

ART AND THEORY

REVIEW OF THE FACULTY OF FINE ARTS

DEPARTMENT OF ART THEORY

Volume II • Broj 2 • Novembar 2016.

UDK 7.01(082)

ISSN 2406-2162

ЗБОРНИК ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА

ОДСЕК ЗА ТЕОРИЈУ УМЕТНОСТИ

Година II •

Број 2 •

Новембар 2016 •

Факултет ликовних уметности • Београд



Универзитет уметности у Београду
Факултет ликовних уметности
ОДСЕК ЗА ТЕОРИЈУ УМЕТНОСТИ

ЗБОРНИК ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Година II • Број 2 • Новембар 2016 •

УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА

УНИВЕРЗИТЕТ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ
ЛИКОВНИХ
УМЕТНОСТИ

Београд
2016.

УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА

Година II • Број 2 • Новембар 2016.

ЗБОРНИК ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ
<http://www.flu.bg.ac.rs> / redakcija@flu.bg.ac.rs

Издавач:

Факултет ликовних уметности у Београду
 Одсек за теорију уметности

За издавача:

Мр Димитрије Печић, редовни професор, декан

Главни уредник:

Др Бојана Шкорц, редовни професор

Одговорни уредници:

Др Сања Филиповић, ванредни професор
 Др Саша Радојчић, ванредни професор

Комисија за издаваштво Флу:

Др Милета Продановић, редовни професор
 Др Миливој Мишко Павловић, доцент

Чланови редакционог одбора и рецензенти:

Др Јелена Тодоровић, редовни професор (Србија)
 Др Никола Шуица, редовни професор (Србија)
 Др Александра Кучековић, доцент (Србија)
 Др Александра Јоксимовић, ванредни професор (Србија)
 Др Здравко Јоксимовић, редовни професор (Србија)
 Др Бојана Матејић, доцент (Србија)
 Др Јелена Станисављевић, ванредни професор (Србија)
 Др Исидора Кораћ, доцент (Србија)
 Др Миља Вујачић, виши научни сарадник (Србија)
 Др Емил Каменов, Академик (Србија)
 Др Ирена Ристић, доцент (Србија)
 Др Бранка Кузмановић, ванредни професор (Србија)
 Др Предраг Драгојевић, ванредни професор (Србија)
 Др Ана Марјановић — Шејн, редовни професор (САД)
 Др Благомир Папазов, редовни професор (Бугарска)
 Др Предраг Чичовачки, редовни професор (САД)

Превод, лектура и коректура:

Александра Марковић
 Бојана Новаковић Скопљак

Стручна класификација (UDK) чланака Зборника:

Исидора Митровић Ангеловски

Графичко уређивање и дизајн:

Др Сања Филиповић

Штампа: Дигитално издање

UDK 7.01(082)
ISSN 2406-2162

ART AND THEORY

Volume II • Number 2 • November 2016

REVIEW OF THE FACULTY OF FINE ARTS
<http://www.flu.bg.ac.rs> / redakcija@flu.bg.ac.rs

Publisher:

Faculty of Fine Arts in Belgrade
 Department of Art Theory

For publisher:

Dimitrije Pecic, Ma Full Professor, dean

Chief Editor:

Bojana Skorc, PhD Full Professor

Responsible Editor:

Sanja Filipovic, PhD Associate Professor
 Sasa Radojcic, PhD Associate Professor

Board for publishing Flu:

Mileta Prodanovic, PhD Full Professor
 Milivoj Misko Pavlovic, PhD Assistant Professor

Editorial Board and reviewers:

Jelena Todorovic, PhD Full Professor (Serbia)
 Nikola Suica, PhD Full Professor (Serbia)
 Aleksandra Kucekovic, PhD Assistant Professor (Serbia)
 Aleksandra Joksimovic, PhD Associate Professor (Serbia)
 Zdravko Joksimovic, PhD Full Professor (Serbia)
 Bojana Matejic, PhD Assistant Professor (Serbia)
 Jelena Stanisavljevic, PhD Associate Professor (Serbia)
 Isidora Korac, PhD Assistant Professor (Serbia)
 Milja Vujacic, PhD Senior Research Fellow (Serbia)
 Emil Kamenov, PhD Academician (Serbia)
 Irena Ristic, PhD Assistant Professor (Serbia)
 Branka Kuzmanovic, PhD Associate Professor (Serbia)
 Predrag Dragojevic, PhD Associate Professor (Serbia)
 Ana Marjanovic — Shane, PhD Full Professor (USA)
 Blagomir Papazov, PhD Full Professor (Bulgaria)
 Predrag Cicovacki, PhD Full Professor (SAD)

Translation, editing and proofreading:

Aleksandra Markovic
 Bojana Novakovic Skopljak

Expert classification (UDC) of Review articles:

Isidora Mitrovic Angelovski

Grafic editing and design:

Sanja Filipovic, PhD

Print: Digital edition

UDK 7.01(082)
ISSN 2406-2162

Часопис *Уметност и теорија* Факултета ликовних уметности у Београду објављује прилоге из области друштвено-хуманистичких наука (психологија, педагогија, методика, историја уметности и друге), филозофије, теорије уметности, прилоге из уметничких пројеката ликовних уметника, аутопоетичке текстове, као и приказе, осврте и есеје. Часопис посебно охрабрује интердисциплинарни приступ.

Филозофија



Психологија



Ликовна педагогија



Историја уметности



Теорија уметности



Ауто-поетике



Прикази, осврти и есеји

САДРЖАЈ

ФИЛОЗОФИЈА

страна 9

Саша Радојчић

ФОРМА КАО ГРАЂА 10 – 19

ПСИХОЛОГИЈА

страна 21

В. Т. Кудрјавцев

ПРИРОДА ВООБРАЖЕНИЯ С ПОЗИЦИЙ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ 22 – 37

ЛИКОВНА ПЕДАГОГИЈА

страна 39

Сања Филиповић

ДЕЧЈЕ ЛИКОВНО СТВАРАЛАШТВО: Ставови васпитача према неговању и подстицању креативности 40–53

Sunčica Milosavljević

ISKUSTVO UČENJA KAO ESTETSKO ISKUSTVO U NASTAJANJU: Teorija estetskog iskustva i estetskog kvaliteta iskustva Džona Djuija 54–65

ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ

страна 67

Teodora Filipović

KENZO TANGE: modernizam u japanskoj arhitekturi 68–77

ТЕОРИЈА УМЕТНОСТИ

страна 79

АУТО — ПОЕТИКЕ

страна 93

**ПРИКАЗИ, ОСВРТИ И
ЕСЕЈИ**

страна 129

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ

страна 162

Dejan Grba

AVOID SETUP: Insights and implications of generative cinema 80 – 91

Драгана Станаћев Пуача

AMERICAN DREAM. ОБЛАК : Семиотичка вежба 94 – 101

Лара Поповић

ОКЕАН МОРЕ: Интеракција костима, илуминације и звука у видео-раду Океан море, према одломку из истоименог романа Алесандра Барика 102 – 127

Александар Протић

НИКОЛА ТЕСЛА: ПУТ МИРА 130 – 133Роберт Карл — **Теслино јединствено место у историји проналазака**.....134Зорица Циврић — **Тесла и Шекспир: сличности генија и драма јунака**.....135 – 137

Nikola Šuica

TRAJNA IZMENA**William John Thomas Mitchell: ŠTA SLIKE ŽELE? – Život i ljubavi slika**.....138 – 141

Dunja Trutin

IZAZOV INSTITUCIJA: Virtuelni muzej Bernara Deloša kao odgovor na izmenjenu prirodu slike 142 – 155

Dušan Stipić

POGLED U DUBINU BEZ PROSTORA: fenomen smrti u baroku, fenomenologija individualnosti i sveopštosti likova baroknog pozorja 156 – 161**ЦРТЕЖИ И ГРАФИКЕ— Бранко Раковић** 162 – 177**УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ** 179 – 183



Филозофија

ФОРМА КАО ГРАЂА

Један поетички проблем сликарства XX века

THE FORM AS SUBJECT-MATTER

A Poetic Problem of the 20th Century Painting

Саша Радојчић

Одсек за теорију уметности

Факултет ликовних уметности

Универзитет уметности у Београду

UDK UDK 75.036.001

Резиме

Овај оглед полази од става Хајнриха Клоца, да се историја сликарства двадесетог века у великој мери подудара са историјом апстракције. Ако је појава апстракције заиста кључни догађај новије ликовне уметности, може се поставити питање о томе чиме је тај догађај омогућен. Растерећење уметности од миметичког постављања према вануметничкој стварности као грађи, подстакнуто делимично и технолошким иновацијама (фотографија), отворило је простор за истраживање начина да се представи грађа која припада самој уметничкој стварности. У том смислу, апстрактно сликарство узима као грађу чиниоце сопствене форме – линије, површине и боје. Постајући само себи предмет, ово сликарство осваја висок степен аутономије и пружа полазну тачку за даље развојне процесе ликовне уметности, пре свега оне који се тичу одустајања од предметности: са једне стране представљеног предмета, а са друге предметности самог уметничког дела.

Кључне речи: сликарство XX века, апстрактно сликарство, предметност, форма, мимесис.



Слика 01: Бранко Раковић, **ЗЕМЉА!**, сериграфија 1/27, 20х20 цм, 2012.



Слика 02: Бранко Раковић, **ВОДА!**, сериграфија 3/27, 20х20 цм, 2012.



Слика 03: Бранко Раковић, **НЕБО!**, сериграфија 8/12, 20х20 цм, 2012.

Када их посматрамо из перспективе карактеристично постмодернистичког плурализма поетика, појаве у ликовној уметности двадесетог века, прецизније, у периоду од краја прве до почетка осме деценије, као да током и динамиком свога настанка и смењивања сугеришу једну (псеудо) телеолошку слику. Не само што нам тај ток изгледа да је развојно организован, него нам се чини и да можемо да му одредимо основне правилности, и да тако његов исход разумемо као резултат у јаком смислу, *као циљ (наводног) развоја*. То би значило да од најранијих радова аналитичког кубизма (1909) и апстрактног сликарства (1910), до процвата хепенинга и концептуалне уметности, могу да се повуку јасне развојне линије, и да појаве које историјски следе једна за другом, проистичу једна из друге, односно да је реч о, како то формулише Хајнрих Клоц [Klotz], „процесу реализације једног потенцијала“ (Kloc 1995: 51). Али, заправо, те линије развоја нити су праве, нити теку у само једном смеру – и зато би, упркос томе што оно поменуто телеолошко „као да“ привлачи и заводи, било боље да природу веза ових појава схватимо тако да неке од њих могу, додуше, проистацати из неких других, али да то проистацање није ексклузивно, а поготово није предвидиво. Када познајемо потомке, можемо да закључујемо о томе које претке имају, какав им је родослов, али не и у обрнутом смеру. Најбољи поглед на историју је онај који реконструише процесе настанка појава, њихово вероватно порекло, одричући се амбиције да те процесе подреди било каквом једнозначном правилу.

На тај начин ће у овом огледу бити третиран један од важнијих проблема сликарства двадесетог века и његове поетике – наиме, тенденција ка одустајању од предметности, и то у двоструком смислу: са једне стране од представљеног предмета, а са друге од материјалне предметности самог уметничког дела. Први од ових процеса, под именом историје апстракције, Клоц сматра кључним догађајем ликовне уметности у двадесетом веку (ibid.: 33). И заиста изгледа могуће да се у интерпретацији повежу, на пример, рани апстрактни акварели Кандинског [Кандинский] са радовима Полоковог [Pollock] акционог сликарства, и да се при томе као индикатор „развоја“ у средиште разматрања постави питање ликовне композиције. Кандински још увек свесно контролише композицију, одржавајући распоредом елемената чак и сугестију односа просторне дубине (уколико се облици преклапају), док је Полок препушта случајном, неконтролисаном, животном кретању изливене боје, те се утолико може рећи да радикалније од свог „претходника“ напушта предметност као референтни оквир уметничког дела. Али у ствари, овде је реч о томе да однос ова два сликара према чиниоцима ликовне поетике проистиче из различитих општих представа о уметности и уметничком делу. Иако се окрећу сродним питањима, па и дају донекле сличне одговоре, претпоставке на којима их заснивају су толико међусобно удаљене (Кандински је уверен да слика духовну реалност, а Полок да ослобађа слику односа према било којој реалности), да је веома тешко говорити о стварном „утицају“ једног уметника на другог.

Уобичајено се истиче да је растерећење сликарства од миметичког односа према вануметничкој (или „спољашњој“, „објективној“ и сл.) стварности своју јасну потврду нашло у импресионистичком покрету и одлучном субјективистичком обрату који су његови припадници постигли издвајањем импресије, утиска, као правог предмета једног ликовног уметничког дела. Ови уметници сликају не у првом реду предмете које виде, већ своје виђење тих предмета. Уместо да приказују предмете онаквим како знају или верују да они изгледају „заиста“, без обзира на услове под којима их опажају, импресионисти инсистирају на ефектима тих услова. Штавише, они траже посебне услове, нејасну, обојену атмосферу свитања или сумрака, измаглицу, игру светлости и сенки, зраке косог сунца, уопште оне околности које снажно утичу на човекову способност за стицање визуелних представа и чине сваки приказ јединственим и непоновљивим. Утисак до кога им је стало је утисак тренутка који се више никада неће поновити, сингуларност индивидуалног доживљаја.

Оно што су учинили импресионисти пред крај деветнаестог века, може се и по приступу и по револуционарном значају упоредити са увођењем линеарне перспективе у ренесансном сликарству. И ренесансни сликари су, у складу са духом епохе, имали свој субјективистички обрат: сликајући перспективистички, они су повлашћивали индивидуално становиште из чијег угла се види насликани приказ. Док је средњовековни уметник видљиви свет још увек доживљавао и приказивао као просторни континуум, сликар који поступа перспективистички приказује само одломак, исечак тог света, у просторном распореду који одговара положају једног *имплицитног посматрача*. Када се пројекционе линије тако насликаног приказа продуже изван слике, могуће је са довољном сигурношћу одредити тај положај. Албрехт Дирер [Dürer] овај однос описује ослањајући се на основно језичко значење израза („перспектива је латинска реч која значи гледање-кроз“; нав. према: Panofsky 1980: 99) у смислу гледања кроз прозор, тако да посматрач види само део онога што се налази „са оне стране“ прозора. Који и колики део – условљено је посматрачевим местом у простору „са ове стране“ и може се (ре)конструисати применом одговарајућих геометријских поступака.

У поређењу са ренесансним уметницима, који су перспективистички сликали субјективно виђење простора, импресионисти иду корак даље, и њихове слике, поред просторних односа, препуштају погледу имплицитног посматрача и колористичке односе. Тако се оба квалитета визуелно дохватљиве стварности – облик и боја – третирају с обзиром на начин на који су субјекту који опажа дати у конкретним искуственим ситуацијама. Око тога су сагласни и сами уметници и њихови тумачи. У основи овог приступа је снажна уметничка рефлексивност, фокусирана на анализу виђења, а не виђеног предмета. Еманципација од мимесиса иде руку под руку са приматом субјективности и њеног непоновљивог индивидуалног гледишта. Импресиониста (баш као и његов претходник из ренесансе), кратко речено, не слика оно *што* види, већ то *како* види оно што види.

Али тај однос у ствари одувек припада искуству сликара, само што је свест о томе била пригушена дугим, још од антике делатном историјом појма уметности као миметичке активности, односно појмом уметничког дела као продукта мимезе. Такво схватање је било толико снажно уврежено, да је још и почетком двадесетог века (1915) Хајнрих Велфлин [Wölfflin] могао да започне своју књигу о основним појмовима историје уметности приказом једног уметничког експеримента који доводи у питање једноставну представу о мимесису, не мислећи да тиме износи нешто општепознато (Wölfflin 1921: 1). Експеримент о којем је реч извео је аустријски сликар Лудвиг Рихтер [Richter] са тројицом својих пријатеља; они су једном приликом, на излету у бечки Пратер, сликали исти пејзаж, са истог места, претходно се договоривши да нико не одступи „од природе“. Пошто су као резултат добили четири различите слике, Рихтер је закључио да објективно виђење предмета не постоји, те да ће визуелни квалитети (облик и боја) увек бити опажени и изражени различито, у зависности од субјективних чинилаца, по његовом мишљењу, од уметниковог темперамента. То запажање Велфлин потом уопштава у појму стила као израза духа времена, односно духа народа, а темперамент одређује као онај аспект стила који се тиче грађе.

Овде сасвим тачно уочена условљеност виђења ипак не може да буде објашњена само психолошким појмом темперамента, чак ни метафорички употребљеног у културно-историјском смислу темперамента епохе или народа. Рихтер и Велфлин су се усредсредили на разлике у сликама насталим као резултат експеримента, настојећи да одреде разлоге тих разлика. Али пошто, како и сам Велфлин признаје, те разлике нису биле неочекиване, можда је боље окренути се ономе што је сликама било заједничко. То заједничко, осим мотива четворице уметника, њихове тачке гледишта и амбиције да не одступе „од природе“, формулисају једном негацијом: иако свесно рађене „по природи“, те слике (или било које друге) нису биле у првом реду миметичке, у смислу да имитирају или да објективно представљају „природу“. Пре него да су мимесис „спољашње“ стварности, оне успостављају сопствену стварност. Зато су се, уосталом, и разликовале, а објашњење да је то због психолошких особина уметника који су их насликали, захвата само део укупног односа. Начин на

који ће се успоставити стварност неког уметничког дела зависи од читавог низа чинилаца, међу којима су, несумњиво, и психолошки, али увек густо испреплетени са историјским, културним, институционалним, дискурзивним итд.

Окренимо се још неким примерима који треба да покажу да однос уметника према „спољашњој“ стварности није једноставно миметички. Између фигура на радовима Ел Грека [El Greco], Ђакометијевих [Giacometti] скулптура и Далијевог [Dalí] *Искушења Светог Антонија* постоји једна упадљива сличност: њихова издуженост. Али оно што је довело до тога, у сваком од ових примера је другачије. Ђакомети редукује људске фигуре и деформише их да би симболички изразио трагични доживљај епохе и свест о човековој угрожености. Он износи, средствима ликовног језика, снажан вредносни став и критички се одређује према свом времену, обликујући експресивне антиутопијске призоре. Човек који хода, сведен не на скелет, већ на обрис скелета, његову тенденцију, на форму, ако хоћете – куда се запутио? У какву будућност? У истом веку и можда вођен сличном слутњом дубоке епохалне кризе, Дали слика извитоперене облике демонског света којима се испосник супротставља искључиво снагом своје вере. Без обзира на то да ли читаву сцену треба да разумемо као пророчку визију оностраног света, или као простор надреалистима увек привлачног сновиђења – оно што слика постиже није представљање неке „спољашње“ стварности, него успостављање нове стварности саме слике.

И док таква представа припада очекиваном теоријском репертоару уметности у двадесетом веку, она тешко да је могла да буде водиља Ел Греку и његовим савременицима са прелаза из шеснаестог у седамнаести век. Зато се овде неминовно појављују различита додатна тумачења, која несвакидашњи уметников приступ изводе из византијске традиције којој је пореклом припадао, или га означавају као својеврстан маниризам, а постоји чак и медицинско објашњење упадљиве издужености Ел Грекових фигура, по којем је он патио од астигматизма и зато видео и сликао уз искривљене пропорције. Иако се на први поглед чини да медицинска интерпретација подржава претпоставку о миметичком поступању (тј. да уметник слика „спољашњу“ стварност коју због болести види искривљено), она заправо може да се употреби и за подршку супротној тези (да уметник, сликајући своје виђење, због болести другачије од уобичајеног, успоставља нову стварност саме слике).

Последњи пример који овде желим да изнесем, односи се на једну слику остварену у стилском периоду који се несумњиво чврсто држао претпоставке о миметичком карактеру уметности. У питању је француски неокласицизам, а слика је знаменита Енгрова [Ingres] *Велика одалиска*. Да би, третирајући изразито статичан мотив, ипак остварио динамичну композицију у којој се линије лучно положене фигуре продужавају у линије драперије, уметник је одступио од коректног приказа човекове анатомије. Његову одалиску одликују не само необично дуге руке, него и неколико кичмених пршљенова више него што људско биће иначе има; процене тог „вишка“ крећу се од два до чак пет (Maigne et al. 2004), али у сваком случају, верност природи је нарушена. При томе је најважније то што је она нарушена намерно, да би могла да се оствари жељена ликовна композиција. Није ту, дакле, била у игри никаква посебност темперамента, или било које друге психолошке категорије. Логику мимесиса уметник је напустио у корист логику саме слике, њених захтева и њене самосталне стварности. Њему је важнија верност унутрашњим односима, ликовној композицији, него верно представљање спољашњих односа. По свом конструктивном начелу, *Велика одалиска* је много сроднија него што би се то могло очекивати, захтеву за самосталношћу дела у сликарству раног двадесетог века, које је заоштрило модернистичке идеале, пре свега онај за перманентном иновацијом, и које је све одлучније доводило у сумњу идеале дотадашње уметности и мишљења о њој. У двадесетом веку је коначно дошао до речи дуго припремани, дуго само латентни отклон слике од „спољашње“ стварности. *Велика одалиска* сведочи да се израз тог отклона налази и у уметничким феноменима знатно пре настанка праве апстрактне слике.

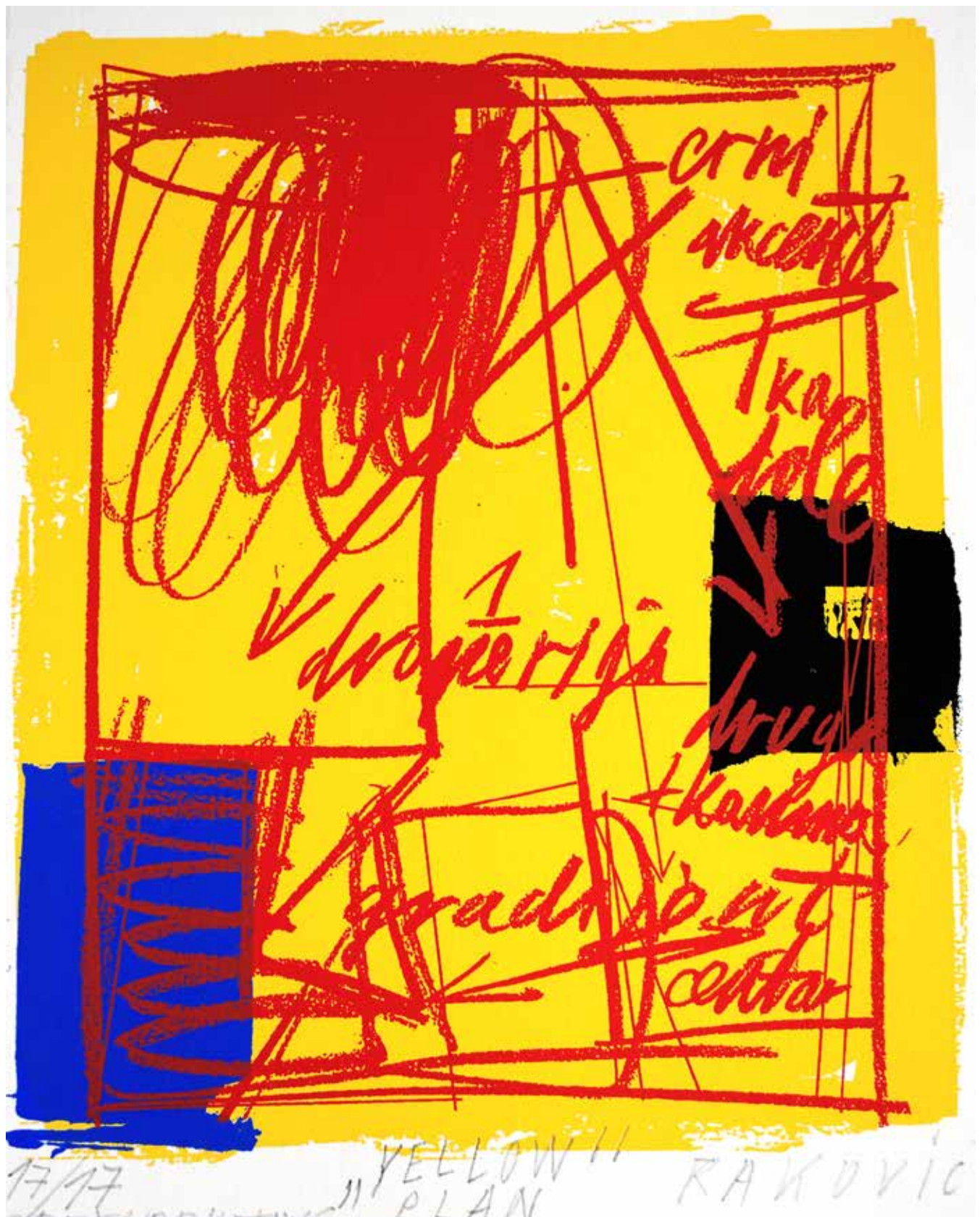
Сликаство је при томе добијало помоћ из различитих праваца. Веома је вероватно да је нови појмовни језик природне науке, пре свега физике и њеног отварања простора, са једне стране субатомских, а са друге интерстеларних димензија, утицао на нове артикулације простора у мишљењу о уметности, али и у самој уметничкој пракси. У исто време када се дешава процват атомске физике, Ервин Панофски [Panofsky] објављује већ поменути оглед у коме перспективу у сликарству одређује као симболичку форму (Panofsky 1980). Представа о објективности простора, коју је обеснажио још Кант [Kant] у *Критици чистог ума*, схватањем да су простор и време трансценденталне форме наше чулности, да нису својства објекта, него да припадају конституцији субјекта сазнања, сада се додатно раствара у представу о различитим концепцијама простора, које учествују у изградњи културно-историјски променљивих, општих схватања стварности. Перспектива, према тим размишљањима, није пуко техничко средство којим се сугерише трећа димензија простора на дводимензионалној површини слике, него индикатор постојања одређеног погледа на свет.

Еманципација од приказане предметности је веома снажан импулс добила и од једног технолошког открића деветнаестог века. Појавом фотографије, уметност са миметичким амбицијама се одједном сучелила са конкурентом који јој је био више него дорастао. Слика није могла да се такмичи са фотографијом у погледу одговарања „спољашњој“ стварности. У поређењу са фотографијом, она никада није довољно миметички коректна. Са друге стране, оне која носи добитак, сликарство се растеретило обавезе – или своје дуговечне илузије о обавези – да успоставља однос према такозваној „спољашњој“ стварности. Могло је сада да се окрене изражавању унутрашњих светова уметника, што је представа која се често среће у различитим аутопоетичким изјавама, веома упечатљиво код родоначелника модерног апстрактног сликарства Василија Кандинског (пре свега у спису *Духовно у уметности*, у коме се ликовна форма одређује као носилац унутрашњег душевног садржаја; Kandinski 1996), и која је првих деценија двадесетог века доминирала у интуиционистичкој естетици Бенедета Крочеа [Croce] (Кроће 2006). Концепцију коју заступа Кандински такође можемо да разумемо као израз обраћања ка оном субјективном.

Али то није била крајња консеквенца еманципације од приказане предметности, јер су унутрашњи светови уметника још увек спољашњи за саму слику. И као импресија и као експресија, уметност подразумева неки, макар и крајње ублажен однос према некој реалности *другачијој* од реалности уметничког дела. Изузетан историјски значај апстрактне уметности са почетка двадесетог века почива управо на томе што је повукла малочас поменуту крајњу консеквенцу. Тај корак би могао да се сажме на следећи начин: ако није обавезна према „спољашњој“ стварности, према којој би другој стварности уметност (овде: сликарство) била обавезна? Само привидно је прави одговор онај који упућује ка унутрашњој стварности психолошких светова уметника, односно ка уметности као изразу личног или епохалног расположења. У ствари, одговор треба заострити, и уместо опозиције „спољашње“ – „унутрашње“, поставити опозицију „туђе“ – „сопствено“. Из тог угла гледано, стварност која је суштински значајна за уметност је *њена* стварност. У огледима из тридесетих година прошлог века, Кандински је управо у томе видео резултат апстрактног сликарства:

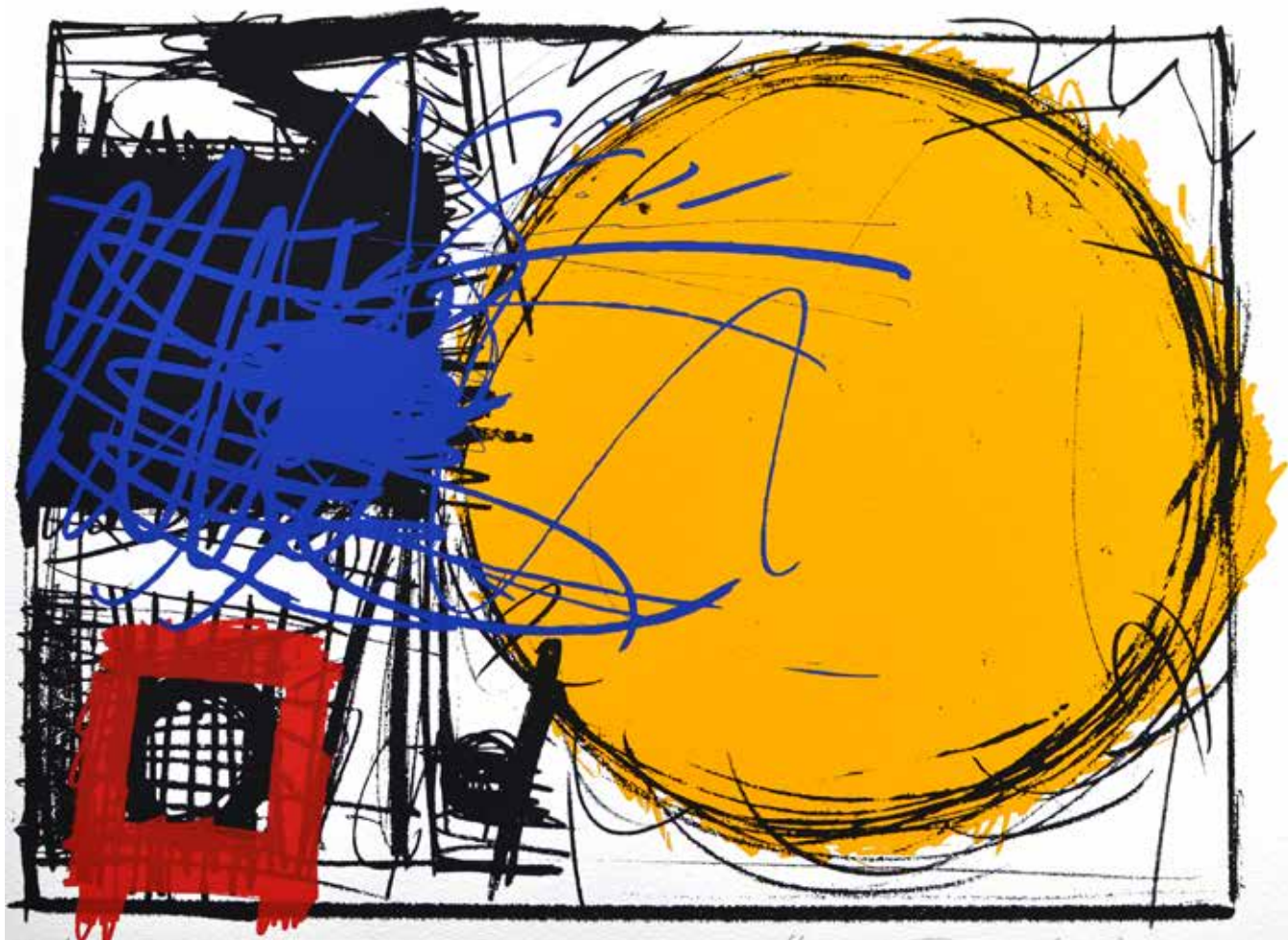
„Најбоље име [за апстрактну уметност] било би *реална уметност*, пошто та уметност поред спољашњег света поставља још један свет уметности, који је духовне природе. Свет који може да настане искључиво захваљујући уметности. Реалан свет“ (Kandinsky 1963: 182).

Уметничко дело, према томе, не мора да приказује „спољашњу“, нити да изражава „унутрашњу“ стварност; оно може да успостави сопствену стварност; заправо оно увек, уз све остало што постиже, приказује, представља или изражава, успоставља сопствену стварност. Апстрактна уметност не чини ништа друго, до што апстрахује од тог „свега осталог“ и фокусира се на свој свет, на своју реалност. Али како она може то да чини?



Слика 04: Бранко Раковић, "YELLOW PLAN", сериграфија 17/17, 20x20 цм, 2014.

Овде би требало посегнути за једном старом, још у антици датом формулом, којој Мартин Хајдегер [Heidegger] у *Извору уметничког дела* приписује изузетан утицај и сматра је једном од три доминантна приступа у историји мишљења о појмовима ствари, творевине и уметничког дела. Штавише, она, по Хајдегеру, даје основну „појмовну схему“ свих теорија уметности и естетика (Хајдегер 2000: 15). Реч је о Аристотеловом схватању о форми и материји (грађи). Све постојеће је неки спој форме и грађе. Аристотелов појам грађе односи се на пасивну потенцијалност којој стварност омогућује активна форма. У античкој варијанти овог пара појмова постоји једна важна смисаона нијанса, наиме представа о међусобном одговарању, „присталости“ грађе форми с обзиром на могућу сврху тако насталог предмета. Докле сеже то одговарање? Грађу без икакве форме не можемо да замислимо; са друге стране, форма лишена грађе се може мислити као апстракција. Али *представљање* те апстракције (рецимо визуелно) захтева учешће *неке* грађе.



Слика 05: Бранко Раковић, *Ритам града*, сериграфија, 30x40 цм, 2010.

Радикални потез који је повукло апстрактно сликарство се састојао у томе да се *као грађа слике употребе елементи њене форме*, различито обојене линије и површине, без настојања да се распоредом тих елемената сугеришу препознатљиви предмети који припадају „спољашњем“ свету. Настанак једне апстрактне слике није само израз кризе представљања као аспекта кризе западне мисли и њених сазнајних идеала у двадесетом веку. Позитивна страна овог односа је ослобађање ликовне форме, дуго везане и потиснуте предметношћу коју је слика репрезентовала. На тај начин, криза представљања добија одговор у афирмацији представљачких моћи.

Оно што се добило ослобађањем форме је уметничко дело које је, будући очишћено од „свега осталог“, окренуто себи: чисто, аутореференцијално и аутономно дело. Дело које коначно може да проговори сопственим језиком уместо да се исцрпљује у превођењу са страног језика „спољашње“ стварности, унапред знајући да искази тог језика нису до краја преводиви, да између стварности и дела увек постоји већа или мања непремостива дистанца. Рађање апстрактног сликарства је златни тренутак аутономије уметности. Овим изразом се не мисли на односе слободе мишљења и изражавања који припадају сфери политике, већ на интерно уметничке, поетичке односе. Аутономно у том смислу је оно уметничко дело чије вредности не траже оправдање изван саме уметности.

Апстрактна слика је овде схваћена као исход напуштања предметности приказаног предмета; али развој сликарства у XX веку сведочи о стратегијама напуштања предметности у још једном смислу: материјалне предметности самог уметничког дела. Тај однос би овде требало изложити у најкраћим цртама, онолико колико је повезан са констелацијом питања образованом око апстрактне слике.

Апстрактна слика је још увек слика, постојеће које припада једној класи уметничких дела као интенционалних естетских предмета. Слика је обојена површина, начињена са намером да изазове естетску реакцију.

Сликарство је током XX века покушавало да доведе до екстрема, али и да оспори сваку тачку овог одређења. Маљевичев [Малевич] црни и бели квадрат на белој позадини желе да пониште боју; Стелина [Stella] исечена платна доводе у питање представу о карактеристичној форми површине која је слика; Раушенбергова [Rauschenberg] црна и бела платна дословно се држе појмовног одређења слике и не покушавају да представе ништа више од тога. Све што остаје после такве редуције, јесте стварственост уметничког дела; оно је сада ствар међу осталим стварима на свету, истовремено доведено до својих крајњих могућности и крајње оспорено. Полоково акционо сликарство релативизује представу о уметнику као ономе ко ствара или производи уметничко дело и извор слике смешта у животне процесе. Одрицање од традиционалне представе уметничког дела најрадикалније спроводи Дишан [Duchamp] – мада је питање да ли његова провокација уопште припада сликарству (иако га сигурно погађа). *Његова* лопата за снег не изазива естетске реакције, нити хоће да их изазове. Ако се овде још увек може говорити о уметничком делу, онда то није сама лопата за снег, није никаква ствар, нити творевина, већ релација, уметников чин и смисао тог чина.

Сви ови кораци сажимају се у јединствени исход – премештање акцента са физичког присуства и материјалности на *процесуалност и идеалност* уметничког дела. Тек што се потврдила као (естетска) ствар, слика се растворила у (неестетску) релацију, у нешто што не дохватимо својим чулима, него својим појмовима. Ако је, поетички посматрано, апстрактна слика врхунац аутономије уметности, онда њен антипод, врхунац хетерономије уметности, није дело са миметичким амбицијама, јер оно поседује естетски карактер, већ дело сведено на своју интерпретабилност, неестетско концептуално дело. Оба врхунца се корене, према овде изложеној интерпретацији, у истој равни: у тежњи ка напуштању предметности.

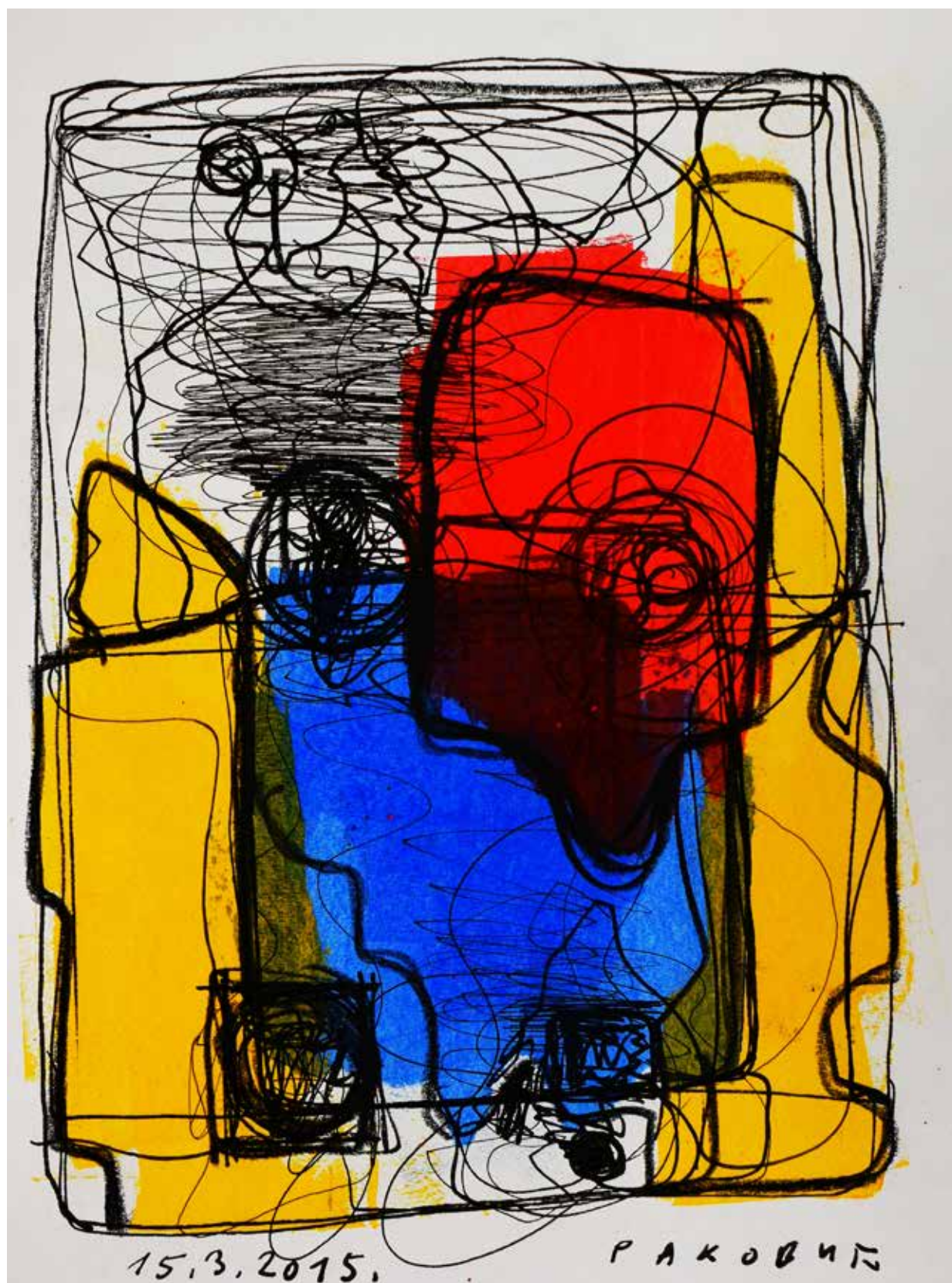
Литература

- Хајдегер, Мартин. 2000. *Шумски путеви* (Београд: Плато).
- Kandinski, Vasilij. 1996. *O duhovnom u umetnosti* (Beograd: Esotheria).
- Kandinsky Wassily. 1963. *Essays über Kunst und Künstler* (Bern: Benteli-Verlag).
- Kloc, Hajnrih. 1995. *Umetnost u XX veku* (Moderna - Postmoderna - Druga moderna, Novi Sad: Svetovi).
- Kroče, Benedeto. 2006. *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika* (Niš: Zograf).
- Maigne, Jean-Yves, Gilles Chatellier и Hélène Norlöff. 2004. „Extra vertebrae in Ingres’ La Grande Odalisque“, *Journal of the Royal Society of Medicine* 97/7 (2004), 342–344.
- Panofsky, Erwin. 1980. „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin: Volker Spiess, 99–167.
- Wölfflin, Heinrich. 1921. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (München: Hugo Brockmann).

