek je tim prvotnim modelom značajno usmjeren prema van, vanjske opažajne forme su mu važne. Čovjek je usmjeren neposrednoj komunikaciji stvarnosti. Nasuprot, danas se jasno pojavljuje i narasta izmjenjeni, indirektni i posredovani, model vizualnog komuniciranja koji je upravo obratan onom modelu komuniciranja „licem u lice“, koji nosi odlike introvertiranosti, u kome se, na neki čudan način gleda, ne van, nego unutra. U tom se novom modelu, figurativno rečeno „gubi lice“ unutar prostora komunikacije, a sama komunikacija dobija odlike „bezličnog“.



Sl. 11.6 Ako čovjek introvertira na način da gubi primordijalnu direktnu komunikaciju oka, kada, na neki način postaje slijep, onda on gubi i svu potentnost akcije koja proizlazi iz samog akta gledanja i slike, svu nataloženu 2D kulturu slike, gdje je samo gledanje – akcija i djelovanje. Posljedično, čovjek pasivizira i slikom i akcijom - više ne posjeduje izražen horizont djelovanja. (Lara Fairie, *Faceless Composition*, (de)montažna fotografija, model Nicola White).

„Živimo u mračnim tunelima“

Strah, kako od praznog, tako jednovremeno i od realnog prostora, dominira danas u nekoj vrsti agorafobije. I sama predodžba svijeta kao da je sve više podzemna i tunnelska, puna mraka i neodređenosti, naspram one preopoznatljive prododžbe svijeta kao jasno strukturiranog u uređenog prostora, okupanog suncem – kao predodžba pejzaža u jakom, prijemčivom svjetlu, ne nužno pejzaža prirode. U ovakvom tunnelskom ambijentu, agorafobija je, čini se, logična posljedica čovjekove introvertirane situacije i odbijanja da se komunicira vanjski svijet. (sl. 11.7) To je strah od direktne komunikacije “licem u lice” u stvarnom prostoru. Preferirana arhitektura i dizajn koji artikuliraju ovakvo psiho-socijalno stanje je također tunnelska, mračna, vizualno nekomukativna... Uostalom, u metroima, podzemno, čovjek danas i provodi dobar dio svog život, ali je tu svoju „potrebu“ čovjek proširio i na druge klase arhitekture i dizajna, i općenito življenja.



Sl. 11.7 Bazično pozicioniranje čovjeka danas, simbolička projekcija njegove pozicije u svijetu jeste „podzemlje“ i „tunel“, što prate elementi psihosocijalne introverzije i transformacija modela društvene komunikacije.

Virtualna realnost je posredovana realnost. U tome može biti važan status neposrednog opažanja. Čovjek je hiljadama godina živio u neposredovanoj realnosti - u svijetu koga „dodiruje“ svojim čulima, neposredovano opažajući svijet oko sebe (očima, ušima, prstima...). Pri ovome, čovjek je „boravio“ i u posredovanoj realnosti – u snovima, mašti, u unutarnjim mentalnim slikama, u crtežu na stijeni ili papiru umjetničkog rada, u zrcaljenoj slici u vodi... - ali, u jako malom obimu. Problem je što je posredovana realnost postaje dominirajuća. Pri svemu, nova virtualna realnost i stara posredovana realnost (mašte, snova,...) posjeduju neke zajedničke karakteristike. Sem „virtualnosti“, kao glavne, to je također karakter unutarnjosti, unutarnjeg svijeta... Na izvjestan način, virtualni prostori digitalnog svijeta i mentalni prostori mašte su isti. Figurativno rečeno, savremenim virtualiziranjem, „čovjek se iz vanjskog svijeta teži potpunije preseliti u sebe“ - čovjek postaje introvertiran. Drugim riječima, i kada hoda ulicom, po čvrstom popločanju i u okruženu čvrsto definiranog svijeta, čovjek kao da hoda u snu.

Nova vrsta vizualne komunikacije je indirektna jer je posredovana webom i njegovim nevidljivim kanalima komunikacije i uvijek iskazuje njen digitalni karakter. Ukupan vizualni svijet je, manje ili više, prekriven tom

novom formom komunikacije, a u prostoru samih vizualnih umjetnosti novi model nefacijalnog komuniciranja formi dobija brojna obrazloženja. Jasno je da je vizualnost vanjskih pojavnih formi umanjena, one su slabije komunikativne i na svoj način su introvertirane, slijedeći proces introvertiranja čovjeka. U krajnjem, vanjsko pojavnih formi je manje važno i na svoj način sve više slijepo, što je paradoks vizualnog komuniciranja, u kome se očekuje suprotno. Arhitektura je „slijepa“¹³⁴ - fasade građevine su u otklonu od komunikacije. Arhitektonski objekat kao vizualna činjenica postoji, ali ako nema fasada kao komunikacijskog iskaza onda on preostaje samo kao puka estetska a ne značenjska činjenica – najprostiji iskazi boje, ritma, i slično, oni koji se danas uklapaju u pojam minimalističkog.

Čovjekova direktna društvena komunikacija, po modelu „licem u lice“, sa svim svojim inačicama i figurativnim iskazima u arhitekturi i gradovima (fasade objekata i ulica, kao najznačajniji iskazi) transformira se danas u vrstu indirektnu društvenu komunikaciju. Ta nova društvena komunikacija donosi novi model „pozadina (forme) naspram pozadine (forme)“, oponira modelu komunikacije „licem u lice“, i promovira novu klasu „slijepe arhitekture“ (*Blind architecture*) – one, koja nas, jako slabo, odnosno reducirano, komunicira. (sl. 11.8) Drugim riječima, čovjek više nema izraženu potrebu da komunicira stvari realnog svijeta, lakanovski rečeno, „čovjek više nema izraženu potrebu da gleda stvari oko sebe i da stvari 'gledaju' njega“¹³⁵.

