

## PERSPEKTIVA IZ FILOZOFSKE PERSPEKTIVE

Svjetlana Sumpor



HUBERT DAMISCH, *Porijeklo perspektive*, (prev.) Zlatko Wurzburg, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2006., 446 str., ISBN 953-6106-62-0

Iako se bavi naizgled ekskluzivnom temom povijesti umjetnosti, opsežna studija Huberta Damischa *Porijeklo perspektive* zapravo afirmira izrazito filozofski pogled na taj predmet, a u širem smislu i samu umjetnost. Naime, osnovna je teza od koje polazi Damischeva knjiga da centralna perspektiva nije samo obična tehnička vještina i stilski kôd jednog razdoblja, nego racionalni konstrukt, odnosno misao koja je nastavila razvijati se i širiti utjecaj i nakon renesanse i u drugim područjima osim slikarstva - prije svega geometriji i epistemologiji - jer ima značaj dispozitiva koji posjeduje istodobno demonstrativnu vrijednost i spoznajnu funkciju.

Perspektiva nije stvar prošlosti, smatra Damisch, jer i danas nastavlja informirati, ako ne našu percepciju, onda barem diskurs i misao, te predstavlja jednu od glavnih simboličkih formi kroz koje duh poima i tumači bitak, zbilju i svijet.

Budući da je ideja "točke promatranja" neodvojiva od ideje "subjekta", perspektiva je odigrala značajnu ulogu u teoriji spoznaje, a u području geometrije poticajno je djelovala svojom definicijom prostora, koja istovremeno podrazumijeva i središte i homogeni i beskonačni

kontinuum. Takvo, u biti proturječno, poimanje prostora razriješila je naknadno projektivna geometrija, koju je upravo rad perspektivista naveo na razmatranje sustava paralelnih pravaca kao varijanti sustava konvergentnih pravaca čije je sjecište odbačeno u beskonačno. U slikama konstruiranim u centralnoj perspektivi, naime, dubina prostora prikazana je konvergiranjem linija prema jednoj točki.

Damisch prati razvoj ideje perspektive od Brunelleschijeva "izuma", preko niza njezinih varijacija i transformacija koje su slijedile, osobito se zadržavajući na minucioznoj analizi triju slika nazvanih "urbinskim perspektivama" (*La Città ideale* iz Nacionalne galerije u Markama, Urbino, *Arhitektonska perspektiva* iz Walters Art Gallery, Baltimore, *Arhitektonska perspektiva* iz Staatliche Museen, Berlin), do Velazquezovih *Las Meniñas*, koje svojom svjesnom i elaboriranom igrom s mjestom "subjekta" u slici predstavljaju i svojevrsnu kulminaciju razrade ideje perspektive.

Autor naglašava da je Brunelleschijev izum perspektive, iako proizašao iz praktične nužnosti, odnosno potrebe arhitekta-praktičara, rezultat racionalne konstrukcije, kojoj cilj nije bilo postizanje iluzije, nego istine, odnosno

pokazivanje stvari ne kako izgledaju, već kakve jesu, te stoga ima značaj obrata iz prakse u teoriju, odnosno začetka znanstvene misli. Konstruktivno pravilo, kakvo je prvi primijenio Brunelleschi na svom prikazu krsionice San Giovanni u Firenci, omogućilo je da se iz perspektivne slike odredi mjesto, barem u idealnom smislu, na koje se slikar postavio da bi ju prikazao. Za daljni razvoj ideje osobito je važno da je Brunelleschijev eksperiment s perspektivom uključivao i provjeru pomoću zrcala i u slici izbušene rupe za očište, kojim se demonstriralo da se “točka promatranja” (u projektivnom smislu) podudara s “točkom nedogleda”. Naime, Brunelleschi je u slici na mjestu gdje bi bila točka nedogleda izbušio stvarnu rupu i onda postavivši svoje oko sa stražnje strane slike na tu rupu gledao prednju stranu slike, i vlastito oko koje kroz nju viri, kao odraz u ogledalu.