Summary

This paper proceeds from the view expressed by Heinrich Klotz that the history of the 20th century painting largely coincides with the history of abstraction. If the appearance of abstraction is truly the key development in the more recent history of art, the question arises as to what enabled that development. Relieving art of the mimetic positioning towards extra-artistic reality as subject matter, partly prompted by technological innovations (photography), paved the way for exploring the manners of representing subject matter belonging to artistic reality itself. In this context, abstract painting uses the elements of its own form – lines, surfaces and colours- as its subject matter. By becoming its own subject-matter, abstract painting achieves a large degree of autonomy and offers a starting point for further developmental processes of fine arts, particularly those relating to abandoning objectiveness- i.e. on the one hand, the represented object, and on the other, the objectiveness of the work of art itself.

Keywords: 20th century painting, abstract painting, objectiveness, form, mimesis.



Слика 06: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 15.3. 2015.



Психологија

ПРИРОДА ВООБРАЖЕНИЯ С ПОЗИЦИЙ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ

ПРИРОДА ИМАГИНАЦИЈЕ СА ПОЗИЦИЈЕ КУЛТУРНО-ИСТОРИЈСКЕ ПСИХОЛОГИЈЕ

Приредила: Весна Јањевић Поповић

В. Т. Кудрјавцев

доктор психологических наук, профессор
заведующий кафедрой теории и истории психологии
Институт психологи им. Л.С. Выготски
Российски государственни университет

UDK 159.594

Резюме

С опорой на концепцию Э. В. Ильенкова и в логике идей Л. С. Выготского анализируются функции воображения в возникновении и развитии специфически «человеческого в человеке» - как личности, творящей и творчески осваивающей мир культуры. Прослеживается связь воображения с мышлением и самосознанием в их принадлежности личности. Автор иллюстрирует свои выводы на материале из области истории культуры, художественного и научного творчества, детского развития.

Ключевые слова: воображение, культура, личность, мышление, самосознание, Э. В. Ильенков, игра, ребенок, взрослый.

Слика 07: Бранко Раковић,
"УСПОМЕНА ИЗ ОПОВА", цртеж, А3, 2015.



Что он Гекубе? Что ему Гекуба?

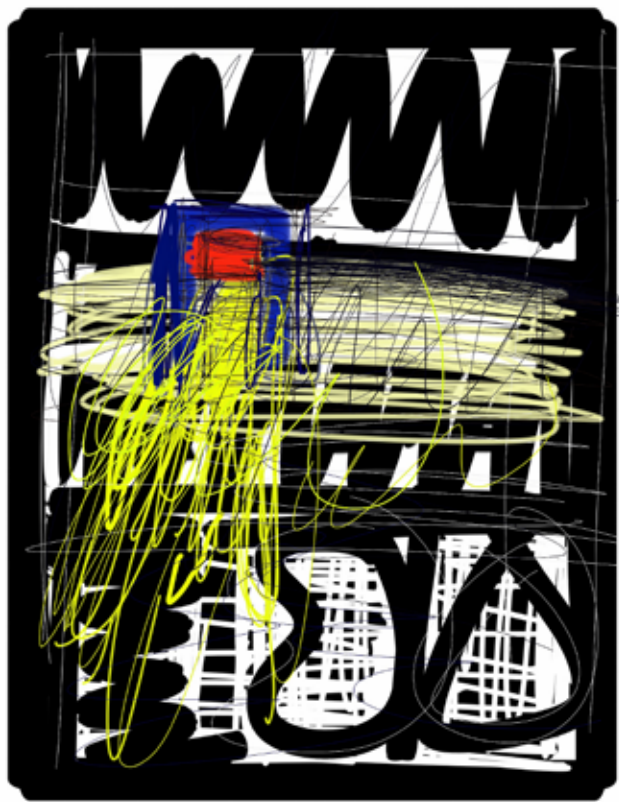
Существует множество определений культуры, которые во многом дополняют друг друга. Буду исходить из того, что предложил Э.В. Ильенков (1991) (перефразирую и беру на себя смелость чуть дополнить, ручаясь за сохранность смысла); культура – это то, что люди создают друг для друга, и потому – их объединяет в пространстве и времени. То, что имеет для них значение, делая небезразличными друг другу, даже если они не только не знакомы, но даже и не подозревают о существовании друг друга. Люди, которые пользуются ложкой, вилок и ножом, и уже не могут принимать пищу иначе, – это «один круг» людей, даже, пусть они бесконечно не похожи друг на друга.

О. Павел Флоренский называл культуру «языком, объединяющий человечество». Культура – от домашней бытовой до мировой художественной – это созидаящая и объединяющая сила, благодаря которой люди «узнают» друг друга и осознают свою принадлежность к человеческому сообществу, постигая нечто главное в себе самих. А овладевая ею, сами научаются созидать и этим объединять других. Кстати, человека, способного к такому всеобъединяющему творчеству, Ильенков называл личностью. Что опять же не расходится с формулировкой Флоренского: «Культура – это среда, растящая и питающая личность».

В одной из своих лекций по общей психологии, прочитанных на психфаке МГУ в начале 1980-х гг., В.В. Давыдов (2005) иллюстрировал работу воображения. Чашка, говорил он, это – по сути своей, «черпающая рука», перенесенная в материал. Правда, тогда он делал оговорку: фантазировать, воображать – еще не творить. Творчество предполагает «воображение, постигающее мышление и личность». А быть личностью – значить «принять общественные заботы на себя» (в этом, как говорилось, состоит и позиция Э.В. Ильенкова). Но в 1996 г., в книге «Теория развивающего обучения» Давыдов уже прямо связывает воображение с личностью, а его развитие с ее «ростом». Это неслучайно.

Чашка, ложка, нож, вилка – это не только образ черпающий руки. Это, как уже говорилось, «образ» культурных людей, сающихся культурных людей, которые не рвут пищу руками и зубами... Я сервирую стол и как бы «вижу» их рассаживающихся, хотя они еще не пришли. И научиться пользоваться ими ребенок не сможет, не прилагая для этого «силы воображения». Без учета того, что рядом другой. А потом, когда другого нет, – ты сам как «культурный человек». Именно поэтому с овладением ложки проблем ничуть меньше, чем с ее изобретением, как это показано в работах П.Я. Гальперина и Э.В. Ильенкова.

Культура всегда поначалу творится в «личной форме». Александр Сергеевич Пушкин пишет письмо, адресуясь только к Анне Петровне Керн: «Я помню чудное мгновение...». Это их интимное, только им двоим принадлежащее мгновение. Но Александр Сергеевич, пишущий эти строки, – уже знаменитый поэт. И он, конечно, знает о том, что «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Уже в момент своей сокровенной адресации любимой женщине он вполне допускает, что строчки, продиктованные сердцем, когда-нибудь наберет наборщик, совершенно чужой человек. И прочитают совершенно чужие люди. Включая школяров, которым это когда-нибудь предстоит, увы, зазубривать... Но вот, издаются стихи, и самые разные читательницы, живущие в разных исторических временах и культурах, где прочитать «оторванное от сердца» можно только в переводе, находят в них личное обращение к себе. Возможно, в нем им предстает даже не автор, а просто возлюбленный – реальный или воображаемый. И каждая из них через поэтические строки осознает, что возлюбленный хотел сказать ей, да так и остался не понятым до конца. А поэт «договорил» за него. Об этих «историях чувств» поэт подозревать не может (В.Т. Кудрявцев, 2014).



Слика 08: Бранко Раковић, *Орнамент постојања*,
цгд, 100x70 цм, 2015



Слика 09: Бранко Раковић, *Десети круг кретања*,
цгд, 100x70 цм, 2014.



Слика 10: Бранко Раковић, *Осећање*, цгд, 100x70 цм, 2016.



Слика 11: Бранко Раковић, *Сазвежђе*, цгд, 100x70 цм, 2014.

Искусство – это эмоция одного человека, подаренная всему человечеству. А наука (часть культуры) – точно такая же «подарочная» мысль. В таком творческом дарении – обращении, как писал Ф.Т. Михайлов (1990), – и скрыт механизм жизни культуры, ее передачи и развития в истории. И «дарители» культуры – не только авторы великих произведений.

В целях введения понятия «точка» на уроках математики в первом классе по программе «Школа диалога культур» педагог С.Ю. Курганов (1989) использовал простое задание, которым решил воспользоваться и я, вынеся его за рамки математического содержания и слегка видоизменив. В разных странах я предлагал детям (старшим дошкольникам – на физкультурных занятиях в рамках программы развивающего образования «Тропинки» (2015) и взрослым (студентам – во время лекции) собраться в одном месте, но так, чтобы это было выполнено быстро и слаженно, а со стороны выглядело красиво. Студенты одного финского университета, видимо, «западая» на это последнее слово, объединялись в пары и бесшумно подтанцовывали друг к другу. Подтанцовывать получалось, а собраться – нет. Впрочем, в массе студенты мало отличались от дошкольников: толкаясь и шумя, пытались хаотично сбиваться в кучи. Но среди тех и других (среди детей – чаще!) находились единицы, кто предлагал вначале пометить место сбора (положить игрушку, сумку и т.п.), а затем спокойно, без суеты собраться вокруг него.

Очевидно, что единицы и большинство решали разные задачи. Большинство – задачу на выполнение действия, единицы – на координацию действий. Не на исполнение, а на управление. Хитрость здесь в том, что решить первую можно только через решение второй. «Собраться вместе» – требование непосильное для одного человека, если каждый будет решать задачу «исполнительным» способом. Но вот кто-то помечает место – «изобретает» знак. А знак – типичный «объект», точнее, «агент» культуры. Место обозначено игрушкой или сумкой, вокруг него еще никто не собрался, но «исполнительная» задача фактически решена «в общем и целом» – для того, чтобы соблюсти ее условия остается только подойти, в чем нет никакой особой задачи. Чтобы собраться, надо вначале условиться. Это и есть та главная условность, которая создается в плане воображения – и в игре, и в «серьезной» жизни.

Тот, кто обозначает место сбора, видит ситуацию глазами всех ее участников, с позиций каждого из них. И не надо подставлять себя на место Маши, Пети, Даши – достаточно положить игрушку. Тогда и у Маши, и у Пети, и у Даши сразу возникает такой же широкий взгляд на ситуацию. И они смогут увидеть друг друга в этой ситуации. Увидеть себя самих друг в друге. Смотреть на ситуацию с позиций разных людей, в пределе – всего человеческого рода, чтобы скоординировать эти позиции в реальности, позволяет воображение – в понимании того же Э.В. Ильенкова (в качестве «универсальной способности», всеобщего свойства сознания, которое предстает таковым уже в «Критике чистого разума» И. Канта (1964)).

Это и есть «взгляд глазами культуры». В том числе – и внутрь себя: так понятное воображение является не только «психологической основой творчества», по Л.С. Выготскому, но и того, что он называл произвольностью.

Воображение – своего рода «третий глаз», «всевидящее око» культуры, при помощи которого человек интегрирует в своей повседневной перцепции миллионы, миллиарды «человеческих взглядов на вещи» в собственный уникальный образ мира, находя в нем место и самому себе.

Альбер Камю афористически сформулировал: «Воля – то же одиночество». Абсолютно верно. Одиночество в том смысле, что твоя индивидуальная воля – продукт подавления чужих волей в тебе. Именно как изолированных волей, которыми ты сам и «волил» за неимением собственной. Они тебя разрывали, а она – собирает. Собирает в «Я» (второе лицо всегда есть, а первое только предстоит обрести). В том числе – из «кусочков» этих волей, на которые ты был растаскан.

Собирает свободно, а они остаются и материалом, и инструментом в хозяйских руках. И синтез (не всякий, а трансцендентальный - сказал бы Кант) результируется в этом новом уникальном, уже ни на что не растаскиваемом, качестве – «Я». Собранным индивидуальной волей «с фантазией» (не без помощи продуктивного воображения, полноценного соавтора «Я»). Одиночество - это собранность. И тут из-за Камю уже выглядывают Выготский, Ильенков и Михайлов... Ницше (конечно, с витающим Шопенгауэром, куда без него, здесь, во всяком случае) - из-за другого плеча. Но за ним – перерастание «дурного» индивидуализма в абсолютное безличие (его неизбежность осмыслена Э.В. Ильенковым как закономерность еще в 60-е – в цикле статей об «эстетике» (1960, 1964) и в книге «Об идолах и идеалах» (1968)), а за этим – растущая исторически и «биографически» Личность. В кругу таких же Личностей, совсем других индивидуальностей – всеобщих, по Гегелю, и свободных, по Марксу. Они «видят все» (и себя во всем) вне привязки к индивидуальной точке зрения, но в любой момент способны ее занять.

Объединяющие людей вопросы Гамлета, которые они задают себе на языке своей эпохи, своей культуры, своей индивидуальности... «Идеи, ставшие аффектом» (Л.С. Выготский) носятся в воздухе истории.

«Кого хоть раз в жизни не тревожили Гамлетовы вопросы?», - пишет в своем психологическом исследовании, в центре которого стоит «Гамлет», Л.С. Выготский (1986. С. 250). Но ведь «свое» нужно осознать как Гамлетово. Порой заново открыть - увидев «дежавю» великое в повседневности действий, мыслей и переживаний. Не для того, чтобы «облагородить» их. Чтобы вытащить это «свое» из их потока – как несущее жизненный смысл, который обронил где-то или не придал чему-то, чтобы бытийный ряд вдруг перестроился в «событийный». Содействия в этом не сыщешь ни у родителей, ни учителей, ни у психотерапевтов, ни духовников. Это – к Шекспиру. И – к самому себе.

Литературный критик Ю.И. Айхенвальд (1914), руководитель дипломной работы Выготского о Гамлете на историко-филологическом факультете Открытого университета Шаньявского, дал замечательную формулу: Гамлет – не на сцене, а в публике. Позволим уточнить: Гамлет рассеян в публике. Но «собрать» в одном зрителе способен (помочь «собраться» зрителю «в Гамлета»), «отчсеча лишнее», может только сценический Гамлет. Только Шекспир.

Через шекспировскую «школу страстей» прошли миллиарды учеников. Каждый из них воспринимал уроки Шекспира как адресованные лично ему. В том числе – «хрестоматийные». В подростничестве и юности история веронских возлюбленных могла вызывать нечто близкое переживанию влюбленности. Уникальное переживание влюбленности «вообще», и ни к кому в частности. Но чувство уже искало свою Джульетту, которую «узнавало» совсем под другим именем. И, может быть, никогда не узнало бы в ином случае... Но узнало – и ты полюбил, сильнее, чем 40 тысяч братьев. Только каждый из этих 40 тысяч братьев может сказать то же самое. Хотя только 10 тыс. из них читало и смотрело Шекспира. Просто за 52 года Шекспир узнал главного о нас больше, чем мы о себе за 450 лет, прошедшие со дня его явления на свет.

«Шекспировские страсти» сжимают мир в пространстве и времени. Культура объединяет людей и знанием ответа и актерскими слезами – буквально спасительные тогда, когда не все в зрительном зале отдают себя отчет о том, по ком звонит колокол. Но только при условии, что люди воображают. Впрочем, если они не воображают, нет и культуры.

Воображение (образ воображения) – еще и особое знание. Это, в том числе, заставляет протянуть нить от воображения к мышлению, тем более, что и в истории человечества, и в онтогенезе, и в функциогенезе мысль вырастает из фантазии.



Слика 12: Бранко Раковић, „СЕЋАЊЕ - ОПОВО“, цртеж, А3, 2015.

Понимание вещей и взаимопонимание людей, «технические задания» и теоретические проблемы, фантазия и мысль

В развитой форме понимание вещей и взаимопонимание людей, обобщение и общение, истина и... друг – лишь проекции одного и того же, если смотреть на них с точки зрения культуры. В этом – суть культурно-исторического подхода к познанию.

Вспомним известный исторический случай «в статусе» легенды (хотя то, что стало легендой, – уже само по себе история. Вызывает – нет, скорее, приглашает к себе – почетного гражданина Сиракуз Архимеда Гиерон, сиракузский правитель и, если верить Плутарху (1994), его родственник по отцовской линии. Царь просит помочь: мастер изготовил ему золотую корону, но что-то подсказывает – сжульничал, намешал серебра. На дворе 3 век до н.э. Таблицы удельных весов еще нет и в помине. А иначе, зачем было бы звать Архимеда? Решая вполне частную задачу, Архимед наталкивается на универсальную закономерность, открывает закон «плавающих тел». Дистанцией между тем и другим как раз и измеряется «креативный потенциал» (Д.Б. Богоявленская, 2002; Д.Б. Богоявленская, М.Е. Богоявленская, 2013). И Архимед усмотрел в специальном «техническом задании» общую проблему, хотя его об этом никто не просил. Царю не нужен был закон – его волновал состав короны и то, насколько честны исполнители царских заказов (приказов). Но «технического задания» не выполнить «в обход закона». Об этом, кстати, не стоит забывать, обсуждая роль фундаментальной науки сегодня...

Воображение «глобализирует» и «расширяет» задачу, обеспечивая переход мысли от «технического задания» к теоретической проблеме, проблематизацию единичного во всеобщем. Теоретическую проблему решает в форме достраивания этого всеобщего до понятия, конечно, мышление, но подводит мысль к понятийной грани именно воображение (В.В. Давыдов, В.Т. Кудрявцев, 1997; В.Т. Кудрявцев, 2001).

Архимед решил задачу сразу для всех случаев, для всех времен и для всех народов. Вслед за В.В. Давыдовым (1996), это можно назвать «теоретическим отношением к действительности». Знание о силе выталкивания – из того одного букваря, по которому училось в школе все человечество. Язык понимания сути вещей и язык взаимопонимания людей, как уже говорилось, – один и тот же. Кого-то знание математики разделяет – отделяя «посвященных» от не посвященных в «эзотерику» цифр. А кого-то – напротив, очень даже объединяет. Как сказал в одном из своих телевыступлений А.Г. Асмолов, бином Ньютона, он и в Африке – бином. Математика в качестве универсальной символической системы – такая же «школа общения», как и детская игра. И в обычной школе, по словам Асмолова, начинать преподавать ее нужно именно в этом качестве.

Школа упомянута неслучайно. В.В. Давыдов утверждал: для того, чтобы тот или иной способ решения задачи приобрел для ребенка всеобщее значение, – т.е. оказался пригодным для решения не только данной задачи, но и целого их круга, – он должен стать общим для группы детей, которые вместе с ребенком (и педагогом!) бьются над этой задачей (Там же). И тогда они уловят в нем ту простоту, за которой проступает его завершенность, совершенство и которая в итоге придает ему общечеловеческий смысл. «Бесспорную истинность». Которую, правда, в качестве собственной правоты приходится постоянно отстаивать в споре, в дискуссии, в диалоге. И В.В. Давыдов настаивал на том, что «теоретическое отношение к действительности» – вовсе не монополия науки. Он говорил о теоретическом сознании: научном, художественном, правовом, религиозном.

Кстати, и Плутарх весьма точно написал об Архимеде: попытайся кто-то самостоятельно решить те задачи, которые тот решил, он ни к чему бы не пришел, но познакомься он с решением Архимеда, то ему тот час же показалось бы, что он и сам с ними бы справился (Плутарх, 1994. С. 97).

И все же, «для всех случаев» - это, прежде всего, о науке. И о мышлении, которое в науке, по Э.В. Ильенкову, достигает профессиональной высоты в своем развитии.

«Для всех времен и народов» - это о культуре в целом.

Но в обоих «случаях» - о воображении. О воображении, которое способно схватить ситуацию «разом» и «многими глазами» (разум тоже схватывает «разом», но - уже многие ситуации). И тех, кто ее непосредственно видит, и тех, кто только мог бы стать ее свидетелем. Даже если среди таких потенциальных свидетелей – сам воображающий. По словам В. Набокова, гений – это негр, которому по ночам снится снег.

Парадокс этот возникает и разрешается в плане человеческого воображения.

Каллиграфия – «тайнопись» воображения?

В первой половине 1990-х гг. смоленский психолог В.В. Степанова (1995) обнаружила примечательный факт. Она исследовала особенности первоначального формирования умений каллиграфии у детей из подготовительной группы и детей-первоклассников. И те, и другие испытывают при этом определенные трудности – каждый из нас, наверное, помнит, как давалось нам поначалу чистописание. Есть такая шутка, что почерк выправляет только компьютер. Но одни дети осваивают новый навык быстрее и безболезненнее, а другие – медленнее и с большими проблемами. Так вот, В.В. Степанова обследовала оба контингента детей с помощью тестов Е. Торренса, направленных на оценку уровня развития творческого воображения. Выяснилась очень интересная картина: дети, которые испытывают трудности в освоении умений чистописания, имеют низкий уровень развития воображения; наоборот, дети, которые успешно осваивают эти умения, обладают сформированным воображением.

Возникает вопрос: как же соотносятся эти, казалось бы, столь разные (если не сказать — полярные) явления? Ведь налицо явный парадокс. Чистописание – это результат следования образцу, инструкции взрослого, умения подчинять свое действие его воле, а иногда и «жесткой» руке. Воображение же – нечто противоположное: воплощение абсолютной свободы - полет фантазии, не скованный никакими ограничениями, способность спонтанно создавать миры, не имеющие эквивалента в действительности, его продукты (новые образы) хрупки и не воспроизводимы

Создание новых образов реальности – лишь одна из функций воображения, кстати, не столь очевидная и однозначная, как может показаться на первый взгляд. Во всяком случае, «порождение химер» – далеко не единственный и даже не самый показательный пример работы воображения (подробнее см.: В.Т. Кудрявцев, 2001). Как уже отмечалось, другая важнейшая функция воображения, по словам Э.В. Ильенкова (1991), проявляется прежде всего в способности смотреть на мир (включая самого себя и в первую очередь – самого себя) «глазами другого человека», шире - всего человеческого рода, что нам дает возможность видеть мир по-настоящему интегрально. Это и имел в виду французский просветитель Д. Дидро (1986), который когда-то назвал воображение «внутренним глазом» (вспоминается Ф.М. Достоевский и его «око души»). Кант, Фихте и Гегель в своих трудах, по сути, дали содержательное обоснование этой простой и точной метафоры.

Благодаря воображению личность каждого из нас в детстве первый раз испытывает своеобразное непатологическое «раздвоение». Собственно это и ведет к рождению личности в строгом смысле слова. «Внутренняя позиция» (Е.Е. Кравцова, 1996), без которой немислим феномен личности – не просто интериоризация образа Другого. «Внутри» этот образ приобретает обобщенный характер, не совпадая с образами конкретных людей, вовлеченных в круг непосредственного общения с нами. Он не сводится к «виртуальной» совокупности эмпирических точек зрения разных людей, и

поэтому, решая какую-либо задачу, совершая какое-либо действие, нам не приходится условно подставлять себя на место каждого из них (Э.В. Ильенков). Да и вообще, вопрос: «Что скажет княгиня Марья Алексеевна?» (А.С. Грибоедов. «Горе от ума») задан не от имени личности... Решая задачу в одиночку, благодаря воображению, мы не чувствуем себя одинокими, а, приходя к решению, испытываем уверенность в его правильности еще до проверки (анализа) того, что получилось. Ибо здесь мы получаем «подсказку» из рук «обобщенного Другого» (термин американского психолога Дж. Г. Мида, который, правда, трактовал эту реальность в логике эмпиризма, связывая ее формирование в онтогенезе с генерализацией опыты «индуктивного» подражания ребенка другим людям), воплощающего не только опыт, но и творческий потенциал человеческого рода в целом. Субъективно момент получения такой «подсказки» переживается как интуитивное прозрение, «озарение свыше».

Этот «обобщенный Другой» позволяет нам заново открывать «необыденные миры» не только в повседневной реальности, но и в нас самих. Силой воображения при содействии «обобщенного Другого» мы превращаем нашу обыденную психическую жизнь, казалось бы, уже обжитую территорию собственного Я в *“terra incognita”* – неосвоенную землю, которую только предстоит освоить, в нечто необыденное и даже чудесное, становясь на путь самопреобразования. Тем самым «обобщенный Другой» становится соучастником (посредником) нашего личностного роста, а личность, по словам А.Ф.Лосева (1991), и есть чудо.

Онтогенетический прецедент подобного «раздвоения Я» мы наблюдаем в сюжетной игре. (Понятие онтогенетического прецедента я ввожу для обозначения тех случаев, когда та или иная психическая функция впервые появляется в картине развития в своей системообразующей форме, т.е. с известной точки зрения определяет способ преобразования психического мира человека как целого, а не отдельные изменения, которые в нем происходят.) Обратимся к хрестоматийному примеру.

Ребенок скачет на палочке, как на лошадке. Комментируя этот случай, авторы учебников утверждают: ребенок в символическом плане перенес свойства лошадки на палочку – это и есть работа воображения. Однако, на мой взгляд, эта «работа» не исчерпывается операцией знаково-символического замещения. Творческая задача для ребенка не в том, чтобы «увидеть» в реальной палочке несуществующую лошадку. Палочка – лишь удобный инструмент решения иной, более широкой, требующей усилий творческого воображения задачи. Оседывая ее, ребенок должен не просто изобразить езду, а вжиться в образ другого человека – наездника. И именно в этом качестве палочка действительно становится «волшебной». Ее «мановением» рождается новая, необыденная (вовсе не только условная) реальность.

Игровая ситуация никогда не сводится к взаимодействию субъекта с объектом. В ней сливаются друг с другом два действующих лица, два субъекта, хотя один из них виртуален. Не просто изображающий и изображаемый. Точнее сказать: играющий и его герой как произведение и альтер эго играющего. «Герой» игры обладает не фиктивной, а вполне реальной силой. При его участии (посредничестве) происходит грандиозная трансформация детской картины мира, прежде всего – на основе радикального изменения образа самого себя и своих возможностей. По мере этого и воображение выступает как способность сконцентрировать виртуальную силу другого (других) в одном-единственном действии, при решении одной-единственной задачи. Поэтому ребенок с развитой фантазией легко преодолевает эгоцентризм, диффузную нерасчлененность и узость мировосприятия, сумеет включиться в учебную ситуацию, видя «со стороны», что и как надлежит делать, стеснительность, неадекватную самооценку. Он никогда не погрязнет в собственных страхах при освоении новых действий и т.п. Ведь его соавтором и советчиком будет все человечество, пусть он об этом и не догадывается (что упрочит столь необходимое ребенку чувство «базисного доверия к миру», по терминологии Э. Эриксона). Такой ребенок жизнерадостен и открыт к миру, но вместе с тем очень избирателен и критичен. Прежде всего – к самому себе.

Воображение избавляет ребенка, да и взрослого от внутреннего одиночества. Человеку «с воображением» интересен не только окружающий мир, но и другие люди, а главное: он сам. С этим отчасти связана, например, острейшая проблема подросткового алкоголизма и наркомании, иных ранних аддикций. Растущий человек, у которого сформировано воображение, не нуждается во внешних «допингах».

Это не значит, что развитие воображения – панацея. Но это безусловно – ключ к решению многих психологических и педагогических проблем. Отсюда – и значение игры в детском развитии.

На наш взгляд, именно в этом контексте и следует понимать слова Л.С. Выготского о том, что игра – «девятый вал» детского развития, на гребне которого ребенок становится на голову выше самого себя. А мы, скорее, трактуем концепцию игры Льва Семеновича (не без влияния А.Н. Леонтьева) в духе Ж. Пиаже, т.е. всецело сквозь призму представлений о создании мнимой ситуации при построении игрового действия. Т.е. трактуем – весьма однобоко, если не сказать больше... А ведь для Выготского игровое замещение было только психотехническим средством расширения ребенком собственной перспективы развития. В эту перспективу «силой воображения» вовлекается и в ней же преобразуется, сжимается, спрессовывается (если следовать Д.Б. Эльконину) опыт общения других людей: мотивы их действий, замыслы, догадки, переживания и др. – реальность чужого, а вернее, иного, бесконечно великого духовного и душевного мира, который в итоге становится моим. И тогда получится, как у А. де Сент-Экзюпери. Память о золотых волосах Маленького принца заставит прирученного им Лиса полюбить шелест колосьев на ветру – до того Лису совершенно безразличных. Ведь сами эти колосья будут символизировать для него далекого друга.

Конечно, бывает и так, что на практике игра целиком сводится к своей операциональной основе – процедуре знаково-символического замещения. Ребенок свободно замещает все всем, но у него не возникает обобщенного образа Другого, ради чего, собственно, эти замещения и совершаются. Для констатации этого не нужно быть психологом, достаточно присмотреться к сюжетным играм современных детей. Они умеют хорошо «замещать», но зачастую не способны эмоционально вжиться в образ того, кого это «замещение» призвано вызвать к жизни, да что там – просто построить этот образ! Говоря на быденном языке, дети играют «без отдачи». Это – игра без воображения, точнее квазиигра, все чаще уступает место подлинная игра. Нечто внешнее напоминающее игру по форме, но не являющееся таковой по содержанию, по очень точной характеристике Е.Е. Кравцовой. Помимо всего прочего, сейчас на воспроизводство таких «квазиигр» фактически нацелена вся индустрия детских развлечений – зрелищная, массмедийная, компьютерная, промышленная и т.д.

Как же можно – с опорой на сказанное выше – прокомментировать данные, полученные В.В. Степановой относительно связи развития воображения с успешностью в чистописании? Логично предположить, что ребенок затрудняется писать красиво, поскольку не способен увидеть «со стороны», «глазами других» то, что он делает. Ему бесполезно лишний раз «разжевывать инструкцию», бесполезно ужесточать контроль за выполнением задания. У ребенка отсутствует «интегральный взгляд» на себя, основанный на воображении. Этот «взгляд» при благоприятных условиях формируется в дошкольных видах деятельности, в первую очередь – в игре. Словом, это происходит задолго до того, как ребенку начинают целенаправленно прививать какие-либо учебные умения (допустим, те же каллиграфические). Ведь для того, чтобы «следовать» и «подчиняться» – с умом, а не по штампу (как сказал бы Э.В. Ильенков), – нужно разобраться в том, чему следуешь, и войти в образ того, кому подчиняешься. Дабы соразмерить с этим свои собственные возможности. Иначе, инструкция останется «шифровкой», а обучающий (инструктирующий) – непонятной фигурой с непонятными требованиями и претензиями к тебе. Классическая ситуация: людям кажется, что они запутались в проблеме, а на самом деле – элементарно не понимают друг друга, не могут наладить общения, диалога. Без воображения тут не обойтись.



Слика 13: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 4. октобар 2013.

Воображение избавляет ребенка, да и взрослого от внутреннего одиночества. Человеку «с воображением» интересен не только окружающий мир, но и другие люди, а главное: он сам. С этим отчасти связана, например, острейшая проблема подросткового алкоголизма и наркомании, иных ранних аддикций. Растущий человек, у которого сформировано воображение, не нуждается во внешних «допингах».

Это не значит, что развитие воображения – панацея. Но это безусловно – ключ к решению многих психологических и педагогических проблем. Отсюда – и значение игры в детском развитии.

На наш взгляд, именно в этом контексте и следует понимать слова Л.С. Выготского о том, что игра – «девятый вал» детского развития, на гребне которого ребенок становится на голову выше самого себя. А мы, скорее, трактуем концепцию игры Льва Семеновича (не без влияния А.Н. Леонтьева) в духе Ж. Пиаже, т.е. всецело сквозь призму представлений о создании мнимой ситуации при построении игрового действия. Т.е. трактуем – весьма однобоко, если не сказать больше... А ведь для Выготского игровое замещение было только психотехническим средством расширения ребенком собственной перспективы развития. В эту перспективу «силой воображения» вовлекается и в ней же преобразуется, сжимается, спрессовывается (если следовать Д.Б. Эльконину) опыт общения других людей: мотивы их действий, замыслы, догадки, переживания и др. – реальность чужого, а вернее, иного, бесконечно великого духовного и душевного мира, который в итоге становится моим. И тогда получится, как у А. де Сент-Экзюпери. Память о золотых волосах Маленького принца заставит прирученного им Лиса полюбить шелест колосьев на ветру – до того Лису совершенно безразличных. Ведь сами эти колосья будут символизировать для него далекого друга.

Конечно, бывает и так, что на практике игра целиком сводится к своей операциональной основе – процедуре знаково-символического замещения. Ребенок свободно замещает все всем, но у него не возникает обобщенного образа Другого, ради чего, собственно, эти замещения и совершаются. Для констатации этого не нужно быть психологом, достаточно присмотреться к сюжетным играм современных детей. Они умеют хорошо «замещать», но зачастую не способны эмоционально вжиться в образ того, кого это «замещение» призвано вызвать к жизни, да что там – просто построить этот образ! Говоря на обыденном языке, дети играют «без отдачи». Это – игра без воображения, точнее квазиигра, все чаще уступает место подлинная игра. Нечто внешнее напоминающее игру по форме, но не являющееся таковой по содержанию, по очень точной характеристике Е.Е. Кравцовой. Помимо всего прочего, сейчас на воспроизводство таких «квазиигр» фактически нацелена вся индустрия детских развлечений – зрелищная, массмедийная, компьютерная, промышленная и т.д.

Как же можно – с опорой на сказанное выше – прокомментировать данные, полученные В.В. Степановой относительно связи развития воображения с успешностью в чистописании? Логично предположить, что ребенок затрудняется писать красиво, поскольку не способен увидеть «со стороны», «глазами других» то, что он делает. Ему бесполезно лишний раз «разжевывать инструкцию», бесполезно ужесточать контроль за выполнением задания. У ребенка отсутствует «интегральный взгляд» на себя, основанный на воображении. Этот «взгляд» при благоприятных условиях формируется в дошкольных видах деятельности, в первую очередь – в игре. Словом, это происходит задолго до того, как ребенку начинают целенаправленно прививать какие-либо учебные умения (допустим, те же каллиграфические). Ведь для того, чтобы «следовать» и «подчиняться» – с умом, а не по штампу (как сказал бы Э.В. Ильенков), – нужно разобраться в том, чему следуешь, и войти в образ того, кому подчиняешься. Дабы соразмерить с этим свои собственные возможности. Иначе, инструкция останется «шифровкой», а обучающий (инструктирующий) – непонятной фигурой с непонятными требованиями и претензиями к тебе. Классическая ситуация: людям кажется, что они запутались в проблеме, а на самом деле – элементарно не понимают друг друга, не могут наладить общения, диалога. Без воображения тут не обойтись.

Определенная часть детей, которые имеют психологические проблемы с чистописанием в начальной школе, в дошкольном возрасте либо испытывали дефицит «специфически детских видов деятельности» (А.В. Запорожец), либо не нашли в них материала для развития собственного воображения (в силу их соответствующей организации). Недоигравшие дети едва ли смогут хорошо учиться в школе.

Каллиграфический навык – это результат «преодоления избыточных степеней свободы графического действия. «Искусство» отсечения лишнего, но не в материале, в «глыбе», как у Микеланджело, а в самом действии, его «опроецирование» (в смысле Выготского) – действительно, доведенное до высот искусства, например, в китайском иероглифическом письме. Конечно, благодаря этому от «избытков» освобождается и сама «глыба», в которой Микеланджело узрел ангела. Но это значит, что рукой скульптора уже водит этот «ангел-освободитель», в свою очередь, «высвобождаемый» из неоформленного куска мрамора. А это и есть эффект воображения. Задача, стоящая перед ребенком, который овладевает каллиграфией даже в чем-то сложнее той, что решает скульптор. «Глыбы», «материала» нет! Где здесь прячется «ангел»? В «глазах другого человека», которому адресуешь свое действие, в том числе, когда другой – ты сам. И даже «первые рисунки на самом деле не имеют никакой прагматической цели и являются скорее выражениями новообретенной способности создания символов. Безусловно, в ранних периодах психического развития, характеризующихся появлением первых рисунков, нельзя говорить о чистых интеллектуальных намерениях изобразить что-либо. Кроме коммуникативной функции, данная графическая активность несомненно выполняет также аффективную, даже магическую функцию (повторное сотворение и призвание того, в чем существует сильная потребность – не случайно, что почти все без исключения первые рисунки изображают человеческую фигуру – «маму», «папу», «человека») (И. Ивич, 2016. С. 188-189).

Ничто так не препятствует созданию психологического фундамента школьной готовности, как ранняя и форсированная подготовка дошкольников к школе на специальных «тренировочных» занятиях. Аналогичны и источники двигательной неумелости детей, трудности в формировании у них ряда умений изобразительной деятельности, элементарных трудовых навыков. И в детском саду, и в начальной школе педагоги затрачивают колоссальные усилия для того, чтобы компенсировать все это путем интенсивного тренажа, многократного повторения упражнений и т.п. Нередко эти усилия растрачиваются с невысокой отдачей. Просто многие умения и навыки, которые обычно квалифицируются как шаблонные, технические и т.д. уходят своими корнями, как ни парадоксально, в сферу раннего развития творческих способностей. А мы уже в школе, в 7, 8 (и даже более!) лет пытаемся решать те проблемы, причины которых скрыты в четырех-пятилетнем возрасте. Тогда как «шаблонные» умения производны от различных типов творческих действий ребенка (правда, их выявление и изучение – еще не решенная, перспективная задача психологии развития). Гипотезу о том, что творческое развитие ребенка может обеспечивать психологическую готовность к школе лучше, чем что-либо иное, выдвинули В.В. Давыдов и автор этих строк (В.В. Давыдов, В.Т. Кудрявцев, 1997) и впоследствии она полностью подтвердилась (В.Т. Кудрявцев, 1998). Накапливается все больше и больше экспериментальных материалов в ее доказательство (Е.Г. Нестерова, 2003).

Можно возразить: существуют разные виды игр, но, скажем, разве та же дидактическая игра предполагает эмоциональную идентификацию с образом другого человека, связанную с ней работу воображения? Если это – игра, то обязательно предполагает! Уже сам по себе игровой материал – это не просто совокупность предметов с некоторыми материальными свойствами (величиной, формой, цветом и т.п.). Через эти свойства создатель дидактической игры – взрослый – определенным образом обращается к возможностям ребенка, его творение – это скрытое послание, всегда рассчитанное на индивидуальный отклик, а сам процесс дидактической игры – соавторский диалог с ее создателем.

Точно так же игры с правилами - не безличная трансляция социальных норм. Дело даже не в том, что сами нормы устанавливались живыми людьми для живых людей, имеют ценностные основания, источники происхождения и границы применимости, значимые для каждого. Игра с правилами всегда предполагает соотнесение образа собственного Я с воплощенным в правилах обобщенным «образом взрослости», т.е. представляет собой «тайнство взросления», которое каждый ребенок проживает и переживает глубоко личностно. Именно поэтому расцвет таких игр приходится на конец дошкольного детства – к ним ребенок может прийти, уже пройдя известные ступени личностного роста. Именно поэтому дети в них столь эмоциональны и пристрастны: следование правилам иногда приобретает ревностный оттенок, будучи способом уникального самовыражения ребенка в качестве «идеального взрослого». Правила – здесь уже не диктующие нечто извне «социальные посредники». Они становятся инструментами живого, свободного и непосредственного самоопределения ребенка в действительности.

Конечно, принципиально важна позиция взрослого, сам способ представления образа взрослости современным детям. Когда-то (совсем недавно) во взрослости для ребенка пряталась тайна, а во взрослении – интрига. Вся взрослость XXI века – напоказ. Не только благодаря телевидению и интернету. Взрослые щедрны на «откровения» в своих повседневных бытовых экспрессиях, порой выдавая нечто, очень похожее на «детское». Они импульсивны, капризны, обидчивы, не всегда чувствительны к действительно зыбкой в современном мире границе игры и «всамделишности», склонны к перекладыванию труда индивидуального сознания на коллективное бессознательное и оправданию своего поведения существованием худших образцов, предпочитают мифы знанию, отличаясь от детей разве что болезненной серьезностью. Хотя и ее нетрудно узнать в игре дошколят в школу.

Взрослеть без тайны, без интриги трудно. Тем не менее, дети взрослеют. Примеряя меняющуюся взрослость на себя и – через себя – оценивая ее на прочность. Но о результатах этой примерки мы пока почти ничего не знаем. Тут уже – интрига для самих взрослых.

Взрослый, даже если мы его полностью отстраним от организации детских игр, останется их главным героем. Я имею в виду не только классическую сюжетно-ролевую игру – игру по взрослым сюжетам и с принятием взрослых ролей. Взрослый – не набор полномочий, недоступных ребенку. Взрослый – чудо. Доктор притягивает не белым халатом и стетоскопом как символическими атрибутами своей «власти» над больными, а тем, что может спасти жизнь, даже без этих атрибутов. Тут он – «герой», а быть просто при атрибутах – роль. Вспомнился Сальвадор Дали: «Геройство – род моих занятий».

Из «героических» черт и черточек дети конструируют образы взрослости, образы своего грядущего в режиссерских играх, в том, что западные коллеги – детские психологи – называют «паракосмами», вымышленными мирами (эдакий спонтанный синтез игры и чего-то подобного проектированию), в которых так или иначе жил ребенком каждый, у кого было детство. Там очень мало от взрослого с атрибутами взрослости, т.е. от роли. Взрослые, как правило, не узнают себя в таких играх – это и вправду трудно. Не узнают – а потому и не участвуют в них, предлагая детям некие квазиигровые формы, в которых шаблонные представления о том, что нужно и доступно ребенку, переплетаются с собственной недоигранностью («нереализованными тенденциями», говоря научным языком).