¹³⁴ O fenomenu savremen „slijepe arhitekture“ vidjeti i u poglavlju 9 (*Kategorija lijevog u savremenoj umjetnosti*).

¹³⁵ Ako se može zaključiti da Jacques Lacan (v. str. 4, fusn. br. 4) sugerira da, na neki način, čovjek ulazi u sliku i ona u njega, onda je na savremenoj sceni izvjesno negiranje takvog koncepta slike i viđenja svijeta (stvari). Ako, je svijet stvari realnog okoliša i njegovih slika (trgovi, kuće, drveće, ptice, itd.) zanemaren, onda to može značiti da čovjek više ne traži u tim i sa tim prostorima i stvarima positovjećenje. Sada bi to i ponešto anitlakanovski značilo da „čovjek ne gleda slike/stvari – slike/stvari ne gledaju njega“. Da li ovo sugerira neki novi koncept viđenja svijeta, novi čovjekov transfer ka važnijim formama komunikacije i afirmacije (samo)identiteta?!



Sl. 11.8 Direktna društvena komunikacija čovjeka po modelu „licem u lice“ se danas, u nekim klasama vizualnog komuniciranja, transformira u indirektnu komunikaciju, koja, onda utječe na zanemarivanje obrazaca direktnog viđenja svijeta oko nas. To u arhitekturi vodi nekoj vrsti sljepila, odnosno pojavi svojevrsne „slijepe arhitekture“. Na slici: *Vitra muzej dizajna* (Frank O'Gehry, Weil-am-Rhein, Njemačka, 1990) – utjecajni model globalne arhitekture, tip građevine koja nema fasadu, dok je eksterijer svojevrsna „pozadinska forma“, bez prozora i drugih elemenata tradicionalne arhitektonske komunikacije.

Umjetnik Olafur Eliasson, preko umjetničkog djela *Slijepi paviljon* (*The Blind Pavilion*¹³⁶), pokazuje promjenu slike, kao savremeni otklon od svakodnevnog i uobičajenog viđenja svijeta oko nas. Ono što se nazire kao nova paradigma slike jeste gubljenje orijentacije i nestabilnost čovjeka koji je opaža, krećući se kroz svijet. Ti se karakteri u

¹³⁶ Izložbu pod nazivom *The Blind Pavilion*, umjetnik Olafur Eliasson je prvi put postavio 2003. godine na krovu Danskog paviljona, na 50. Venecijanskom bijenalu umjetnosti.

radu Olafura Eliassona pojavljuju kao mnoštvo nepovezanih i neuređenih slika, bolje rečeno nepovezanih sekvenci slika i svijeta. Svijet se tako pojavljuje dekonstruiran i iluzivan - viđen iz bezbrojnih i uvijek novih tačaka i uglova, gdje jedno viđenje odmah biva zamijenjeno drugim, trećim... – obuhvat konačnim konceptom jedne slike, jedne vizije, nije moguć i svijet se, usprkos ili upravo radi najezde vizuala raspada... To je učinak gubljenja vizualnosti, izvjesnog sljepila¹³⁷ u situaciji kad vizualna percepcija biva „ulovljena“ u zamku izmjene krajnje slabih ali prekobrojnih slika. Konačan je efekat svojevrсна introverzija, gdje se promatrač, u otklonu od otkrivanja tradicionalnog vizualnog modela forme unutarnje - vanjsko, okreće u suprotnom smjeru, vanjsko - unutarnje. (sl. 11.9)



Sl. 11.9 *The Blind Pavilion*, Videy Island, 2003

¹³⁷ Savremeni trend umanjenja vizualnosti, prigušivanja vizualne percepcije - sugestije da se na takav način savremeni čovjek kroz vizualnost paradoksalno zapravo približava sljepoći („slijepa arhitektura“, i sl.), može odvesti do propitivanja hipotetske kategorije „nevinog oka“ (*innocent eye*). Nevino oko, iskaz vizualne percepcije, za koju neki tvrde da nije moguć iskaz, označio bi („dječiju“) vizualnu percepciju u kojoj nema akta spoznaje, koja je sadržana samo od akta pukog gledanja. Pojašnjavajući koncept „nevinog oka“ koji daju Ernst Gombrich i Nelson Goodman, W. J. T. Mitchell kaže: "...Gombrich i Goodman se slažu: 'nevinno oko je slijepo'. Sposobnost za čisto fizičku viziju koja bi trebala zauvijek biti nedostupna slijepima ispada da je sama po sebi neka vrsta sljepoće." ("Image and Word" i "Mute Poesy and Blind Painting", u Harrison, Charles. Wood, Paul. (eds.). *Art in Theory 1900-2000*. (rev. 2005 [1992]). Blackwell Publishing., str.1084-85)

Koncept selfija (fotografiranja sebe), kao savremene projekcije jastva kroz virtualiziranu sliku ima vezu sa tzv. Protejevim efektom, vrstom digitalne samoprezentacije individue. Protejev efekat¹³⁸ opisuje fenomen u kojem je ponašanje individue, unutar virtualnog prostora, promijenjeno prema karakteristikama njegovog avatara¹³⁹. Ova je promjena vezana za spoznaju jedne individue o ponašanjima koja drugi korisnici, koji su dio tog virtualnog prostora, tipično povezuju sa karakteristikama tog avatara. Drugim riječima, u svijetu u kome živimo, virtualizirana slika neke osobe, prerađena u programima poput *Photoshopa* (program za obradu digitalne slike), dominira javnim prostorom komunikacija, i to na način da jedino poznajemo, uvažavamo i prihvatamo taj prerađeni, virtualizirani svijet. Tako se, naprimjer, kao identitet pjevačice Madonna (Louise Ciccone), uvažava samo onaj prerađeni, onaj dati u *Photoshop* formi dok svaki drugi njen identitet „nije vjerodostojan“.