Sljedeći važan pomak u promišljanju ideje predstavljao bi *Portret Arnolfinijevih* Jana van Eycka, u kojem naslikano zrcalo odražava dva svjedoka, i dakle dvije točke nedogleda, te uvodi više različitih perspektiva za različite subjekte. No, najintragantniji izazov za iščitavanja obrata perspektivne paradigme autor pronalazi u trima slikama nazvanim “urbinskim perspektivama”. Ističe da im je većina povjesničara umjetnosti pristupila pozitivistički i upozorava na jalovost takva pristupa, koji nije uspio riješiti pitanje njihove datacije i porijekla. Nastojanja da se te slike postave u ovisnost o predlošcima u stvarnoj arhitekturi, u ovisnost o kazališnoj scenografiji i u ovisnost o dekoraciji (intarzijama) smatra samo tipičnim oblicima distanciranja od problema koji one postavljaju i rezultatom pogrešnog očekivanja da skupljanje stilskih ili ikonografskih činjenica može slike dovesti u vezu s nekim već otprije ustanovljenim korpusima. Zbog svega toga Damisch poduzima istraživanje u suprotnom smjeru, s namjerom da dokaže da “urbinske perspektive” čine zaseban, koherentan sustav te predlaže strukturnu analizu koja bi se temeljila prije svega na logičkim činjenicama i pridavanju veće pozornosti originalnosti i specifičnosti samih slika nego njihovu stilu i ikonografiji.

Damisch pretpostavlja da te slike nije naslikao isti umjetnik; da su se pojavile u vremenskom razmaku od dva ili tri desetljeća krajem 15. i početkom 16. stoljeća, u jednoj manje ili više omeđenoj zemljopisnoj i kulturnoj sredini u kojoj je informacija mogla slobodno kružiti. Smatra da predstavljaju sam model prikazivanja, pribjegavanjem inverziji položaja tradicionalno namijenjenih “sadržavatelju” i “sa-

držanom": "sadržavatelj" (scena) poprimio je oblik "sadržanog" (subjekta) slike. Dok je Brunelleschi smjerao konstruirati jednu strukturu objektivnosti u kojoj subjekt ima svoje određeno mjesto, u "urbinskim perspektivama" subjekt nema svoje označeno mjesto, nego se tek treba pronaći kao takav. Grupa "urbinskih perspektiva", zaključuje Damisch, otkriva, ali i sama proizvodi igru transformacija i apstraktnih manipulacija, koje se sve odnose na oblike funkcioniranja perspektivne paradigme.

Nakon isticanja koliko je problemu perspektive svojim slikarstvom pridonio Carpaccio, koji je produbio nesklad između geometrijske točke subjekta i njegova imaginarnog mjesta, i kraćih osvrt na još nekoliko u tom smislu značajnih slika, Damisch svoja razmatranja završava Velazquezovim *Las Meniñas*, slikom svjesno građenom na proračunatom nesuglasju između geometrijske organizacije slike i njezine imaginarne strukture, u kojoj dolazi do pravog natjecanja, odnosno križanja tehničkih (geometrijskih, perspektivističkih) i fenomenoloških pojmova. Zapaža da je "subjekt" u njoj izostavljen, ali se podrazumijeva, te se izostavljanje ne smije shvatiti kao odsutnost, dokinuće ili isključenje.

Damischeva studija o perspektivi u cjelini funkcionira kao iznimno konstruktivna kritika povijesti umjetnosti. Umjesto suhoparnog,

pozitivističkog gomilanja podataka predlaže strukturnu analizu, koja bi se temeljila prvenstveno na logici. Ne niječe vrijednost povijesnoumjetničkih metoda, ali ističe da sama erudicija nije dovoljna: ona je tek preduvjet, na kojem se ne smije stati. Damisch i sam raspolože golemom erudicijom, ali je premašuje njegova istraživačka radoznalost, neprestana potreba za kritičkim propitivanjem i sintetskim povezivanjem. Njegovo izlaganje osobito je poučno kad na primjerima pokazuje kako metode "dokazivanja" povjesničara umjetnosti ponekad zbog očite tendencioznosti zanemaruju elementarnu logičku uvjerljivost. Na više mjesta s pravom izražava negodovanje što se u proučavanju umjetnosti prečesto zanemaruje da je u slikarstvu na djelu misao i žaljenje što se povjesničari tako malo bave idejom. Predlaže analizu koja bi težila intimnije se pozabaviti slikom, koja bi manje nastojala uhvatiti slikarstvo u mrežu diskursa, a više dopustila da ju ono podučava.

Svojim nadahnutim radom Damisch proširuje raspon značenja i važnosti perspektivne paradigme, te i sam djeluje nadahnjujuće. Najveća vrijednost njegove knjige upravo je u tome što potiče aktivan pristup problemima i podsjeća da samostalno, kritičko i konstruktivno mišljenje nije ekskluzivno pravo filozofije u užem smislu, nego uvjet svake znanosti i uopće svakog rada koji se smatra intelektualnim.