Если замкнуться на них, то все настойчивее звучащая мысль об «игровом апокалипсисе» неизбежна. Но мир детской игры богаче. Хотя в нем остается все меньше детского. А главное – по-настоящему взрослого, к которому тянется детское. К чуду, к «героизму», к «неповседневности» в людях, которых дети встречают повседневно.

Взрослость для ребенка – это событие. Событием должно стать и взросление. Но этого не произойдет, если рядом с ребенком не будет живого «человека-события» в лице взрослого: родителя, педагога. Человек, способного к воображению.

Литература

- Айхенвальд Ю.И. 1914. *Отрицание театра*.
- Богоявленская Д. Б. 2002. *Психология творческих способностей*.
- Богоявленская Д. Б., Богоявленская М.Е. 2013. *Одаренность: природа и диагностика*.
- Выготский Л.С. 1986. *Психология искусства*. 2-е изд.
- Давыдов В.В. *Теория развивающего обучения*. М., 1996.
- Давыдов В.В. *Лекции по общей психологии*. М., 2005.
- Давыдов В.В., Кудрявцев В.Т. *Развивающее образование: теоретические основания преемственности дошкольной и начальной школьной ступени* // Вопр. психологии. 1997. № 1.
- Дидро Д. *Элементы физиологии* // Соч.: в 2-х т. М.: Мысль, 1986. Т. 1.
- Ильенков Э.В. *О «специфике» искусства* // Вопросы эстетики. М., 1960. Вып. 4
- Ильенков Э.В. *Об эстетической природе фантазии* // Вопросы эстетики. М., 1964. Вып. 6.
- Ильенков Э.В. *Об идолах и идеалах*. М., 1968.
- Ильенков Э.В. *Философия и культура*. М., 1991.
- Ивич И. *Человек как animal symbolicum*. Развитие символических способностей. Казань, 2016.
- Кудрявцев В.Т. *Воображение ребенка: природа и развитие* // Психол. журн. 2001. Т. 22. № 5, 6;
- Кудрявцев В.Т. *Секрет Пушкина и тайна души человеческой (к 225-летию со дня рождения)* // Известия Южного федерального университета. 2014. № 7.
- Курганов С.Ю. *Ребенок и взрослый в учебном диалоге*. М., 1989.
- Лосев А.Ф. *Философия, мифология, культура*. М., 1991.
- Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 20. С. 350. М., 1961.
- Михайлов Ф.Т. *Общественное сознание и самосознание индивида*. М., 1990.
- Нестерова Е.Г. *Психологический мониторинг развивающего дошкольного образования* // Развивающее образование – многоступенчатая система. Замысел. Реализация. Перспективы / Отв. ред. Л.Е.Курнешова; научн. ред. – проф. В.Т.Кудрявцев. М., 2003.
- Плутарх. *Сравнительные жизнеописания*. М., 1994.
- Степанова В. В. 1995. *Психологические особенности развития творчества в дошкольном возрасте* (на материале изобразительной деятельности). Диссертация на соискание ученой степени кандидата психологических наук.

Резиме

Ослањајући се на концепцију филозофа Е. Ильенкова и поштујући логику идеја Л. Виготског, аутор анализира функцију имажинације у настанку и развоју специфичног "људског у развоју особе" - као личности, која гради, ствара и креативно осваја свет културе. Открива се веза маште, имажинације, мишљења, самосвести. Веза са размишљањем маште и самосвесни личности у њиховом чланству. Аутор илуструје своје закључке на материјалу из области културне историје, научних открића, уметничког стварања и дечијег развоја. Текст обилује сликовитим примерима креативног реаговања деце и одраслих у ситуацијама решавања конкретних задатака. У светлу најбољих традиција Л. Виготског у овом тексту повезују се психолошка истраживања и широки културни контекст сачињен од од културе свакодневног живота до светске уметничке сцене, не заборављајући њен лични, приватни доживљај.

Кључне речи: имажинација, култура, личност, Е. Ильенков, игра, дете, одрасли, Л.Виготски.



Слика 14: Бранко Раковић, *ПОВРАТАК*, туш и перо, 29. септембар 2013.



Ликовна педагогија

ДЕЧЈЕ ЛИКОВНО СТВАРАЛАШТВО:

Ставови васпитача према неговању и подстицању креативности

CHILDREN'S ART CREATIVITY:

Attitude of educators according to nurturing and supporting creativity

Сања Филиповић

Одсек за теорију уметности

Факултета ликовних умености

Универзитет уметности у Београду

UDK 371.3:73/76-028.31

Резиме

Један од значајних фактора развоја креативности деце предшколског узраста, свакако је васпитач, његова стручност, знање, као и личне особине. Подаци о васпитачима као и ставови васпитача према коришћењу бојанки у подстицању креативности деце предшколског узраста, а који су опредељени за А Модел или Б Модел Основа програма, прикупљани су на основу Упитника за васпитаче. Основна очекивања у овом истраживању била су да се захваљујући резултатима и њиховој интерпретацији у светлу теоријских поставки и до сада вршених истраживања феномена дечјег ликовног стваралаштва, може доћи до поузданијих тумачења поменутог веома сложеног и понекад контраверзног феномена, који се односи на различите врсте манипулација и наметања готових стереотипа, шаблона и концепата у васпитно-образовном раду, а што има шири педагошки и психолошки значај и може да послужи као полазиште за унапређивање методике ликовног васпитања као научне дисциплине и праксе у дечјим вртићима.

Кључне речи: ликовно васпитање, предшколска деца, креативност, бојанке, предшколски програм

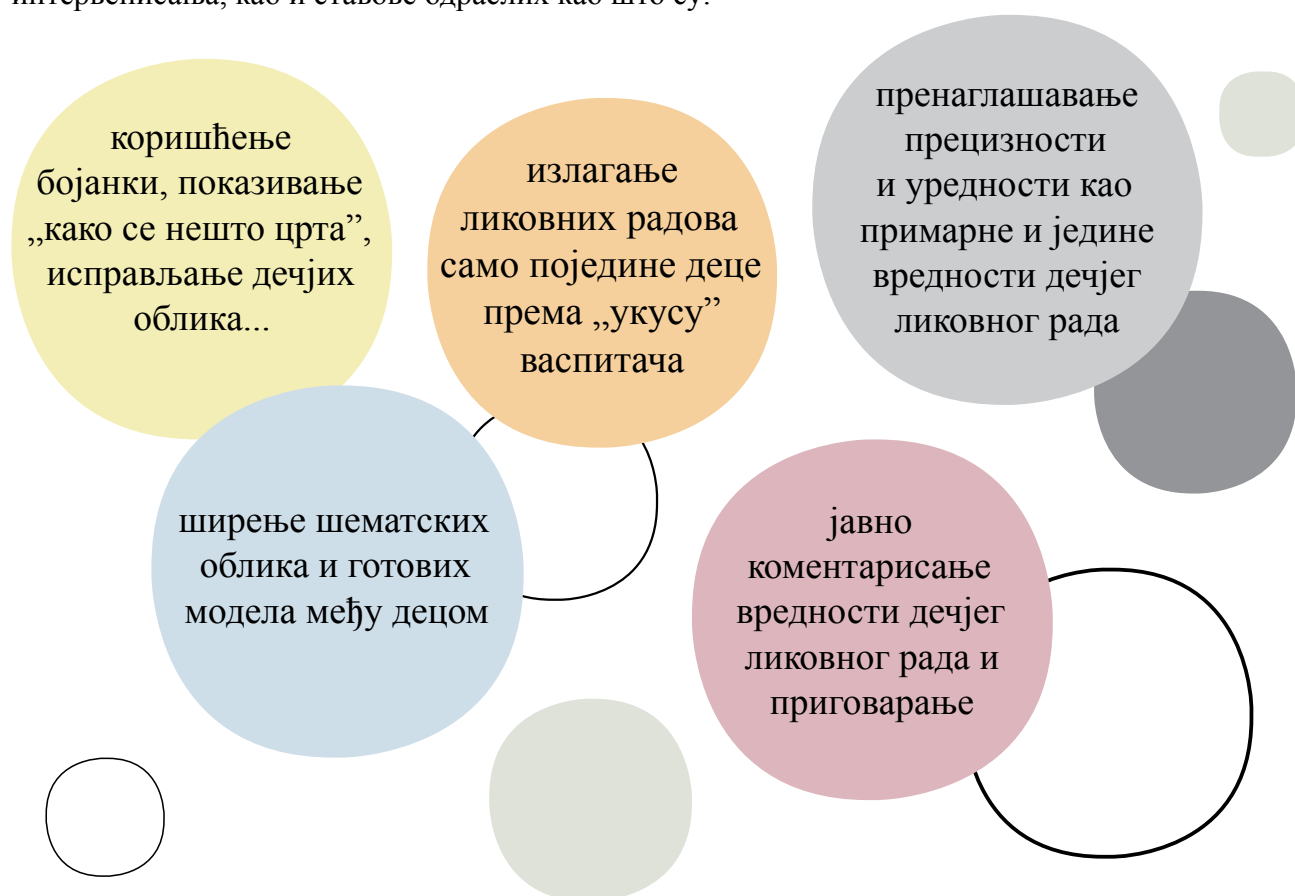


*Мртва природа, темпера и угљен,
дечак 6 година, 2007.*

Увод

Примећено је да се последњих деценија, развојем уџбеничког тржишта појављује велики број високоструктурираних дидактичких средстава као што су приручници, радни листови и свеске за децу и младе, који су намењени развоју ликовног изражавања и креативности. Ипак, уочава се да не постоји јасан критеријум у њиховом одабиру, када говоримо о раду са децом у школским условима, посебно у вртићима, где је ликовно васпитање заступљено у великој мери, али не и на начин који је у складу са приступима развоју креативности и стваралаштва предшколске деце, реметећи тако њихов креативни, али и општи развој.

Д. Беламарић (1987) каже да до ометања ликовног језика деце најчешће долази због непознавања и неразумевања његове улоге и функције у развоју детета. Она је навела облике мешања и интервенисања, као и ставове одраслих као што су:



У прилог овим тврдњама иде и чињеница да су у ликовном васпитању и образовању деце све заступљеније бојанке и ликовни комплети „корак по корак“, који су доминантни на тржишту дечје литературе, а самим тим и доступни родитељима који се у жељи да подрже ликовно изражавање своје деце, најчешће одреде да свом детету обезбеде овакве производе (Филиповић 2011).

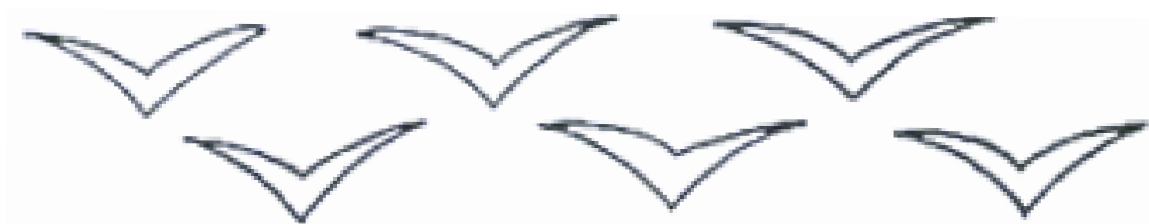
Ипак, међу стручњацима постоји слагање да бојанке штете креативности и да су ограничавајуће за дечје ликовно стваралаштво. Садржај бојанки се углавном своди на контурне силуете људских или животињских ликова. Најчешће су то познати ликови из дечјих анимираних филмова, па се може посумњати да је то индустрија која маркетиншки подржава продају, првенствено у интересу произвођача, без много бриге за стваран допринос дечјем стваралачком изражавању.

Корисност бојанки се може сагледати са неколико аспеката, а који се односе на: вежбање распознавања облика; генерализацију форме, боје и препознавање истих у окружењу (округла јабука, црвена јабука..); облик као симбол; боју као симбол; конструкцију, структуру... Нека деца и уживају у овој активности механичког бојења, јер не морају превише да размишљају, па бојанке постају прибежиште за несигурну децу.

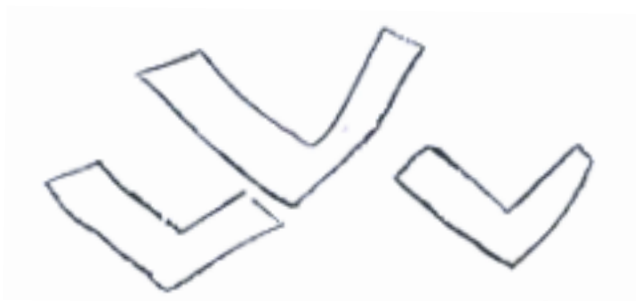
Супротно наведеном, штетност бојанки се углавном огледа у негативном утицају шематизованих стереотипних илустрација које се непрекидно понављају реметећи дететов концепт, при чему дете стиче потребу да прецртава ове често понављане облике и користи их као модел у својим цртежима; штеде дете од размишљања и маштања, нудећи му готове шаблоне, који касније утичу и на индивидуални израз детета, које покушава да копира „савршене цртеже” у бојанци. У бојанкама се од детета очекује да унутар задатог оквира попуни бојом простор, при чему оно механички извршава задатак, без могућности дивергентног приступа проблему (Филиповић и Каменов 2009).



Цртеж птице петогодишњег дечака пре коришћења бојанке



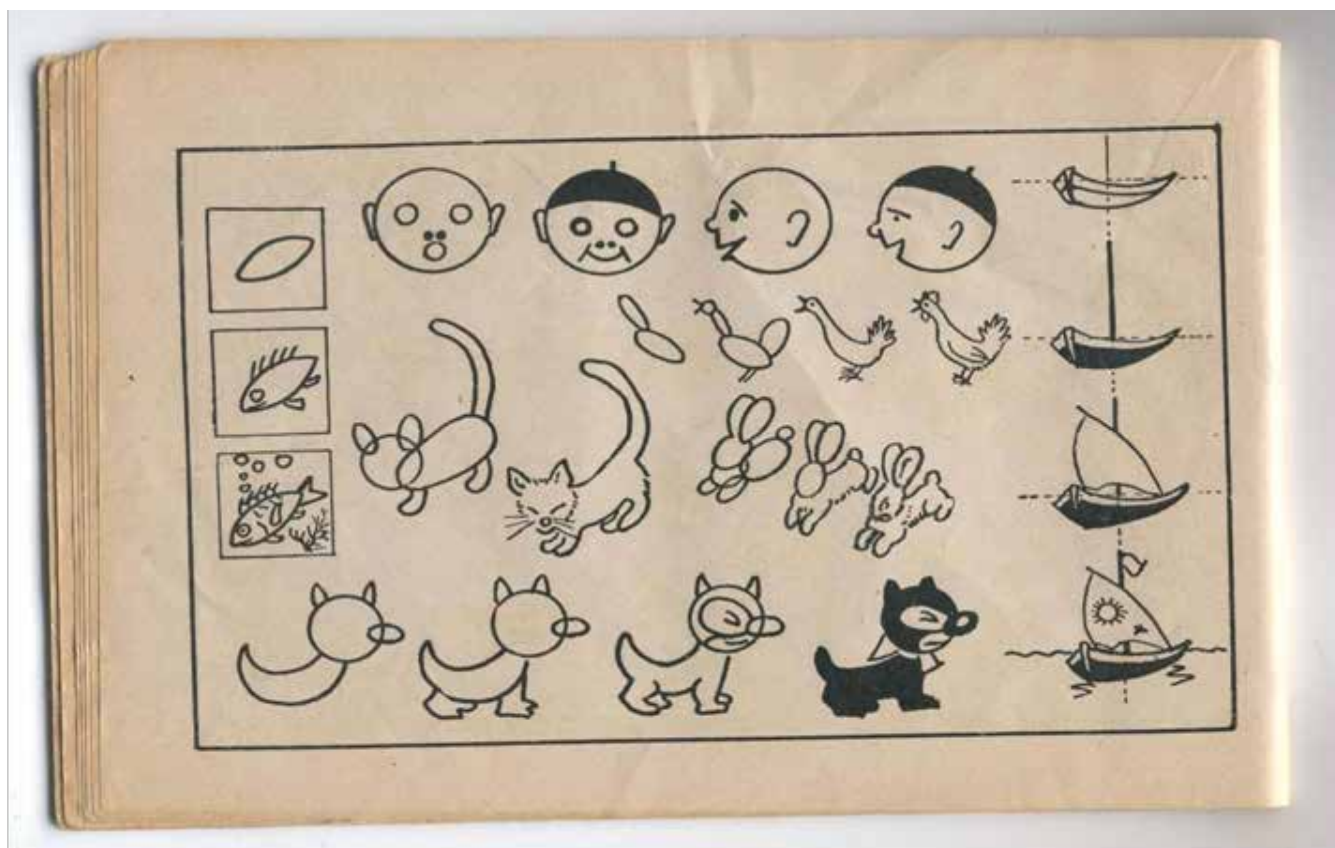
"Обој шест птица", инструкција за рад са бојанкама



Регресија цртежа птице петогодишњег дечака након коришћења бојанке

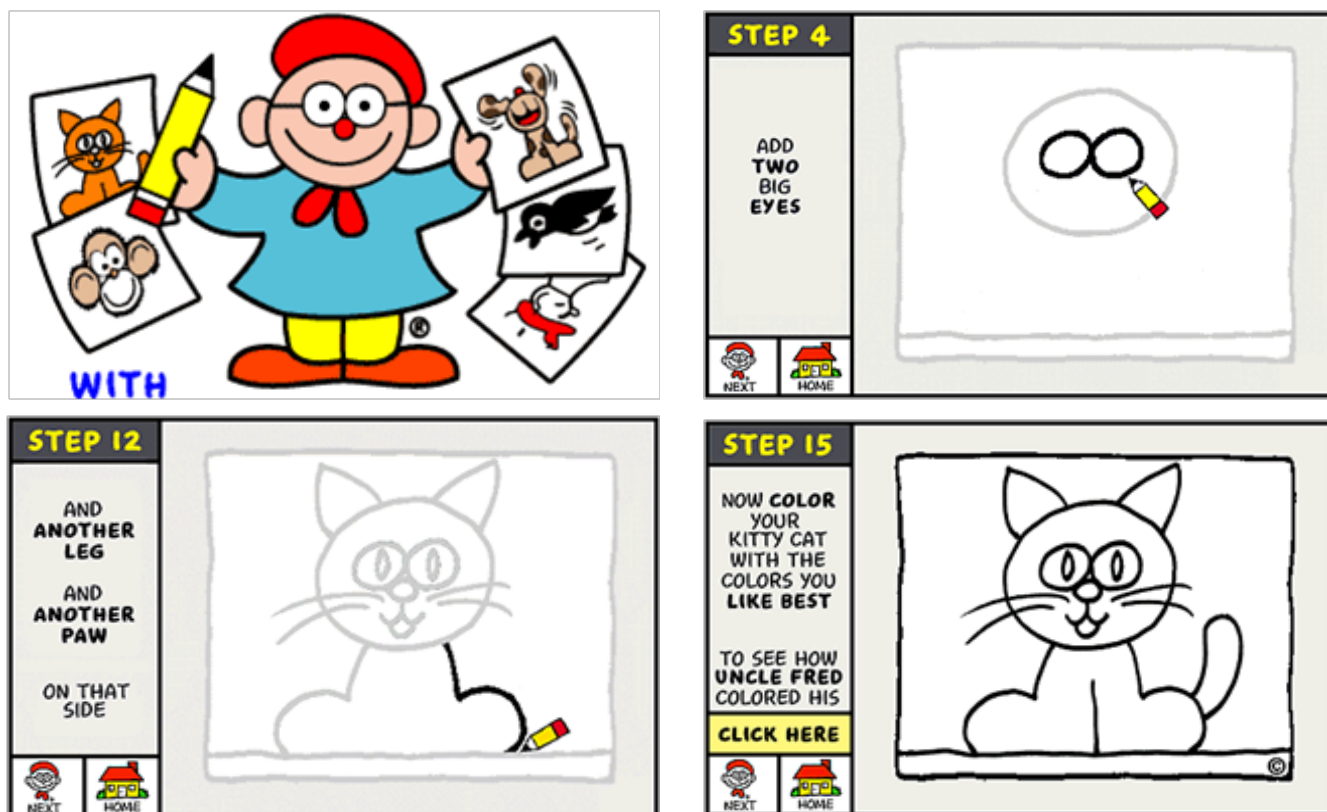
Такође, у уџбеницима се веома често појављују шематизоване стереотипне илустрације које се непрекидно понављају и тако ремете дететов визулни концепт, при чему дете стиче потребу да прецртава ове често понављане облике и користи их као модел у својим цртежима. Један од разлога заступљености бојанки јесте и вежбање распознавања облика и упознавање математичких појмова, али су студије показале да вежбање прецртавања облика или бојења истих, нису битно допринели њиховом каснијем распознавању (Johnson, 1963, навод V. Lowenfeld, 1975, 110).

Овакав модел ликовног васпитања и образовања представља заостали академски приступ „подучавања вештинама цртања“, које су у првој половини 20-ог века имплицитно имале за циљ да развијају координацију ока и руке, односно прецизности, као компетенција које запослене у индустрији квалификују за посао мануелних радњи у масовној производњи, искључујући при том анализу, критичко мишљење и креативну продукцију.



Пример високоструктурираног приступа подучавању деце како се нешто црта "корак по корак" или рад по шаблону у уџбенику ликовне културе из 1954.

Оно што изненађује данас, у време нове парадигме образовања, да се као осавремењивање школе и приступа васпитно-образовном процесу појављују идентични концепти, маскирани популистичким коришћењем „нових технологија“, односно ИКТа у образовању. Као пример се могу навести програми за децу и младе на интернету, где се, чак и у оквиру образовних портала нуде готови модели и шеме, као што је бојење или цртање „корак по корак“ (један од примера је сајт: <http://www.unclefred.com>).



Пример конвергентног приступа ликовној активности на једном од интернет портала намењеном деци млађег узраста у коме се дају прецизне инструкције "како се нешто црта" према готовом моделу или "корак по корак" до унапред познатог резултата

У неким истраживањима су анализирани цртежи деце која су константно користила бојанке и показало се да су у преко 60 процената случајева променила своје облике, покушавајући да копирају цртеже из бојанки, што је довело до регресије цртежа и губљење индивидуалног концепта, као и личне креативне експресије (Филиповић и Каменов 2009). Сличан проблем се јавља и код учења сликања „корак по корак” које одрасли често користе за рад са децом. Многи стручњаци сматрају да је рад у области ликовног стваралаштва према прописаним упутствима и готовим моделима више штетан, него да се дете не бави овом активношћу уопште.



Примери ликовних радова предшколске деце у београдским вртићима са високоструктурираним концептом задатка који резултирају израженим шаблонизмом у раду и копирањем готових модела, Београд, 2014.



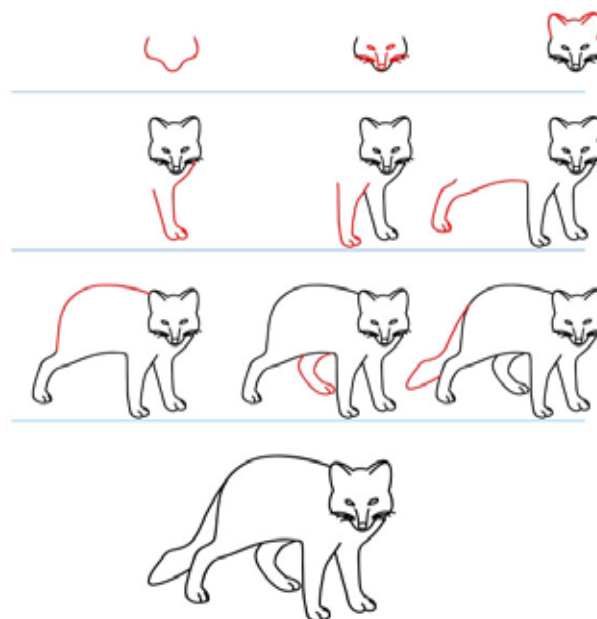
Пример бојанки за децу предшколског и млађег школског узраста на нашем тржишту у којима се промовишу готови модели и стереотипи о социјалним вредностима и „естетици” којом се деца приремају за свет „глемура” још од предшколског узраста

Примери бојанки за децу које се нуде на тржишту данас одлазе у екстреме. На пример, на интернету се могу наћи бројни видео курсеви где се деца кроз прецизне инструкције показује „како се нешто црта”, „како се нешто боји”, шта је то „лепа слика” и „естетски вредно”. Један од очигледних примера бојанки за децу заснованог на високо-структурираном моделу, у овом случају намењених само девојчицама, јесте серијал бојанки „Glamur stil” која се могу наћи у књижарама код нас као образовни приручници. У њима се поред готових инструкција експлицитно промовишу садржаји и концепти који дубоко задиру у проблем вредности које одрасли промовишу међу најмлађима, а које директно дискриминишу децу према њиховом физичком изгледу, полу, социјалном статусу кроз читав низ манипулација и индоктринација деце. Ево и примера:

„Све мале принцезе које желе да се осете као мале диве коначно имају прилику за то. У Србији су објављене оригиналне бојанке које садрже савете, предлоге и...”¹ „О књизи: Хеј, гламурозна лепотице! Уз помоћ ове бојанке са приручником за шминкање – Diva – можеш постати прави стручњак за шминкање! Категорије: Књиге за децу / Бојанке / Серијал Glamur stil. Старосне групе: За предшколце / За мале школарце.”²

1 http://www.laguna.rs/n2453_knjiga_diva_prirucnik_za_sminkanje_glamur_stil_bojanka_laguna.html

2 <https://www.youtube.com/watch?v=lmrVTJW5xJ8>



Пример бојанки за децу у којима се деца показује модел "како се нешто црта", на пример животиње, или "како треба правилно обојити бојанку", нудећи им један ограничен модел приступа цртању без прилике да се дете прикаже индивидуални начин мишљења, доживљавања, перцепције и ликовне експресије у свом ликовном раду³

3 <https://i.ytimg.com/vi/yI22XzWoGAw/maxresdefault.jpg>
<http://opusteno.rs/umetnost-f131/kako-nacrati-lisicu-t21572.html>

Може се приметити да је током 20. века дошло до продора идеја карактеристичних за хуманистичке програме васпитно-образовног рада са предшколском децом како у свету, тако и код нас, као и да су се деведесетих година 20. века наши васпитно-образовни програми разгранали на социјализацијско-матурацијске и когнитивно-развојне програме који се огледају у Моделу А и Моделу Б Основа програма. У Србији су пре више од двадесет година почела да се примењују два програма, такозвани модели А и Б, од којих се А модел може сврстати у матурацијско-социјализацијске, а Б модел у когнитивно-развојне програме. Програми, који су се пре њих примењивали, због своје сличности са школским (наставним) програмима, могу се сматрати претежно академским програмима. Програми, о којима је реч, имају одређене реперкусије и на схватање дечјег ликовног стваралаштва, односно на поступке којима се доприноси његовом развоју. Штавише, у односу према дечјем ликовном стваралаштву и поступцима за његово унапређивање, огледа се читава васпитна филозофија која је у одређеном периоду актуелна у педагошком систему једне земље. Док се у когнитивно-академском приступу полази од тезе да дете треба научити стваралачким поступцима да би постало креативно (јер оно то није по својој природи), матурацијско-социјализацијски приступ карактерише уверење да је дете рођени стваралац и да се сва улога васпитача своди на уклањање препрека његовом стваралаштву и обезбеђивање материјалних средстава за њега. Истовремено је когнитивно-развојни приступ много софистициранији, односно, у њему се сматра да је сваки човек потенцијални стваралац, али да се креативност као карактеристика личности развија и оплемењује низом поступака, без чега је у стању да закржља (Филиповић 2011).

Заједничке одлике модела предшколског васпитања и образовања су: циљне оријентације, функције предшколске установе, начела рада, оријентација на сарадњу са окружењем и законска регулатива. Заједнички васпитно-образовни циљеви у оба модела су: стицање позитивне слике о себи, развијање поверења у себе и друге, подстицање самосталности, индивидуалне одговорности и аутентичности израза и деловања, развој интелектуалних капацитета у складу са развојним потребама, могућностима и интересовањима, развој социјалних и моралних вредности у складу са хуманим и толерантним вредностима демократски уређеног друштва осетљивог на породичне, културолошке и верске различитости, култивисање дечјих емоција и неговање односа ненасилне комуникације и толеранције, развој моторних способности и спретности, подстицање креативног изражавања детета, припрема деце за наступајуће транзиционе и комплексније периоде живота (припрема и адаптација за полазак у вртић, у школу, за рекреативни боравак и сл., развијање свести о значају заштите и очувању природне и друштвене средине. Важно је такође напоменути да осим заједничких циљева, сви сегменти Општих основа програма оријентисани су на хуманистичко схватање дететове природе и његовог физичког и духовног развоја. Суштинска одредница је да је дете вредност само по себи, да у себи носи развојне потенцијале, да је и само чинилац сопственог развоја, социјализације и васпитања.

Разлика која се јавља међу моделима, који се по својим карактеристикама могу сврстати у матурацијско-социјализацијске, који гравитира отвореном систему васпитања и акционом развијању програма зависно од интересовања деце, и у когнитивно-развојне програме са разрађеним васпитно-образовним циљевима, задацима васпитача и типовима активности међу којима васпитач може да их бира и разрађује, зависно од потреба, могућности и интересовања деце. Оба модела се равноправно примењују, а појединци и установе се за њих индивидуално опредељују. Као такви, модели имају и различит однос према дечјем ликовном стваралаштву, па су почела значајна преиспитивања, како основних идеја на којима је почивао васпитно-образовни рад у предшколству, тако и схватања о дечјем стваралаштву, како ликовном, тако и стваралаштву уопште. Као најзначајније разлике које се јављају међу моделима треба истаћи оне карактеристике које се појављују само код једног од модела, а такође треба указати и на сличности које се јављају у њима (Филиповић 2016).

Пројекат истраживања

У овом истраживању пошло се од потребе да се испитају односи, пре свега, између васпитно-образовног програма, ставова васпитача и карактеристика децјег ликовног стваралаштва.

Истраживачки задатак у овом истраживању био је: утврдити које методе и поступке васпитачи примењују за подстицање и развијање децјег ликовног стваралаштва, да ли поступци васпитача делују подстицајно или угрожавају слободу децјег ликовног израза и поредити одговоре васпитача на основу њихове опредељености за А или Б модел, као и утврдити степен повезаности одговора васпитача са њиховом опредељеношћу за један од модела Основа програма, што се сагледавало кроз одговоре које су васпитачи давали у упитнику о коришћењу бојанки у процесу ликовног васпитања и образовања предшколске деце и кроз поређење одговора васпитача који су опредељени за А модел или за Б модел Основа предшколског програма.

Хипотеза у овом истраживању гласи да: нема разлике између ставова васпитача који су опредељени за А модел са ставовима васпитача који су опредељени за Б модел у погледу метода и поступака које примењују за подстицање и развијање децјег ликовног стваралаштва, као ни повезаности ставова васпитача са њиховом опредељеношћу за један од модела Основа програма.

Узорак истраживања

Узорак у овом делу истраживања чине васпитачи београдских предшколских установа. Укупан број васпитача у узорку износи 180. Део узорка васпитача су били опредељени за А модел (97), а други део (83) за Б модел Основа програма, што је узорак поред што је „намеран“, чинило и „квотним“.

Анкетирањем су били обухваћени васпитачи из двадесет вртића (20) који припадају следећим предшколским установама: П.У. „11 Април“- Општина Нови Београд, П.У. „Др Сима Милошевић“- Општина Земун и П.У. „Чукарица“- Општина Чукарица.

Анкетирање испитаника је обављено у предшколским установама у којима раде у периоду од фебруара до априла 2008. године у Београду.

Технике и инструменти овог дела истраживања

Од техника истраживања у току прикупљања података коришћен је истраживачки поступак анкетања при чему је коришћен инструмент Упитник за васпитаче који је посебно конструисан за потребе овог истраживања.

За обе групе испитаника (оних који су опредељени за А модел и оних који су опредељени за Б модел) конструисан је јединствен упитник путем којег се дошло до тражених података.

Независна варијабила у овом делу истраживања је: педагошка концепција програма васпитно-образовног рада који се остварују у децјим вртићима (посебно – програма ликовног васпитања), а зависна варијабила јесу ставови и схватања васпитача који остварују А модел или Б модел у погледу кроз коришћење бојанки за које се у методици ликовног васпитања сматра да доприносе или ометају развој децјег ликовног стваралаштва.

Начин обраде података

Добијени подаци, изражени бројевима, сређивани су и организовани тако да дају прегледну и лако разумљиву слику добијених резултата. У обради података резултата истраживања добијених Упитником за васпитаче, коришћени су следећи статистички поступци: процентни рачун и hi-kvadrat тест. Резултати до којих се дошло применом процентног рачуна, омогућили су да се утврди колика је разлика међу одговорима испитаника. Резултати до којих се дошло применом Hi-kvadrat теста, омогућили су да се утврди колика је повезаност међу укрштеним карактеристикама. Обрада података наведеним статистичким поступцима реализовани су помоћу компјутера (Microsoft Office Excel 2007.).

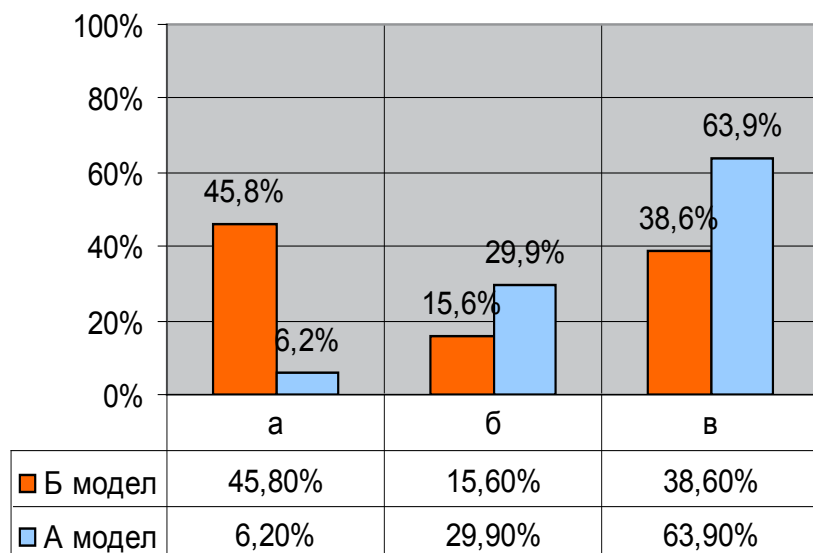
Резултати истраживања и дискусија

У Упитнику за васпитаче, а у складу са одређењем за један од програмских модела Основа програма који остварују у раду са предшколском децом, постављено је питање: „Како коришћење бојанки, по мишљењу васпитача утиче на развој дејег ликовног стваралаштва, да ли штети развоју дејег ликовног стваралаштва, да ли користи развоју дејег ликовног стваралаштва, или нити штети, нити користи развоју дејег ликовног стваралаштва”, при чему се полази од научно утврђених чињеница да су бојанке штетне за развој дејег креативности, јер готови модели децу воде у стереотипију, шаблонизам, штеде напор да маштају, и не развијају код деце дивергентно-креативно мишљење. Дакле, коришћење бојанки је показатељ да они који их користе у раду са децом не познају методiku савременог ликовног васпитања, нити уважавају законитости дејег креативног и општег развоја. На ово питање одговорило је 83 васпитача из Б модела и 97 васпитача из А модела.

За алтернативу под а) да штети развоју дејег ликовног стваралаштва, од 83 испитаника из Б модела определило се 38 (45,8%) васпитача, а од 97 испитаника из А модела определило се 06 (06,2%) васпитача. За алтернативу под б) да користи развоју дејег ликовног стваралаштва, од 83 испитаника из Б модела определило се 13 (15,6%) васпитача, а од 97 испитаника из А модела определило се 29 (29,9%) васпитача. За алтернативу под в) да нити штети нити користи развоју дејег ликовног стваралаштва, од 83 испитаника из Б модела определило се 32 (38,6%) васпитача, а од 97 испитаника из А модела определило се 62 (63,9%) васпитача (Табела и графикон број 01).

Како коришћење бојанки, по Вашем мишљењу, утиче на развој дејег ликовног стваралаштва? (заокружите само један од одговора)				
	Б модел		А модел	
(а) Штети развоју дејег ликовног стваралаштва.	38	45,8%	06	06,2%
(б) Користи развоју дејег ликовног стваралаштва.	13	15,6%	29	29,9%
(в) Нити штети нити користи развоју дејег ликовног стваралаштва.	32	38,6%	62	63,9%
Укупно:	83		97	

Табела 01: Ставови васпитача одређених за А модел и васпитача одређених за Б модел о томе како коришћење бојанки, по мишљењу васпитача утиче на развој дејег ликовног стваралаштва



У Хи-квадрат тесту резултати су показали да постоји статистички значајна разлика између ставова васпитача о томе како коришћење бојанки, по мишљењу васпитача утиче на развој дечјег ликовног стваралаштва, да ли штети развоју дечјег ликовног стваралаштва, да ли користи развоју дечјег ликовног стваралаштва, или нити штети, нити користи развоју дечјег ликовног стваралаштва и опредељености васпитача за један од модела Основа програма.

Графикон број 01

Будући да је реализована вредност Ни-kvadrat статистике већа од граничне вредности, односно: $\chi^2 = 38,085 > \chi^2_{2005; 2; 180} = 5,991$ и $\chi^2 = 38,085 > \chi^2_{2001; 2; 180} = 9,815$ и $\chi^2 = 38,085 > \chi^2_{20001; 2; 180} = 13,815$, па се може рећи да су ставови васпитача из модела А и ставови васпитача из модела Б у зависности од њихове опредељености за један од модела (модел А и Б Основа програма).

χ^2	38,085	$\chi^2 = 38,085 > \chi^2_{2005; 2; 180} = 5,991$ $\chi^2 = 38,085 > \chi^2_{2001; 2; 180} = 9,815$ $\chi^2 = 38,085 > \chi^2_{20001; 2; 180} = 13,815$
df	2	
$\alpha 0,005$	5,991	
$\alpha 0,001$	9,210	
$\alpha 0,0001$	13,815	

Табела 02: Статистичке вредности Ни-kvadrat статистике

Када се говори о ставовима васпитача о томе како коришћење бојанки, по мишљењу васпитача утиче на развој дечјег ликовног стваралаштва, констатовано је да резултати показују статистички значајну разлику између ставова васпитача, а у зависности од њихове опредељености за један од модела Основа програма. Може се запазити да се за алтернативу да штети развоју дечјег ликовног стваралаштва определило 45,8% васпитача из Б модела, а само 6,2% васпитача из А модела. Такође, ако се две непожељне алтернативе саберу, добија се податак да се за став да бојанке користе развоју дечјег ликовног израза определило 93,8% васпитача из А модела, а 54,2% из Б модела.

Када се говори о ставовима васпитача како коришћење бојанки, по мишљењу васпитача утиче на развој дечјег ликовног стваралаштва, на основу добијених резултата може се закључити да се хипотеза која гласи да „нема разлике између ставова васпитача који су опредељени за А модел са ставовима васпитача и васпитача који су опредељени за Б модел у погледу метода и поступака које примењују за подстицање и развијање дечјег ликовног стваралаштва, као ни повезаности ставова васпитача са њиховом опредељеношћу за један од модела Основа програма“, одбацује, а прихвата алтернативна која гласи да „има статистички значајне разлике између ставова васпитача који су опредељени за А модел са ставовима васпитача који су опредељени за Б модел у погледу коришћења бојанки у ликовном васпитању и образовању предшколске деце, у зависности од њихове опредељености за један од модела Основа програма.

Закључак

Бојанке и ликовни комплети „корак по корак“ су доминантни на тржишту децје литературе, а самим тим и доступни родитељима који се у жељи да подрже ликовно изражавање своје деце, најчешће одреде да свом детету обезбеде овакве производе. Ипак, међу стручњацима постоји слагање да бојанке штете креативности и да су ограничавајуће за децје ликовно стваралаштво. Садржај бојанки се углавном своди на контурне силуете људских или животињских ликова, а најчешће су то познати ликови из децјих анимираних филмова, па се може посумњати да је то индустрија која маркетиншки подржава продају која је првенствено у интересу произвођача, без много бриге за стваран допринос децјем стваралачком изражавању.

Шкорц поставља питање утицаја вежбе на креативност. „Да ли се средина може организовати тако да поспешује развој креативности код деце?“ Она наводи ставове других истраживача који предлажу вежбање креативности кроз прављење удаљених асоцијација, и да је успостављење нових менталних веза блиско вежби креативности. „Ако покушамо да стварамо нове везе и путеве, нове асоцијације, такво вежбање удаљених асоцирања доприноси отварању нових менталних путева и креативном ослобођењу“ (Шкорц 2012: 102-103).