Protejev efekat sugerira da individua teži izgraditi i afirmirati svoj identitet u digitalnoj formi avatara (korisničkog *alter ega*). Zapravo, avatar je direktno vezan za efekat selfija (fotografije sebe), te se javlja kao neka vrstu jastva (*selfa*) individue. Tako ljudi danas teže biti svoja virtualizirana slika / figura, teže biti svoj avatar¹⁴⁰. Stvarnost postaje sekundarna, i kao mjera stvari svijeta.

¹³⁸ Yee, Nick; Jeremy Bailenson (2007). "The Proteus Effect: The Effect of Transformed Self-Representation on Behavior". *Human Communication Research*. 33: 271–90. Aspekt pomjenjivosti oblika je karakter Proteja, u antičkoj Grčkoj boga mora. On nema stalni oblik, poput uzburkanog mora koje nema stalni oblik, odnosno „Protej može predvidjeti budućnost, ali izbjegava odgovore mijenjanjem oblika...“

¹³⁹ U računarstvu, „avatar“ predstavlja grafički prikaz korisnika ili korisnikovog *alter ega* ili karaktera u formi ikone ili figure koja predstavlja određenu osobu u video igri, internetskom forumu, itd. (Lessig, Lawrence. *Code and Other Laws of Cyberspace*. Basic Books, 2000.)

¹⁴⁰ Potkraj 2018. godine, u zapadnom svijetu, u području plastične hirurgije, primjećene su tendencije da korisnici ovakvih usluga žele ličiti na svoju prerađenu, virtualiziranu, u digitalnoj formi iskazanu sliku.



Sl. 11.10 Čini se da se danas javlja tendencija pretakanja identiteta jedne individue u njenu avatar formu, koja se onda javlja kao vrsta hibridnog iskaza, gdje dominira virtualizirani karakter svijet, ali, ipak, ostaju poveznice - asocijacije, refleksije, „svojevrсна sjećanja“... - na realnost.

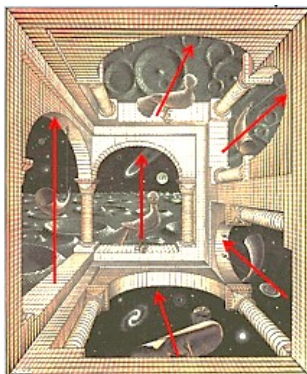
Kakva je savremena kultura slike kojoj pripada mitologija Antičke Grčke?

Poznato je da je mitologija antičke Grčke povezana s prirodom. Zanimljivo je analizirati njena značenja kroz prizmu bazične, vertikalne strukture slike, i njenih simbola. Naslijeđe starogrčke kulture (slike) je povijesna činjenica i vrsta kulturne baštine. Tako, trodjelno, kao slika, kao krajolik (prostor prirode), kao simbol, ta kultura se istovremeno shvaća trodjelno, i kao elementarna slika (dolje - između - gore), i kao elementarni krajolik (zemlja - zrak - nebo) i kao simbolički iskaz metafizičkih elemenata (Zemlja - Vazduh - Nebo)¹⁴¹. Unutar grčke mitologije, jasno da grčki bogovi artikuliraju prostor prirode i njene simboličke odnose. Tako, naprimjer, predodžba položaja boga Urana (supruga Gaie - Zemlje) prostorna uzdignutost. Simbolički,

¹⁴¹ U ovom razmatranju starogrčke kulture slike treba uzeti u obzir bazičnu vertikalnu strukturu slike, pojašenjenu u poglavlju 4 - *Fenomenologija vertikalnog ustrojstva svijeta slike*, i simbolički, odnosno, aspekt metafizičkih elemenata, pojašnjen u poglavlju 5 - *Metafizika slike i svijeta koji se okuplja u njoj*.

on je uvijek „gore“ – zamišljen u nekom gornjem prostoru radi svoje suštinske i značenjske povezanosti s nebom. Njegovo ime doista i ima značenje "neba" i "nebesa". Dok slušamo, čitamo, itd., njegovo ime (Uran), slike koje prizivamo, predočavamo sebi, jesu slike neba, i mi smo nesvjesno orijentirani na gornje dijelove okoline, konkretnog svijeta koji se u tom trenutku nalazi pred našim očima. Veza sa simboličkim, odnosno predodžbenim prostorom njegove žene, božice Gaie, je suprotna. Gaia je uvijek prostorno i simbolički smještena „dolje“, radi njezine suštinske i značenjske povezanosti sa zemljom. Tako, prizivajući Gaiu uvijek prizivamo niže dijelove zamišljene ili predočene slike koju vidimo. Za razliku od Urana i Gaie, božicu Afroditu uvijek zamišljamo i prostorno „smještamo“ - „između“, budući da je ona „stvorena iz zemlja - nebo međusvijeta, iz morske pjene (*aphros*)“.

Iako je kreirana 1947. godine, prije nastanka kompjutera i generirarnja virtualnog prostora, grafika *Drugi svijet* Mauritsa Cornelisa Eschera, (sl. 11.11) može potpuno ilustrirati savremenu konfuziju u recepciji slike. Ova grafika zapravo sadrži tri slike povezane u jednu okvirnu sliku. Te tri slike se pojavljuju kao tri odvojena, međusobno odijeljena i konfrontirana svijeta. Njihov sukob proizlazi iz konfrontacije „rada“ tri vertikale, tri vertikalna ustrojstva slike i svijeta, sa tri gravitacijske vertikale, koje daju čvrstinu i smisao slici. Ako jednu sliku i njenu vertikalnu organizaciju prihvatimo kao polaznu i tačnu, onda druge dvije slike i njihove vertikalne organizacije doživljavamo kao netačne i lažne. Ako, ipak, prihvatimo sljedeću sliku i njenu vertikalnu organizaciju kao tačnu, onda druge dvije slike padaju... Itd. Tako Escherova grafika ilustrira konfuziju u recepciji savremene slike – virtualnog prostora, u kome ne vlada zakon gravitacije (jedne) slike, u kome ne postoji „gornje“ i „donje“ slike, značenja koja su vezana s njima, budući da se sve odmah i brzo mijenja...