Супротно наведеном ставу, у вежбама са бојанкама од детета се очекује да унутар задатог оквира попуни бојом простор, при чему оно механички извршава задатак, без могућности дивергентног приступа проблему. Бојанке штеде дете од размишљања и маштања, нудећи му готове шаблоне, који касније утичу и на индивидуални израз детета, које покушава да копира „савршене цртеже“ у бојанци. Наравно ово може бити прилично фрустрирајуће за дете, које на млађем узрасту не може да задовољи такве естетске критеријуме, па дете често одустаје од цртања јер „не може тако добро да црта“ као што је нацртано у бојанци. Нека деца и уживају у овој активности механичког бојења, јер не морају превише да размишљају, па бојанке постају прибежиште за несигурну децу. Ово чак иде даље и ван оквира ликовног изражавања, па касније као одрасли људи, у свакодневним активностима, показују несигурност и у сопствене ставове већ се везују за готове обрасце и шаблоне који се огледају у друштвено прихваћеним моделима понашања и мишљења. У неким истраживањима су анализирани цртежи деце која су константно користила бојанке и показало се да су у преко 60 процената случајева променила своје облике, покушавајући да копирају цртеже из бојанки, што је довело до регресије цртежа и губљење индивидуалног концепта, као и личне креативне експресије.

Однос одраслог према коришћењу бојанки у ликовном стваралаштву деце и поступцима који угрожавају децје ликовно стваралаштво зависи од њихових ставова како коришћење бојанки, утиче на развој децјег ликовног стваралаштва, да ли штети или користи развоју децјег ликовног стваралаштва, при чему са може поћи од чињенице да готови модели децу воде у стереотипију, шаблонизам, штеде напор да маштају, и не развијају код деце дивергентно-креативно мишљење. Коришћење бојанки је показатељ да они који их користе у раду са децом не познају методику савременог ликовног васпитања и образовања, која је недвосмислено против коришћења бојанки, као ни законитости развоја деце, како креативног, тако и оштег.

Према Б. Шкорц, продукт и процес морају бити видљиви у окружењу и наводећи образовне импликације неких од стручњака каже да утицај на креативност мора имати неки средњи степен опшности "ни општи, нито домен-специфичан, него би требало да се налази између ове две крајности, јер је то једини начин да се напредује у креативном развоју. "Кокретно, то би значило да у креативном развоју крајности имају лошији ефекат од средње мере која садржи и конкретно и уопштено у умереним степенима... Било би опрезније вежбање кротивности разумети на општијем плану, не као вежбу у производњи, него као препознавање и активирање потенцијала који су кључни у развојном смислу" (Шкорц 2012: 104).

Дакле, иако постоје начелни ставови васпитача о значају очувања аутентичности дечјег ликовног израза, подстицању креативности и слободе ликовног изражавања, оно што се запажа у нашој актуелној васпитно-образовној пракси, а сада и потврђено у емпиријским истраживањима, јесте стварност која захтева фундаменталне промене у односу према ликовном васпитању и стваралаштву уопште као примарној људској делатности. Ово се првенствено односи на компетенције васпитача у области ликовног стваралаштва и васпитно образовног рада у овом специфичном пољу рада, при чему су васпитачи опредељени за А модел Основа програма демантовали своје начелне ставове у вези са слободом дечјег ликовног стваралаштва, демонстрирајући у овом истраживању, али и у пракси потпуно супротна начела заснована на високоструктурираним концептима и моделима и неразумевању значаја и домета ликовних активности у дечјем развоју.

„Исто као што и песма може да се препише без разумевања, поруке, ритма или метафоре, сликање слике према упутствима је аутоматска процедура која слабо подстиче нечије креативне способности. Овакве збирке активности форсирају децу на имитативно понашање и инхибирају њихов сопствени креативни израз. Такође ове активности не обезбеђују емоционални развој, зато што свака варијација коју дете направи може бити грешка. У њима се не промовишу вештине и способности које се развијају из дететовог индивидуалног ликовног израза. Уместо тога, они вежбају дете да прихвата концепт уметности одраслих, уметности коју дете није у стању да ствара, фрустрирајући тако дететов лични креативни нагон” (V. Lowenfeld 1975: 108).

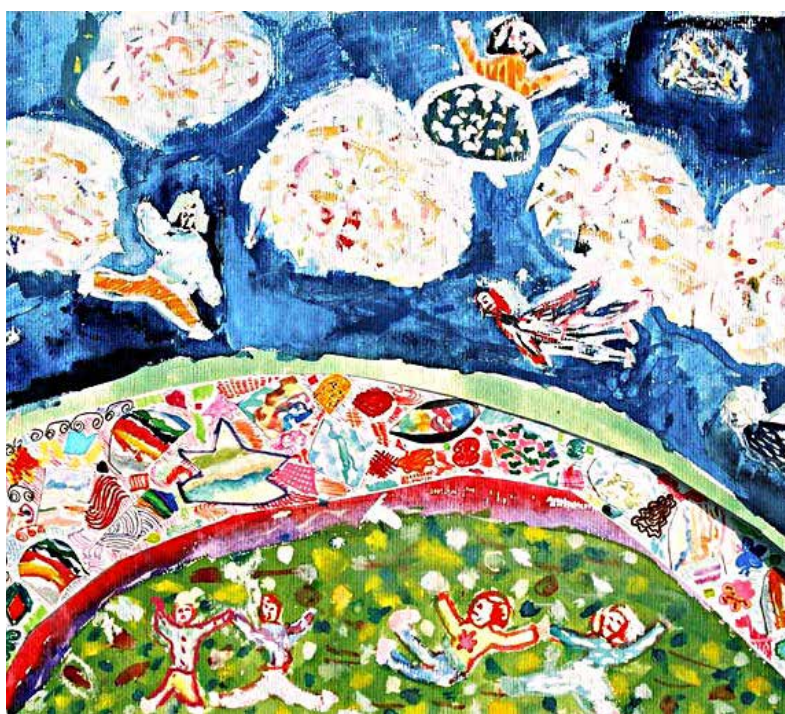
Литература

- Беламарић, Д. 1987. *Дјете и облик* (Загреб: Школска књига).
- Филиповић, С., Каменов, Е. 2009. *Мудрост чула трећи део – дечје ликовно стваралаштво* (Нови Сад: Драгон).
- Филиповић, С. 2011. *Методика ликовног васпитања и образовања* (Београд: Универзитет уметности у Београду и Издавачка кућа Клет).
- Lowenfeld, Viktor & Brittain, W. Lambert. 1975. *Creative and mental growth* (New York: Macmillan Publishing Co., Inc).
- Шкорц, Б. 2012. *Креативност у интеракцији — психологија стваралаштва*, Београд: Мостарт.
- <http://www.unclefred.com/> датум приступа 20.12.2016.

Summary

One of the most important factors in the development of pre-school children's creativity is most certainly the educator, his/her expertise, knowledge and personal characteristics. Information about educators, opting for Model A or Model B of the Programme Fundamentals, as well as their views on using colouring books and encouraging pre-school children's creativity, were gathered from the questionnaires by the educators. The chief expectation in this research was that, owing to the results and their interpretation in the light of theoretical postulates, as well as to the research into the phenomenon of children's artistic creativity conducted so far, it was possible to come up with some more reliable interpretations of the mentioned phenomenon, which is quite complex and occasionally controversial and which is related to different forms of manipulation and imposition of ready-made stereotypes, patterns and concepts in educational work. This has wider educational and psychological importance and can serve as a starting point for promoting art education teaching methods as a scientific discipline and a practice in kindergartens.

Keywords: art education, pre-school children, creativity, colouring books, pre-school programme





Мртва природа, темпера и угљен, дечак 6,5 година,
приремна предшколска група *Модел Б*, ПУ Камичак, Земун, 2007.

ISKUSTVO UČENJA KAO ESTETSKO ISKUSTVO U NASTAJANJU: Teorija estetskog iskustva i estetskog kvaliteta iskustva Džona Djujija

THE EXPERIENCE OF LEARNING AS AN EMERGING AESTHETIC EXPERIENCE:

The theory of aesthetic experience and the aesthetic quality of experience by John Dewey

Sunčica Milosavljević
Umetničko udruženje BAZAART
Beograd

UDK 371.3:72/77
111.852:929

Rezime

Savremeno obrazovanje teži tome da transversalno uvede umetnost u nastavu/učenje različitih predmeta, u očekivanju da načela umetnosti blagotvorno deluju na promenu obrazovne paradigme od transmisivno-receptivne ka (inter)aktivnoj. Uloga umetnosti u aktivnom učenju u literaturi je fenomenološki opsežno obrazložena, dok teorija traži dopune. Na osnovu konstruktivističke teorije učenja i kategorijalnog aparata progresivne pedagogije i teorije estetike, koji je ustanovio Džon Džui, u ovom radu se uočava veza između umetnosti i pedagogije kroz pojmove iskustva učenja i estetskog iskustva. Posmatra se dvosmerni potencijal ove veze – kako estetsko iskustvo deluje pedagoški i obratno – kako učenje kao građenje znanja i značenja deluje na estetskoj ravni. Uočava se da u delu „Umetnost kao iskustvo“ (*Art as Experience*) – jedinom gde se bavio estetikom – Džui razlučuje *estetsko iskustvo* koje nastaje u susretu sa umetničkim delom od *estetskog kvaliteta iskustva* koje može imati svako iskustvo, pa i iskustvo učenja, ako poseduje najvažnija svojstva estetskog iskustva – celovitost i integrisanost. S uvidom u osnovne pojmove teorije Džona Djujija, zaključuje se da je estetski kvalitet iskustva učenja *differentia specifica* (inter)aktivne nastavne paradigme i time se uspostavlja teorijsko obrazloženje za primenu obrazovnog koncepta učenja kroz umetnost.

Ključne reči: obrazovanje kroz umetnost, aktivno učenje, Džon Džui, estetsko iskustvo, estetski kvalitet iskustva.

Koje mesto umetnost treba da zauzima u savremenom opštem obrazovanju – pitanje je koje pobuđuje brojne diskusije u stručnoj javnosti, kako u svetu, tako i kod nas. Među različitim pristupima, posebno se ističu dva koja prepoznaje i preporučuje i UNESCO: obrazovanje o umetnosti i obrazovanje kroz umetnost (UNESCO 2006: 8).

Prvi pristup ima dugu tradiciju u našem školstvu; oličen je u grupi predmeta čiji sadržaj čine pojedine umetničke discipline i pretežno je u funkciji estetskog obrazovanja. Obrazovanje o umetnosti, koje za cilj ima razvoj umetničkih veština, sklonosti, ukusa, poznavanja i vrednovanja umetnosti, ostvaruje se uglavnom kroz već ustanovljen oblik nastave umetnosti, koja uključuje uvod u teoriju, kreativni rad i posete kulturnim institucijama i događajima (Mađarev 2009: 15–18).

Drugi pristup (koji se nipošto ne isključuje s prvim) sve je zastupljeniji u našim školama, a podrazumeva da se umetnost, kao metod i sadržaj, transverzalno proteže kroz druge predmete i obrazovne oblasti, podržavajući integrisano učenje. Radom brojnih istraživača, najčešće istovremeno i praktičara, utvrđeno je da obrazovanje kroz umetnost omogućuje razvoj kreativnog i kritičkog mišljenja, razumevanje koncepata i smislenu primenu znanja, što su ciljevi relevantni za obrazovanje u celini (v. Marshall & Donahue 2014).

Uključivanje umetnosti u nastavu drugih predmeta zahtevalo bi da se uvedu brojne promene u planiranje nastave i nastavnu praksu, način na koji se obrazuju budući nastavnici itd. Takve korake je teško ostvariti ako ih ne pokreće promena obrazovne filozofije. A za tu, suštinsku promenu, postoje bitni razlozi. U okruženju kojim dominira slobodan protok informacija, gde je svaki medijski pismen pojedinac uključen u tokove intenzivnog informalnog učenja, škola prestaje da bude ekskluzivni izvor znanja i mora da se transformiše. Njena važna nova društvena uloga postaje da mlade ljude priprema da upravljaju sopstvenim procesima saznavanja i da im za to pruži odgovarajuće kompetencije – umeća za primenu naučenog. Od savremene škole očekuje se da razvija povezana znanja, veštine i stavove, orijentisane ka razumevanju sveta i upravljanju složenim životnim situacijama. Umetnost se u tome vidi ne kao još jedan niz (izolovanih) informacija, već kao način mišljenja neophodan za razvoj kompetencija. Umetničko mišljenje treba da pruži podršku kako obrazovanju, tako i vaspitanju: da nas pouči kako da učimo i kako da živimo – aktivno, kreativno i autentično.

Na koji način umetnost postiže ovu svrhu i deluje transformativno na obrazovanje? Koje su to konkretne kategorije koje omogućuju duboku promenu i kako ih teorijski obrazlažemo?

Za odgovore na ova pitanja moramo se okrenuti psihološkoj, pedagoškoj i estetičkoj teoriji, posvećujući posebnu pažnju učenju američkog progresivnog filozofa i pedagoga Džona Djuija (*John Dewey*)¹ i njegovih sledbenika.

Učenje kao građenje znanja i značenja

Argumenti za široko uključivanje umetnosti u obrazovanje temelje se na konstruktivističkoj teoriji koja učenje vidi kao proces građenja znanja i značenja. Prema ovoj teoriji, učenje se nikada ne odvija kroz prost transfer podataka (od nastavnika ka učeniku), čak ni u najrigidnijim nastavnim situacijama. Učenje se ostvaruje – bilo ono puka asimilacija gradiva, preuređenje znanja ili čak metakognitivni uvid – tako što učenici aktivno koriste refleksiju i maštu da već stečena znanja i iskustva nadgrade i pretvore u nove značenjske strukture.

¹ Bibliografiju Džona Djuia videti na: <http://dewey.pragmatism.org/>

S pravom se smatra, naime, da dete u sistem obrazovanja ulazi sa već postojećim znanjem i iskustvima, i to ne samo u kontekstu škole, već i života, tako da nastavnik, zapravo, radi sa „živim materijalom“ (Biesta 1996: 90). Kada stvorimo uslove da dete u proces učenja aktivno ulaže svoja znanja i iskustva, ono postaje ko-autor sopstvenog znanja; akcenat se sa nastave prenosi na učenje i sa nastavnika na učenika; nastavnik menja svoju ulogu: od predavača, on postaje partner u procesu učenja, sa zadatom da diskretno i umešno vodi proces građenja znanja i značenja. Tradicionalno, receptivno učenje transformiše se u aktivno učenje: živu razmenu pedagoških sadržaja i kompetencija između učenika i nastavnika, ali i učenika među sobom. Aktivno učenje naziva se još i kooperativnim učenjem, jer nastaje kroz komunikaciju i razmenu unutar grupe posvećene učenju. Stoga ono, osim obrazovnih ciljeva, ostvaruje i razvoj socijalnih sposobnosti, dijaloga i drugih interpersonalnih veština, budi „saznajnu glad“ i „interesovanje dece za svet koji ih okružuje“. (Videti: Ivić, Pešikan i Antić 2001: 36). Učenici se tako pripremaju da u realnom socio-kulturnom kontekstu samostalno vode celoživotni proces sopstvenog učenja.

Aktivno učenje je kreativno, participativno i odvija se putem (inter)aktivne nastave. U pojedinim izvorima (Ivić, Pešikan i Antić, 2001) izrazi 'interaktivna nastava' i 'aktivna nastava' koriste se međusobno zamenljivo, u okviru sintagme 'aktivna nastava/učenje', za sve oblike nastave/učenja u kojima učenik ima aktivnu ulogu u građenju sopstvenog znanja. U drugim izvorima, pravi se oštija razlika između ova dva oblika nastave. *Aktivna nastava* shvata se kao oblik gde su aktivnosti učenika podstaknute nastavnom tehnikom, sadržajem ili uputstvima nastavnika, odnosno gde učenik dolazi do znanja putem rešavanja problema uz fleksibilnost u mišljenju i izraženiju kreativnost. *Interaktivna nastava* shvata se kao oblik nastave gde su aktivnosti podstaknute aktivnostima drugih članova grupe, ali i interakcijom između učenika, nastavnika, roditelja i drugih subjekata (Mrđa i Petrović 2010: 122). Ovde koristimo oblik 'aktivna nastava' u objedinjenom značenju.



Слика 15: Бранко Раковић,
Цртеж из свеске А5, 18.3.2015.



Слика 16: Бранко Раковић,
Цртеж из свеске А5, 22.3.2015.

Pedagoška teorija Džoja Djuija

Koncept aktivnog učešća učenika u konstrukciji znanja legat je psihološke škole konstruktivizma čiji su najistaknutiji predstavnici Žan Pijaže (*Jean Piaget*) i Lav Vigotski (*Lev Vygotsky*), a pre svega pedagoškog učenja Džona Djuija. Prema Djuiju, aktivnu participaciju učenika u procesima učenja maksimalizuju dva činioca: *socio-kulturni* tj. *politički kontekst obrazovanja*, koji proizilazi iz utemeljenosti obrazovanja u društvu (Berding 1997: 29) i *učenje kroz iskustvo*.

Učenje u socio-kulturnom kontekstu: Participacija za Djuija direktno znači socijalno učešće, saradnju sa ostalim (i starijim i mlađim) pripadnicima zajednice/društva u socio-kulturnoj interakciji (Dewey 1897: 77–80; Dewey 1925). Jedan od osnovnih postulata Djuijeve teorije obrazovanja jeste da je znanje socio-kulturna kategorija i da se ne može 'preneti', već da se uvek iznova gradi kroz iskustvo komunikacije. Komunikacija takođe nije prenošenje gotovih značenja, već ko-konstrukcija zajedničkih značenja.

Značenje ne nastaje u bilo kakvoj komunikaciji, već kada s razumevanjem i namerom komuniciramo sa okruženjem (Cam 2000: 158–181). Po svojoj intencionalnoj prirodi, obrazovanje je izrazit oblik svrhovite socijalne komunikacije. Obrazovne situacije mogu se opisati kao „susretanje individualnih akcija učitelja i učenika“ (Biesta 1996: 92), a učenje se odvija u prostoru između domaćaja te dve akcije. To praktično znači da aktivna nastava/učenje nije samo stvar izbora nastavnika i škole, već da transmisija znanja nije moguća, odnosno, da bez aktivnog učešća učenika, do učenja neće doći. Kultura, kao i znanje, konstrukt je koji se gradi kroz socijalnu interakciju (ibid).

Učenje kroz iskustvo: Teorija iskustvenog učenja danas je široko rasprostranjena. Osim na učenju Djuija, Vigotskog i Pijažea, ona počiva na radovima Levina (Kurt Lewin), Freirea (Paulo Freire), Kolba (David Kolb) i drugih. Ova teorija sublimiše postulate konstruktivista, stavljajući poseban akcenat na značaj iskustva u učenju. Osnovne postavke su učenje kao proces kreiranja/građenja znanja, zasnovanost učenja na iskustvu, svrhovitost učenja u procesu adaptacije/socijalizacije, holistički karakter učenja i aktivna razmena učenika sa sredinom. Djui svoj stav zasniva na uverenju da svako dete poseduje urođenu potrebu za razmenom sa dinamičnom sredinom i time, za sticanjem iskustva. Želju deteta da dela, da se samoaktuelizuje, Biesta (Gert Biesta) naziva „performantivnom intuicijom“ (Biesta 1996: 91) i ukazuje da je pedagog može iskoristiti da, kroz holistički pogled na dete/učenika, kanališe ne samo kognitivne, već i afektivno-vrednosne i psiho-motoričke sposobnosti učenika. Kako bi se podstakao celovit razvoj, Djui je uveo ideju projektnog učenja, kroz rešavanje konkretnih problema u životu, gde će se angažovati ne samo psiha, već i telo učenika. Djui insistira na tvrdnji da škola nije priprema za život, već život sam; stoga je i svako iskustvo učenja – životno iskustvo.

Konsekvence ovakvog viđenja su veoma značajne za razvoj pedagoške epistemologije. Između ostalog, za prepoznavanje uloge umetnosti u učenju (posebno drame/pozorišta i plesa) izuzetno je važno što je Djui zapazio i u teoriju uveo pojam tela (v. Fischer-Lichte 2004), te mu dao veliki značaj u svim situacijama učenja: diskurzivnim, komunikacijskim i participacijskim (Berding 1997: 26).

Učenje kao iskustvo: Rezultat aktivnog učenja još uvek nije znanje, već iskustvo učenja. Djui smatra da samo iskustvo ne dovodi do učenja, već učenje nastaje refleksijom o iskustvu. Na temeljima Djuijeve teorije, Dejvid Kolb (*David Kolb*) nudi sledeću radnu definiciju učenja: „Učenje je proces gde se znanje kreira kroz preoblikovanje iskustva“ (Kolb 1984: 26–34). Sam Djui određuje obrazovanje kao „takav oblik rekonstrukcije ili reorganizacije iskustava koji iskustvu daje značenje“ (Dewey 1930: ch. 6).

Otkrivanje značenja u iskustvu, prema tome, to je promena koju želimo da ostvarimo kroz obrazovanje. U tome treba imati u vidu da je iskustvo šire od saznanja, kao što je i učenje šire od škole.

Iskustvo je doživljaj.¹ Kada se sećamo nekog iskustva, osim misli, prizivamo osećanja, senzacije (ono što smo videli, čuli ili na druge načine osetili), prostornu i vremensku poziciju i kontekst, rečju – totalitet iskustva. U doživljajnom kvalitetu iskustva, na kojem Djui temelji svoju estetičku teoriju, sadrži se i skrivena veza između pedagoškog i iskustva koje nam pruža umetnost.

Umetnost kao iskustvo: Iskustvo aktivnog učenja, u kom su učenici ko-autori sopstvenog znanja, autentično je i kreativno iskustvo. Po tome je ono blisko iskustvu koje nam pruža umetnost. Ova paralela je dvojaka: s jedne strane, moguće ju je povući između *procesa* učenja i umetničkog procesa, a s druge, između iskustva učenja i kreativnog iskustva.

Srodnost umetničkog procesa i procesa učenja očigledna je, jer se kroz oba stvaraju nova značenja. Struktura komunikacije takođe je slična: poput učitelja, autor inicira nastanak novih značenja, publikujući umetničko delo i pozivajući recipijenta da se uključi u interakciju. I tok procesa se podudara: značenje nastaje u slobodnom prostoru saradnje između autora i publike, posredstvom umetničkog dela. Analogno određenju obrazovanja, umetnost možemo tumačiti kao ravnopravni susret individualnih akcija autora i recipijenta, odnosno kao „dijalektički proces produkcije i recepcije“ (Jauss 1984: 57). Ovi su procesi paralelni: proces kreacije koji sprovodi umetnik kroz umetničko delo i proces re-kreacije koji sprovodi gledalac/publika (Dewey 1934: ch. 4–5).

Proces kreacije i rekreacije čine celinu. Djui žali što (u engleskom jeziku) ne postoji reč koja objedinjuje pojmove 'umetničko' i 'estetsko' i obrazlaže da se 'umetničko' odnosi na produkciju: činjenje i stvaranje, dok se 'estetsko' odnosi na recepciju: poštovanje, spoznavanje i uživanje. Da bi jedno delo bilo umetnost, kaže autor, ono mora imati estetski kvalitet. To znači da delo mora stvoriti u gledaocu/recipijentu specifičnu vrstu iskustva: zadatak umetnika je da pobudi doživljaj – iskustvo koje se percipira estetski (ibid: ch. 3).



Слика 17: Бранко Раковић, „Вампа“, цртеж, А5, 1/1, I 2008.



Слика 18: Бранко Раковић, „Град“, цртеж, А5, XI 2014.

¹ U engleskom jeziku ne postoji poseban izraz za 'doživljaj', već se koristi termin za 'iskustvo' – experience. S obzirom na to da se u ovom radu bavimo teorijom Džona Djuija koji je pisao na engleskom jeziku i koristio objedinjen termin experience, nećemo ulaziti u obrazlaganje posebnosti značenja termina 'doživljaj' i 'iskustvo'.

Estetsko iskustvo kao pedagoško iskustvo

Istaknuta autorka u oblasti kreativne pedagogije Elizabet Elsvort (*Elizabeth Ellsworth*) ukazuje na pedagoški kvalitet estetskog iskustva. Ona smatra da postoji intrinzička veza između umetnosti i učenja, te da umetnost sasvim spontano ostvaruje pedagoško delovanje. Razmatrajući pedagoške efekte doživljaja umetnosti, ona kaže: „Estetsko iskustvo preoblikuje se u nešto drugo, u iskustvo učenja u nastajanju“ (Ellsworth 2005: 8).

Ukoliko uistinu postoji suštinska veza između umetnosti i obrazovanja, ona bi implicirala i obrnut proces: iskustvo učenja moralo bi se preoblikovati u 'estetsko iskustvo u nastajanju'. Ovakva pretpostavka može delovati kao konstrukt, možda samo zato što, usled dominacije tradicionalnog obrazovnog pristupa, nismo upoznati s tim da je pedagoška teorija zapazila ovu vezu. Potvrdu teze o estetskom karakteru iskustva učenja, zapravo, lako nalazimo u teoriji Džona Djuija koji u delu „Umetnost i iskustvo“ razlaže odnos životnog i estetskog iskustva.

Pedagoško iskustvo kao estetsko iskustvo

Estetsko iskustvo je put u Djuijevu pedagošku teoriju našlo na neuobičajen način, zahvaljujući jednom kros-disciplinarnom 'ekscesu' u dugom i intenzivnom istraživačkom veku ovog autora. Djui se samo jednom, i to vrlo kasno, okrenuo pitanjima estetike, u delu „Umetnost kao iskustvo“. Hansjorg Hor (*Hansjörg Hohn*) navodi da razlozi za to nisu bili unutrašnje (istraživačke) prirode, već da je autor bio podstaknut prijateljstvom sa Alfredom Barnsom (*Alfred Barnes*), industrijalcem i strastvenim kolekcionarom umetničkih dela (Hohn 2012).

Uzimajući u obzir da se pitanje estetike i estetskog iskustva ne pojavljuje ni u jednom drugom Djuijevom delu ni pre ni kasnije, pa tako ni u brojnim radovima koji su fokusirani na obrazovanje, zaključujemo da, razlikovanjem umetničkog od neumetničkog domena, Djui pre među njima uspostavlja paralelu, nego odnos striktnog isključivanja. Premda je Djuijeva namera bila prvenstveno da umetnost analizira sa stanovišta iskustva, u ovom delu je iskustvo briljantno analizirano sa stanovišta umetnosti. Pojam estetskog iskustva iluminira važna neestetska iskustva, dajući im auru prodora, uvida i lične (pedagoške) promene i rađa sasvim novu kategoriju, od ključne važnosti za razumevanje savremene teorije obrazovanja: *estetski kvalitet iskustva*.

Teorija estetskog iskustva i estetskog kvaliteta iskustva Džona Djuija

Djui je, na osnovu svoje teorije učenja kroz iskustvo, doveo u vezu doživljaj celovitosti i uvida koji pobuđuje umetnost i takav isti doživljaj koji nastaje u svakodnevnim iskustvima koja nas prosvetljuju. Kako obrazovanje ima jasno proklamovanu prosvetiteljsku svrhu, pojedini sledbenici Džona Djuija tumače da je „svako nastavno iskustvo estetsko iskustvo“ (Webster & Wolfe 2013: 21). Sam Djui je i povezivao i razlikovao kategorije *životnog*, *obrazovnog* i *estetskog iskustva*. Dok životna i obrazovna iskustva posmatra kao bliska, Djui estetsko iskustvo ekskluzivno vezuje za doživljaj umetničkog dela. Za suštinske i transformišuće uvide koji nastaju mimo susreta s umetnošću, pak, uvodi pojam estetskog kvaliteta iskustva.

Estetski kvalitet iskustva: Vezu između iskustva u životu i umetnosti Djui vidi kroz sam pojam estetskog. On definiše estetsko kao „jasniji i intenzivniji razvoj odlika koje pripadaju svakom normalno celovitom iskustvu“ (Dewey 1934: 46). 'Celovito' je sinonim za bitno Iskustvo (*anexperience*) koje nas oblikuje i menja (ibid: 35). Djui naglašava da ni u životu nije svako iskustvo – *Iskustvo*; samo ono koje ima snažan emotivan ton, koje je dovršeno i koje nam omogućava da izvedemo zaključke jeste *Iskustvo* koje pamtimmo i na osnovu kog učimo (ibid: 35–37). On poredi zaokruženo životno iskustvo i doživljaj umetničkog dela – oba imaju strukturu i tok, celovitost, jedinstvenost i integritet, emotivni kvalitet i intelektualnu

poentu – i govori o estetskom doživljaju takvog, neumetničkog iskustva, koji je u biti jednak doživljaju umetničkog dela. Ono što se u životu događa uglavnom bez reda, naša estetska sposobnost prerađuje u iskustvo kao smislenu i zaokruženu celinu – uspostavljajući kauzalne veze i druge odnose delova i celine, njihov smisao i svrhu, tematski kontekst, ličnu i univerzalnu idejnost itd. Postupak spontane prerade doživljenih sadržaja u iskustvo koje percipiramo kroz estetski kvalitet analogan je postupku kroz koji umetnik stvara zaokruženo delo, sa zadatkom da kod recipijenta/publike proizvede estetski doživljaj (ibid: ch. 3 passim). Kako je obrazovno iskustvo takođe životno, sve što je rečeno važi i za bitna iskustva učenja.

Iskustvo se, dakle, stiče kroz proces, putem integrisanja svih elemenata u celinu. Celovitost (zaokruženost) i integrisanost – to su odlike koje iskustvu obezbeđuju estetski kvalitet (ibid: 35–37; v. Hohn 2012: 6 i Hohn 2013: 26–27). *Celovitost* znači da, za razliku od mnogih nevažnih iskustava koja svakodnevno stičemo, bitno iskustvo ima povezane delove (faze) koje teku u kontinuitetu: „tok“ počinje anticipacijom i kulminira zaključkom; iskustvo se zaokružuje u jedinstvo. Da bi bilo *integrisano*, pak, a u krajnjoj liniji i imalo estetski kvalitet, značajno iskustvo se mora *doživeti* u svakoj fazi. To znači da ono obavezno pobuđuje emocije. Štaviše, iskustvo je u svom formiranju vođeno emocijama koje od delova čine jedinstvenu celinu. Iskustvo može biti i bolno, jer kroz novo iskustvo rekonstruišemo naša dotadašnja znanja i stavove, drugim rečima – transformišemo se (Dewey 1934: 41; v. Hinchliffe 2011: 421–423).

Svako iskustvo, dakle, koje odlikuju celovitost i integrisanost, nosi *estetski kvalitet*. Takvo bitno *Iskustvo* jeste, ili bi trebalo da bude, obrazovanje.

Estetsko iskustvo: Razliku između estetskog i drugih vrsta iskustva Djui uspostavlja na ravni svrhe i komunikacije. Estetsko iskustvo nastaje u susretu sa umetničkim delom kao celovitim i iznutra integrisanim i ostvaruje se kroz određenu vrstu komunikacije – *putem izraza*. U skladu sa razlikom između estetskog kvaliteta i estetskog iskustva, Djui razlikuje utilitarne (instrumentalne) i estetske aktivnosti. Nauka je utilitarna/neestetska aktivnost, jer gleda u budućnost i za cilj ima naredna iskustva. Umetnost je neutilitarna/estetska aktivnost fokusirana na sam trenutak doživljaja – *hic et nunc*, i njen cilj je samo iskustvo koje pobuđuje. Ipak, estetski kvalitet i utilitarnost ljudskih radnji se ne isključuju; utilitarne akcije posvećene građenju značenja, kakva je npr. obrazovni proces, mogu imati visok estetski kvalitet. Otud i aktivna nastava, iako je iskustvo koje služi budućim ciljevima, može posedovati i poseduje estetski kvalitet.

Estetsko iskustvo *per se* je drugačije. U estetskom iskustvu „materijal se ne koristi kao most prema nekim budućim iskustvima, već kao rast i individualizacija aktuelnog iskustva“ (Dewey 1934: 127). Možemo ga tumačiti kao „epitom estetskog kvaliteta iskustva“ (Hohn 2012: 8), „idealnu realizaciju integrisanosti i strukture“ (Hohn 2013: 27), a sam Djui ga posmatra *par excellence* holistički – kao posebnu vrstu reda koju doživljavamo kada uspemo da iskusimo ravnotežu i harmoniju sa svetom (Dewey 1934: 17, 40).

Doživljaj – doživeti svet: emocionalno, u potpunosti – ključni je uslov za postizanje harmonije (Hohn 2013: 33–37). Estetsko iskustvo se živi, dinamično je i zahteva aktivnog doživljajaoca – subjekta koji će rekonstruisati elemente ponuđene od strane umetnosti (Dewey 1934: 54–55).

Estetski objekat i estetska komunikacija: Djui intenzivno promišlja i o umetničkom delu. Takvo delo – objekat koji može pobuditi estetsko iskustvo – pripada 'svetu života', a od drugih, neestetskih objekata razlikuje se po svojim odlikama integrisanosti i zaokruženosti, aktivnog odnosa prema svetu, otvorenosti, složenosti, pregnantnosti značenjem i komunikativnosti. Estetski validan objekat mora biti izraz. Naime, na liniji distinkcije između utilitarnog i estetskog delanja, Djui pravi razliku i između njihovih modusa delovanja – *iskaza* i *izraza*; ta je razlika istovremeno ključna za pojam estetskog u iskustvu.



Слика 19: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 2. X 2013.



Слика 20: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 2. X 2013.

Iskaz i izraz: *Iskazi* se sastoje od reči, znakova i simbola koji nemaju sopstveni intrinzički kvalitet značenja, već su oni kodovi i konvencije za *tumačenje* značenja i samo nas mogu *uputiti* na iskustvo, dok su *izrazi* ona sredstva i mediji koji nose značenje, *artikulišu* smisao i *čine* iskustvo. Djui to kaže jednostavno: „Nauka iskazuje značenje; umetnost ga izražava“ (ibid: 84). Izraz može biti objekt ili čin. Umetnička dela su objekt-izrazi na nivou nad-realnosti, koji sadrže i bolje i jasnije komuniciraju koncentrisano i intenzivirano iskustvo. Umetničko izražavanje (čin) je iskustvo stvaranja značenja. Ali i estetska percepcija je čin i iskustvo stvaranja značenja (ibid: 58–105).

U tom smislu, izraz je takođe ekskluzivan medij komunikacije. Dok razmena iskaza ne omogućuje prenošenje i razumevanje iskustava, učešće u zajedničkim aktivnostima, gde su svi učesnici u prilici da se izražavaju, to omogućava (Hohr 2012: 10), što je posebno značajna pretpostavka u terminima naše teme. Za progresivnu pedagogiju, ali i za savremenu filozofiju obrazovanja, obrazovanje je dug proces građenja značenja, koji se odvija u društvenom kontekstu i na taj način, aktivnog – a ne pasivnog, receptivnog – uvođenja deteta u kulturu društva/zajednice.

Zaključak: Značaj estetskog iskustva za pedagošku teoriju i praksu

Pojam estetskog iskustva javlja se u različitim oblicima još u antici, a postaje dominantan u modernizmu, kada je termin 'estetsko' zapravo teorijski i uspostavljen. Kroz istoriju filozofske misli, ovaj pojam doživeo je brojne transformacije i različito je vrednovan (Shusterman 1997: 29). U pedagoškoj teoriji, estetsko iskustvo stiče značaj u pokretu prosvetiteljstva, kada se veruje da umetnost i učenje o umetnosti donose veliku obrazovnu dobrobit. Tek kroz rad Džona Džuija, estetsko iskustvo sagledava se na posve nov način: njegova pedagoška vrednost vidi se kroz pretpostavku da samo učenje može da preobražava onoga ko u njemu učestvuje na način koji je svojstven umetnosti. Ovime je pedagoška misao mnogo dobila: izdvojen je kvalitet transformativnih iskustava koja su podstaknuta ličnim obrazovnim otkrićima i taj je kvalitet prepoznat kao estetski. Kroz uvođenje pojma *estetskog kvaliteta iskustva*, pedagoško delovanje steklo je atribut stvaralačkog, jer se estetski doživljaj vezuje za autopoetičko stvaranje bitnog značenja.

U savremenom obrazovanju koje teži da osposobi učenika da samostalno vodi procese sopstvene pedagoške promene, oba pristupa koja UNESCO preporučuje za situiranje umetnosti u obrazovanje – učenje o umetnosti i učenje kroz umetnost – imaju nezamenljivo mesto.

Učenje o umetnosti omogućuje neposredno estetsko iskustvo kroz doživljaj umetničkog dela, koji kultivše kao aktivnu recepciju i komunikaciju i time priprema učenike za učešće u građenju značenja. Učenje kroz umetnost, koje počiva na kreativnom izrazu, donosi iskustvo učestvovanja (participacije) zahvaljujući kom učenici spontano, a u okvirima širim od same umetnosti, usvajaju načela umetničkog stvaralaštva i umetnički način mišljenja i samostalno grade značenja.

Obrazovni pristup kroz umetnost uspostavlja suštinsku sponu zahvaljujući kojoj umetnost menja obrazovanje. Naime, u savremenoj pedagoškoj paradigmi, **umetnost ustupa obrazovanju načela po kojima funkcioniše**, između ostalog – zauzimanje perspektive i subjektivno izražavanje, emocionalnu komunikaciju koja izaziva doživljaj, slobodno raspolaganje elementima iskustva i njihovo kombinovanje u stvaranju novih struktura i značenja. Razvijen do krajnosti, ovaj pristup mogao bi stvoriti inoviran koncept obrazovanja centriranog na umetnost, gde bi se svi kurikularni sadržaji obrađivali usklađeno i povezano, kroz stvaralačko iskustvo.

Današnja obrazovna teorija temelji se upravo na ovim premisama. Ona se zalaže za promenu tradicionalnog transmisivnog nastavnog pristupa i uspostavljanje otvorene komunikacije koja će omogućiti aktivno konstruisanje i rekonstruisanje znanja i značenja. Aktivna nastava, čak iako se ne fokusira na estetske sadržaje, pa čak ne koristi ni kreativne metode, ipak spontano stvara uslove za postizanje *estetskog kvaliteta* učenja, kao proces otkrivanja koji izaziva uvid i stvara iskustvo učenja koje nije samo kognitivno, već i afektivno, dakle holističko i estetsko. Vrednost ovakvog iskustva je visoko razvojna, ne u najmanjoj meri zato što se pravac razvoja procesa učenja ne može sasvim predvideti. Džon Džui kaže da „iskustvo (...) ne zna kuda ide“ (Dewey 1934: 60).

Savremeni razvojni psiholozi potvrđuju ovakav stav. Bojana Škorc naglašava: „U većini situacija u životu zaista ne možemo unapred da znamo kakva rešenja ili opcije budućnost nudi. Aktivni smo i tragamo, otvaramo nove mogućnosti i ispitujemo, krećemo se u otvorenom psihološkom prostoru u kome, najčešće, ne znamo šta treba uraditi. Život stvarno tako i izgleda: mnogo više liči na umetničko stvaranje i ovladavanje nepoznatim, nego na izvršenje efikasnih opcija“ (Škorc 2012: 38).

Kada sopstvenim naporima i neizvesnim istraživanjem prodremo do suštine, sagledamo celinu i postignemo uvid, imamo estetski doživljaj. Duboko doživljeno iskustvo učenja preduslov je za sve kasnije procese učenja, jer „povećava sposobnost (učenika) da upravlja putanjom narednih iskustava“ (Dewey 1930: 76).

Образовање, према томе, постиже проширење kapaciteta за даље образовање, једнако као што естетско искуство расте кроз учестала и непосредна естетска доживљавања (Shusterman 1997: 39).

Искуство које нам пружа уметност значајно је за целокупан живот. Дјуи каже: „Оно што човек стекне као знање и искуство у једној ситуацији, постаје инструмент за разумевање и ефикасно решавање следеће ситуације. Овај процес траје онoliko дуго колико и живот и учење“ (Dewey 1938: 44).



Слика 21: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 12. X 2013.

Literatura

- Berding, J. W. A. 1997. „Towards a Flexible Curriculum. John Dewey's Theory of Experience and Learning“, *Education and Culture*, XIV, 1/1997, 24–31. – pristupljeno 2.2.2016. URL:<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1423&context=eandc>
- Biesta, G. 1996. „Education, Not Initiation“, in: *Philosophy of Education 1996*, ed. Margonis, F. (Urbana, Ill.: Philosophy of Education Society). – pristupljeno 20.2.2016. URL:<http://ojs.ed.uiuc.edu/index.php/pes/article/view/2247/942>
- Cam, P.2000. „Philosophy, Democracy & Education: Reconstructing Dewey“, in: *Teaching Philosophy for Democracy*, ed. Cha, S. (Seoul: Seoul University Press), 158–181. – pristupljeno 3.11. 2016. URL:http://www.philosophyinschoolsnew.org/?page_id=91
- Dewey, J. 1897. „My Pedagogic Creed“, *School Journal*, 54 (1897), 77–80.
- Dewey, J. 1925. Experience and Nature, in: *Later Works*, 1935-53, Vol. 1. eds. Boydston & Edel (SIU Press, 2008).
- Dewey, J. 1930. *Democracy and Education* (New York: Mac Millan).
- Dewey, J. 1934. *Art as Experience* (New York: A Wideview/Perigee Books; Penguin, 2005).
- Dewey, J. 1938. *Experience and Education*(Indianapolis: Kappa Delta Pi Publications).
- Fischer-Lichte, E. 2006. „Embodiment – From Page to Stage: The Dramatic Figure“, in: *Semiotic Bodies, Aesthetic Embodiments, and Cyberbodies*, ed. Winifried Noth (Kassel University Press), 101–116. – pristupljeno 4. 11. 2016. URL:<http://www.uni-kassel.de/upress/online/frei/978-3-89958-143-0.volltext.frei.pdf>
- Ellsworth, E. 2005. *Places of Learning: Media, Architecture, Pedagogy* (London: Routledge).
- Fischer-Lichte, E. 2014. „Culture as Performance: Theatre History As Cultural History“, in *ACTAS/ PROCEEDINGS*, 2014. – pristupljeno 12.02.2016. URL: http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf
- Fischer-Lichte, E. 2014. „Culture as Performance: Theatre History As Cultural History“, in *ACTAS/ PROCEEDINGS*, 2014. – pristupljeno 12.02.2016. URL: http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf
- Hinchliffe, G. 2011. „What is a Significant Educational Experience?“, *Journal of Philosophy of Education*, 45, 3, 417–431. pristupljeno 20. 2. 2016. URL: https://ueaeprints.uea.ac.uk/37337/1/Hinchliffe_JOPE_What_is_a_significant_ed_exp.pdf
- Hohr, H. 2012. „How educational is experience? An excursion into John Dewey's Art as Experience“, Philosophy of Education Society of Great Britain, Annual Conference (Oxford: New College). pristupljeno 20.2.2016. URL: https://www.researchgate.net/publication/268258232_How_educational_is_experience_An_excursion_into_John_Dewey's_Art_as_Experience
- Hohr, H. 2013. „The concept of experience by John Dewey revisited: conceiving, feeling and ‘enlivening’“, *Studies in Philosophy and Education*, 32, 1, 25–38.
- Ivić, I.; Pešikan, A. i Antić, S. 2001. *Aktivno učenje* (Beograd: Institut za psihologiju, MPS RS i MPN CG). pristupljeno 12.2.2016. URL:http://eduforum.rs/pdf/Aktivno_ucenje_sr.pdf
- Jauss, H. R. 1984. „The Change in the Paradigm of Literary Scholarship“, in: *Reception Theory: A Critical Introduction*, ed. Holub, R. C.(Methuen).