Sl. 11.11 Grafička analiza slike Mauritsa Cornelisa Eschera *Drugi svijet* (grafika, 1947) sugerira dvojbu, odnosno nemogućnost odgovora na pitanje "Šta je 'gore' a šta 'dolje' na ovoj slici, i šta je 'gore' i 'dolje' ove slike?"

Konfuzija u recepciji virtualnih i virtualiziranih slika savremenosti, tako dobro ilustrirana Escherovom grafikom *Drugi svijet*, proizlazi iz ugrožene, odnosno ispražnjene supstancije slike, osobito njene vertikalne strukture slike. Dakle, šta je gore, šta je između, šta je dolje, na jednoj takvoj slici? Ili, gdje bi se mogli pronaći i idenitificirati nebo, vazduh, zemlja i njihovi metafizički elementi u takvoj slici? Gdje se u prostoru ove slike može pronaći / prizvati / ukazati bog Uran - božica Afrodita - božica Gaia? Bog Uran, koji, naprimjer, uvijek „boravi gore“ u prostoru izmaštane slike, i svake druge slike svijeta. Ali, gdje je sada? Je li skriven, ili je nestao iz prostora naše mašte dok mi "putujemo" kroz virtualni i njegov susjedni, virtualizirani vanjski prostor? I, šta je s duhovnim mjestom grčke mitologije - znači li mala promjena u recepciji slike promjenu paradigme grčke mitologije ili kulturne baštine kao takve? Kulturna baština slike se ovdje pojavljuje kao opća baština kulture.



Sl. 11.12 Starogrčki bogovi imaju jasno određene međuodnose, te, također, imaju ustanovljena čvrsta prostorna određenja i simbolički poredak, što je predstavljeno na ilustraciji: Uran je prostorno uvijek „gore” – „na nebu”, Afrodita je uvijek „između Zemlje i Neba” u morskoj pjeni a Gaia je uvijek „dolje” – „na zemlji”. Drugim riječima, razumijevanja starogrčke mitologije nema bez razumijevanja i poštivanja njene kulture slike.

Odgovor leži u činjenici da se vizualna percepcija i forma slike mogu relativno mijenjati vezano za njihov povijesni kulturni konteksta. S druge strane, sama vizualna percepcija i slika imaju relativno stabilne karaktere i generativne principe koji im omogućuju da budu vitalni u svakom trenutku. Tako se vertikalna struktura slike, sa svim njenim složenim iskazom i naslijeđem u 2D kulturi slike, javlja kao centralni aspekt vitalnosti same slike. Ona može biti potiskivana ali ne i razorena onoliko dugo koliko čovjek živi u gravitacijskom svijetu.

Sve u svemu, vizualnu percepciju i formu slike treba shvatiti u njihovom kulturnom kontekstu i kao neku vrstu kulturne baštine. Dakle, kada je riječ o konfliktu recepcije slike danas, zapravo, trebamo govoriti o dvije operative kulture slike na savremenoj sceni: prva, paradigma stare, primordijalne kulture 2D slike i druga paradigma kulture nove

slike u nastajanju, onoj kojoj se mnogi karakteri i principi još ne mogu dokučiti.

Kultura i naslijeđe 2D slike

Prva paradigma kulture slike pripada poznatoj kulturi i historiji vizualne percepcije, razvijenoj hiljadama godina, od početka ljudske spoznaje svijeta i orijentacije u njemu. Naslijeđe te kulture prisutno je u svakoj ljudskoj aktivnosti, artefaktu i spoznaji svijeta – jedan iskaz te kulture je navedena prostornost i simbolnost vezana za grčku mitologiju. Ta prva paradigma kulture slike je bazično dvodimenzionalna, što znači da je razumijevanje bilo koje date u 2D, 3D ili 4D formatu, u konačnici svedeno na 2D formu slike. Drugim riječima, a to je najvažnije, svijet se bazično „vidi“ i tumači dvodimenzionalnošću slike – njenim karakteristikama, pa tako sve što opažamo ima 2D karakter - slika uvijek ima nešto gore i dolje (nešto lijevo i desno, itd.). Štaviše, cjelokupno naslijeđe slike može se nazvati "kulturom 2D slike". Druga paradigma kulture slike je nova. Ona označava takvu formu slike koja se ne može, ili još uvijek ne može, svesti na 2D, uglavnom zato što je povezan s dinamičkom formom digitalne slike i virtualnog prostora.

Koji je razlog takve diferencijacije? Prvo, u širem smislu, vrijeme je za prepoznavanje postojanja nečega što bi se u historijskom i savremenom kontekstu moglo nazvati „kulturom slike“. Drugi je razlog suštinsko očuvanje ogromnog prostora naše kulturne, u nekom smislu i civilizacijske baštine, koja se temelji na slici. Konačno, to bi nam moglo pomoći da povećamo razumijevanje samih sebe i svijeta u kome živimo. Ono što će desiti u budućnosti ovisi i o procesima i dosezima socijalizacije slike, odnosno o razvoju vizualne percepcije u kontekstu parametara kulture. Hoće li stara i nova paradigma slike generirati treću? Ili će se nova paradigma integrirati u staru? Ili, ...?! Takva je diferencijacija pitanje od općeg kulturnog interesa. Njeno će uspostavljanje spriječiti daljnje zanemarivanje stare paradigme slike i njezine povezanosti s općom kulturom. Ako želimo ostati u fundamentalnom dodiru s vizualnim svijetom i njegovim historijskim i kulturnim okvirom, sama

kategorija vizualne kulture zahtijeva preispitivanje i reafirmaciju unutarnjih i stabilnih kvaliteta slike, poput bazičnog vertikalnog ustrojstva slike. Jer, vizualna percepcija, odnosno slika, nisu samo konstrukti i refleksije svijeta nego je sam svijet uvijek bio artikuliran kroz sliku. Također, danas, kroz sliku i njenu kulturu možemo dosegnuti i elementno razumijevanje svijeta, nekada poznatim metafizičkim kategorijama, elementima Zemlje, Neba... Vizualna percepcija i slika jesu kategorije preko kojih možemo povratiti zagubljeno holističko razumijevanje svijeta, koji se danas javlja u fragmentima i bez elementranih orijentacija.