- Kolb, D. A. 1984. *Experiential learning: experience as the source of learning and development* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall).
- Mađarev, M. 2009. *Kreativna drama u Škozorištu* (Zemun: Mostart).
- Marshall J. and Donahue, D. M. 2014. *Art-Centered Inquiry and the New Standards in Education* (New York: Teachers College Press), 1-4. pristupljeno 1.11.2016. URL: http://www.tcpress.com/pdfs/9780807755815_supp.pdf
- Mrđa, M. i Petrović, N. 2010. „Problemski pristup fleksibilnoj diferencijaciji interaktivne nastave matematike“, *Norma*, 1/2010, 121–132.
- Shusterman, R. 1997. „The End of Aesthetic Experience“, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55, 1, 29–41. pristupljeno 1. 11. 2016. URL: http://www.fau.edu/humanitieschair/The_End_of_Aesthetic_Experience.pdf
- Škorc, B. 2012. *Kreativnost u interakciji* (Zemun: Mostart).
- UNESCO, 2006. Road Map for Arts Education, Lisbon.
- Webster, S. and Wolfe, M. 2013. „Incorporating the Aesthetic Dimension into Pedagogy“, *Australian Journal of Teacher Education*, 38, 10. <http://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1015962.pdf> URL: <http://dewey.pragmatism.org/>

Summary

Modern education strives to introduce the arts as a transversal into teaching and learning of diverse school subjects, hoping for the principles of arts to enhance the change of the educational paradigm from transmissive-receptive into (inter)active. The valuable role that arts have in attaining active teaching and learning is comprehensively reported and investigated in the literature, however mainly on the level of phenomenology, while the theoretical explication still needs to be supplied.

In this study, I use the constructivist learning theory and the categorical apparatus of the progressive pedagogy and the related theory of aesthetics, established by John Dewey, to single out the relation between the arts and pedagogy, emerging from the connection of the concepts of learning experience and aesthetic experience. A bidirectional potential of this connection is observed – how aesthetic experience functions as a pedagogic experience and vice versa – how the learning, as construction of knowledge and meaning, works on the aesthetical level. I point out that in his book *Art as Experience* – the only work dedicated to aesthetics – John Dewey differentiates between the *aesthetic experience* which emerges from an encounter with an artwork and the *aesthetic quality* of an experience, which any life experience, including the learning experience, can attain, as far as it possesses the key qualities of an aesthetic experience – unity and integrity. Upon an overview of the basic notions of the theory of John Dewey, I conclude that the aesthetic quality of the learning experience provides a *differentia specifica* of the (inter)active teaching and learning paradigm. Thus I establish the theoretical explication for the application of the educational concept of learning through the arts.

Keywords: learning through the arts, active learning, John Dewey, aesthetic experience, aesthetic quality of an experience.



Историја уметности

KENZO TANGE: modernizam u japanskoj arhitekturi

Teodora Filipović, student
Odsek za istoriju umetnosti, Filozofski fakultet
Univerzitet u Beogradu
mentor: *Dr Aleksandar Kadijević*

UDK 72"19"(520):929

Rezime

Arhitektura 20. veka izražavala je industrijski i tehnološki napredak. Arhitekte iz ncelog sveta bile su povezane međunarodnim časopisima, izložbama i drugim događajima iz sveta umetnosti. U ovom periodu ističe se funkcionalnost građevina kao i upotreba čelika i armiranog betona kao novih građevinskih materijala koji svojim svojstvima diktiraju način oblikovanja arhitektonskih zdanja. Japanska arhitektura ovog perioda specifična je zbog spoja savremenih tokova i tradicionalnih principa, a jedan od najistaknutijih arhitekata je Kenzo Tange.

Ključne reči: arhitektura, modernizama, Kenzo Tange.



Postoji snažna potreba za simbolizmom, a to znači da arhitektura mora biti nalik ljudskom srcu, Kenzo Tange

Uvod

Osećam da mi arhitekta imamo posebnu dužnost i misiju da doprinesemo socio—kulturnom razvoju arhitekture i urbanizma.¹

-Kenzo Tange-

Kenzo Tange (*Kenzō Tange*; 丹下健三) rođen je 1913. godine u Osaki. Živeo je u Honkavu i Šangaju. Sa porodicom se vratio u Japan i boravio u Imabariju na ostrvu Šikoku. Srednju školu završio je u Hirošimi gde se upoznao sa delima Le Korbizjea nakon čega odlučuje da gradi karijeru u arhitekturi. Interesovao se i za Zapadnu filozofiju. 1935. godine upisao je arhitekturu na univerzitetu u Tokiju. Za svoje životno delo dobio je Prickerovu nagradu, pored velikih imena kao što su Džejms Stirling i Robert Venturi, 1987. godine. Preminuo je 2005. godine u 91. godini. U stvaralaštvu se okušao u raznim delima. Bio je najznačajniji savremeni japanski arhitekta. Projektant je velikog broja važnih objekata kao što su *Memorijalni park mira* u Hirošimi, *Upravna zgrada Tokija*, *Kompleks za Ekspo 70* u Osaki, zgrada *Hanae Mori* i zgrada *Televizija Fudži* u Tokiju. Proslavio se širom sveta nakon Olimpijade u Tokiju 1964. godine za koju je izgradio kompleks zgrada oko *Olimpijskog stadiona*. Interesantan je podatak da je Kenzo 1963. godine radio projekat za urbanistički plan Skoplja nakon velikog zemljotresa koji je zadesio ovaj balkanski grad (Milenković 2014).

Helen Gardner (Helen Louise Gardner) govori o novim idejama u arhitekturi 20. veka. Navodi da nastaju tendencije da se svetska umetnička scena ujedini, sa jedne strane preovladava nacionalizam, a sa druge strane postoji težnja da se on iskontroliše unutar širih okvira internacionalizma. Sve te težnje na političkom i kulturnom nivou bacaju svoje senke i na umetnost. Novi stil u arhitekturi je reakcija na novonastale promene u svetu. Arhitekta je u novom svetlu i umetnik i inženjer, on traga za novim izrazom koji je potkrepljen pronalascima novih materijala i tehnološkim pronalascima. Arhitektura dobija nove uloge koje su javne i služe funkcionalnosti ubrzanog industrijskog života. Ona navodi da se u tom periodu teži asimetriji u osnovi i otvaranju zgrada ka spoljašnjosti kako bi se enterijer stopio sa prirodom. Naglašene su horizontale, ravni krovovi i čistoća forme bez ornamenata (Gardner 1967). Ova modernistička tendencija u arhitekturi je zastupljena i u Tangeovim radovima, kao što su, na primer, *Administrativni centar* i *Olimpijska Arena* u Tokiju.

Tangeovo traganje za formom i okupiranost urbanističkim problemima predstavljaju spoj dve umetničke duše Japana: kulture jatoi i kulture džomon (Busalji 2009). Japanska tradicionalna arhitektura je u tesnoj vezi sa religijom, budizmom. Pagode, kao najvažnija arhitektonska forma japanskih građevina, karakterišu višespratnost, dupli izvijeni krovovi i lagani materijali. Građene su u širokim kompleksima koji su služili za smeštaj srednjovekovnih feudalaca. Drugi tip građevine u feudalnom Japanu je zamak, koji je takođe građen kao deo kompleksa, okružen vrtovima i jezerima (Himeno 2015). Iako je moderna arhitektura donela i nove materijale koji imaju drugačija svojstva i upotrebu, određeni elementi tradicije zadržani su upravo u Tangeovim radovima. Tangeov koncept je, pored tradicionalne japanske arhitekture, u velikoj meri inspirisan i radovima Le Korbizjea (*Le Corbusier*), najistaknutijeg predstavnika internacionalnog stila u Francuskoj početkom 20. veka. Jedan od reprezentativnih primera Le Korbizjeovog uticaja na Tangeov rad je i *Kuća Savoa* (*Villa Savoye*) u mestu Poasi u Francuskoj, koju je sam Le Korbizje nazivao i *mašinom za stanovanje* (*machine à habiter*), kao simbol precizinih i čistih formi. *Kuća Savoa* liči na nisku četvrtastu kutiju postavljenu na armirane betonske stubove. „Ravne glatke površine opiru se svakom osećaju težine i naglašavaju Le Korbizjeovu usredsređenost na apstraktne prostorne volumene“ (Janson 1997: 879—880).

¹ <https://www.brainyquote.com/quotes/quotes/k/kenzotange267915.html>



Le Korbizje, *Kuća Savoia*, Poasi Sir Sen, Francuska, 1929—1930.

Funkcionalizam prostora i ravnoteža otvorenog i zatvorenog kod Le Korbizjea ima humanizovan karakter, tipičan za tradicionalan stil gradnje japanskih kuća, koje u svojoj svedenosti i jednostavnosti elemenata ipak odišu životnošću humanizovanog prostora. Tange je i svoju kuću projektovao kao sintezu Le Korbizjeovog stila i tradicionalnih *minka* kuća. *Minke* su popularne kuće u Japanu i vode poreklo iz feudalnog perioda. Njihova struktura i materijali variraju prema klimatskim uslovima, a jedna od glavnih osobina ovog tipa je funkcionalnost i jedinstvenost korišćenog materijala. Najčešće su upotrebljavani lagani materijali, inherentni stilu japanskog načina života, gde je posebna pažnja posvećena vrtu i prirodnoj okolini u kojoj se kuća nalazi, ponekad više nego i samoj strukturi zdanja, što je Tange vešto transponovao u nove arhitektonske forme (Himeno 2015).



Eksterijer tradicionalne japanske kuće



Eksterijer kuće Kenza Tangea Sedio u Tokiju



Kenzo Tange, kuća *Sedio*, Tokio, Japan, 1951—1953.

Administrativni centar u Tokiju

Kritika često dolazi od strane ljudi koji žive i rade u ovim zgradama koje ograničavaju njihov život i verujem da su njihove žalbe vredne pažnje.¹

-Kenzo Tange-

Kompleks *Administrativnog centra* nalazi se u Šinduku i sastoji se od tri građevine. Najviša i najistaknutija od te tri je građevina br.1, soliter od 48 spratova koji se na 33. spratu deli u dve regije. Ova zgrada takođe ima i tri nivoa ispod zemlje. Ona ima mnoga simbolička značenja. Njena forma podseća na zapadnu fasadu gotskih katedrala u Nemačkoj, iako nema njihovu gracioznost i eleganciju. U okviru ove građevine nalaze se administrativne, javne rezidencije, ali i trgovinski objekti i kafei. Kenzo Tange je ovaj projekat završio u decembru 1990. godine. Troškovi za izgradnju bili su oko 157 biliona jena, što je otprilike jedna milijarda američkih dolara javnog novca. Idejni tvorac novog administrativnog centra koji bi zamenio tadašnji iz 1957. godine, a koji je takođe bio Tangeov projekat, bio je guverner Suzuki. Imao je želju da novim centrom predstavi novi status Japana kao velikog svetskog centra, oblikovanog nakon Drugog Svetskog rata. Mesto izgradnje izabrano je sa ciljem da se podstakne razvoj Šindukua kao poslovnog centra grada.



Kenzo Tange, *Administrativni centar*, Tokijo, Japan, 20. vek

¹ <http://bento.com/arch/archcont.html> Tokyo Architecture



Kompleks Administrativnog centra u Tokiju, Japan, 20. vek

Fasade obe glavne strukture i njihovog manjeg dela na južnoj strani, sastoje se od geometrijskih šablona od granita. Tange navodi da je inspiraciju za to pronašao u formama i oblicima prozora tradicionalnih japanskih kuća. Ova struktura uspešno stvara teksturu na plošnoj fasadi. Zgrada nalikuje fortifikacionoj arhitekturi. Inženjeri su se pobrinuli da struktura bude snažna, ali i elastična kako bi izdržala vremenske nepogode i česte zemljotrese, kako bi zaštitili birokrate koji borave u njoj. Na vrhovima solitera nalaze se opservatorijumi otvoreni za javnost, što još više raščlanjuje upotrebu ovog zdanja. Kao najviša zgrada u Tokiju, i druga najviša u čitavom Japanu, Administrativni centar može da pruži spektakularan pogled na grad, što ovo zdanje ujedno čini i turističkom atrakcijom. Manja zgrada u kojoj su administrativne kancelarije nalazi se južno od glavne zgrade. Sa ostatkom kompleksa povezana je parkom koji je u nivou prizemlja. Dve strukture vezuje višespratni portik, koji u ovom slučaju sjedinjuje čitav kompleks. Sagleđan kao celina, ovaj projekat ostavlja utisak samostalnog grada. U centru se nalazi trg koji svojim potkovičastim oblikom podseća na *Piazza del Campo* u Sijeni. Za razliku od ovog trga, trg kompleksa Administrativnog centra je potpuno simetričan i okružen portikom, duž koga je postavljeno i nekoliko skulptura. Oblik zdanja Administrativnog centra zatvara kompleks i izoluje ga od ostatka urbanog i dinamičnog dela grada, odišući mirom i skladom, iako ga preseca autoput koji prolazi ispod portika. Građevine su konstrukcijski povezane mostom koji sačinjava sistem konstantne cirkulacije ljudi.¹ Tangeov projekat za *Tocho* kroz specifičan dizajn upućuje i na inovativne elemente koji uključuju i savremenu tehnologiju, gde je inspiracija za zgradu br.1 bio stilizovani kompjuterski čip. Taj „digitalizovani“ likovni element ponavlja

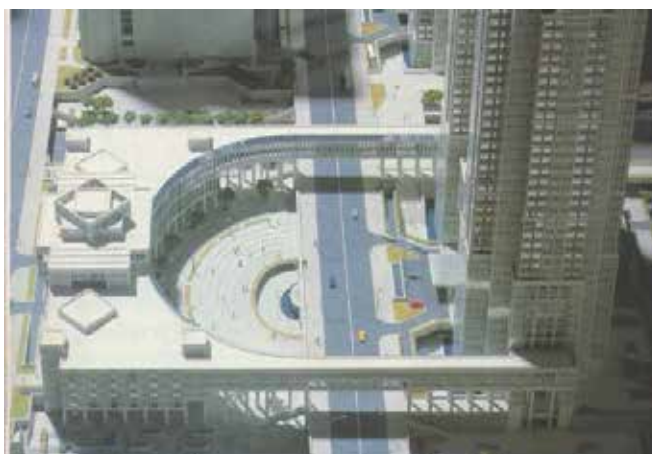
1 <http://www.archdaily.com/793703/ad-classics-tokyo-metropolitan-government-building-kenzo-tange>



Trg kompleksa Administrativnog centra u Tokiju



Zgrada br. 1. Administrativnog centra u Tokiju



Animirani prikaz trga kompleksa Administrativnog centra



Piazza del Campo, Sijena, Italija, 13. vek

se i na fasadi zgrade koja sa druge strane oslikava tradicionalni japanski stil u arhitekturi. Zgrada ne samo da svojim izgledom aludira na visoku tehnologiju, već i funkcioniše uz pomoć iste.¹Kao sinonim urbanog Tokija, *Administrativni centar* se često pojavljuje na filmu. Prvi, a ujedno i najpoznatiji prikaz je iz 1991. godine u jednom od serijala filmova *Godzilla*, gde čudovište gazi i uništava samu zgradu, kao čin neograničene moći glavnog lika nad-bića. Jedan od primera je i animirani film *Digimon* gde se ovo arhitektonsko zdanje glorifikuje kao simbol japanske tehnološke moći.



Scena iz animiranog filma Godzilla, 1991.



Scena iz animiranog filma Digimon, 2002.

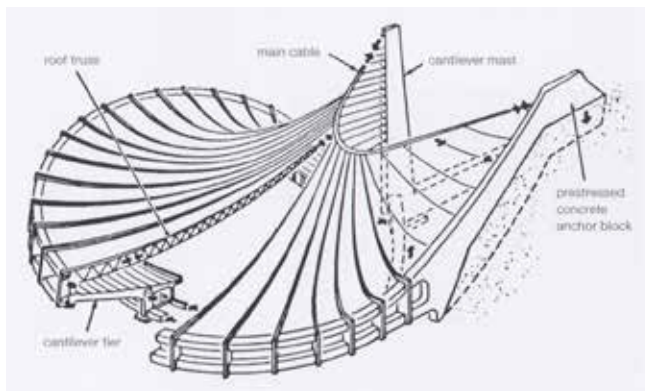
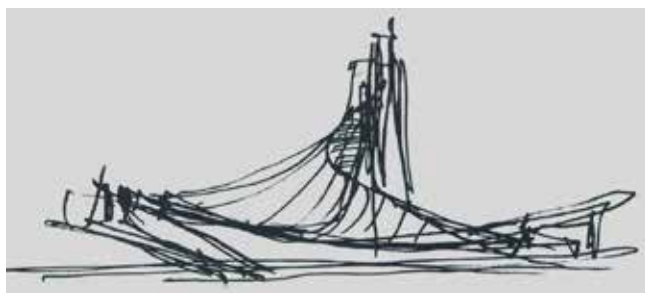
¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Kenz%C5%8D_Tange

Olimpijska arena

Kao vrhunac Tangeovog stvaralaštva izdvaja se i projekat *Olimpijska arena*, koji je Tange osmislio i realizovao u periodu 1960-1964. godine. U obliku dva polukruga koji su blago izmešteni jedan u odnosu na drugi, sa svojim nepovezanim izduženim završecima, gde su ulazi smešteni na konkavne strane, dok krov nose dva ojačana betonska stuba, a on sam je napravljen od sistema čeličnih „kablova“ na kojima su emajlirane metalne ploče zalemljene na kraju (Kulterman 1970). Ova arena nalazi se u *Jojogi parku* u Tokiju. Inspirisala je projekat za Olimpijski stadion u Minhenu koje je radio Frei Oto (*Frei Paul Otto*) 1972. godine. Ministarstvo prosvete zadužilo je Tangea za ovaj projekat ne samo zbog funkcionalnosti njegovih dela, već i zbog želje da medijski predstavi Japan kao zemlju u kulturnom i ekonomskom usponu. Na ovom projektu sa njim su u timu radili inženjeri i druge arhitekte.¹

Sama forma stadiona u sebi nosi elemente pagode kao tradicionalnog oblika gradnje, kao odličje Tangeovog stila, gde se kao strukturni element pojavljuje spirala. Taj oblik bio je veoma popularan šezdesetih godina, za šta su primer brojne građevine u svetu, poput radova arhitekta Feliksa Kandela (*Felix Kandel*) koji je radio u Meksiku ili Le Korbizjela u *Filips Paviljonu* u Briselu 1958. godine. Tange na ovom zdanju koristi kombinaciju hiperbola i parabola, konveksne i konkavne oblike, što ovom objektu daje elegantan i graciozan oblik, a posmatraču omogućava da iz svakog ugla opaža drugačiju kompozicionu celinu. Krov stadiona je konstruisan kao pločasta struktura koja prati princip sličan mreži žica sa krutim ivicama. Umesto čeličnih kablova ova struktura formira set visećih greda koje leže u podnožju spoljnog prstena i čelične cevi koja se uzdiže u spiralu koja je prekrivena čeličnim pločama od 4-5 milimetara debljine. Čitava konstrukcija formira spoljno kućište. Objekti su rezultat kombinovanja čelika, aluminijuma, stakla i betona. Svojstva ovih materijala su potvrđena kao validna, što Kenza Tangea uvek vraća na njihovu upotrebu.²

Grupa arhitekata među kojima su i Fumihiko (*Maki Fumihiko*; 槇 文彦) i Kengo (*Kuma Kengo*; 隈 研吾) pokrenuli su kampanju da se *Olimpijska arena* u Tokiju uvrsti na Uneskovu listu Svetske kulturne baštine. O ovom zdanju Kengo Kuma navodi da je kombinacija lepog planiranja i inženjeringa najnovije tehnologije na vrlo visokom nivou, kakav se retko viđao u arhitekturi 20. veka.



Kenzo Tange, Nacrti za projekat Olimpijske arene u Tokiju



Frei Oto, Olimpijski stadion, Minhenu, Nemačka, 1972.

¹ https://en.wikiarquitectura.com/index.php/Tokyo_National_Gymnasium

² <http://www.japantimes.co.jp/news/2016/09/21/national/japanese-architects-group-pushes-for-yoyogi-national-gymnasium-to-get-world-heritage-listing/#.WHefsKrlIU>



Kenzo Tange, Olimpijska arena, Tokio, Japan, 1964.



Kenzo Tange, Olimpijska arena, Tokio, Japan, 1964.



Kenzo Tange, *Memorijalni park mira*, Hirošima, Japan, 1959.

Zaključak

Kenzo Tange bio je japanski arhitekta koje je stvarao u 20. veku. Njegov rad značajan je za dalji razvoj savremene arhitekture i u mnogome oslikava metropolitske tendencije Japana. Održavajući tradicionalna načela projektovanja, pod uticajem evropskih modernista sa početka 20. veka, kao što je rad Le Korbizjea, kreirao je novi izraz u arhitekturi koji spaja prošlost i sadašnjost. On u svojim delima prenosi duh Japana kao zemlje sa visokom svešću o očuvanju tradicije i kulturnog nasleđa. *Administrativni centar* u Tokiju i *Olimpijski stadion* samo su dva primera njegovog širokog opusa rada, ali i dovoljno reprezentativni da se može ogledati njegov inovativni pristup i značajan doprinos novim tendencijama u arhitekturi. Njegova fascinacija načelima zapadnih arhitekata i duh Japana koji nosi u sebi, stvorili su remek dela koja će zauvek biti sinonim savremenih tendencija i stremljenja kao istraživanju inovativnih formi u arhitekturi gradova Dalekog istoka. Tangeove građevine odišu skladom, mirom i balansom između suprotnosti Istoka i Zapada i uvode Japan u novu, tehnološku eru 21. veka.



Kada bi Tangeov rad bio registrovan, on bi bio prvi japanski arhitekta čiji bi rad bio uključen u listu Svetske kulturne baštine. To bi bila izuzetno važna prekretnica za nas.

-Fumihiko Maki-

Literatura

- Busalji, M. 2009. *Vrhunski dometi arhitekture* (Beograd: Evro Djunti).
- Gardner, H. 1967. *Umetnost kroz vekove* (Novi Sad: Matica Srpska).
- Himeno, D. 2015. *Velike civilizacije — Japan* (Beograd: Knjiga komerc).
- Kulterman, U. 1970. *Kanzo Tange: Radovi i projekti* (SAD: Praeger publishers).
- Milenković, D. 2014. *Japan za početnike* (Beograd: Biblioteka Moj Japan).

Internet izvori

- <https://www.brainyquote.com/quotes/quotes/k/kenzotange267915.html>; datum pristupa: 10.11.2016.
- <http://bento.com/arch/archcont.html>; datum pristupa: 10.11.2016.
- <http://bento.com/arch/tmgo.html>; datum pristupa: 10.11.2016.
- <http://www.archdaily.com/793703/ad-classics-tokyo-metropolitan-government-building-kenzo-tange>; datum pristupa: 10.11.2016.
- https://en.wikipedia.org/wiki/Kenz%C5%8D_Tange; datum pristupa: 10.11.2016.
- https://en.wikiarquitectura.com/index.php/Tokyo_National_Gymnasium; datum pristupa: 10.11.2016.
- <http://www.japantimes.co.jp/news/2016/09/21/national/japanese-architects-group-pushes-for-yoyo-gi-national-gymnasium-to-get-world-heritage-listing/#.WHEhsfkrLIU>; datum pristupa: 10.11.2016.

Izvori reprodukcija:

- <https://theolympians.co/2015/07/23/the-cathedral-known-as-the-national-gymnasium-designed-by-kenzo-tange/>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Kenz%C5%8D_Tange
- <http://catalogo.artium.org/book/export/html/7728>
- <http://www.firstclasstur.com/traditional-japanese-house-exterior/>
- <http://www.quotationof.com/gallery/kenzo-tange-5.jpg.html>
- <https://misfitsarchitecture.com/2013/page/2/>
- <http://www.oldtokyo.com/1964-summer-olympic-venues/>
- http://www.wikiwand.com/en/Tokyo_Metropolitan_Government_Building
- <https://www.ruebarue.com/tokyo/attraction/tokyo-metropolitan-government-office/5074255288991744>
- http://www.toto.co.jp/gallerma/ex150123/index_e.htm

Summary

The 20th century architecture reflected industrial and technological progress. Architects from all over the world were connected by international journals, exhibitions and other events in the world of art. It was in this period that particular emphasis was put on the functionality of buildings, as well as on the use of steel and reinforced concrete as new building materials, whose properties dictated the manner of shaping architectural edifices. The Japanese architecture of this period was quite specific as it combined modern trends with traditional principles. One of the most prominent architect of this period was Kenzo Tange.

Keywords: architecture, modernism, Kenzo Tange.



Теорија уметности

AVOID SETUP: INSIGHTS AND IMPLICATIONS OF GENERATIVE CINEMA

AVOID SETUP: UVIDI I IMPLIKACIJE GENERATIVNE KINEMATOGRAFIJE

Dr um. Dejan Grba
Novi mediji, Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu
Univerzitet umetnosti u Beogradu

UDK 316.774:7.038.53

Summary

The immense poetic and expressive potentials of film have been barely realized within the cinematic cultural legacy, mainly due to industrialization, commercialization and consequent adherence to pop-cultural paradigms. Unrestrained by the commercial imperatives, motivated by the unconventional views onfilm, animation and art in general, generative artists have started to engage these potentials playfully and efficiently, with explicit or implicit critique of cinema in a broader cultural, economic and political context. This paper looks at the creative approaches, incentives and insights of generative cinema.

The introduction gives a concise overview of generative cinema as one of the emerging fields of digital art. The following six interrelated chapters—*Supercut*, *Statistical*, *Crowdsourced*, *Deanimated*, *Condensed* and *Synthesized* — present the projects which exemplify the artists' abilities to transcend the conceptual, expressive and aesthetic limits of code-based art while retaining the experimental flavor in thoroughly produced works. In various ways, these projects point to the open algorithmic models for parametric, analytical and/or synthetic generation of the cinematic structure, narrative, composition, editing, presentation and interaction.

The final chapter *A Void Setup* comments on some of the implications of generative cinema. It states that the algorithmic essence of generative cinema significantly expands the realm of creative methodologies for the artists working with film and animation, but also provides a platform for critical assessment of the algorithmic strategies for conceptualization, script evaluation, and box-office assessment in contemporary film industry. While the banal, pragmatic algorithmization of commercial film seems logical and almost restrained in view of its current cultural and political status, generative cinema is on its way of becoming the supreme art of the moving image in the early 21st century. Its poetic divergence, technical fluency and conceptual cogency successfully demonstrate that the authorship evolves toward ever more abstract reflection and cognition which equally treat the existing creative achievements as inspirations, sources of knowledge and tools.

Keywords: algorithm, cinema, creative coding, digital art, film, generative art, generative cinema, new media art, programming.

Introduction

This paper is part of the extensive artistic and theoretical research in generative art and its broader context. It is motivated by the observation that there exist complex connections between the creativity in cinematography and the procedural (algorithmic) fluency which is essential in generative art. These connections have been targeted implicitly or explicitly in generative cinema but remain virtually untouched in theoretical discourse. The film studies are traditionally focused on the historical, narrative, formal, aesthetical and political aspects of the relations between cinema, technology, culture, media and other art forms. The theoretical studies in new media art primarily address these relations on the conceptual, material and phenomenological level, investigating and comparing how the different references of information are captured, stored, manipulated, retrieved and perceived in film and in digital media. In *Cinema and the Code* (1989), Gene Youngblood anticipates the creative consequences of the algorithmic foundation of code-based processing of the formal elements in film, but never explicates them.

This paper explores generative cinema by discussing the successful, thought-provoking and indicative art projects that exemplify all the relevant approaches toward cinema in generative art. The theme is observed primarily from the aspect of the artists' critical thinking and evaluation, with the aim to show that the cognitive tensions between film and generative art have significant expressive, intellectual and ethical implications which could benefit both fields. The aim of the paper is also to encourage and open up the possibilities for further theoretical and practical research in generative cinema.

The statements in this paper are based on a combination of the literature review (which includes theoretical texts, media art histories, catalogues, articles and web sites in relevant areas) and the author's own 21 years of experience working as an artist, curator and educator in the field of new media. The concrete knowledge of methodologies, procedures, requirements and limitations of the actual artistic practice is rarely reflected and/or utilized in theoretic texts which are predominantly based on the analysis of other texts. It is, however, an invaluable asset that sharpens the critical edge, improves the efficiency of reasoning and the depth of understanding in theoretical work. This special view point both enables and requires the author to try and bring the theory and the practice together in a more comprehensive way.

Generative Cinema

The immense poetic and expressive potentials of film have been barely realized within the cinematic cultural legacy, mainly due to industrialization, commercialization, politicization and consequent adherence to the pop-cultural paradigms (Benjamin 2008). Unrestrained by the commercial imperatives, motivated by the unconventional views to film, animation and art in general, generative artists¹ have started to engage these potentials playfully and efficiently, with explicit or implicit critique of cinema in a broader cultural, economic and political context.

Generative cinema has been one of the emerging fields of digital art in the past twenty years. Before that, generative techniques and methodologies had been seldom explored in both conventional and experimental film (Leggett 2007; Youngblood 1989). As a logical extension of generative animation (Monfort 2012), generative cinema in digital art became feasible with the introduction of affordable tools for digital recording and editing of video and film. It expanded technically, methodologically and conceptually with the development of computational techniques for manipulating large number of images, audio samples, indexes and other types of relevant film data. The production of generative cinema unfolds into a number of practices with different poetics and incentives. Here are some examples.

¹ While the conceptions of generative art in contemporary discourse differ by inclusiveness, in this paper it is perceived broadly, as a heterogeneous realm of artistic approaches based upon combining the predefined elements with different factors of unpredictability in conceptualizing, producing and presenting the artwork (Grba 2015).

Supercut

Cristian Marclay's *Telephones* (1995) used supercut as a generative mixer of conventional cinematic situations involving phone calls. Supercut is an edited set of short video and/or film sequences selected and extracted from their sources according to at least one recognizable criterion. It inherited the looped editing technique from Structural film which was popular in the US during the 1960's and developed into the Structural/Materialist film in the UK in the 1970's. Focusing on specific words, phrases, scene blockings, visual compositions, camera dynamics, etc., supercuts often accentuate the repetitiveness of narrative and technical clichés in film and television.

With the explosion of online video sharing, supercut became a pop-cultural genre but remained a potent artistic device, for example in the installations *Every Shot, Every Episode* (2001) and *Every Anvil* (2002) by Jennifer & Kevin McCoy, in Tracey Moffatt's pop-cultural theme explorations such as *Lip* (1999), *Artist* (2000) and *Love* (2003) with Gary Hillber, and in Marco Brambilla's *Sync* (2005). It was added a witty existential flavor in Kelly Mark's post-conceptual, post-digital works *REM* (2007) and *Horroridor* (2008). It was charged with political and meta-political critique in R. Luke DuBois' brilliant projects *Acceptance* (2012) and *Acceptance 2016* (2016) [Figure 1], the two-channel video installations in which the acceptance speeches given by the two major-party presidential candidates (Obama and Romney in 2012, Clinton and Trump in 2016) are continuously synchronized to the words and phrases each of them speaks, which are 75-80% identical but distributed differently.



Figure 1: R. Luke DuBois, *Acceptance 2016* (2016).

The conceptual and technical logic of supercut received a fundamental critical assessment with Sam Lavigne's Python applications *Videogrep* (2014), which generates supercuts by using the semantic analysis of video subtitles to match the segments with selected words, and *Audiogrep* (2015), which transcribes audio files and creates audio supercuts based on the input search phrases.

Statistical

Content classification, indexing and systematic quantification of formal qualities in time-based media allow for building databases which can be handled and manipulated with statistical tools. This enables the artists to make alternative visualizations and temporal mappings that reveal the overall visual and structural logic of popular films.

The idea of unconventional editing and presentation of film has been explored in a number of projects. *Soft Cinema: Navigating the Database* (2002-2003) by Lev Manovich and Andreas Kratky demonstrates Manovich's view of the cinema as a digital (discrete) medium and of the film as a database. The project was based on classifying and tagging a set of stored video clips, algorithmically creating the editing scenarios in real time, and on devising a user interface for arranging, navigating and playing the material (Manovich and Kratky 2005).

Daniel Shiffman's video wall *Filament* (2008) continuously animates and shifts the sequence of 1400 frames (50 seconds) from Tom Tykwer's *Run Lola Run* (1998). Programmed manipulation of digitized film also enables the artists to statistically process the films frame by frame, for example in Ben Fry's *Disgrand* (1998), in Ryland Wharton's *Palette Reduction* (2009), and in Jim Campbell's *Illuminated Average Series* (2000-2009) which averages and merges all the frames from Orson Welles' *Citizen Kane* (1941) and Hitchcock's *Psycho* (1960) (Campbell 2000; 2009).

In *Portrait* (2013) [Figure 2], Shinseungback Kimyonghun used computer vision in the statistical style of Jim Campbell and Jason Salavon. The software detects faces in every 24th frame of a selected movie, averages and blends them into one to generate facial identities that indicate the dominant portraits of selected movies, stressing the figurative paradigm in mainstream cinema (Shinseungback 2013).



Figure 2: Shinseungback Kimyonghun, *Portrait* (Taxi Driver and Bourne Identity) (2013).

The ultimate conceptual, formal and experiential form of infographic processing and presentation of film was achieved in Frederic Brodbeck's graduation project *Cinematics* (2011). The core of the project is a Python-based online application for interactive visualization and analysis of the loaded films according to a number of criteria such as duration, average luminance and chromatic values, number of cuts, dynamics of movement in sequences, comparisons between different genres, original film versions vs. remakes, films by the same director, films by different directors, etc. (Brodbeck 2011).

Crowdsourced

As an old method for outsourcing complex, iterative or otherwise demanding projects to many participants who are expected to make relatively small contributions, crowdsourcing has significantly evolved with the Internet (and has often been skillfully exploited), from the SETI@home screensaver in the early WWW, to FoldIt, Kickstarter, Wikipedia, CAPTCHA, social networking and social media platforms.

In *Man with a Movie Camera: The Global Remake* (2008) Perry Bard combines online participation with automatic selection of crowdsourced video clips to make a properly ordered shot-by-shot interpretation of Dziga Vertov's eponymous seminal film *Человек с киноаппаратом* (1929). A similar idea, the surrealist 'exquisite corpse' method for sequential collaging of found video clips, is behind Joao Henrique Wilbert's *Exquisite Clock* (2009) which constructs the digital clock with six screens showing the uploaded users' free-style photographic interpretations of decimal digits. In Rafael Lozano Hemmer's installation *Nineteen Eighty-Four* (2014) a software robot continuously extracts and displays the digits 1, 9, 8 and 4 from the images of street numbers in Google Maps.

With *The Pirate Cinema* (2012-2014) Nicolas Maigret brings the real time robotic sampling of film to the world of peer-to-peer exchange [Figure 3]. The installation uses a computer that constantly downloads the 100 most viewed torrents on a tracker website, intercepts the currently downloading video/audio snippets, projects them on the screen with the information on their origin and destination, discards them and repeats the process with the next stream in the download queue (Cox 2015).



Figure 3: Nicolas Maigret, *The Pirate Cinema* (2012-2014).

The idea of expanding the conventional film structure with crowdsourced, programmatically arranged and interactively manipulable film contents was polished up and designed to consequently reflect the logic of online video sharing in Jono Brandell and George Michael Brower's *Life in a Day Touchscreen Gallery* (2011). It is a highly configurable platform for organizing, sorting and screening the clip selections of all the 80,000 short video submissions to a traditionally scripted and edited crowdsourcing film *Life in a Day* (dir. Kevin Macdonald, 2010) which used around 10,000 video clips. The fact that *Touchscreen Gallery* was a sideshow instead of being central to the *Life in a Day* project reflects the dominant ideology of mainstream cinema.

Deanimated

One of the most impressive critical deconstructions of the structural and audio-visual conventions in cinema was achieved by Martin Arnold with *Deanimated* (2002) [Figure 4]. He successfully removed both visual and sonic manifestations of the actors in the 1941 Joseph H. Lewis's B thriller *The Invisible Ghost*, and then consistently retouched the image and sound so that in the final 15 minutes the film shows only the empty spaces accompanied by the crackling of the soundtrack (Matt and Miessgang 2002; Cahil 2007).



Figure 4: Martin Arnold, *Deanimated* (2002): corresponding stills from *Invisible Ghost* (left) and *Deanimated* (right).

Similarly motivated to avoid the figurative and narrative dictates in film tradition, Vladimir Todorović combines generative animations with voice over narration and ambient soundtrack in *The Snail on the Slope* (2009), *Silica esc* (2010) and *1985* (2013). The *1985* [Figure 5] is an abstract rendition of the fictional activities of the ministries of Peace, Love, Plenty and Truth that govern Oceania one year after the events in George Orwell's *1984* (1949). Its uncanny ambience relies on the sudden changes of sound and image, triggered by the random walk algorithm which was modified with cosine function, accelerated and decelerated (Todorović 2013).

Documentary narrative structure can also be transcended, for example in Jonathan Minard and James George's computer film *CLOUDS* (2015) which dynamically links real-time generative animations and sound with prerecorded documentary footage.

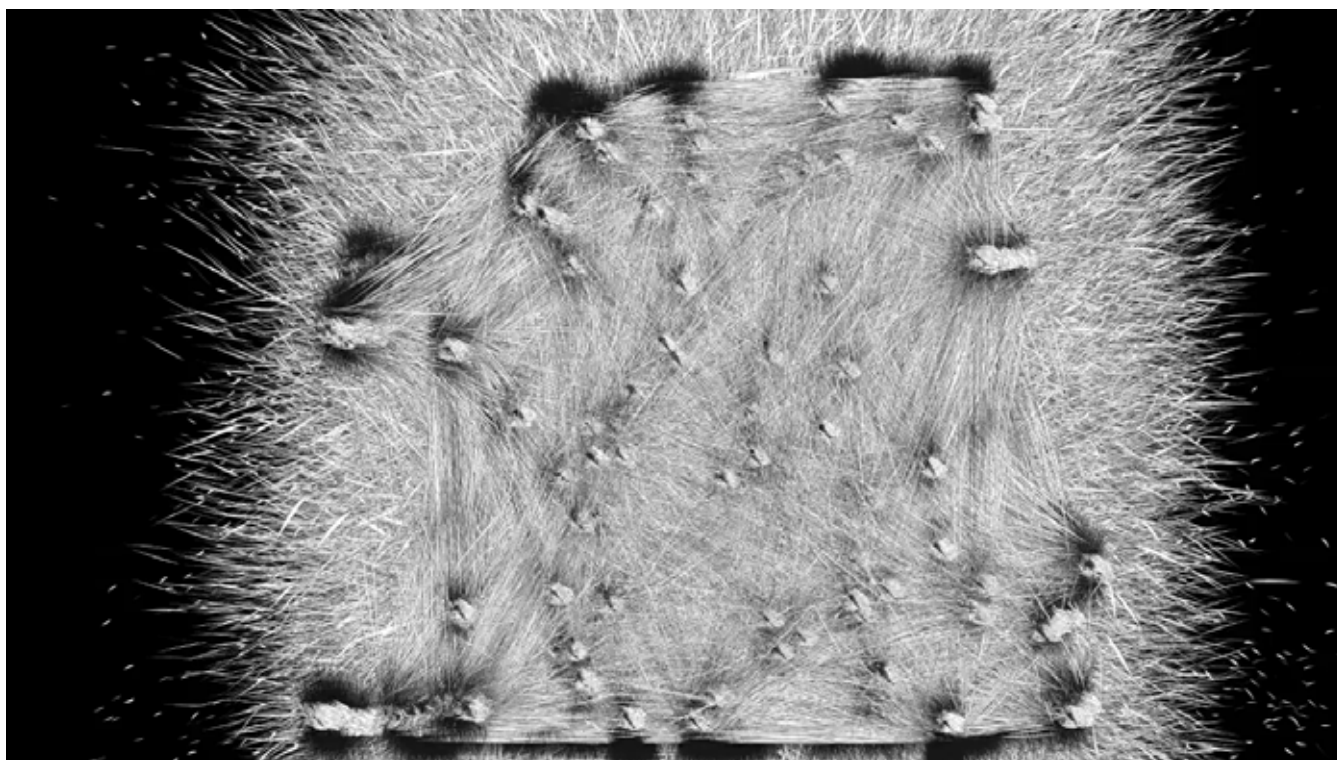


Figure 5. Vladimir Todorović, *1985* (2013).

Condensed

In *Fast Film* (2003) [Figure 6], Virgil Widrich intelligently expanded the possibilities for reproducing and interpreting the film snippets in order to accentuate both the obsessions and stereotypes of conventional cinema. *Fast Film* was created by paper printing the frames from selected film sequences, reshaping, warping and tearing them up into new animated compositions. In its exciting 14 minutes of runtime, *Fast Film* provides an elegant and engaging critical condensation of the key cinematic themes such as romance, abduction, chase, fight and deliverance.



Figure 6: Virgil Widrich, *Fast Film* (2003).

Nine years later, György Pálfi exploits this narrative methodology along with the achievements of supercut art and culture to make a feature length movie *Final Cut: Ladies and Gentlemen* (2012) out of the short sequences from 450 popular films and cartoons. Although it proved to be barely watchable in continuity due to the fundamental incompatibility between rapid editing of incoherent imagery and long running time, the film critics praised it as 'an ode to cinema' (Q.P. 2012).

Synthesized

The concept of real-time procedural audiovisual synthesis from the arbitrary sample pool, in contrast, elevates the film structure to a new level by following the essential logic of cinema. It was achieved by Sven König in *sCrAmBIEd?HaCkZ!* (2006) that uses the psychoacoustic techniques to calculate the spectrum signatures of the sound snippets from the stored video materials and saves them in a multidimensional database which is searched in real time to mimic any input sound by playing the matching audio snippets and their corresponding videos (König 2006). Perhaps this innovative project was largely overlooked because König used the *sCrAmBIEd?HaCkZ!* software mainly for VJ-ing instead for developing complex artworks by establishing specific relations between the sources of stored and input materials.

Procedural audiovisual synthesis was advanced through the application of neural networking and machine learning by Parag Kumar Mital in *YouTube Smash Up* (from 2012) [Figure 7]. Each week, this online software takes the #1 YouTube video of the week and resynthesizes it using an algorithm that collages the appropriate fragments of sonic and visual material coming only from the remaining Top 10 YouTube videos (Mital 2012; 2014). It produces a surreal animated effect, visually resembling Arcimboldo's grotesque pareidolic compositions.¹



Figure 7. Parag Kumar Mital, *You Tube Smash Up: Emotional Baby! Too Cute!* (from 2012).

Although the machine-based synthesis of coherent film structure and plausible narrative is even more demanding, it was tackled by Oscar Sharp and Ross Goodwin in *Sunspring* (2016) [Figure 8]. It was their entry to the 48-Hour Film Challenge of the Sci-Fi London film festival, in which the contestants are given a set of prompts (props, dialogue lines, etc.) that have to appear in a movie they make over the next two days. Experienced in language hacking (natural language processing) and neural networks, Goodwin programmed a long short-term memory recurrent neural network and, for the learning stage, supplied it with a number of sci-fi movie screenplays, mostly from the 1980s and 1990s, found on the Internet. The software, which appropriately 'named' itself Benjamin, generated the screenplay as well as the screen directions around the given prompts, and Sharp produced *Sunspring* accordingly.

¹ Arcimboldo's technique was reused by Salvador Dali in painting, transposed to animation by Jan Švankmajer in *Dimensions of Dialogue* (1982), and applied in photography by Bernard Pras (Pagden 2007).

The film brims with awkward lines and plot inconsistencies, but it managed to qualify with the top ten festival entries, and inspired one of the judges to say “I’ll give them top marks if they promise never to do this again (Newitz 2016).” *Sunspring* playfully reverses the ‘Deep Content’ technology of What is My Movie web service, which analyzes transcripts, audio, visual patterns and any form of data feed that describes the video content itself, automatically converts it into advanced metadata which is then processed by a machine learning system that matches the metadata with the natural language queries (Anon 2016).



Figure 8: Oscar Sharp and Ross Goodwin, *Sunspring* (2016).

A Void Setup

All these approaches in generative cinema point to the powerful algorithmic concepts for freely, parametrically and/or analytically generating the cinematic structure, narrative, composition, editing, presentation and interaction. One such concept proposes a flexible system for automatic arrangement of the manually tagged film clips, or their arrangement according to input parameters (Berga 2016). A more complex one would be able to combine the computer vision, semantic analysis and machine learning to recognize various categories and reconstruct plots from a set of arbitrarily collected shots, sequences or entire films, and to transform and reconfigure these elements according to a wide range of artist-defined criteria that substantially surpass those in conventional film.

The algorithmic essence of generative cinema significantly expands the realm of creative methodologies for the artists working with film and animation, but it also provides a platform for critical assessment of the algorithmic strategies for conceptualization, script evaluation, and box-office assessment in contemporary film industry. Major production companies, such as Relativity Media in Hollywood, use statistical processing of screenplay drafts, while consulting services, such as Epagogix, offer their clients the big-data-based predictions of their films' market performance (Jones 2009; Barnes 2013; Smith 2013). The outcries over the ultimate loss of creativity, provoked by the media disclosures on these practices are, however, either naive or cynical because algorithms have always been integral to the big budget filmmaking. This might have become more obvious since Hollywood's funding shifted towards investment banks, stock-brokerage firms and hedge funds, but algorithmically based production is a logical consequence of the strategies, hierarchies and conservatism of film industry.

The formulaic screenplay design that uses variables such as genre, theme, narrative elements, and principal actors was already prevalent in Hollywood in the 1930's. It was illustrated by Luis Buñuel's predictive algorithm—a synoptic table of the American cinema:

There were several movable columns [...]; the first for 'ambience' (Parisian, western, gangster, war, tropical, comic, medieval, etc.), the second for 'epochs,' the third for 'main characters,' and so on. Altogether, there were four or five [tabbed] categories. [...] I wanted to [...] show that the American cinema was composed along such precise and standardized lines that [...] anyone could predict the basic plot of a film simply by lining up a given setting with a particular era, ambience, and character. (Buñuel 1985).

Contemporary film industry shares much of the dogmatism with the 1930's Hollywood. It is evident in the unquestionable dominance of storytelling over event, figuration over abstraction, explanation over ambient and certitude over ambiguity, in recycling motifs and themes, in exploiting the aesthetics of comics, videogames, music videos, television and visual arts, in remaking, serialization and franchising, in reducing the technical innovations to the routine tools for streamlining production, etc. This dogmatism shapes the agendas of commercial film and forces it to employ the algorithms in simplistic, mechanical and unimaginative ways.

Struggling with competitive new media and art forms, the film industry today is unable to transcend and unwilling to hide its fundamentally commercial motivation which relies on communicating a subset of human universals. Therefore, it runs its business more consciously and rationally, with sophisticated mathematical models and statistical tools for market analysis, target group research, risk-assessment, and screenplay design, all the way to the test screening evaluations corresponding to the debugging procedures in computer coding.

While this banal, pragmatic algorithmization of commercial film seems logical and almost restrained in view of its overall poetic scope, ethics, cultural impact and political significance, generative cinema is on its way of becoming the supreme art of the moving image in the early 21 st century. Its poetic divergence, technical fluency and conceptual cogency successfully demonstrate that the authorship evolves toward ever more abstract reflection and cognition which equally treat the existing creative achievements as

Bibliography

- Anon. 2016. 'Description of Research.' *What Is My Movie*. <<http://www.whatismymovie.com/about>> [Accessed 8 November 2016].
- Barnes, Brooks. 'Solving Equation of a Hit Film Script, With Data.' *The New York Times*, May 5, (2013). <http://www.nytimes.com/2013/05/06/business/media/solving-equation-of-a-hit-film-script-with-data.html?_r=3&hp=&adxnnl=1&pagewanted=1&adxnnlx=1368525910-5OVPdcEzNERdzhUDQy6qnA> [Accessed 8 November 2016].
- Benjamin, Walter. 2008. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility* in 'The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media.' Cambridge, MA / London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Berga, Quelic Carreras. 'Code as a Medium to Reflect, Act and Emancipate: Case Study of Audiovisual Tools that Question Standardised Editing Interfaces.' *1st International Conference Interface Politics*, (2016).
- Brodbeck, Frederic. 2011. 'Cinematics.' *Cinematics*. <<http://cinematics.site/>> [Accessed 8 November 2016].
- Brown, Donald E. 1991. *Human Universals* (New York, NY: McGraw-Hill).
- Buñuel, Luis. 1985. *My Last Breath* (London: Fontana Paperbacks).
- Cahill, James Leo. '...and Afterwards: Martin Arnold's Phantom Cinema.' *Cinema*, Special Graduate Conference Issue, Spectator 27: Supplement (2007): 19-25. <<https://cinema.usc.edu/assets/053/10908.pdf>> [Accessed 8 November 2016].
- Campbell, Jim. 2000/2009. 'Illuminated Average Series.' *Jim Campbell*. <http://www.jimcampbell.tv/portfolio/still_image_works/illuminated_averages/index.html> [Accessed 8 November 2016].
- Cox, Geoff. 'Real-Time For Pirate Cinema.' *PostScriptUM*, No. 20, Aksioma Institute for Contemporary Art (2015). <http://aksioma.org/pdf/aksioma_PostScriptUM_20_ENG_Maigret.pdf> [Accessed 8 November 2016].
- Grba, Dejan. 'Get Lucky: Cognitive Aspects of Generative Art.' *Generative Art 2015 Conference Proceedings*, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venice (2015): 200-213. <<http://dejangrba.dyndns.org/lectures/en/2015-get-lucky.php>> [Accessed 8 November 2016].
- Jones, Chris. 'Ryan Kavanaugh Uses Math to Make Movies.' *Esquire*, Nov 19, (2009). <<http://www.esquire.com/news-politics/a6641/ryan-kavanaugh-1209/>> [Accessed 8 November 2016].
- König, Swen. 2006. 'sCrAmBIEd?HaCkZ!.' *YouTube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=eRlhKaxcKpA>> [Accessed 8 November 2016].
- Leggett, Mike. 'Generative Systems and the Cinematic Spaces of Film and Installation Art.' *Leonardo*, Volume 40, Number 2, April, (2007): 123-128. <<https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/996/3/2007000951OK.pdf>> [Accessed 8 November 2016].
- Manovich, Lev and Andreas Kratky. 2005. *Soft Cinema: Navigating the Database* (Cambridge, MA: The MIT Press).
- Matt, Gerald and Thomas Miessgang. 2002. *Martin Arnold: Deanimated* (Vienna: Kunsthalle Wien / Springer Verlag).
- Mital, Parag Kuar. 2012. 'You Tube Smash Up.' *Parag Kumar Mital*. <<http://pkmital.com/home/youtube-smash-up/>> [Accessed 8 November 2016].
- Mital, Parag Kumar. 2014. *Computational Audiovisual Scene Synthesis*. Ph. D. thesis, Arts and Computational Technologies Goldsmiths, University of London. <<https://www.dropbox.com/s/jc39nrpwf4i40sz/Thesis.pdf>> [Accessed 8 November 2016].

- Montfort, Nick et al. 2012. *10 PRINT CHR\$(205.5+RND(1));: GOTO 10*. Cambridge, MA: The MIT Press. <http://trope-tank.mit.edu/10_PRINT_121114.pdf> [Accessed 8 November 2016].
- Newitz, Annalee. 'The Multiverse / Explorations & Meditations on Sci-Fi.' *Ars Technica*, Jun 9, 2016. <<http://arstechnica.com/the-multiverse/2016/06/an-ai-wrote-this-movie-and-its-strangely-moving/>> [Accessed 8 November 2016].
- Pagden, Sylvia Ferino. 2007. *Arcimboldo* (Milano: Skira).
- Q. P. 2012. 'Final Cut - Ladies and Gentlemen, an Ode to Cinema.' *Festival de Cannes*. <<http://www.festival-cannes.fr/en/theDailyArticle/59482.html>> [Accessed 8 November 2016].
- Shinseungback Kimyonghun. 2013. 'Portrait.' *Shinseungback Kimyonghun*. <<http://ssbkyh.com/works/portrait/>> [Accessed 8 November 2016].
- Smith, Stacey Vanek. 'What's Behind the Future of Hit Movies? An Algorithm.' *Marketplace*, July 19, (2013). <<http://www.marketplace.org/2013/07/19/business/whats-behind-future-hit-movies-algorithm>> [Accessed 8 November 2016].
- Todorović, Vladimir. 2013. '1985.' *Vladimir Todorović*. <<http://tadar.net/paging/1985.html>>
- Youngblood, Gene. 'Cinema and the Code.' *Leonardo*, Computer Art in Context Supplemental Issue, (1989): 27-30. <<http://www.vasulka.org/archive/Publications/FormattedPublications/GeneCAC.pdf>> [Accessed 8 November 2016].

Images

All images courtesy of the artists.

Summary

Poetički i izražajni potencijali filma su površno istraženi i minimalno realizovani u kinematografskom nasleđu 20. i 21. veka, pre svega zbog industrijalizacije, komercijalizacije i konsekvantnog podređivanja pop-kulturalnoj paradigmi. Nesputani komercijalnim imperativima, motivisani nekonvencionalnim shvatanjima kinematografije i umetnosti uopšte, generativni umetnici koriste ove potencijale razigrano, efikasno i ubedljivo, direktno ili indirektno kritikujući film u širem društvenom, ekonomskom, tehnološkom i političkom kontekstu.

Ovaj tekst razmatra kreativne pristupe, inicijative i uvide generativne kinematografije. Poglavlje *Introduction* prikazuje osnovna polazišta, motivaciju i autorsku metodologiju. Poglavlje *Generative Cinema* predstavlja generativnu kinematografiju kao jednu od ključnih nastajućih oblasti digitalne umetnosti. Sledi šest poglavlja sa specifičnim primerima generativne kinematografije: *Supercut*, *Statistical*, *Crowdsourced*, *Deanimated*, *Condensed* i *Synthesized*. Izabrani projekti su u složenim idejnim, poetičkim, metodološkim i formalnim međuodnosima, i ilustruju sposobnost umetnika da prevaziđu formalna, izražajna i estetska ograničenja digitalne umetnosti zadržavajući eksperimentalni karakter u slojevito produciranim radovima. Na različite načine, oni ukazuju na otvorene algoritamske modele za parametričko, analitičko i/ili sintetičko generisanje filmske strukture, narativa, kompozicije, montaže, prezentacije i interakcije.

Završno poglavlje *A Void Setup* komentariše neke od implikacija generativne kinematografije. Pokazuje se da algoritamska osnova proceduralnih veština u generativnoj kinematografiji značajno obogaćuje metodologiju vizuelnih umetnika koji rade sa filmom i animacijom, ali istovremeno stvara i moćnu platformu za kritičko sagledavanje algoritamskih strategija koje savremena filmska industrijaprimenjuje na analizu tržišta, istraživanje ciljnih grupa, modelovanje sinopsisa, evaluaciju scenarija, predviđanje zarada i na druge poslovne činioce koji određuju umetničke vrednosti filmskog stvaralaštva. Dok banalna, pragmatička algoritimizacija filmske industrije deluje logično i skoro uzdržano u svetlu kulturalnog i političkog statusa komercijalnog filma, generativna kinematografija postaje vrhunska umetnost pokretnih slika na početku 21. veka. Poetičkom raznovrsnošću, tehničkom dovitljivošću i koncepcijskom ubedljivošću, ona takođe pokazuje da originalnost evoluirala prema sve apstraktnijim oblicima refleksije koja tretira ranija kreativna dostignuća istovremeno kao motivacije, izvore saznanja i alatke.

Ključne reči: algoritam, digitalna umetnost, film, generativna kinematografija, generativna umetnost, kreativno kodiranje, programiranje.



Ауто — поетике

AMERICAN DREAM. ОБЛАК: Семиотичка вежба

AMERICAN DREAM. THE CLOUD. Semiotic exercise

Др ум. Драгана Станаћев Пуача
Сликашки одсек, Факултет ликовних уметности
Универзитет уметности у Београду

UDK 74:81'22.000.72

Резиме

Рад анализира семиотичност архитектуре у циклусу цртежа *American Dream. Облак*, из 1987. Основна карактеристика знака је да стоји уместо нечега, указује на нешто или на нешто друго, и да изазива неку одређену активност (Милијић 1993: 105). Знакови су инструменти, средства комуникација, али о комуникацији се може говорити само кад су знаци у интеракционом односу. Знакови се различито класификују, пре свега на природне и вештачке или арбитриране знаке. Вештачки знак конструише човек, ради означавања одређене појаве или ствари. О иконичним знаковима говоримо као о посебној врсти знакова - слика неког предмета знак је за предмет који он представља. За упознавање интеракционих знаковних односа у процесу комуникације значајна је подела знакова према њиховим функцијама. Једна од подела, коју је наговестио Пирс, је подела на три врсте знакова, према трима њиховим функцијама. Прва је експресивна, када знакови изражавају унутрашње стање, друга је апелативна функција, коју имају знакови који треба да изазову нечију пажњу или активност, и који се обично називају сигнаlima, а трећа функција знакова је репрезентативна, кад знакови представљају или означавају ствари и појаве, и обично их називамо симболима. Симболи су знакови које користимо за означавање ствари, односно идеја, доживљаја и уопште различитих садржаја којих смо свесни и које хоћемо да фиксирамо. Они су носиоци значења (Исто: 104).

Кључне речи: торањ, семиотика, знак, архитектура.

Анализа: Торањ

Циклус цртежа *American Dream*. Облак бави се грађевинама. Танка дијагонална нит, која је понегде везивала куће из циклуса *Станиште црвеног ждрала* за тло, узана линија простора између кућа, делови неба, прекида се. Грађевине лебдећи урањају или израњају из белине, белина обликује грађевине- улази у њихове међупросторе, јасно оцртава њихов обрис, силуету, одваја их, гради, подиже, обрушава, сугеришући њихову одвојеност од подлоге, или у потпуности прекида њихову везу са тлом. Свака од грађевина састоји се од најмање три, а највише од дванаест појединачних делова, сегмената, чиме се повећава број могућности које граде жељену форму, или форму која ће се тек обликовати, и вишеструко увећавају димензије рада. Интеракција или међудејство цртаних сегмената архитектонске конструкције и белине је велика. Ови сегменти конструкције су основни предуслов необичног динамизма њене композиције. Они условавају архитектонску артикулацију, обликују је у пуној мери, расклапају или граде њену комплексну структуру, активирају све тачке њеног простирања. Они не подлежу логичкој представи или геометријској перспективности, већ су залог њене сложене архитектоничности, њених унутрашњих законитости и условљености. Радови из овог циклуса имају полазиште у делу Антонија Гаудија. Могло би се рећи да грађевине имају силуете раних Гаудијевих кућа.



Циклус је физички настао у Аустрији, у околини Граца, и умногоме је инициран специфичностима ондашњег окружења, амбијентом и крајоликом старог цистерцитског самостана. Крај кишног лета, клокотање потока и набујалих подземних вода, густа свежина шуме и повремени прозраци сунца, зид ателеа, уз сам зид самостанске капеле, звук оргуља и музика Баха, акустична су каскада низ коју се прво појављује Облак. Монолитна структура кућа из циклуса *Станиште црвеног ждрала у Облаку* се разбија. Динамичност форме која настаје тиме достиже своју кулминацију. Тамна архитектонска конструкција *Облака* суновраћује се из највише тачке недогледа, спајајући у себи узнемирене површине плоча, тлоцрте некадашњег *Станишта*, које се местимично објављује кроз тек понеку, једва видљиву, златасторумену аркаду, утопљену у надолazeћу тмину сенке која обухвата грађевину *Облака*. Покретљивости и динамици смицања плоча доприноси још и однос према боји, која дефинише и разликује површине зидова са снажним токовима линија, просторе обухваћене сенком и просторе подводних темеља. Употребом пастела и интервенцијама четком и уљаном бојом, постиже се различитост у материјализацији геометризованих површина, и наговештава се потреба за јаким подвајањем и карактеризацијом сложене структуре.

American Dream је црвени вртложни стуб архитектуре, вертикала небодера која извире из једне тачке недохвата и умирује се у другој тачки, у тлу. Састоји се од шест сегмената у којима се прати архитектонска конструкција под силином дисторзије. Силе притиска, увртања и напрезања су толике да се издужени прозори из централне зоне истањују у линије, а затим стврдњавају у тачки – камени врх на једном и стаклени бљесак на другом крају грађевине. Управо та два сегмента, први и шести, својим конусним обликом, од којих један стреми небу, а други стрмоглаво понире, умирују експанзију архитектуре и спречавају њен самоубилачки торнадо. Напетост и тензија на месту додире је огромна. Потези бојом чине површину облакодера максимално истегнутом, са тамним модринама узаних дугачких прозора, потпуно приљубљених уз фасаду. Тако добијени прозори, више су отвори ка унутрашњости, него ка спољашњем свету. Иза њих се не налази видик, већ га бледољубичаста маглина, налик скрами, ослепљује. Конструкција је увучена у узану белину која потпуно дефинише њену форму и архитектуру чини изузетно динамичном. Она израста као високонапонска опруга, а њену хладну апстрактну геометризацију донекле отопљава симфонија црвене боје, од звонког цинобера и ружичасте, до пуних тонова кадмијумове црвене и пурпурне. Њене димензије и самодовољност чине је потпуно недохватљивом.



Подизање изоловане вертикале у историји је увек имало симболичко значење. У вертикалама се читава главна тема архитектуре – савладавање силе теже. Вертикала је главна конститутивна сила архитектуре. Торњеви су првобитни елементи утврђења, односно градоградње. Изградња торњева се не може образложити практичном нужношћу (Милер и Вогел 2005б: 555).

Гауди (*Gaudi, i Cornet, Antonio* (1852 – 1926)). Највећи архитекта Нове уметности. Већина његових зграда се налази у Барселони: *Кућа Висенс (Casa Vicens)* (1878), *Палата Гуељ (Palau Guell)* (1884-1889), *Св. Колома де Сервело (Santa Coloma de Cervello)* (1898), *Парк Гуељ (Park Guell)* (почетак 1900), горњи делови трансемптажне фасаде за *Sagrada Familia* (почетак 1903), затим *Кућа Батљо (Casa Batllo)* и *Кућа Мила (Casa Mila)* (Певснер 2005: 205).

Прве замисли о цртежу Гаудију биле су вертикале покајничког храма, посвећеног Светој породици (уздигнуте отпором духовног братства Светог Јосифа (Zerbst 2001: 25) према секуларизацији цркве, нарастајућој индустријализацији и губљењу традиционалних вредности), чију је градњу Гауди преузео 3. новембра 1883. и наставио све до своје смрти (Певснер 2005: 205).

Гауди је средњевековни неимар (Исто: 109). Његово инсистирање на занату и одбојност према индустрији били су везани за Раскинову идеју (Zerbst 2001: 27) да архитектура мора бити синтеза уметности, а да архитекта мора бити сликар и скулптор. Гаудијеве грађевине су биле производ једног постепеног процеса, а органски стил у архитектури, где једна идеја води до следеће, почео је да развија још у раним радовима. Да се искуства прошлости могу искористити као извори инспирације, а никако имитирати, научио је од *Виоле-ле-Дука (Eugene Viollet-le-Duc)* (Исто: 25). Гвожђе је било материјал његових првих изазова (Певснер 2005: 205).

Интуитивна традиција у архитектури (енг.), појам који је увео Чарлс Џенкс (Charles Jencks) и којим описује архитекте, покрете у архитектури и стилове који су настали на бази индивидуалне креативности имагинације појединца, укључене унутар традиционалних односа према архитектури. Џенкс наводи: покрет *Art Nouveau*, архитекте попут Гаудија и Ван дер Велдеа, Баухаус у својој експресионистичкој фази, од 1919. са Гропијусовим оснивачким манифестом, *Novembergruppe*, којој су припадали Гропијус (*Walter Gropius*), Миес (*Ludwig Mies van der Rohe*), Бруно Таут (*Bruno Taut*), Френк Лојд Рајт (*Frank Lloyd Wright*), Ле Корбусије (*Le Corbusier*), Алвар Алто (*Alvar Aalto*) (Малдини 2004: 538).

Гауди је слављен као пионир структура 20. века (Певснер 2005: 112).

Гаудијеви погледи и они које је развио покрет *Art Nouveau* су умногоме коинцидирали (Исто: 88).

Фантастична архитектура, фантастично архитектонско пројектовање и планирање које није намењено будућој реализацији, нити је погодно за то. Појам се везује за архитектуру насталу из имагинације ствараоца, често за цртеже или планове који нису везани за реалну локацију и реалне потребе. Ново вредновање надреалистичке архитектуре донео је покрет *Art Nouveau* (Малдини 2004: 340).

Органичка архитектура, коју од почетка модерног покрета стварају важни појединци, маргиналци, постаје све утицајнија. С једне стране, на руку јој иде окренутост ирационалности, а с друге, све већа окренутост пејзажу (интеграција архитектуре и пејзажа – техника бетонских љуски и лаганих плошних носивих система, што отвара низ комуникационих и обликовних могућности том усмеравању) (Исто).

Жаришта развоја облакодера су Њујорк и Чикаго; они се такмиче у првенству изградње првих зграда које су звали „*elevator buildings*“. У Њујорку настају нови типови грађевина – солитера – вишеспратни торњеви степенасто увучени или равни, најчешће са истористичком стилизацијом и капом на крају. Концентрисани су, пре свега, у Менхетну, у познатом подручју Скајлајн (*Skyline*), чији су врхунци поједини супер торњеви: Вулворт (*Woolworth*) (240 м), 1913, Крајслер (*Chrysler*) (318 м), 1928, Емпајер Стејт Билдинг (*Empire State Building*) (381 м, сто спратова), 1930. (Милер и Богел 2005а: 553).

Након 1950, под утицајем Миеса ван дер Рохеа (*Mies van der Rohe*) и других припадника чикашке школе, градња вишеспратница у облику правоугаоних и призматичних торњева, поново постаје актуелна. Технологија је усавршила поступке за економичну контрукцију врло високих торњева. Обликовање торња испуштањем целих спратних блокова одговара потреби за већим и мањим пословним површинама. Осим тога, он предочава и темељно начело конструкције- торањ је грађен као свежањ цеви (*cellular tube frame*) (Исто).

Циклус цртежа *American Dream*. Облак је предложак за цртеж *Змијски врх*, *Антонију Гаудију*.

Прве линије на цртежу *Змијски врх*, *Антонију Гаудију* биле су контуре небопарног врха на згради Крајслер Вилјама ван Алена (*William Van Alen*) из препознатљиве панораме Њујорка (Исто).



Змијски врх, Антонију Гаудију

Вертикала архитектуре уздиже се на левој половини цртежа. Снажни тракасти снопови линија израстају нагоре, умножавајући многоструко своје стреловите вертикале у чврстину торња широке масивне основе. Конструкција се појачава унутрашњим токовима стубова, који своју сложену архитектонику чувају у слојевито негованим преклопима, подређеним главном току израстања. Структура отежава. Врх торња упира хоризонт потпуном експанзијом. Импулси линија, хармонично усложени, привидно умирују своје токове у узрастање, којим бубри издужени овал торња. Израстање обухвата форму и обликује је. Места где су били издужени узани прозори, асиметрично распоређени на површини торња, отварају се у шупљине кроз које клизе линије, откривајући унутрашњу празнину. На левој страни, конструкцију пресецају два дијагонална тока, прикривена у фронталном делу структурама архитектуре, а видљива у бочним померањима. Први (невидљиво) увире у темеље торња, а други, на доњем десном крају, оглављује. Силовитост покрета изузетно динамизује форму у мускулозно бочно израстање, које обухвата читаву конструкцију. Израстање иде антропоморфним линијама, али не заокружује форму. Она остаје подељена; змијолико обухвата празнину. Тракасте оштрице (оклопа) лебде у међупросторима, око фантомске појаве. Торањ (косе) израња. Снажни мишићав врат продужава се у мишицу. Хоризонтом надлази отровно бујање.

Горгона, биће наказне главе и застрашујућег изгледа, које станује у Хадовим дворима. Касније се причало о три горгоне – Стени, Еуријали и Медузи – Форковим и Кетиним кћерима, које су живеле на крајњем Западу у врту Богова. У спекулацијама стоичара, горгоне персонификују три ступња страха: оног који паралише мисао (стено), кочи цело тело (еуријала) и заслепљује очи (медуза). Главе горгона биле су окружене змијама уплетеним у њихове косе. Из капљица Медузине крви, на таласима мора, стварали су се корали, а на пустињском песку змије отровнице (Срејовић и Цермановић 2000: 97).

Личина (образица)- првобитно значење те речи јесте маска, ларва- нешто што је слично лицу, налик на лице, (нешто) што издаје себе за лице и сматра се за такво, али је изнутра празно – како у смислу физичке стварности, тако и у смислу метафизичке супстанцијалности. Код Римљана, ларва има значење астралног леша, „празнога“ – *inanis* (Флоренски 1979: 97).

Урбанистичка митологема – назив за урбано тумачење митова, бајки, прича и њихово преношење на познату урбанистичку структуру. Старе урбанистичке митологеме се везују за јунаке, догађаје, чудесне ситуације, и представљају само завршни вид једног сложеног, колективног и веома дуготрајног механизма грађења слике о једном граду (Малдини 2004: 640).

Градови су носиоци великог броја информација везаних за њихову историју, карактеристике његовог становништва, начин градње и урбанизације, визуелне комуникације, итд. Сваки град има свој језик, карактеристичан и мање-више компликован систем изражавања, којим преноси одређене информације на становнике (Исто).

Апсолутни врхунац архитектуре је постизање свеопштег симболичног карактера код изградње монумента (споменици, гробнице, итд.) и култних грађевина (храмови, цркве, итд.) (Исто: 77).

Закључно разматрање

Одсуство теорије Величине – шта је тај максимум који архитектура може да направи? – најпогубнија је слабост архитектуре.

Величина је подручје на коме архитектура постаје највише и најмање архитектура: највише, због великих димензија објеката; најмање, због губитка сопствене аутономије – архитектура постаје инструмент других сила, постаје зависна (Колхас 2009: 724).

Премда Величина улази у стратосферу архитектонске амбиције – непатворену усхићеност мегаломанијом – она се може реализовати само по цену одустајања од контроле, по цену трансформације. Ван личног печата, Величина значи предају технологијама- инжењерима, подизвођачима, произвођачима, политичарима и осталима. Она архитектури обећава неку врсту постхеројског статуса – новостечену неутралност. Док Величина трансформише архитектуру, њене акумулације генеришу нову врсту града. Изглед града више није колективна арена у којој се нешто одвија; нема више колективног „нечега“. Улица је постала остатак, средство организације, обичан сегмент континуалне метрополске равни, где се остаци прошлости суочавају са атрибутима новог у нелагодном ишчекивању.

Не само да је Величина неспособна да успостави везе са традиционалним градом- у најбољем случају она коегзистира са њим – већ је по квантитету и сложености онога што нуди она и сама урбана. Величини више не треба град: она се такмичи са градом; она симулира град; она смењује град; или, боље речено, она јесте град. Ако урбанизам генерише потенцијал, архитектура га експлоатише. Величина се залаже за великодушност урбанизма насупрот злоћудности архитектуре. Величина = Урбанизам vs. Архитектура (Исто: 725).

Током последње деценије XX века, изградња пословних солитера била је у великој експанзији. Традиционални лидери у изградњи високих пословних зграда, урбани центри Европе и Северне Америке, градили су једну пословну кулу за другом, трансформишући градски пејзаж на свој карактеристичан начин. Међутим, прави „бум“ одиграо се другде. У Азији је током деведесетих година прошлог века саграђено скоро 1.800 солитера, чиме је овај регион преузео светски примат у изградњи високих пословних објеката. Само у Шангају, где се 1969. налазило свега десетак солитера, нових 138 кула од бетона и челика потпуно је преобразило контуре овог града за свега десет година. Недавни процват грађевинарства у источној Азији, претворио је 100.000 тона сировог челика у десетине моћних симбола технологије, просперитета и прогреса, који славе динамизам економске силе позног XX века, тзв. „азијских тигрова“ (Бронкард 2009: 726).

Ипак, ови нови солитери симболизују и многе еколошке проблеме који прате савремено пројектовање. У глобалним размерама, физички утицај изграђене масе која непрекидно расте, непобитна је реалност. Како одмиче ново stoleће солитера, грађевинарство одузима око три милијарде тона сировог материјала годишње. Према већини процена, на нове објекте годишње одлази 40% уграђеног сировог камена, шљунка и песка, 40% прерађених материјала, какав је челик, и четвртина светске производње дрвета. Укупно, на нове и постојеће грађевине отпада две петине годишње светске потрошње енергије, шестина утрошене воде и половина тока отпада. Заправо, изградња и одржавање модерних грађевина конкурише целокупном сектору глобалне економије у утрошку материјала и енергије (Исто).

Истина је да ефикасно саграђени објекти производе мање отпада и да лаки материјали умањују трошење ресурса. Али, укупно пројектовање и структура грађевина, ефикасних у погледу материјала,

готово да су идентични примерима из Шангаја или Берлина. Премда пројектанти могу да мењају материјале (супер стакло, трослојни панели, рециклиране пластичне површине), њихова хемија у ефикасним грађевинама углавном је иста као на зградама које су им претходиле. Канцерогени, токсични материјали, тешки метали, хормонски агенси – сада компактније запаковани. Да ли су то зграде какве су широм света неопходне? Зашто се не би стварале грађевине и системи који би пружали људима више од онога што желе, што им је потребно и што ће волети? Регенеративни материјали пружају ове могућности, а интелигентне грађевине омогућавају да се све више еколошки утиче на свет (Исто: 727).

Коначно, пажња коју грађевине изазивају и начин на који утичу на наша животна искуства, могу померити еколошки интелигентно пројектовање с дневног реда неколицине повлашћених- у сферу интереса неупоредивог мноштва (Исто).

Литература

- Бронкард, М. 2009. „Преко граница архитектуре одрживог развоја“, у Антологија теорија архитектуре 20. века, прир. Перовић Р. Милош (Београд: Грађевинска књига).
- Колхас, Р. 2009. „A Bigness“, у Антологија теорија архитектуре 20. века, прир. Перовић Р. Милош (Београд: Грађевинска књига).
- Малдини, С. 2004. *Енциклопедија архитектуре 2* (Београд: Слободан Малдини).
- Милер, В. и Вогел, Г. 2005а. *Атлас архитектуре 1* (Београд: Грађевинска књига).
- Милер, В. и Вогел, Г. 2005б. *Атлас архитектуре 2* (Београд: Грађевинска књига).
- Милијић, Б. 1993. *Семантичка естетика, проблеми могућности ограничења*, (Београд: Институт за књижевност и уметност).
- Певснер, Н. 2005. *Извори модерне архитектуре и дизајна* (Београд: Грађевинска књига).
- Срејовић, Д. и Цермановић, А. 2000. *Речник грчке и римске митологије* (Београд: Српска књижевна задруга).
- Флоренски, П. 1979. *Икона поглед у вечност, Филозофија и технологија сликарства* (Београд: Теолошки погледи).
- Zerbst, R. 2001. *Antonio Gaudi* (Köln: Ips Taschen).
- Ликовни радови (Слика 1, 2 и 3): Драгана Станаћев Пуача, из циклуса *American dream. Облак*. 1987.

Summary

This paper analyses the semiotics of the architecture in the cycle of drawings American Dream. The Cloud, from 1987. The basic characteristic of a symbol is that it replaces something, points to something or something else, and provokes some activity.¹ Symbols are instruments and a means of communication; however, we can speak of communication only when symbols interact with one another. Symbols are classified in different manners, above all as natural and artificial or arbitrary signs. An artificial sign is made by man in order to denote certain phenomena or objects. Iconic symbols are a particular form of signs, where the picture of an object is the symbol for the object. The division of symbols by their functions is significant in order to be acquainted with the interactive relations of symbols in the process of communication. Peirce divided symbols into three categories, according to their three functions. The first one is expressive- when symbols express the inner state, the second is appellative- where they should draw somebody's attention or provoke their activity, in which case they are usually called signals, while the third function is representative- when signs represent or denote things and phenomena, and are usually called symbols. Symbols are signs used for denoting things or ideas, experiences and, generally, different contents which we are aware of and which we want to pinpoint. They are the carriers of meaning.²

Keywords: tower, semiotics, sign, architecture.

1 Milijić B. (1993) "Semiotic Aesthetics, Problems and Possibilities of Limitation", Belgrade: the Institute for Literature and Art, page 105

2 Ibid, page 104

ОКЕАН МОРЕ

Интеракција костима, илуминације и звука у видео-раду *Океан море*, према одломку из истоименог романа Алесандра Барика

OCEAN SEA

The interaction of costumes, illumination and sound in the video artwork Ocean sea, according to an excerpt from the novel of the same title written by Alessandro Baricco

Лара Поповић, студент
Факултет примењених уметности
Универзитет уметности у Београду
ментор: *мр Љиљана Петровић*

UDK 745/749
343.146

Резиме

Међу елементима који окружују човека само се вода јавља свуда — као савршена, плодоносна, јединствена материја. Вода је предуслов живота и свега што из њега произлази и што он са собом носи, а то се на најширем плану може видети по томе што су се многе старе цивилизације рађале уз велике реке. Истовремено, вода је природна граница између територија, а по древним веровањима раздваја свет живих и свет мртвих. Читав живот, у суштини, настао је у води, а сходно примитивним религијама, воденим токовима он одлази у неповрат.

Инспирисан наведеним елементима овај уметнички пројекат је настао са циљем да подстакне машту и провоцира доживљај и процену да код гледаоца пробуди ванчулне естетске вредности, то јест оно до чега се долази активношћу фантазије, уживљавањем, размишљањем и радозналешћу, и што ствара бројне асоцијације и визије.

Кључне речи: вода, костим, сцена, креација, надахнуће, видео—рад.



Увод: Вода или зашто баш *Океан море*?

Живот с водом, поред ње и у њој непрестана је инспирација уметника. Та праматерија највише је својствена сликарству. Скоро да не постоји правац у којем није приказивана. Срећемо је на зидним сликама у гробницама египатских фараона, у визуелизацијама библијских сцена, код прерафаелита – *Офелија* сер Џона Еверета Милеја (*Sir John Everett Millais*); у епохи ренесансе – Ботичелијево „Рођење Венере” (*Sandro Botticelli*), Рафаелова *Нумфа Галатеја* (*Raffaello Sanzio da Urbino*); код енглеских пејзажиста – Тарнер (*Joseph Mallord William Turner*), Констебл (*John Constable*). Импресионисти се јесу првенствено бавили светлом, али им је управо вода пружала савршен одблесак, пример су Моне (*Claude Monet*) и Сисли (*Alfred Sisley*). Вода је такође карактеристични мотив и у делима уметника Далеког истока, рецимо, графике Кацушике Хокусаја (葛飾 北斎) и Утагаве Хирошигеа (歌川 広重). У музичкој уметности прве асоцијације на тему воде су Сметанина *Влтава* (*Bedřich Smetana*) те Хендлова *Музика на води* (*Georg Friedrich Händel*). Кад говоримо о композиторима импресионистима, неизоставно је споменути Равелово дело *Игра воде* (*Maurice Ravel*). Из тог периода посебно је чувено *Море* Клода Дебисија (*Claude Debussy*), симфонијска скица с три става: 1. *Од зоре до поднева на пучини*; 2. *Игра таласа*; 3. *Разговор ветра и мора*.

Вода је доминантан мотив у многим великим књижевним делима, на пример у ремек-делу Старац и море Ернеста Хемингвеја (*Ernest Hemingway*). Уз то се читав један стилски жанр назива роман река. Значајни филмови, поготово филмски спектакли, засновани су на неукротивом карактеру и снази воде. Данас, у време компјутерске анимације, та сила може се врло реално приказати на филмском платну. Роман Алесандра Барика (*Alessandro Baricco*) *Океан море*, који као да је састављен од воде – одиграва се крај ње и на њој – пружа ми неограничену слободу да у потпуности прикажем своје замисли, вештине и потенцијал. Врло су инспиративне могућности представљања доживљаја Бариковог романа јер је оно што се претвара у визуелну компоненту доживљаја у једнакој равни с мисаоном снагом романа. Прожимање и интеракција те две веома снажне а различите перцепције, то јест њихово опипљиво оживљавање кроз костиме, инсталације и филм, за мене су истинска креативна провокација и изазов који захтевају, а затим и дозвољавају да ослободим машту. Истовремено, вода је тај свети елемент романа, несталан по облику и понашању, а моћан по карактеру и лепоти.





„Материца“ (Womb) Бенедек Флигеауфа (Benedek Fliegauf)



„Велико плаветнило“ (Le grand bleu) Лика Бесона (Luc Besson)



Кацушика Хокусай, *Талас*, дрворез, 1830 — 1833.



Утагава Хирошиге, *Ждрал лети преко таласа*, 1797–1858.