12

OČUVANJE TAJNE I ŽENE U NJOJ**Transcendentnost ženskog akta**

Recepcija akt fotografija Almina Zrne, ciklusa pod nazivom *Freske*, može se razumijevati unutar dva ključa, kao samostalna poetika, ili kao refleksivna poetika prema drugom ciklusu akt-fotografija pod nazivom *Nude*¹⁴². Ovime se osigurava najmanje dvostruko kodirano značenje predodređenih fotografija aktova. Ciklusi *Nude* i *Freske* su na izvjestan način komplementarni. Dok se prvi odnosi na akt fotografije ekspozicije tijela i tjelesnosti, drugi se odnosi na akt fotografije njihove transpozicije. Figurativno rečeno, dok unutar prvog ciklusa žensko tijelo, u krajnje sirovom erotskom i tjelesnom naboju, želi da izađe iz slike, dodirne nas i pridruži nam se, u drugom ciklusu tijelo se povlači u dubinu slike, te u tendenciji nestajanja i fragmentacije, otvara pitanje izmještanja kategorije lijepog. Dok su prve estetski notirane, druge akt fotografije, uz održanje estetskog, otvaraju i semantički prostor.

¹⁴² Ciklusi *Nude* i *Freske* dio su okvirnog ciklusa akt fotografija Almina Zrne pod nazivom *Apologija erosa*, pa se, u tom smislu, mogu smatrati njegovim podciklusima.



Sl. 12.1 Fotografije, akt br. XXVII iz ciklusa *Nude* i akt *Barabara XXIV* iz ciklusa *Freske*, reprezentiraju izvjesnu komplementarnost dvaju ciklusa kojima pripadaju. Te fotografije, izrazi ekspozicije i transpozicije ženskog nagog tijela u prostoru, na neki način označavaju i razumijevanje svijeta savremenog čovjeka. Prvi akt „izlazi iz slike i želi da nas dodirne“, teži da proizvede estetsko i čulno doživljavanje tijela. Drugi akt, nasuprot, „bježi u dubinu slike“, stapa se sa pozadinom, i, konačno formalno širi u cjelinu sliku, a značenjski disperzira sliku u brojne nove iskaze i naslućena označenja. Drugim riječima, „dok prvi akt teži da postane sama stvarnost“, drugi akt „teži da je transcendirira i pređe u stanje čistog simbola“.

Fotografije *Fresko* aktova, formalno ali i značenjski, karakteriza težnja za specifičnim povezivanjem figure i pozadine. Model Klimtovog *Poljupca* slikarski je primjer u kome su te dvije forme izgubile granicu i potpuno se povezale i ispreplele, sugerirajući time modernističko generiranje prostora u dominaciji estetskih vizualnih informacija. Kod aktova tjelesne transpozicije Almina Zrne postupak je prije postmoderan, a estetske vizualne informacije bivaju udvojene sa pojavljivanjem semantičkih informacija. Tu je tijelo figura koja nestaje, utapa se u ravan i prostor zida, pri čemu je čvrstina ženskog tijela, u svom njegovom erotskom naponu i i ljepoti, zadržana - tijelo je tek na polazištu put ka svojevrsnoj fragmentaciji.

Figura u stapanju sa pozadinom, iz svog 3D stanja teži preći u 2D prostor, svojevrsnu zidnu, odnosno, fresko formu.

Ovdje fresko-forma označava i put ka rastakanju slike u više manjih slika, u vrstu disperzne i naizgled neorganizirane kompozicije. Tako se, preko tih novih sličica, javljaju novi akt naglasci - tijelo se doživljava u novim viđenjima. I tek tu, u takvom kontekstu, pojavljuje se najsnažnija poveznica, tih polunagih, ogrnutih draperijom aktova Almina Zrne, u vidu antičkog prostora i znaka. To je ambijent antičkih označenja, predstava poput onih zidnog fresko-slikarstva antičkog Rima u "Vili misterija" („Villa dei misteri“, Pompei). Uz sve razlike, te pompejanske ženske figure misterioznih označenja nedvojbeno su značenjski povezane sa aktovima Zrne.

Glavna značenjska poveznica aktova transpozicije Zrne i ženskih figura iz „Vile misterija“ jeste iskaz tajne, i njena svojevrsna afirmacija - održanje tajnovitosti žene u njenoj punoj tjelesnoj i erotskoj, a time i duhovnoj ljepoti. U svijetu u kome se svaka tajna urušava i gubi, u kome je sve objavljeno eksponirano do krajnjih granica, do ruba smisla, prepoznavanje i očuvanje neraskidivog dvojstva tajne i ljepote, javlja se i kao vrsta zadatka.

Uostalom, pitanje tajne je u biti propitivanja smisla savremene umjetnosti, prostoru gdje se urušava i nestaje transcendentni sloj umjetničkog djela (Grzegorz Sztabiński, v. str. 34), gdje je kategorija tajne derivat transcendentnog ili njen mogući sinonim. Slično je i sa kategorijom ljepote, koja se u savremenoj umjetnosti povlači u drugi plan ili čak nestaje. Tako je najlogičnije mjesto održanja tajne u ljepoti ženskog dijela, čije estetsko, u artikulaciji aktova Almina Zrne, nije moguće bez erotskog. Zrno reafirmira klasične obrasce i predodžbe tako što kategoriju lijepog i erotskog i formalno povezuje sa sakralnim označenjima ženskog tijela: Poput predstava antičkih, grčkih i rimskih boginja, Zrnini aktovi su polunage figure ogrnute draperijom sa iskazom svojevrsne geste. Utisak je da se Zrno divi svojim aktovima, i klanja se pred njima.