О писцу и делу

Алесандро Барико (Alessandro Baricco) рођен је 1958. у Торину у Италији. По образовању је филозоф и пијаниста. Био је музички критичар у *Републици* (*La repubblica*), а потом уредник културнерубрике у *Стампи* (*Lastampa*). Објавио је седам романа: *Замкови гнева* (*Castelli di rabbia*, 1991), *Океан море* (*Oceano Mare*, 1993), *Свила* (*Seta*, 1996) – то дело је одмах постало бестселер у Италији и преведено је убрзо на шеснаест језика, укључујући и јапански – затим *City* (1999), *Без крви* (*Senza sangue*, 2002), *Ова прича* (*Questa storia*, 2005) и *Емаус* (*Emmaus*, 2009). По његовом позоришном монологу *Пијаниста* (*Novecento*, 1994) Ђузепе Торнаторе је режирао филм *Легенда о пијанисти на океану* (*La leggenda del pianista sull'oceano*, 1998). Аутор је филмског сценарија *Шпанска партија* (*Partita Spagnola*, 2004), есеја *Следећи* (*Next*, 2002) и „*Барбари*” (*I barbari, saggio sulla mutazione*, 2006) те неколико књига о музици међу којима је и *Хегелова душа и краве из Висконсина* (*L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, 1992). Режирао је филм *Предавање двадесет прво* (*Lezione 21*, 2008).



Алесандро Барико (Alessandro Baricco)

Бариков опус одликују иновативност и мултимедијалност. Он на сцени јавно чита и изводи кључне одломке свог дела *City*, уз пратњу француске музичке групе „Air”. Тај мултимедијални пројекат је забележен на компакт-диску као додатак уз писано издање. Крајем 1998. године завршава још један мултимедијални пројекат, „Тотем”, у којем се преплићу музика, литература, поезија и позоришни спектакл. Ова апсолутно иновативна представа емитована је у ударном термину на италијанској телевизији RAI и приказивана је на турнеји по Италији до августа 2001. године. После телевизијског емитовања, велики италијански издавач *Фанданго* (*Fandango*) објавио је књигу коју прате и два VHS издања. „За мене најистинитији смисао писања је у стварању лепоте, снаге, нечега што пулсира, што је живо, изван мене. Дакле, преда мном је мртва материја, потом се прича гради речима, реченицама, и на крају постаје жива. И носи моју енергију” (Валчић-Лазовић 2011). Осим његовог романа *Океан море*, на реализацију баш оваквог мултимедијалног рада подстакао ме је и Бариков креативни и савремени приступ књижевности и комуницирању с публиком, те интеракција с другим уметницима из различитих сфера уметности.

Роман *Океан море* бави се животима и судбинама људи који се, сваки из својих разлога и с различитим, углавном притајеним циљевима, налазе у гостионици „Алмајер”. Радња није ни географски ни временски одређена и делује прилично надреално (измишљене земље и неодређени временски периоди). Роман има три дела: *Гостионица Алмајер*, *Утроба мора* и *Ода повратку*. У првом делу писац говори о свим гостима у *Алмајеру*, њиховом путу до тамо и боравку у гостионици до часа велике олује. Описаћу јунаке романа.

Елизевин је млада принцеза, оболела од непознате и неизлечиве болести која се манифестује кроз нападе панике. Чини јој се да је памет и свест напуштају, осећа да нестаје и кад јој се то дешава, облива је хладан зној. Лечио ју је породични свештеник отац Плуш, али без успеха. Звали су најчувенијег доктора, који је после прегледа закључио да њу само море може да излечи. Не би ли се излечила, заједно са оцем Плушом креће у Дашенбах, и успут свраћа на неколико дана у гостионицу „Алмајер”. Тамо упознаје Адамса и они једно другом читају мисли. За време олује води љубав с њим. Љубав ју је излечила. Мислима покушава да убеди Адамса да не постане убица. Трагаће за њим пуних пет година.

Адамсу је право име Томас. Он је способан да чита мисли, то јест да улази другима у мисли и без речи разговара с њима. Он и Савињи, војни лекар на броду, преживели су бродолом. Лекар је на бродској олупини убио Адамсову девојку Терез. С намером да му се освети, Адамс после бродолома проналази и убија његову љубавницу Ен Деверију. Адамс је обешен и сахрањен истог дана. Нико не зна где.

Отац Плуш је породични свештеник барона од Кервола. Пише молитвеник, али то нису класични записи већ духовите молитве у стиху, намењене за одређену особу или ситуацију. Саставља молитву и за себе и пита Исуса да ли да се одрекне монашког живота или да се врати барону који умире и обавести га да му је ћерка жива и здрава.

Пласон је сликар коме се смучило портретисање богаташа па је одлучио да само слика море. Док је радио портрете знао је да треба почети од очију, и чим заврши очи све остало се само наслика. При сликању мора имао је муке с тиме што није знао има ли море очи и ако има – где су.

Професор Бартлбум је научник. Добар и помало чудан. На мору је јер пише енциклопедију о границама мора и притом истражује где се море завршава. Прави друштво сликару Пласону. Иако је стално био заљубљен, он дуго није имао жену. Умро је сам. У болници је, пред смрт, тражио да на зид преко пута његове постеље окаче Пласонову слику, како би умро гледајући у море.

Ен Деверија је заводљива, паметна, цинична госпођа која шета плажом у љубичастом плашту. Жена је која покушава да превари судбину. Преварила је мужа, па ју је он послао у гостионицу „Алмајер” да буде далеко од љубавника. Убија је Адамс, светећи се тако њеном љубавнику Савињију.

Савињи је лекар, официр, убица и варалица. Љубавник је Ен Деверија. Убио је Адамсову девојку Терез.

Ту су и деца:

Дира, десетогодишња девојчица која ради на рецепцији гостионице. Има очи и разум одрасле жене. Способна је да улази у мисли других људи.

Диц, изузетно паметан дечак, који на све има одговор. Он наређује шта ће ко да сања. Сматра да су бродови очи мора и да бродоломи настају кад море зажмури.

Дол, весели дечак који прави друштво сликару Пласону.

Безимена девојчица необичне лепоте, ретко се појављује; спава нага у кревету госпође Деверије.

На крају, ту је и непознати гост из седме собе.

У први део романа спада и сцена у којој сви ликови седе у заједничкој просторији док се напољу спрема невреме. Када почне велика олуја, сви сем Елизевин и Адамса (који воде љубав током олује) излећу напоље и прате Диру – она трчи да угаси светионик, с намером да изазове што више бродолома.

Збивања у другом делу имају везе с бродоломом. Главни ликови су млади Адамс и Савињи. Суочавамо се с детаљним описима мртвих тела, убистава, канибализма, лађа, превара, патњи, борбе за преживљавање. Сви ти призори асоцирају на *Сплав медуза* Теодора Жерикоа (*Théodore Géricault*).

У трећем делу писац се бави сваким ликом посебно, односно њиховим судбинама. Роман се завршава тако што непознати гост, некакав старац, превазилази страх и излази из собе, а гостионица се распршује у безброј делова који одлећу у непознатом правцу.

О рањивости и преосетљивости ликова романа Океан море Барико каже: „Прејаки за смрт, а преслаби за живот. (...) Постоји то зрно лудачке снаге скривене у стравичној осетљивости. Или обрнуто: зрно осетљивости под заштитом оклопа...” (Валчић-Лазовић 2011).



Реализација костима за лик адамса

„Недовршен на рањеној обали стоји”

„Висок, крупан, косе до рамена, коже спржене од сунца. Могао је бити још један од силесије морнара које је видео. Међутим, морали су да га придржавају како се не би срушио, није био у стању да хода. На врату је имао једну одвратну гнојаву рану. Стајао је апсурдно непомичан, као одузет, одсутан. Једино што је наговештвало постојање неке бедне мрвице свести беше поглед. Личио је на поглед какве животиње на издисају” (Барико 2001: 55).

„Има поглед прогоњене животиње.” (passim, стр. 55)

„Као да је био заувек прогнан у неки неумољиво далек свет. Ниједан једини поглед није успео да му извуче. Ништа.” (passim, стр. 57)

Према тезама античких филозофа и научника и по народним веровањима, али и према савременој науци, вода је један од првих елемената овог света, извор живота, ослонац на којем се држи земља и захваљујући њој живот опстаје. Истовремено, водени простор је замишљен као место на коме обитавају душе мртвих и средина у којој бораве нечисте силе. Стари Словени су веровали да у води живе ђаволи – водењаци и други духови који наносе штету људима. Према тим веровањима, водена пространства су опасна по човека, што се може видети из руских изрека: *Где вода, там беда* (*Где је вода, ту је и невоља*), *Од воды жди беды* (*Од воде очекуј невоље*).

Балада о водењаку (1978) Франца Прешерна била ми је иницијална инспирација за рад на костиму за Адамса. Прешерн је ову баладу засновао на легенди о водењаку који је дошао на плес и одабрану девојку одвукао у воду. Осим у наслову, лепи Уршкин плесач није именован као водењак нити су му дата обележја: мокра одећа, хладне руке, зелена коса. Ипак, из његових исказа јасно се показује да је дошао из реке и да има извесне натприродне моћи:

*„Ne boj se, ti Urška, le hitro mi stopi,
Ne boj se”, ji reče, „ne boj se gromenja,
Ne boj se potokov ti mojih šumenja,
Ne boj se vetrov mi prijaznih vršenja;
Le urno, le urno obrni pete,
Le urno, le urno, ker pozno je že!”*
(Прешерн 1978: 83).

У преводу Десанке Максимовић цитирани стихови гласе:

*„Не бој се, Уршка!” – младић јој говори –
„не бој се ништа ове грмљавине,
ни шума потока низ вододерине,
не бој се олуја ни милоште њине!
брзо само, брзо, млада се окрећи,
брзо, брзо, јер нас мрак може претећи!”*
(Тропин 2014).

Водењак је митолошки лик, зли дух који борави у води и утапа људе, домаћин и заштитник воденог простора. Водењаци настају од душа утопљеника, поготово оних чија тела нису сахрањена. Адамс је своју убијену драгу Терез, не верујући да је мртва, спустио у море које је за њега било мањи пакао од реалног живота. Она у ствари није сахрањена већ се на дну мора придружила бесконачном броју оних који су страдали у бродоломима. Тако нам се Адамс указује као добри водењак јер утапа Терез из сасвим хуманих разлога. Према другим веровањима, водењаци су грешни, зли људи који по казни живе у води. Они су изразито наказни, веома високи, дугачких и мршавих ногу, длакави и разбарушени, прекривени жабокречином и воденим биљем. Барико није имао на уму старословенску митологију када је стварао Адамсов лик, али духовна подударност је очигледна.

Веза с водењаком:

1. Зло – Адамс је из освете убио Ен Деверију, натерао Савињија да је мртву узме у наручје и спусти у море.
2. Завођење – према предању, водењак заводи девојке и одводи их у воду. Адамс својим присуством и необичном енергијом привлачи Елизевин и излечи је. Он је море које је њу излечило.
3. Постање – писац уводи тог свог јунака у роман тако што га приказује како израња из воде на непознатој обали Африке.



Конструкција на костиму за лик Адамса приказана је налик на чамац који је као и наш лик изложен опасностима. Истовремено представља и уточиште које љуљају таласи и симболизује путовање кроз живот. То су и врата која приказују прелаз и пролаз из једног простора у други, из једног света у други, из једног стања у друго. Будући да се врата могу отварати и затварати, то домаћин по својој вољи пушта унутра пожељне долазнике, а спречава оне друге. Рогови којима се завршава конструкција имају противречну симболику – истовремено су одраз снаге, ратоборности и моћи, али и зла и опасности.



Сем да дочарају водењакова разбарушена прса, нити су ту да прикажу и испредање људске судбине и саме суштине живота. Изабрала сам црвене и ватрене тонове јер у психологији ватра представља афекте и прејака осећања, универзални је симбол човековог срца и љубавне страсти. У алхемији има моћ да трансформише, сублимише и сједињује.

Две птице на његовим грудима повезују небо и земљу, симболизују слободу, уздизање, ослобађање од материјалног и земаљског.

„За живота Томас је спознао да се само у ужасу испољава истина. Видео је како људи сањају чудесне снове и чуо је најлепше приче у свом животу, из уста неких обичних људи, само тренутак пре него што ће нестати. Спознао је шта је истина. Мржња, милост, свирепост, благост, оштроумље, лудило, љубав, судбина. Свака од ових именица алегорично је представљена, како у приповедању догађаја, тако и на Жерикоовом платну. Последња ствар је једно једро” (Јанков 2011).

Реализација костима за лик елизевин

„Елизевин, која се бори за живот, кад је први пут видела море проговара: „Лепо, али завршава се негде, зар не?” До последње поруке да треба стално проналазити начин да се искаже море, истиче се ренесансна упорност да се оно обухвати, схвати у његовој лепоти која ништавним чини чак и ужас. Овај ефекат се јавља на крају романа и доприноси му сви чиниоци приче, како би променили схватања граница природног и натприродног које је читалац до тада имао” (passim). Елизевин препознајемо као младу особу која не може да се снађе, која не зна шта је чека, у сталном је страху, а опет важно јој је да се мења и напредује као личност. Она се кроз дело провлачи као сенка, као дух, све време држећи нас у неизвесности хоће ли јој море помоћи и какве ће последице по њу имати сусрет с морским и земаљским просторима.

„На рубу мора које хучи”

Овај костим представља Елизевин и њен боравак у гостионици „Алмајер” до сусрета с Адамсом. Он приказује период путовања, утицаја водене околине, преплитање снова, јаве и лудила првих дана у гостионици. Утицај нове околине приказала сам одабраним материјалима и креирањем текстура које опонашају живи и неживи свет морског дна. Њену болест, која је трајала и током боравка у гостионици, костимографски сам означила гас-маском прекривеном тананом „паучином”. Отвор за дисање сам блокирала, управо да бих показала шта то нестабилно стање чини њеном бићу. Циљано сам за основу костима одабрала љубичасту, плаву и зелену боју. Љубичаста се у многим културама повезује са жалашћу. У античком миту Персефона бере љубичице у тренутку када стиже Хад, отима је и одводи у подземље. На великим европским дворovima љубичаста је поред црне била званични знак жалости.

Плава није на костиму само зато што је то боја воде и ведрога неба, већ и стога што је симбол духовности, краљевског достојанства, истине и мудрости. Многе научне студије су наводно доказале да плава успорава ритам срца, смањује температуру тела и доприноси опуштању. Та боја наводи на размишљање, везује се за оданост, доноси мир и оздрављење. Делови костима зелене боје упућују на живот, наду и судбину. Зелена је и боја енергичности и дочарава све оно што Елизевин недостаје да би оздравила.

Сам океан је недокучива слика душе која се стално мења, место одакле полазе и где се завршавају сви путеви овог света. Костим је рефлексија океана, а уз то је слика променљивог унутрашњег живота ове принцезе. Једна од одлика костима под називом „На рубу мора које хучи” јесте његова флуидност.



Он нема уобичајену стабилност и чврстину. Његова конструкција више приказује нешто што тече, што се непрестано мења, што ни у једном тренутку више није исто. Он је одраз Елизевиног психичког стања, рефлекс њене душе и последица промена које су изазвали излазак у свет, путовање ка Дашенбаху и први дани проведени у гостионици „Алмајер”. Бисери, сребрна и златна боја, карактеристични су за све костиме чија је инспирација Елизевин. Бисери су симбол драгоцености и духовне чистоте. Сребрни елементи упућују нас на месец као женски симбол. Елементи боје злата представљају снагу сунца, краљевско достојанство, божанску природу, мушки симбол. Детаљи у бојама племенитих метала злата и сребра овде представљају анимуса и аниму: анимус, као мушки симбол у женском, и аниму, као женски симбол у мушкарцу, односно оно што је Елизевин у Адамсу и обратно.



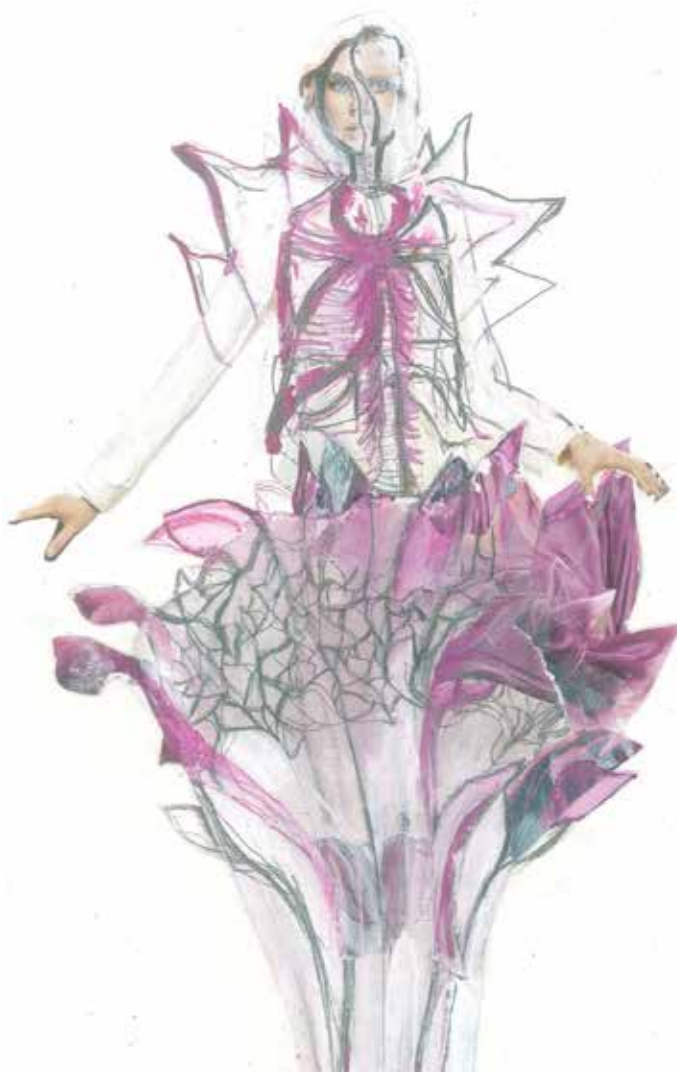
„Ти која имаш руке невиније од мојих”

Овај костим представља Елизевин док води љубав с Адамсом.

У роману та сцена „траје” шест страна и пуна је набоја, страсти, утехе, размена двеју дијаметрално супротних енергија. Све то резултирало је њеним оздрављењем. Био је изазов изабрати сегмент романа који је комплетно апстрактан, неопипљив, без и једне једине референце о физичком изгледу (изузев оне о младом Елизевинином телу) и осмислити га и приказати у медију костима инсталације. Како нацртати, скројити, сашити и направити истовремену бујицу контрастних мисли и осећања, била је велика интрига која ме је провоцирала на креативно размишљање, односно на сагледавање и дефинисање у оквиру алхемијских постулата те на приказивање борбе стварног и могућег. Дефрагментисана глава и то што је костим састављен од мноштва елемената, представљају експлозију емоција и усковитланост целог њеног бића током љубавног чина. А опет, симетрија целе те композиције означава склад и равнотежу које је пронашла с Адамсом. Тај комплексни баланс је ознака њеног преображаја који подразумева потпуну промену суштине бића. Символи те трансформације су сагоревање, венчање, оздрављење, путовање, дијамант.

Сукња и конструкција су у облику цвета лотоса који излази из воде. Ова водена биљка, осим преображаја, представља женски принцип, симболизује моралну чистоту, невиност, склад, средиште свесног и несвесног. Знак је божанског стварања и лепоте. Има значајну улогу у египатској митологији. Лотос је био ослонац првом Сунцу током настанка света. У Индији симболизује лепоту.

Горњи део костима асоцира на лептирова крила. И лептир, у складу с фазама свог формирања, такође означава преображај, али и лепоту и пролазност радости и среће што је врло карактеристично за Елизевин. На грчком се лептир каже „психа” (psyche) што упућује на то да је он, као и птица, животиња душе, блиска вилама, генијима и еротима (малим љубавним боговима). У Јапану лептир је симбол младе жене, а у Кини заљубљеног младог мушкарца који мирише (женско) цвеће, али то може бити и мртва вољена девојка која као лептир излази из гроба. Лептир као анимус, мушки симбол, и лептир као симбол мртве вољене, нагони Адамса да трага за Савињијем те да потражи спас и уточиште код Елизевин. Вез од перлица акцентован је бојом рубина, драгог камена који је симбол аристократског достојанства, страствене љубави и животне снаге и средство је против меланхолије, туге и ружних снова.



У колориту костима доминирају две боје – бела и ружичаста. Бела симболише духовну и физичку чистоту. Према ренесансном естетском канону, отмена жена морала је да има три бела дела тела: кожу, шаке, зубе. Све до 17. века бела јер била знак жалости. Симболизује и поштење и честитост, примирје и мир. У старом Риму су белу одећу, као статусну одлику, носили ослобођени робови. У Елизевином случају означава ослобођење од болести. Бела је и боја натприродног света, утвара и духова. Насупрот томе, симболизује и светлост и радост. Употребом беле покушала сам такође да помирим ова два контраста. Ружичаста, светлоцрвена или бледоцрвена, на пола је пута између чистоте и сензуалности, детињства и зрелог доба. Црвена се односи на симболички аспект задовољства и женствености. Бела – на лепоту нежности, чулне љубави, верности, блажности и радости.



„Искре у тами” / „Пројекат тело”

Костим радног назива „Искре у тами” инспирисан је животом јунакиње романа Елизевин из времена пре путовања ка излечењу на мору, пре него што је дошла у гостионицу „Алмајер”. Костим је рађен током радионице *Пројекат тело* која је реализована у оквиру представљања мултимедијалног пројекта *Границе тела* у музеју Лапидаријум у Новиграду у Хрватској. Главна идеја била је избрисати границе између телесности и апстрактног бића и тиме приказати истовремени сукоб и сједињавање психичких особина и физичких симптома лика.

Елизевин живи у огромној палати из које никада није изашла. Њене одаје кресе свилене таписерије с људима који лете. Она пати од неизлечиве болести: срце јој страховито брзо удара, облива је хладан зној, осећа да је тело напушта. Ипак, костим наговештава њену скривену наду да ће се излечити, нешто необично и лепо што се крије испод свих напада панике, лудила, болести. За текстуре и ручни рад инспирација су била пространства морских дубина – корали, шкољке, бисери. Бисер који важи за месечев, а самим тим и женски симбол, сам по себи је драгоцен али томе треба додати и то да је он оваплоћење чистоте. Уз то, представља и Афродиту рођену из морске пене. Шкољка која га обавија симболише притајени живот и ускрснуће, односно надање и наслуђивање оног што тек стиже.



Транспарентност и динамика празних и попуњених површина манифестују постепено нестајање и враћање у живот. Тиме сам желела да створим утисак треперења, ритма, нечег што је најближе несвестици, када нам слика испред очију полако сиви и нестаје.

Видео-рад који је реализован такође у оквиру ове радионице, сем сивилом и просторном скученошћу, узнемирујућим звуком који се понавља има за циљ да појача утисак о њеној болести и летаргији, али и невиност и лепоту њеног крхког бића, надреално збуњеног и несвесног у свему томе.

Специфичност овог рада је то што се физички догодио за веома кратко време, у окружењу које можда јесте најблискије месту збивања радње романа. Радила сам на отвореном, с погледом на море, с низом јаким али недефинисаних осећања и предосећања, у интеракцији с људима који као да су из мора настали, и који из њега као да никада и не излазе.





„Границе тела”/„Повратак”

„Границе тела” представљају мултимедијални пројекат започет по позиву Научног центра *Онтарио* и Факултета за физичку едукацију Универзитета у Торонту. Током рада на костиму/инсталацији „Повратак” бавила сам се утицајем повреда и хендикеп на психу младих људи. Поставља се питање: Како приказати решење те сложене психолошке и емоционалне спекте кроз уметност? Стручњаци с Факултета за физичку едукацију Универзитета у Торонту сматрају јачање сопствене моћи изнутра, оснаживање психе једним од битних решења, због чега је и сам костим/инсталација представљен на фигури у некој од „победничких поза”. Наука сматра да корисним вежбе афирмације, као на пример, сваког дана по неколико минута бодрити себе, односно провести извесно време у физичком ставу победника (уздизати чврсто руке као што то чине освајачи медаља и сви они који први стижу на жељени циљ).

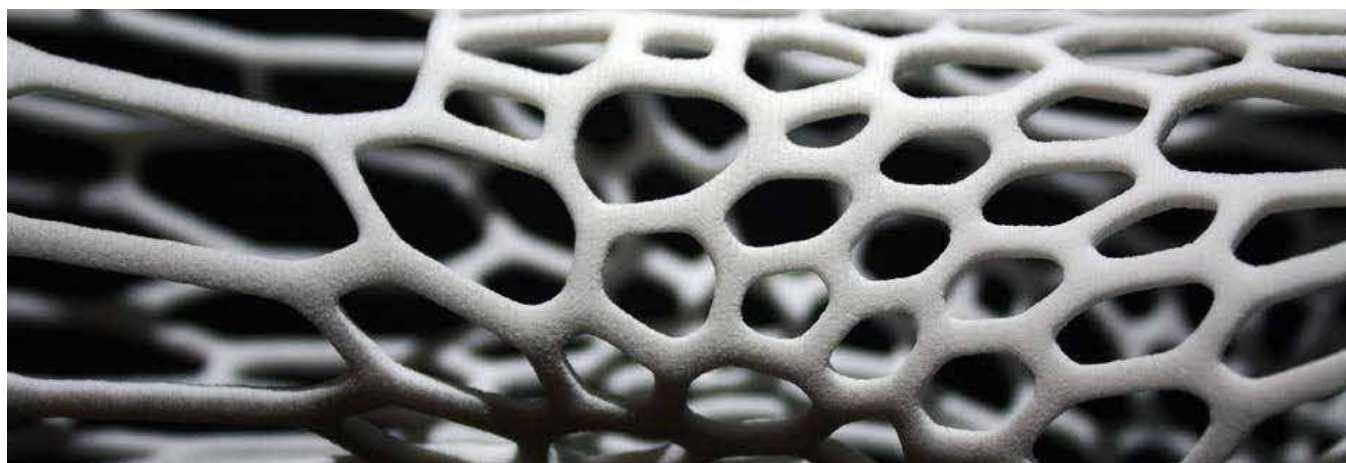
Инспирација у овом раду била је спортисткиња Наташа Ковачевић, млада кошаркашица којој је након повреде у саобраћајној несрећи ампутирана нога. Упркос свему, она зрачи бескрајним оптимизмом. Та деветнаестогодишњакиња покушава и даље да се бави кошарком. Она је доказ за тврдњу да је моћ у самом човеку и да је у кризним ситуацијама треба препознати и активирати. У осмишљавању концепта прва фаза је био разговор са хендикепираним, болесним и озлеђеним особама из окружења; желела сам да ми објасне како су се осећали када им се повреда догодила и како је текао цео процес њиховог опоравка. Анализирао сам интервјуе са Наташом Ковачевић, новинске чланке и телевизијске емисије о њој, а потом сам разговарала и лично с њом. У сарадњи са студентима Факултета драмских уметности у Београду са одсека камера: Марком Миловановићем, Бошком Ђорђевићем и Луком Трајковићем и одсека монтажа: Урошем Лашићем и Јованом Жицом, направила сам интервју који ми је помогао у истраживању; наведен је на сајту Фондације Наташа Ковачевић.¹ Процес Наташиног опоравка доживела сам као њен својеврсни преображај. Размишљајући о томе, сетила сам се албеда, другог степена у алхемијском процесу преображаја (Ђорђевић 1985).



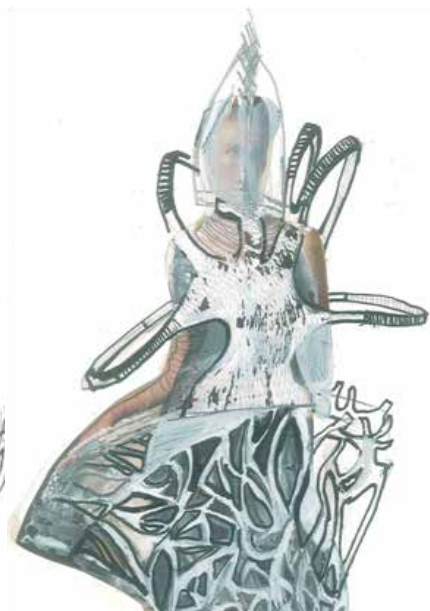
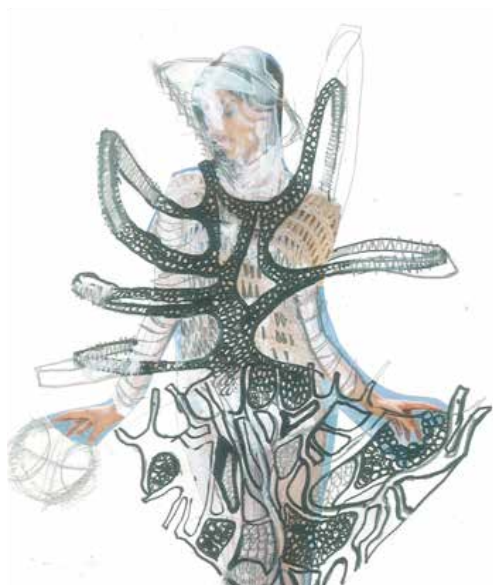
¹ www.natasakovacevicfoundation.com

У духовном смислу *албеда* је етапа спиритуалног очишћења, размишљања, имагинације, просветљења и препорода. У овом степену се из старог, распаднутог система прелази на нови, који се лагано појављује, који се тек рађа и излази на светлост дана. Алхемијски симболи ове етапе су: површина воде, огледало, бисер, стакло, кристал и томе слично. Суштина албеда је избелјивање, испирање, прочишћење праматерије. Будући да ми је тај појам био инспиративан, сасвим је логично што сам направила беле костиме. Изабрала сам белу управо због њене двоструке симболике. У Кини је, рецимо, то боја ожалашћених. Још у келтско доба била је симбол чистоте. У конструисању кроја инспирацију сам нашла у линијама на кошаркашком дресу. Такође су ме надхнуле савремене медицинске технологије за санирање повреда. Током истраживања о повредама и начинима њиховог лечења наишла сам на врло занимљиве текстове о савременим ортопедским технологијама.¹ Реч је о тродимензионалној штампи којом се израђују привесци за кључеве. Мултидисциплинарни азијски дизајнер Џејк Евил (*Jake Evill*) применио је управо ту врсту штампе за израду гипса који много боље приања уз пацијентову руку и олакшава му опоравак – и тај поступак је патентирао. На сличан начин израђују се и протезе, према жељи и потребама онога ко ће их носити, и оне се потпуно уклапају у носиоцев психофизички хабитус.

Изузетно занимљиве текстуре ових медицинских реквизита разигравају имагинацију уметника и утицале су на структуру мог костима. Отуда га одликују доминантне укрштене линије и футуристичка форма, а он омогућава савитљив став и еластичне покрете тела. "Костим није само леп и духовно инспиративан већ дозвољава и то да се физички размахне, да се у њему, иако је крајње необичан, осећа неспутано, покретљиво и слободно" (Ковачевић 2014).



¹ <http://www.evilldesign.com/cortex> ; <http://www.dezeen.com/2013/06/28/cortex-3d-printed-cast-for-bone-fractures-jake-evill/>





Видео-рад

„Да бисмо разумели, треба да заборавимо оно што знамо како би машта могла несметано да лута.“ (Барико 2001: 14) „Оно важно дешава се кад исплива на површину све што смо видели, примили и што је нестало. То је као подземна вода која, кад поново извире, постаје пуна соли, минерала, свега онога што је успут покупила.“ (Валчић-Лазовић 2011).

Ауторове речи, али и лични доживљај дела и његових ликова, подстакли су ме на то да ми главна инспирација за рад на костимима и за приступ реализацији видео-рада буде стил надреализма. Костими садрже елементе Масоновог (*André Masson*), Мироовог (*Joan Miró*) и Арповог (*Jean Hans Arp*) апстрактног надреализма. И њих, као и тај правац одликују биоморфни, меки облици заједно с разноврсним и специфично комбинованим текстуалним квалитетима. А током реализације видео-рада водио ме је надреализам Магрита (*René Magritte*) и Далија (*Salvador Dalí*), који је налик на слике снова. Приказане фигуре, по томе што су издужене, наликују Ђакометијевим (*Alberto Giacometti*) радовима. Из међупростора у коме су, с бескрајним устручавањем спуштају стопала на земљу, јер их је страх од онога што су тамо прошли и што их тамо увек чека. У основи су пишчева идеја и материјализација, потом моје виђење пишчеве идеје и мој ауторски доживљај ликова, њихових размишљања, емоција, односа. На крају долази посматрач који на основу два ауторска приказивања креира сопствену слику ових јунака. Она је, дакле, резултат троструког доживљаја.

Макс Ернст (*Max Ernst*), у делу: „Шта је то надреализам?“ из 1934. наводи: „Унапред припремљена реалност, чија се наивна сврха чини одређеном једном за свагда (кишобран), нашавши се одједном у друштву једне друге веома удаљене и не мање апсурдне реалности (машина за шивење) на месту на ком обоје морају да се осећају страно (на операционом столу), због саме те чињенице ће избећи своју наивну сврху и изгубити свој идентитет; због скретања кроз релативно, прећи ће из апсолутне лажности до новог апсолутног што је истинито и поетско: кишобран и машина за шивење ће водити љубав. Изгледа ми да је начин на који се ово одвија откривен баш у овом једноставном примеру. Потпуна трансмутација праћена чистим чином као што је љубав, обавезно ће се догодити сваки пут када дате чињенице – спајање две реалности које очигледно не могу бити спојене на плану који им очигледно не одговара – производе повољне услове“ (Лирој 2008).

Ернстова мисао о спајању неспојивог лако се повезује с математичким правилом да два минуса дају плус, а такође се и примењује на животна искуства главних јунака Бариковог романа *Океан море*. Болесна, збуњена, млада девојка која је први пут изашла из куће и човек с погледом прогоњене животиње, који је пропутовао светом, сусрећу се у коначишту на обали мора. Крхка, депресивна Елизевин би на Ернстовом платну била кишобран, то јест унапред припремљена реалност која путује ка могућем излечењу. Истрошен, измучен, преморен, напаћени Адамс, као шиваћа машина, у свом осветничком путовању не представља ништа мање апсурдну реалност. Њихов операциони сто на коме воде љубав јесте простор гостионице „Алмајер“, место и време где се обоје осећају страно, један посве суманут простор усред велике олује. Ужаси (односно минуси) ово двоје јунака налазе се на потпуно супротним крајевима криве. Њен ужас је у изолованости, непознавању спољашњег света. А његов, у томе што је видео и проживео превише за један људски живот. Допуњују се у поништавању. Она негира све страшно, сурово и црно у његовој души, док он анулира све нестабилно и спутано у њеној личности.



Како се ова надреалистичка идеја односи на костим, то јест на глумца који га носи, и како се материјализује почетна идеја, можда најбоље дефинише Миленко Мисаиловић: „Пошто је лик у позоришном тексту фиктивна творевина, глумчево тело – обучено у одговарајући костим – и глумчев дух – обучен у глумчево тело – садејством уздижу текстуални лик као лик из сфере фикције до сценски објективираниг и материјално оформљеног лика.” (Мисаиловић 1990: 99). Ако применимо ово на видео-рад „Океан море“ сагледаћемо суштину: материјални садржај и облик костима (материјали – ликра, рециклажни материјал, пластика, тилови, стаклене перле; боја – морски тонови; крој, дезен), захваљујући перформерима и њиховој игри, преображавају се у духовни садржај костима. Уз то се емоције преносе на публику, комуницирају с њом, изазивају различита осећања, формирају ставове гледалаца.

У овом раду сценографија не описује простор, већ компонује уверљив утисак о том простору. Апстрактни пејзажи представљају делове неодређеног простора гостионице на обали мора, дочаравају космичко, бестежинско пространство унутар ума посматрача. Минималистички простор галерије Подроом Културног центра Београда управо је то омогућио. Захваљујући облику и волумену тог простора, без класичне сценографије, костими бивају „дограђени”, што значи да добијају на могућности да истакну што више сопствених особина и значења. У једном тренутку, када у потпуности завладају сценом и преузму је, и сами постану сценографија.

Сценско осветљење, иако минимално, функционише као визуелна драматургија. Овде захваљујући сенкама добијамо тамне силуете костима које су још један паралелни визуелни слој и нова психолошка димензија. Због светлом потцртане експресије плесача, илуминативност појачава опсег и значај емотивног набоја. Дејство сценске атмосфере остварује се осмишљеним прожимањем осветљења и звучних ефеката у распону од минимализма, шумова, до сложености сценске музике.



Кинетика костима у видео-раду

Костим као инсталација јесте и врста скулптуре, те може да се сагледа са свих страна. Статичан је и изазива гледаоца на двоструку активност: да га посматра и да се у циљу што боље спознаје креће у односу на њега, тражећи што погоднији угао гледања и формирајући аутентичан и критички став. У изради костима објекта слободније се бирају материјали. Овакав костим није за свакодневну театарску употребу, већ је ближи музејском експонату.

Међутим, тек кад глумац у костиму заигра на сцени, костим затрепери, проговара и открива нове слојеве свог карактера. На телу које се креће он добија могућност трансформације. У зависности од покрета, биће скренута пажња на одређене делове костима. Свесно сам одлучила да ограничим плесачево кретање тако што сам му наметнула костим објекат. Тим ограничењем хтела сам да прикажем спутаност ликова и њихове унутрашње животне борбе. Тако костим, који укључује металне конструкције, постаје ново тело. Конкретно, „море“ које Адамс носи над собом представља његово животно бреме, терет који неће збацити до краја живота. Метални клобук на Елизевином рукаву, на костиму „На рубу мора које хучи“, с плавим тилом, налик на медузу, не допушта руци да се у целости помера и симболизује анксиозност, страх и несаницу који јој не дозвољавају да се ослободи. Конструкција на костиму „Ти која имаш руке невиније од мојих“ у облику цвета лотоса представља све оно лепо што је заробљено дубоко у Елизевиној души. Сваки од ових костима захтева одређено држање, а самим тим условљава и понашање плесача у костиму, можда чак и врши насиље над њим, али и отвара могућности за алтернативан покрет и нова поигравања перформера с костимом на сцени у видео-раду. У одређеним кадровима извођач се бори с костимом и против њега. Тај сукоб је тренутак костимографске кулминације јер у њему суштина избија у свом најчистијем, најјачем и најлепшем облику. Кроз тај сукоб костим добија нову, трајно забележену димензију.

„Вредност костима није само у ономе што он исказује, већ у напону између онога што открива и онога што прикрива.” (passim, стр. 45).



Литература

- Барико Алесандро. 2001. *Океан море* (Београд: Филип Вишњић).
- Валчић-Лазовић, Н. 2011. „Савремени светски писци: Алесандро Барико”, Београд: РТС 2, 24. 12. 2011).
- ---. *Вода — смисао трајања*, Министарство културе Републике Србије (Београд: Друштво Конзерватора Србије).
- Ђорђевић-Милеуснић, Душан. 1985. *Змија и змај — Увод у историју алхемије* (Београд: Просвета).
- Јанков, С. „Визуелно као аспект фантастичног у роману Океан море Алесандра Барика у компаративном односу према Борхесу, Кафки и Ману” <http://koraci.yolasite.com/11-jankov.php>
- Јансон, Х. В. 1969. *Историја уметности: преглед развоја ликовних уметности од праисторије до данас* (Београд: Просвета).
- Лирој, К., К. 2008. *Надреализам* (Београд: ИПС Медиа).
- Мисаиловић, М. 1990. *Драматургија костимографије* (Нови Сад: Стеријино Позорје – Дневник).
- Прешерн, Ф. 1978. *Сонетни венац* (Београд: Просвета).
- Требјешанин, Ж. 2008. *Речник Јунгових појмова и симбола* (Београд: Хесперија еду).
- Тропин, Т. (2014). *Од застрашујућег до присног — Мотив водењака у књижевности за децу* (Београд: Институт за српску књижевност).
- Херберт, Р. 1977. *Историја модерног сликарства: од Сезана до Пикаса* (Београд: Југославија).
- <http://www.evilldesign.com/cortex>
- <http://www.dezeen.com/2013/06/28/cortex-3d-printed-cast-for-bone-fractures-jake-evil>
- <http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Alesandro-Bariko-Pisanje-je-samo-zivotinjski-instinkt.lt.html>

Summary

Among the elements surrounding man only water is omnipresent- as a perfect, fruit-bearing, unique matter. Water is a condition for life and for all arising from it and entailed by it. This can be proved, among other things, by the fact that many ancient civilizations emerged by big rivers. At the same time, water is a natural border between territories, and according to ancient beliefs, it separates the world of the living from the world of the dead. Essentially, the entire life began in a pool of water, and according to primitive religions, water currents take life beyond the point of no return. Inspired by all the mentioned, this art project was developed in order to boost imagination and encourage experience and evaluation, arouse the observer's extrasensory aesthetic values, attained by activating fantasy, relating to the experience, thinking and being curious, thus creating numerous associations and visions.

Keywords: water, costume, scene, creation, inspiration, video artwork.





Прикази, осврти и есеји

НИКОЛА ТЕСЛА: ПУТ МИРА

The Essential Nikola Tesla: Peacebuilding Endeavor

Александар Протић

Управник Меморијалног пројекта Тесла при Универзитету Сорбона
потпредседник Европске и Северноамеричке федерације за УНЕСКО

UDK 621.3:929

Резиме

Настанак зборника инспирисали су Теслини наводи објављени у *Електрикал експериментеру* (*Electrical Experimenter*) 1919. године који објашњавају да је задатак проналазача да спасава животе, и да иноватор увек пред собом, као звезду водиљу, мора имати визију вишег идеала који недвосмислено указује да су изуми добродошли једино ако служе на добробит човечанства. У том погледу, сматрамо узорном Теслину мисао која надраста искључиво научни начин размишљања, досегавши ниво философије у изворном значењу те речи — као љубави према мудрости.