Sl. 12.2 Unutar ciklusa akt fotografija Almina Zrne *Freske*, teme žene, njenog erosa, tijela i tjelesnosti međusobno su isprepletene, jedna drugu sadržavaju i iskazuju u formi „geste tajnovite lijepe, erotizirane i polunage žene“. Njihov sveukupni karakter, njihov svojevrsni okvir, pojavljuje se kao iskaz tajne, koji, iz ugla savremene kulture i umjetnosti, odjednom čitav ciklus postavlja u simbolički nivo. Tajna, aspekt transcendentnog, jeste kategorija oko koje se prelama smisao savremene kulture i umjetnosti: „Ima li više čega 'tajnog' u svijetu u kome živimo?“, odnosno, „Postoji li još uvijek smisao tajne u umjetnosti i kakav je?“ (Fotografije *Barabara I, II, III, IV* iz ciklusa *Freske*.)

Zrnin postupak prevođenja akta iz naglašene situacije estetskog ka značenju freske, zidne slike antičkih označenja nagog ženskog tijela prekrivenog draperijom, jasno je postmoderan. Ali, sam „ulazak u ravan zida“, premještanje tijela, njegova svojevrsna dezintegracija i disperzija u 2D

format (zida), čvrsto je povezan sa savremenošću i njenom problematikom. Naime, Zrno akt povlači u zadnji plan slike, tako da se on teži pretopiti u ravan zida i formirati svojevrsnu fresko-sliku. Čini se da se u savremenoj kulturi i umjetnosti 2D slika javlja kao svojevrsan okvir svakog vizualnog djelovanja, ali, još važnije, kao njegovo ishodište. Psihoanalitičko tumačenje savremene kulture bi se moglo označiti kao čovjekova težnja za 2D slikom: „Ući u sliku!“, „Postati slikom“! Ovaj savremeni stav („Biti slika!“), temeljno se razlikuje od estetičkog razumijevanja slike prethodnog vremena na način „Biti kao slika!“ Taj karakter savremene kulture (kome još uvijek nije određena vrijednosna projekcija „dobro - loše“), Zrno afirmira naglašenom artificijelnošću sugerirane slike, i to ne skriva. To je sasvim jasno ako se ovi aktovi, svojevrzne transpozicije tijela i tjelesnosti, postave naspram pomenutih aktova ekspozicije (ciklus *Nude*), u kojima se, na neki način, ekstremno reificiranim aktom ženskog tijela nastoji izaći iz slike, i izroniti iz nje u samu stvarnost. Nasuprot njima, fotografije izmještanja tijela i tjelesnosti (ciklus *Freske*) kao da teže afirmirati „estetiku nestajanja“ (Paul Virilio), svojevrsno iščezavanje materijalnog i tjelesnog svijeta, unutar prostora savremenosti i njegove virtualizacije.

Estetika nestajanja sugerira sasvim drugačija značenja od onih koje nosi naglašeni *eros* ženskih aktova - osebujni ples samog Erosa. U sjeni plesa Erosa uvijek je prisutan Tanatos. Ta se naznaka, poput jedva primjetne sjene, pojavljuje podržana laganim dahom fragmentiranja svijeta u predodčenim slikama disperzije ženskog tijela i njegove ljepote. Tako se u fotografijama Almina Zrne forma ženskog akta pojavljuje na prvi pogled začudno i naspram svoje primarne zadaće slavljenja i apologije ljepote i erotike ženskog tijela - kao svojevrsan komentar i kritika savremenog svijeta.

LITERATURA

- Alexander, Ch. (2002). *The Nature of Order: An Essay on the Art of Building and the Nature of the Universe, Phenomenon of Life*. Berkley: Center for Environmental Structure.
- Arnheim R. (1954) *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley, CA: University of California.
- Arnheim, R. (2008 [1986]). *Novi eseji o psihologiji umjetnosti*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Bachelard, Gaston. (1971 [1961]). *Poetics of Reverie. Childhood, Language, and the Cosmos*. Boston: Beacon Press.
- Bachelard, Gaston. (1994 [1957]). *Poetics of Space*. Boston: Beacon Press.
- Bachelard. Gaston. (1968 [1938]) *Psychoanalysis of Fire*, Beacon, Boston.
- Bailey, Stephen. (2009). *Woman as Design: Before, Behind, Between, Above, Below*. London: Conran Octopus.
- Baudrillard, Jean. (1984): 'The Precession of Simulacra'. In Brian Wallis (Ed.): *Art After Modernism: Rethinking Representations*, Vol. 1. New York: Museum of Contemporary Art.
- Bayley, Stephen. "Art of Hirst and Emin less beautiful than a teabag, says designer". *Guardian* 24.09.2001.
- Blackwell, Albert, D. (1999). *The Sacred in Music*. Westminster John Knox Press.
- Bloch, E. (2000 [1964]). *The Spirit of Utopia*. Stanford: Stanford University Press.
- Carl G. Jung. (1978). *Man and his Symbols*. London: Pan MacMillan.
- Crowel, Steven Galt. (2001). *Husserl, Heidegger, and the Space of Meaning - Paths toward Transcendental phenomenology*. Northwestern Un. Press.
- Debord, Guy. (1995). *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books.
- Eco, Umberto. (2004). *Storia della bellezza*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. (2010). *Storia della brutezza*. Milano: Bompiani.
- Egenter, Nold. (1994). *Architectural Anthropology: Semantic and Symbolic Architecture*. Lausanne: Structura Mundi.
- Eisenman, P. (1984). *The end of classical: the end of the end, the end of the beginning*. *Perspecta: the Yale Architectural Journal*, Vol. 21.
- Eliade, Mircea. (1959 [1957]). *The Sacred and the Profane - The Nature of Religion*. New York: Harcourt, Brace.

- Frampton, Keneth. (1995). *Studies in Tectonic Culture - The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge (Mass.), London: MIT Press.
- Frampton, Keneth. (2007). (4th Ed.) *Modern Architecture: A Critical*. Thames and Hudson Ltd.
- Hadžimuhamedović, F. (2001). *Tekst o arhitekturi*. Sarajevo: Did.
- Hadžimuhamedović, F. (2008a). *Metafizika kuće - Elementi Zemlje, Vazduha i Neba kao percepcijsko naslijeđe vizualnih formi*. Sarajevo - Zagreb: Zoro.
- Hadžimuhamedović, F. (2008b). *Tekst o slici – umjetnost kao kultura u nastajanju*. Sarajevo - Zagreb: Zoro.
- Hegel, G.W.F. (1894 [1805-6]). *Lectures on the History of Philosophy*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner&Co.
- Heler. Agneš (1981 [1997]). *Vrednosti i potrebe*. Beograd: Nolit.
- Kaja Lehari, Virve Sarapik. Proceedings of the Estonian Academy of Arts 8., Tallinn 2000.
- Klein, Naomi. (2007). *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. Brooklyn&London: Melville house.
- Lynch, Kevin. (1960). *The Image of the City*. The MIT Press.
- Macauley, David (2010). *Elemental Philosophy: Earth, Air, Fire and Water as Elemental Ideas*. Albany: State University of New York Press.
- Marcel Danesi. (1994). *Messages and Meanings, An Introduction to Semiotics*, Toronto: Canadian Scholars' Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1962 [1945]). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge&Kegan.
- Menna, Filiberto (1983 [1968]). *Profezia di una società estetica*. Roma: Officina Edizioni S.a.s.
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and Invisible*. (1969). Evanston, Illinois. Northwestern Un. Press.
- Michel Foucault, Des Espace Autres, Architecture / Mouvement / Continuité, Oct. 1984 (1967).
- Mikellides, B. (ed.). (1980). *Architecture for People*. New York: Holt, Reinhart and Winston.
- Moles, Abraham. (1966). *Information Theory and Esthetic Perception*. Chicago, London: University of Illinois Press Urbana.
- Nelson, R. S. & Ričard, Š. (2004 [1996]). *Kritički termini istorije umetnosti*. N. Sad: Svetovi.
- Norberg-Schulz, Christian. (1971). *Existence, Space and Architecture*. London: Praeger Publishers.

- Norberg-Schulz, Christian. (1980). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. London: Academy Ed.
- Opšta istorija umjetnosti. (1998 [1997. Leonardo, Arte. Milano.]). Alfa. Narodna knjiga. Beograd.
- Ricouer, Paul. (1977). *The Rule of Metaphor*. Toronto, Buffalo, London: Toronto Un. Press.
- Rusell, Bertrand. (1977 [1959]). *Mudrost Zapada*. Zagreb: Mladost.
- Semper, Gottfried. (1851). *Die vier Elemente der Baukunst*.
- Skok, P. (1976). *Etimologijski riječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: JAZU. .
- Souriau, Étienne. (1947). *La Correspondance des arts, éléments d'esthétique comparée*. Paris: Flammarion.
- Tuan, Yi Fu. (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Izvori ilustracija

- 1.2; 2.6; 4.10; 10.7 Fotografije: Fehim Hadžimuhamedović
- 1.5 <https://akronartmuseum.org/collection/Obj1204?sid=51&x=1080>
- 1.6 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_\(Malevich,_1918\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:White_on_White_(Malevich,_1918).png)
- 1.10 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphael_School_of_Athens.jpg
- 1.7-8; 1.12; 7.1; 7.2a; 10.14; 10.15; 10.16; 10.17 Fotografije: Derviš Hadžimuhamedović
- 1.11 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Last_Supper_-_WGA22649.jpg
- 1.14 <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=39333806>;
<https://www.handeyesupply.com/blogs/hes/erich-mendelsohns-rough-sketches>
- 2.1 https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Nike_of_Samothrake_Louvre_Ma2369_n4.jpg;
<https://pxhere.com/en/photo/1082441>
- 2.5 <https://www.flickr.com/photos/f7oor/552368895>
- 2.8 <https://www.nps.gov/saan/planyourvisit/safety.htm?fullweb=1>;
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Disable_begger_in_Dhaka.JPG
- 2.10 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/8/8d/Jenny_Holzer%2C_%22Xenon%22.jpg
- 3.1 <https://www.flickr.com/photos/faceme/5393150173>
- 3.2 <https://www.flickr.com/photos/nat507/41105644645>
- 3.3-5 Fotografije: Amela Hadžimejlić
- 4.3 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Punishment_sisyph.jpg#/media/File:Punishment_sisyph.jpg;
<https://www.flickr.com/photos/criminalintent/26199802640>
- 4.4 <https://www.maxpixel.net/Summer-Sky-Nature-Tall-Tree-Tall-Tree-High-970932>;
<https://www.needpix.com/photo/906423/burj-tower-skyscraper>
- 4.5 <https://www.flickr.com/photos/lodekka/8268266266>
- 4.6 <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Landon-IcarusandDaedalus.jpg>
- 4.7 [https://en.wikipedia.org/wiki/Golconda_\(Magritte\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Golconda_(Magritte))
- 4.9 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Monet_-_Jean-Pierre_Hosched%C3%A9_and_Michel_Monet_on_the_Bank_of_the_Epte.jpg
- 4.13 https://en.wikipedia.org/wiki/Alesso_Baldovinetti#/media/File:Alesso_baldovinetti_annunciazione.jpg
- 4.15 https://en.wikipedia.org/wiki/Joan_Baez
- 4.16 <https://pixabay.com/photos/sunset-street-los-angeles-2679260/>
- 4.19 <https://www.pinterest.com/pin/359021401515838828/?nic=1>
- 5.1 <https://pixabay.com/photos/kilimanjaro-kenya-mountain-amboseli-1025146/>
- 5.2 <https://www.flickr.com/photos/lespetitescases/4850281718>
- 5.3 https://en.wikipedia.org/wiki/File:Van_Gogh_-_Country_road_in_Provence_by_night.jpg
- 5.4 (<https://www.geograph.org.uk/photo/2513406>)
- 5.10 <https://www.flickr.com/photos/centralasian/6601894623>
- 5.17 <https://www.flickr.com/photos/davidwilson1949/10030217744>
- 5.18 <https://www.floornature.com/visiona-1970-revisiting-the-future-exhibition-vitra-design-museum-gallery-9283/>
- 6.1 Fotografija: Almin Zmo
- 7.5 <https://pixabay.com/photos/bison-cave-of-altamira-1171794/>
- 7.6 https://ilo.m.wikipedia.org/wiki/Papeles:Prothesis_Dipylon_Painter_Louvre_A517.jpg;
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Greek_vase_Dionysos_attica_520_bC.jpg;
<https://www.flickr.com/photos/clarity/3234109308/in/photostream/>
- 7.7 <http://www.olympic-museum.de/pictograms/olympic-games-pictograms-1972.php>
- 7.8 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Queen_Guenever_nun_at_Almsbury.jpg;
<https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/self-portrait-in-profile-1958>;
<https://www.flickr.com/photos/bootbearwdc/3048848725>
- 7.9 <https://www.fastcompany.com/3027424/graphic-design-god-milton-glaser-on-creating-an-ad-for-mad-men>
- 7.11 <https://www.worldartfoundations.com/fundacion-mapfre-albert-renger-patzsch/>
- 7.13 <https://www.pinterest.com/pin/330522060149312458/?lp=true>
- 7.14-25 Fotografije: Ognjenka Finci
- 8.1 <https://www.pinterest.com/pin/120049146303985329/?nic=1>
- 9.2 <https://hypebeast.com/2019/4/jeff-koons-rabbit-sculpture-christies-new-york-may-sale>
- 9.4 https://en.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe
- 9.5 <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/july/20/how-judy-chicago-made-a-feminist-masterpiece/>
- 9.6 <https://www.inexhibit.com/mymuseum/caixaforum-madrid-herzog-de-meuron/>
- 9.8 https://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Library,_Denmark#/media/File:Den_Sorte_Diamant_1.jpg
- 9.9 <https://inhabitat.com/beijing-birds-nest-new-pics-of-herzog-demeurons-stunning-stadium/>
- 9.11 <https://dubrovackidnevnik.rtl.hr/vijesti/svijet/zaha-hadid-preminula-poznata-arhitektka-tila-na-srdu>
- 10.1 [https://en.wikipedia.org/wiki/Divan_Japonais_\(lithograph\)#/media/File:Henri_de_Toulouse-Lautrec_-_Divan_Japonais_-_Google_Art_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Divan_Japonais_(lithograph)#/media/File:Henri_de_Toulouse-Lautrec_-_Divan_Japonais_-_Google_Art_Project.jpg)
- 10.2 <https://www.jackson-pollock.org/autumn-rhythm.jpg>

- 10.3 <https://www.pinterest.com/pin/508836457896257484/>
- 10.4 <https://ast.wikipedia.org/wiki/Parten%C3%B3n>
- 10.13 <https://www.flickr.com/photos/32224170@N03/5913022903>
- 11.1 <https://bustler.net/news/6502/sam-jacob-studio-s-exhibition-on-perspective-at-the-riba-architecture-gallery-opens-tomorrow>
- 11.4 https://www.archdaily.com/187161/ring-installation-arnaud-lapierre/187176;https://en.wikipedia.org/wiki/Krzywy_Domek
- 11.3 <https://www.lostateminor.com/2012/11/14/franz-ackermann-exhibiting-in-buenos-aires/>
- 11.6 <https://www.deviantart.com/larafairie/art/Faceless-Composition-57556809>
- 11.8 <https://www.archdaily.com/211010/ad-classics-vitra-design-museum-and-factory-frank-gehry>
- 11.9 <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100997/the-blind-pavilion>
- 11.11 <https://www.nga.gov/features/slideshows/mc-escher-life-and-work.html>
- 12.1; 12.2 Fotografije: Almin Zmo

Sve fotografije, bilo one sa apliciranim grafičkim analizama autora knjige ili one bez njih, upotrijebljene su isključivo u svrhe naučne analize i akademskog komentara, sve u smislu <https://guides.nyu.edu/fairuse>.



ČINI SE DA SE SLIKA, BILO ONA VIĐENA ILI MENTALNA, JAVLJA KAO PRVOTNI I OKVIRNI TOPOS: KRAJNJE SMO PRISNI SA SVAKOM SLIKOM – U SVAKU SLIKU ULAZIMO I BORAVIMO U NJOJ. SLIKA JE NERASTAVLJIVI DIO NAS I MI SMO NERASTAVLJIVI DIO SLIKE. IPAK, U NEKE SLIKE NE ŽELIMO UĆI I ODBIJAMO VEĆ NAZNAČENU PRISNOST S NJIMA. TADA NASTAJE UNUTARNJI KONFLIKT – ODBIJANJEM SLIKE ODBIJAMO PRISNOST SA SAMIM SOBOM I NEGIRAMO MJESTO SVOG SIMBOLIČKOG POSTOJANJA.