Објављен на енглеском језику у заједничком издању Меморијалног пројекта Тесла из Париза, УНЕСКО центра за мир из Вашингтона и Енергетског иновационог центра Теслианум из Београда, зборник је представљен у Центру за Европске студије Универзитета Харвард, 11. фебруара 2015 године. Посматрајући Теслин допринос миру, науци, филозофији, технологији, одрживом развоју и иновацијама првенствено као уметничко дело, уједно поштујући и Теслину непрестану љубав и интересовање за уметност, сматрали смо да би одговарајуће премијерно издање књиге *Никола Тесла: пут мира* на српском језику могло управо да буде у интердисциплинарном зборнику у области друштвено-хуманистичких наука, попут публикације *Уметност и теорија* Факултета ликовних уметности у Београду.

Кључне речи: Никола Тесла, наука, стваралаштво, креативност.



Слика 1: Никола Тесла, 1869.

Никола Тесла је патентирао велики број револуционарних проналазака, за допринос науци добио је дванаест почасних доктората и шест одликовања. Међународна електротехничка комисија је 1956. године у Међународном систему јединица назвала јединицу магнетне индукције по њему, Организација Уједињених Нација за образовање, науку и културу (УНЕСКО) уврстила је Теслин архив у међународни регистар *Памћење света* 2003. године, док је Међународна астрономска унија астероидно небеско тело, откривено 1952. године, назвала *2244 Тесла*. Још средином двадесетог века техничка документација обиловала је Теслиним изумима, а стручна литература и уџбеници тога времена користе више десетина појмова који носе презиме проналазача – Теслини: калемови, принципи, лампе, индуктори, електротерапије, системи, пумпе, струје... У његова најзначајнија открића, која су допринела светској науци и глобалном технолошком прогресу, најчешће се убрајају обртно магнетно поље, индукциони мотор, вишефазне наизменичне струје, генератор, систем производње и дистрибуције електричне енергије, Теслин калем и високофреквентни осцилатор, Теслин трансформатор, Теслина завојница, уређаји за бежични пренос, високонапонски апарати, вакуумске цеви за високе потенцијале, брзинометри, бројне турбине, логичко коло „и”, апарати за регулацију резонантних кола, радио и др.

Револуционарни изуми Николе Тесле готово у потпуности су засенили његове непрекидне напоре да допринесе добробити и миру међу људима. И док су Теслина остварења на пољу инжењерства и науке стекла широку примену и признање, мање су познати његови конкретни и практични напори да донесе мир и бољитак човечанству. Поред значајног теоријског доприноса, сведочења личним животним примером, и свакодневног мировног активизма, Тесла је свој пацифизам отелотворио и технички стварајући уређаје који би становништво штитили од војних напада, а у случају када би рат био неизбежан, спречавали би људске жртве.

Поред чувених изјава да су сви његови напори увек били дела љубави, у аутобиографским списима, објављеним у *Електрикал експериментеру* 1919. године, племенити проналазач овако одређује своју животну мисију: „Основни циљ проналазача је спасавање живота. Било да он овладава природним силама, усавршава уређаје, или омогућава нове удобности и погодности, он чини наше постојање безбеднијим“. У свом чланку *Мисија науке*, из 1900. године, Тесла објашњава да снага мира почива на вредним људима који све што раде, чине то целим својим бићем, уз неизмерну љубав; те да ови људи, погледа упртог далеко изнад земаљских ствари, чине чуда и достојно сведоче о Узвишеном.

О примени такве Теслине човекољубиве филозофије у свакодневном животу, сведоче многи његови савременици, пријатељи и сарадници, као на пример његова секретарица Мјуриел Арбус (Muriel Arbus): „Волео је људе, веровао у доброту чак и оних који су желели да искористе његове патенте... Тесла је био племенит човек који је властите интересе потискивао дајући предност доброчинствима која ће користити човечанству” (Арбус 1959). Хуго Гернсбек (Hugo Gernsback), уредник *Електрикал експериментера*, који је објавио велики број Теслиних чланака, о њему је писао: „Његов једини порок је великодушност... Тесла је идеалиста највишег реда, а таквим људима новац мало значи” (Гернсбек 1919).

Изузетна филантропија и великодушност подједнако су значајни у Теслином животу колико и поштовање свега што га окружује. Његов живот сведочанство је дубоког односа према другом, било да је реч о људима, животињама или природи. Према људима је увек био благ, борио се за мирно разрешење сукоба, сматрајући да човек не може тежити миру путем насиља. Природа је пак била попут музе дарујући Тесли изворе енергије које је он увек употребљавао за добробит човечанства, поштујући у потпуности њену самосвојност. Веровао је да једино очување природе и одрживо коришћење енергије води благостању и напретку човечанства. Мирољубиви научник гласно се борио и против окрутности према животињама, сматрајући варварском навику да та жива бића пуна лепоте убијамо посматрајући их као комад хране.

Када је реч о Теслиним техничким доприносима миру, проналазач је био веома опрезан знајући да изуми за одбрану могу да се искористе и за напад, и стога није откривао све појединости својих истраживања. Његов крајњи циљ био је да пронађе средства које се могу користити искључиво у одбрамбене сврхе. То му је напослетку и пошло за руком, о чему сведоче три његова конкретна техничка доприноса миру: машине за спречавање оружаних сукоба, енергетски штитови и роботи - телеаутоматони. Џон О'Нил (John O'Neill), добитник Пулицерове награде и научни уредник Њујоршког *Хералд Трибјуна* (*Herald Tribune*), Тесли посвећује биографију у којој оставља драгоцене податке и о потенцијалу ових машина у служби мира: „... Тесла је радио на томе да у свету завлада мир; да људском роду сване ново доба мира, благостања и среће... понудио је свету изум за који је тврдио да ће сваку земљу, ма како била мала, учинити безбедном у оквиру њених граница. Међутим, његова понуда је била одбијена” (О'Нил 1946).

Иако није доживео да види плодове свог животног залагања за мир и праведније друштво, Тесла и на самртној постелји неуморно понавља своје ставове о миру и праведности: „Овај свет мора неизоставно постати место у коме зли не могу да искоришћавају добре, ни јаки слабије, у коме богати не могу да понижавају сиромашне; свет слободних народа и људи, једнаких у достојанству и поштовању човека.” На посмртном одру, по сведочењу Мјуриел Арбус, Теслино лице било је лепо, светло и узвишено. Можда и стога, сматра она, преовлађујуће осећање међу присутнима је било дивљење а не жалост. Његов неуништиви дух, и данас једнако леп, светао и узвишен, широм света надахњује све већи број људи.

Из таквог надахнућа оваплотила се и књига *Никола Тесла: пут мира*, сведочећи о томе да је Тесла један од ретких научника који се посветио остварењу мира на сасвим опипљив начин, подсећајући притом на, данас по мало заборављени, идеал научника који осећа и зна да истина научног напретка никада не може, бити одвојена од доброг и лепог. Уверени да драгоцене Теслине поруке човечанству, схваћене у својој непоновљивој дубини и снази, треба да постану саставни део образовања младих, четрдесет и четири аутора су у наведеном зборнику понудила свој допринос савременијег погледа на Николу Теслу као научника у служби мира, истинског филозофа, изузетног иноватора, филантропа и еколога. Замисао нам је била да покажемо колико је Теслина мисао подстицајна за професоре, писце, предузетнике и иноваторе, и да је осветлимо из њиховог угла зраком снажног светла - али колико надахњује и средњошколце и студенте, кроз чије текстове и кроз чије младалачке интуиције се могу открити можда још непознате области Теслиног изузетно богатог стваралаштва.

Настанак зборника инспирисали су Теслини наводи објављени у *Електрикал експериментеру* 1919. године који објашњавају да је задатак проналазача да спасава животе, и да иноватор увек пред собом, као звезду водиљу, мора имати визију вишег идеала који недвосмислено указује да су изуми добродошли једино ако служе на добробит човечанства. У том погледу, сматрамо узорном Теслину мисао која је надрасла искључиво научни начин размишљања, досегавши ниво философије у изворном значењу те речи — као љубави према мудрости.





Слика 2: Тесла испред трансформатора са књигом Руђера Бошковића "Theoria Philosophiae Naturalis", Њујорк, 1896.

Роберт Карл

добитник Нобелове награде за хемију

Универзитет Рајс, САД

Теслино јединствено место у историји проналазака

Док истражујем понашање молекула у магнетном пољу, јединица коју често користим је управо Тесла (Т). Међу изумитељима, Никола Тесла заузима посебно место, које сумњам да би икада могао да изгуби. Дозволите ми да објасним. У науци је свако откриће ванвременско. Када се једном дође до неког новог сазнања о природи, такво откриће више не може да се понови. Као научнику, то ми се допада. Са друге стране, нова технологија, без обзира колико радикално иновативна била, обично бива замењена још напреднијом технологијом. Фонограф је замењен дигиталном музиком; класична фотографија је замењена дигиталном фотографијом; флуоресцентно светло, у великој мери, заменило је сијалицу са ужареним влакном (развој који је још Тесла наговестио); а флуоресцентно осветљење ће заменити ЛЕД-диода. Вакуумске цеви су скоро у потпуности замењене ССД уређајима.

Сваки изум је пролазног карактера, првенствено због своје природе. Напредне технологије замењују старије технологије. Теслино јединствено место у историји проналазака је такво да не могу ни да замислим да би његов мотор наизменичне струје могао бити замењен. Након више од сто двадесет година од његовог открића, тај мотор је и данас незаменљив. Исто тако, трофазна наизменична струја вероватно никада неће бити превазиђена. Други пример дуговечног проналазак, који је настао на прелазу у двадесети век - авион, током времена је толико промењен да га браћа Рајт не би ни препознала. Насупрот томе, данашњи мотор наизменичне струје једва да одступа од првобитног Теслиног модела.

Никола Тесла је био иновативни геније, чији допринос је пресудан за развој електричне енергије. Предвидео је значај електромотора у будућности. Своју визију је употпунио дубоким увидом у својства електрицитета и магнетног поља да би израдио мотор наизменичне струје.

Готово је од суштинског значаја за његов проналазачки процес и чињеница да је са великим шармом и харизмом заинтригирао колеге из струке, а вредношћу својих изума и читаву јавност. Када људи годинама живе истоветно, велики напор је потребан не би ли их убедили да ће њихови животи бити унапређени ако изаберу нешто ново. И дан данас ми и даље уживамо у плодовима Теслиног рада.

Не бих да умањим значај ни осталих многобројних Теслиних изума. Чини се да је њихов тачан број широм света непознат, али зато број оних познатих премашује две стотине. Наглашавам да његов мотор наизменичне струје има највећи значај.

Биографије и достигнућа завређују да буду предмет проучавања студената. Студенти ће научити како да постану изумитељи и какав је изумитељ био Тесла. Тесла и Томас Едисон (Thomas Edison), још један велики проналазач тог доба, били су веома различити. Едисон би добио идеју а затим настојао да је доради директно се користећи моделима. С друге стране, Тесла би веома дубоко размишљао о томе шта настоји да створи исцртавајући бројне верзије решења на хартији. Кад би потом начинио радну верзију, она би била врло блиска коначном производу. И Тесла и Едисон су били упорни људи, решени да напорно и дуго раде не би ли с успехом досегли циљ. Иако је Едисон вредно радио на унапређењу технике, ниједан његов проналазак не заузима битније место у савременом друштву - његова верзија електричне сијалице је брзо превазиђена. Још увек се не може ни замислити нешто што би могло да замени Теслин мотор наизменичне струје, кључни елемент савременог света.

Зорица Циврић

електроинжењер, виши кустос Музеја науке и технике
Београд, Србија

Тесла и Шекспир: сличности генија и драма јунака

Виљем Шекспир (William Shakespeare) и Никола Тесла су први поменути у заједничком контексту 1897. када је новинар Њуз Трибјун (The News Tribune) из Детроита писао: „Теслу можемо назвати Шекспиром у свету машинства и електротехнике. Нема сумње да је он за електрицитет оно што су Ротшилдови за финансије“ (8. август 1897).

Око имена Тесле и Шекспира постоје крајности. Када је у питању Никола Тесла, ваља имати у виду да је о њему створен мит, развија се идолопоклонство које је довело до постојања храма (Калифорнија, САД) у коме се људи њему моле. Али у исто време већина људи не зна да је управо он изумитељ уређаја који се примењују у техничким наукама 20. века, а који су широм света познати (индукциони мотор, пренос енергије на даљину, радио, даљинско управљање). Када је реч о Шекспиру, данас смо уверени у његову величину као драмског писца, али за његовог живота постојала је сумња у идентитет правог аутора позоришних комада за које смо данас сигурни да припадају Шекспиру.

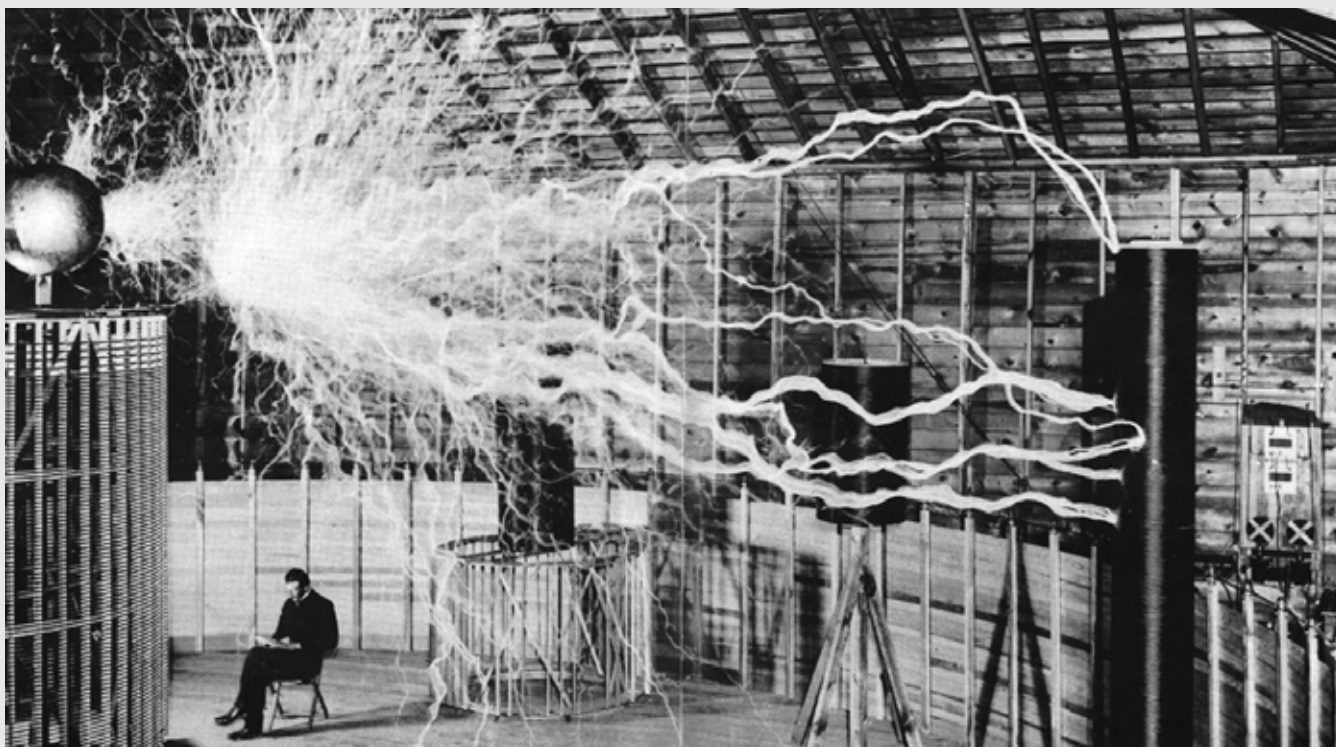
Оно што заокупља геније попут Тесле и Шекспира, опсесија је трагања за дубљом суштином ствари и појава, од њихове елементарне присутности до свеобухватности целине. Они спознају вредности које нису само од појединачног, већ и од општег значаја. То што је један од њих песник, а други научник, значи само да на различите начине изражавају највише истине које су спознали. Онако како је Шекспир у свом најизворнијем и најсуштинскијем сазнању разборито спознао својства људске природе и ушао у тајне човековог срца и ума, тако је Тесла спознао законе Природе. Шекспирови ликови су појединци. Тесла се обраћа колективном јунаку, Човечанству. Шекспир је за своје драме користио и мотиве из класичних дела и митова у којима су приказане различите манифестације суштине душе, док је Тесла митологизиране процесе схватио као људску драму рефлектовану у природним појавама.



Слика 3 и 4: Никола Тесла, физичар, инжењер и проналазач наизменичне струје, почетак 1990., фотографије из колекције Everett Collection Inc., Alamy

У Шекспировим драмама, у призорима суочавања два узбуркана света, света ликова и света природе, још дубље нам се откривају страхови, стрепње и муке егзистенцијалног положаја појединца и човечанства у целини. Када Тесла описује своје унутрашње стање које претходи генијалном изуму обртног магнетног поља, као да видимо ликове из „Краља Лира“ или „Буре“. Тесла је истовремено и Шекспиров јунак Просперо који је изазвао природу, али и један од бродоломника на које је Просперо послао невреме.

И Просперо и Тесла поседовали су знање које им је омогућило да стекну чудотворну вештину. Знање, само по себи, не обезбеђује и умеће, као што ни свако умеће није чудотворно. У случају Проспера оно таквим постаје захваљујући „стицајем чудним“, док је Теслу моћним учинила сила која је Аријеловог својства. Просперова вештина, онда када су му планете и временске прилике наклоњене постаје његова моћ. И Тесла је читању приступао страсно. Способност расуђивања и опажања коју је стекао умним напрезањем, интуиција, инстинкт, критичко мишљење и упорност учинили су га припремљеним и заслужним да постане изумитељ. Оно што је за Проспера била „најповољнија звезда“, за Теслу је био „Велики дух проналазаштва“.



Слика 5: Тесла у својој лабораторији у Колорадо Спрингсу унутар свог „Увеличавајућег преносника“, 1899.

Тесла и Просперо поседују вештину да измене природну стварност. Различито својство њиховог умећа је у томе што је манифестација Просперове вештине ограничена у времену и простору. Теслини изуми су глобалне могућности примене, а последице његовог рада нису тренутне, већ су дугорочне. За Проспера су промене које изазива у природи помоћу Аријела, само средство да изазове много дубље промене у људима. Антагонисте драме у свему покреће Просперо, који је у овом случају спољашња сила. Тесла је био чврсто убеђен да су људи аутомати покретани споља, с тим што није тврдио да је природа њихов покретач. Просперо као да је отелотворење те спољашње силе, за коју Тесла сматра да управља људским животима. Просперо као покретач и посматрач радње у драми може да буде схваћен као божанство, јер поседује суштинску надмоћ у односу на остале ликове и не подлеже могућности психолошке анализе. Природа Теслиног генија ближа је природи Прометеја. У старости, прометејско осећање моћи и гордости, као да је нестало или се претворило у осећање резигнираности и самопорицања. Шекспиров јунак Просперо није само апстрактан лик. Таквих људи је било и биће, али један од најбољих представника са таквим својством вештине, таквих способности и маште као што је Просперова, је Никола Тесла.

Литература

- Arbus, M. 1959. *Biographical Sketch of Tesla*, Kenneth M. Swezey Papers, Washington: Smithsonian Institution National Museum of Natural History.
- Marinčić, A. 1994. *Život Nikole Tesle* (Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti).
- O'Neill, J. J. 1946. *Personal and Otherwise* (New York: Herald Tribune).
- Protic, Aleksandar; group of authors. 2015. *The Essential Nikola Tesla: Peacebuilding Endeavor*, Belgrade-Paris-Washington: UNESCO Center for Peace, Tesla Memory Project (Sorbonne University), TESLIANUM Energy Innovation Center.
- Tesla, N. 1919. *Teslini članci u Elektrial eksperimenteru (Hugo Gernsback)*. Beograd: Muzej Nikole Tesle.
- ---. 1995. *Članci – Izabrana dela Nikole Tesle*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- <http://nikolateslamuseum.org/web/>
- <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-6/nikola-teslas-archive/>
- <http://media.tesla-memory.org/2013/09/The-essential-Nikola-Tesla-peacebuilding-endeavor.pdf>

Извори фотографија

- <http://teslienum.com/serbian/tesla.html>
- <https://sr.wikipedia.org/sr>

Summary

Tesla's articles published in *The Electrical Experimenter* in 1919, explaining that the duty of inventors to save lives suggests that an innovator must always have a vision of a higher ideal - as a form of guiding light - that declares unequivocally that inventions are welcome only if they are used solely for the benefit of mankind, is what inspired and gave rise to the birth of the collection of papers before us. In this respect, Tesla's train of thought which surpassed the exclusively scientific way of thinking, is philosophical in the true sense of the word - as a love of wisdom.

Jointly published in the English language by the Tesla Memory Project from Paris, the UNESCO Centre for Peace from Washington and the Energy Innovation Center Teslienum from Belgrade, the publication was presented at the Harvard University Centre for European Studies on February 11th 2015. Considering the Tesla's contribution to peace, philosophy, innovations, science, technology and sustainable development, primarily as a work of art, and at the same time respecting his continuous love and interest in art, we concluded that the first edition of the book *Nikola Tesla: put mira (The essential Nikola Tesla: peacebuilding endeavor)* in the Serbian language may be published in an interdisciplinary edition in the field of humanities, such as the publication *Art and Theory* of the Faculty of Fine Arts in Belgrade.

Keywords: Nikola Tesla, science, creative endeavour, creativity.

TRAJNA IZMENA

William John Thomas Mitchell: ŠTA SLIKE ŽELE? – Život i ljubavi slika

PERMANENT CHANGE

William John Thomas Mitchell: WHAT DO PICTURES WANT? – The Life and Loves of Pictures

Nikola Šuica

Odsek za teoriju umetnosti, Fakultet likovnih umetnosti

Univerzitet umetnosti u Beogradu

UDK 7.01(049.3)

316.774(049.3)

Koliko je umeće korišćenja slika istraživački zadatak? Da li je ikonosfera postala i reformisana oblast? I kakva su današnja dejstva nekadašnjih, u svesti ustaljenih, ili novostvorenih slika? Postavljena pitanja i detaljno raščlanjavanje određenja razlažu se u posledice u našem rasuđivanju, i otvaraju savremenu konstantu poimanja slikovitosti. Primeri u studiji *Šta slike žele?* su iznenađujući jer ukazuju na slike umetničkog stvaralaštva i društvenih ispoljavanja koje su kao entiteti neposredno čulno doživljene ili predate mnogim vidovima medijskih prenosa. Koliko se gledanjem, pristupom i proizvodnjom slika generalno odvija paradoks, upućujući nas na sliku kao oblik života?

Kroz upitni naslov knjige, naučni rezultat vrvi od poredbenih primera i osvešćenih rasprava, računajući na preokret u našem iskustvu: slike su značenjska mesta, čvorišta i organicistički dokaz biološki mogućeg repliciranja. Tajnovita oživljenost jeste retorika različitih tretmana slike u različitim ikonoklastičkim vremenima, a jednako i u današnjem zasićenom preobilju. Prema piscu, slike su i dinamizovan doprinos u metežu razmene našeg doba, koje ukazuju na same sebe u ontološkom pogledu. Otvaraju nam se u svojim svojstvima, kao narav izmišljanja, stvaranja i uništavanja. Akademski disciplina Vizuelna kultura i od modernizma ustaljeno proučavanje slike u istoriji umetnosti zaokupljaju pažnju promena koje zauzimaju važne opazajne fenomene.



Mislilac kakav je čikaški profesor Vilijam Dž.T. Mičel (*William John Thomas Mitchell*) vrši opit u tri izuzetno opsežna poglavlja, kroz podele fundamentalnog presecanja poimanja slike. Prvi deo studije, naslovljen „Slike“, predstavlja sondiranje predstave želje, dok se u „Predstavama“, kao drugom delu, otvara klasifikacija predmetnog carstva, i to u rasponu od oblikovnih primera, preko romantizovanja, sve do artikulisanih odnosa slika u domenu totemizma ili idolatrije. Jednostavna podela studije završava se trećim i najdužim poglavljem – „Mediji“ - u kome se Mičelova putanja otvara kao presek ustaljenih pojmova i saznanja današnjice. U njemu su pohranjeni i otvoreni odeljci za mnoga proveravajuća pitanja, kao što je za ideje progressa moderne likovne umetnosti „Apstrakcija i intimnost“, u kome se preispituju razmatranja svojevrsnih krojača epohe slike i medija, Klementa Grinberga (*Clement Greenberg*) i Maršala Makluana (*Herbert Marshall McLuhan*), čije se medijske poruke premeću do same potrage za vitalističkim jezgrovitim slučajevima u stvaranju slika u raznovrsnim ispoljavanjima.

Otvorena je rasprava o doprinosu i istinitosti fotografije Roberta Frenka (*Robert Frank*) u Americi ili o koncentrisanim oblikovnim slikama ljudske telesnosti koje nam u svesti stvaraju dela britanskog vajara Entonija Gormlija (*Antony Gormley*). Slike istine, manipulacije ili generičke izmenljivosti za Mičela su znatno više od kritičke interpretacije. Njihova skrivena komunikativnost je platforma želje, koju civilizacijsko pamćenje pronosi u najrazličitijim pitanjima suštine i samog svojstva reprodukovanja.

Ukoliko bismo potražili preteču u razlaganju pristupanja ikonosferi, vizuelnosti i temeljima vizuelne kulture koji su zahvatili današnje umetnikovo proizvođenje slika, bio bi to, premda nespomenut, Džon Berdžer (*John Berger*), sa svojim epohalnim prodorom u vrste posmatranja, u TV seriji i knjizi sastavljenoj od samih slika i komentara – „Načini gledanja“ (*Ways of Seeing*, 1972). Berdžer i otpočinje kretanje kroz oblikovno naslojavanje današnje civilizacije rečenicom da „*Gledanje počinje pre reči*“.

Vidljivi znaci pisanja o slikama ili slikovnog pisanja evociraju značajne teorijske ratove koje sprovodi Mičel, inače agilni teoretičar MIT Press časopisa *October* i autor knjiga *Iconology* (1986) i *Picture Theory* (1994), razlažući srži vizuelnog polja i kroz medije uzrokovanih društvenih okolnosti.

Doprinos zabludama o vizuelnim studijama podaren je u argumentima reartikulacije i zadatom okviru rasprave, koji je vizuelne studije odvojio od korisnih i metodološki izvrsno postavljenih proisticanja jezika i genealogije, od sagrađenih akademskih uporišta kao što su estetika, opšta ikonologija, istorijsko proučavanje umetničkih stilova i pokreta ili hermeneutika vizuelnih predstava. Da li je vreme za kontrareformaciju, kao što se to ispoljava u kategorijama ostvarenih i trasiranih sloboda post ideološkog sveta danas? Ne odbacujući dominantnu interdisciplinarnu platformu vizuelnih studija, Mičel se odvažno priključuje mitovima ili kontratezama o vizuelnoj kulturi. Slike kao medijski živi objekti, od rušenja Svetskog trgovinskog centra kao pečata novog veka i milenijuma, sve do same američke traume nagoveštenih sistema političkih biranja i to deceniju pre velikih podela i rascepa koje ima pojmovni svet 2017. godine. Knjiga se otud ukazuje na način revolucionarnog i odgovornog preispitivanja što je „Otvoreno delo“ Umberta Eka (*Umberto Eco*) svedočilo o nagoveštenom oslobađanju i liberalnom duhu jednog drugog prevratnog vremena šezdesetih godina.

Slike, a ukoliko su nalik živim organizmima, što je okvirno glavna teza studije, imaju imperativ pred svima, nadmašujući profesionalizaciju likovnih umetnosti, vizuelne kulture, pedagoških i metodičko odabranih primera za proučavanje. Paradoks slike nas suočava sa njihovom značenjskom matricom, ali i sa njenom povučenošću, sa „preispitivanjem samog života moći i želja slika, kao i onoga što im nedostaje, što ne poseduju, ili im se ne može pripisati.“

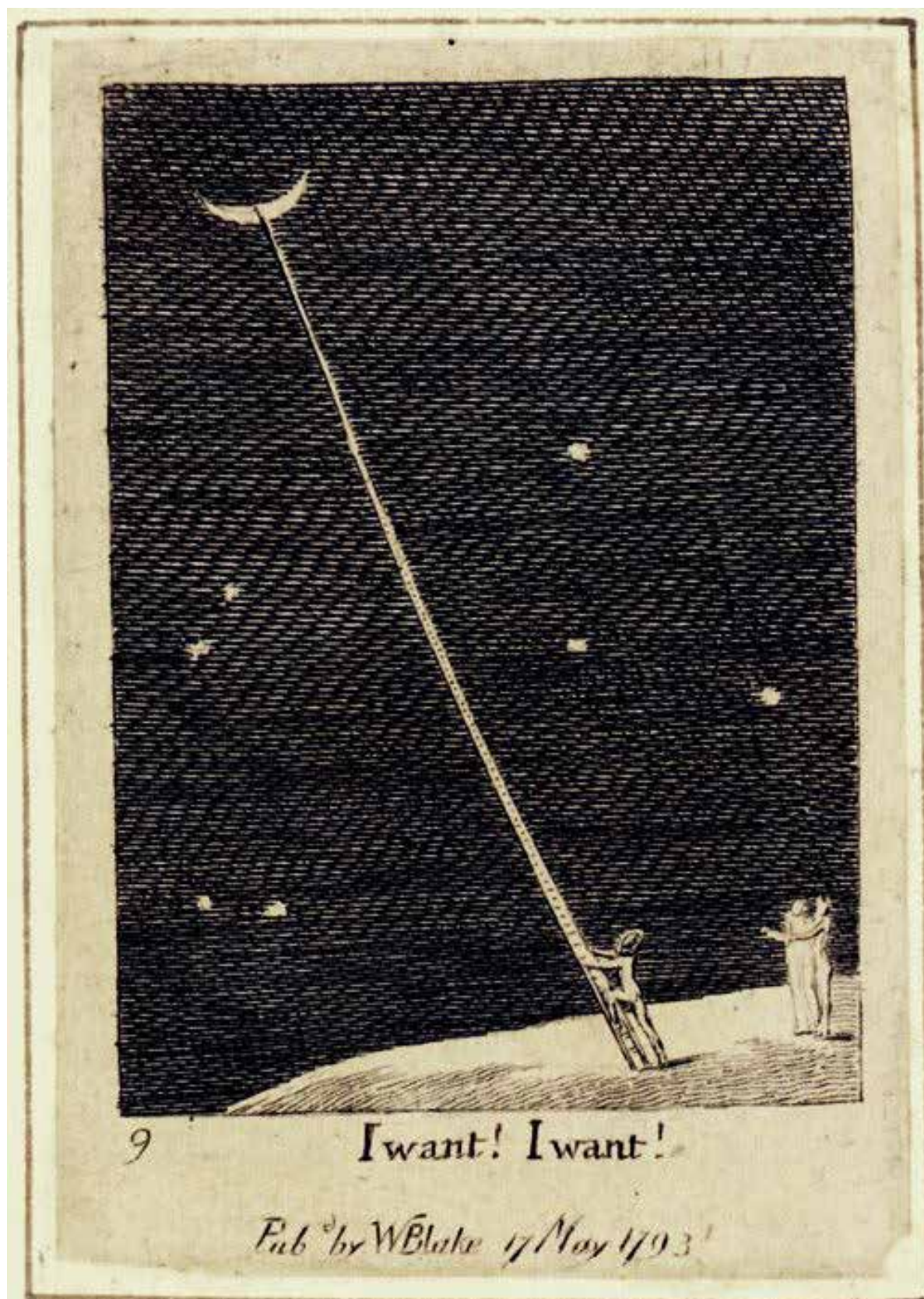


Vinsent Van Gog, *Žitno polje sa vranama*, ulje na platnu, 1890.

Mičel nas u deonicama vrsne refleksivne studije vodi do danas preovladavajućih performativnosti prisustva u medijima, kao slikama koje su nova staništa ili ekosistemi naše komunikacije. Tako se analiza Spajk Lijeovog (*Spike Lee*) filma *Nasamareni* ukazuje u stepenu povratka na usvojene teme naizgled napuštene prošlosti u liberalnim društvima, gde se rasna diskriminacija i slika drugačijeg u asimilaciji američke kulture iznova javlja. Značajan odeljak u poglavlju „Mediji“ je parafraza čuvenog oglasa Valtera Benjamina (Walter Benjamin) iz tridesetih godina. Radi se o raspravi o tehnološki usvojenim promenama, pa je naslov „Umetničko delo u doba biokibernetičke reprodukcije“ suočenje sa biološkim i kompjuterskim naukama, čija se utkanost u nove korpuskule stvorenih slika redovno ukazuje u umetničkim izmenama Benjaminove ideje *aure* originalne slike. Argumenti nadmašuju inače ustaljene analize, proizvedene i školovane, uzročno posledične veze nastanka umetničkih slika. Za Mičela, ta izražajnost „posthumanog“ senzibiliteta i svest „kiborga“ na tragu su Benjaminovog predviđanja. U njemu se pokazuje da je slutnja slike uništenje ljudske vrste, vrednosnih sudova i sistema, i zapravo pravac novog estetskog iskustva. Činjenično stanje: iskušenja takvih komercijalno stvorenih slika u apokaliptičkim filmovima o invazijama iz drugih svetova ili prirodnim katastrofama su jedan od dokaza koji se odvija u ikonosferi komercijalne potrošačke kinematografije spektakla. Tako umontirane i dejstvujuće slike jasno svedoče o izmenama popularne kulture u kojima od genetskog inženjeringa do multinacionalnog kapitalizma efekti neretko bezosećajnog humora poprimaju fenomen koji, kroz raznorodne slike, svi gotovo refleksno prepoznajemo.

Literatura

- Mičel, V. Dž. T. 2016. *ŠTA SLIKE ŽELE? – Život i ljubavi slika*, Edicija: *Ars/ Techne*, 436 str. ISBN 978-86-87107-72-4 (prev. s engleskog Angelina Milosavljević); Beograd: Fakultet za medije i komunikacije - Univerzitet Singidunum.



Vilijem Blejk, *I want I want*, bakrorez, 1793.

IZAZOV INSTITUCIJA:

Virtuelni muzej Bernara Deloša kao odgovor na izmenjenu prirodu slike

THE CHALLENGE FACED BY INSTITUTIONS:

The virtual museum by Bernar Deloche as a response to the changed nature of the painting

Dunja Trutin, doktorand
Fakultet likovnih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

UDK 069.01:004.946
7.01:929

Rezime

Predvodnici nadrealističkog pokreta na čelu sa Andreom Bretonom, organizovali su 1937. godine *Internacionalnu izložbu nadrealista* i pozvali Marsela Dišana, čuvenog avangardnog stvaraoca, da učestvuje kao dizajner izložbe i potpuno transformiše prostor *Galerije lepih umetnosti*. Rezultat je bila izložba kakvu pariska publika do tada nije imala prilike da vidi: slike su bile postavljene na površinama rotirajućih vrata koja su donesena u prostor, zidovi zatamnjeni i svetla pogašena, tako da su dela morala da se gledaju baterijskim lampama, a ukrasi kojima obiluje prostor galerije potpuno sakriveni nepreglednim nizom platnenih džakova (Filipović 2009). Već u to vreme, zahvaljujući ovoj i drugim sličnim izložbama, postalo je očigledno da nova umetnost postavlja drugačije zahteve po pitanju izlaganja i predstavljanja publici, a stvaraoci postepeno postaju toga svesni. Mnogi umetnici više ne pristaju na konvencionalni format izložbe kakav je nastao u XVIII veku i primenjivan je bez značajnijih promena do danas. Slika koju žele da predstavljaju posmatraču, sada je celovita, zahteva da stvaralac ima kontrolu nad svim njenim elementima, a ne samo nad usko shvaćenim objektom. Vizuelno delo postalo je više od pojedinačne slike, predstave – počelo je da obuhvata čitav doživljaj koji posetilac dobija, izrazito zavistan od načina na koji se nešto pokazuje.

U istom periodu u kojem je sarađivao sa nadrealistima, Marsel Dišan je započeo i jedan samostalni projekat, prvobitno zamišljen kao retrospektivni *album* njegovih radova. Nakon dugotrajnog prikupljanja reprodukcija, pravljenja grafičkih otisaka, pa čak i trodimenzionalnih replika svojih radova u smanjenom formatu, nastala je *Kutija u koferu* ili, kako je umetnik neformalno nazivao, *portabl muzej* (isto).

Ključne reči: Dišan, Virtuelni muzej, Bernar Deloš.

Zašto Dišan (*Marcel Duchamp*) naziva ovaj skup dela muzejom? U kakvom je on odnosu sa onom institucijom koja uobičajeno nosi taj naziv, sa konceptom muzejskog izlaganja? Već sama upotreba reči *muzej* ukazuje na to da je veliki francuski umetnik imao nameru da poredi, komentariše, ili, ako ništa drugo, preispita značenje ovog koncepta. Bio je to korak dalje u odnosu na dizajn izložbe nadrealista – nakon izdejstvovane slobode u tretiranju prostora izložbe, prihvatio se borbe za oslobađanje od samog prostora, pa i ograničenosti medija. Sa Dišanovim radom ozvaničene su neke od novih potreba umetnosti i vizuelne kulture u pogledu izlaganja i dostupnosti i pokrenut je niz drugih umetničkih projekata te vrste, ličnih ili imaginarnih muzeja, umetničkih enciklopedija i drugog. Najbrojnije su bile umetničke akcije sedamdesetih i osamdesetih godina, kao što je *1 m2* Vjačeslava Akunova (*Vjacheslav Akhunov*), niz reprodukcija njegovih radova u kutijama od šibica, ali ih je bilo i kasnije, kao niz umetničkih proizvoda nastalih tokom devedesetih godina 20. veka koje je autorka, Lia Perjovči (*Lia Perjovschi*) nazvala *Subjektivnom istorijom umetnosti* (Petrešin-Bachelez 2010). Potreba za ovakvim formulisanjem umetničkih ideja zahvatila je i jugoslovensku scenu. Tako je *Jugomuzej* Mrđana Bajića, projekat započet 1999. godine, u više navrata predstavljan publici kao „mesto“ na kojem mogu pogledati različita obeležja jugoslovenske epohe, istorijske činjenice i segmente prošlosti. U razgovoru koji je Lidija Merenik vodila sa umetnikom pomenuto je da je zainteresovana publika često doživljavala projekat kao nešto što će tek nastati, kao muzej kome tek predstoji da se „obistini“ (Merenik i Bajić). Međutim, kao i drugi virtuelni muzeji koje je donela savremena umetnost, njegovo postojanje se ne dovodi u pitanje zbog nedostatka fizičkog prostora. To je muzej informacija, muzej sećanja i javne prošlosti – a slika, sa svojom promenljivom prirodom, predstavlja nosioca svih informacija, doživljaja.

Skup promena koje je slika kao medij pretrpela, prvenstveno u pogledu funkcije u kulturnom kontekstu, zatim u pogledu izložbenih i informativnih svojstava, odražava se istovremeno na više polja. S jedne strane, inicira pojavu pojedinačnih umetničkih projekata kao što su pomenuti imaginarni muzeji, a sa druge utiče na domen ekspografije i muzeografije – na forme izložbi, umetničkih manifestacija, institucija koje se bave izlaganjem dela. Francuski filozof i muzeolog Bernar Deloš (*Bernar Deloche*) tumači ove promene kao revoluciju vizuelne kulture koja se trenutno odvija van muzeja i koja može biti pogubna za muzejsku praksu dok god se ove institucije svesno ne uključe u njen tok. *Virtuelni muzej* (Deloš 2006), delo nastalo kao spoj estetskih i muzeoloških promišljanja, upravo predstavlja analizu pozicije muzeja u vreme virtuelizacije slike, i to ne na distancirani način u kome bi se smišljale strategije za modernizaciju i upotrebu novih tehnika izlaganja, već uz suštinsko promišljanje pojmova koji su ključni za muzeologiju današnjice. Iako je bazirana na donekle pojednostavljenoj estetici, na teoriji koju treba preispitivati i u njoj, možda, osvestiti pristrasnost prema pojedinim umetničkim pravcima, Delošova studija pruža mogućnost čitaocu da se oslobodi predrasuda prema pojmu virtuelnosti, tokom poslednjih decenija često pogrešno tumačenom, pa tako i jasnije shvati promene koje savremeno doba unosi u svet slika.

Vreme promena

Kada imamo za cilj da rastumačimo promene koje donosi vizuelna kultura današnjice, možemo se prvo zapitati šta nam o ulozi institucije u izlaganju umetničkih dela govore imaginarni muzeji i druge umetničke akcije koje smo pominjali. Izložba koja je nedavno održana u Muzeju grada Beograda, u organizaciji Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, pod nazivom *Naopačke: Udomiti kritiku* obuhvatila je u jednom svom segmentu čitav niz ovakvih radova. Na jednom od informativnih panoa, dokumentaristički je predstavljen *Jugomuzej*, a uz njega i mnogi drugi primeri umetničke prakse imaginarnih muzeja – *Anti-muzej* Vladimira Dodiga Trokuta, *Muzej detinjstva* Vladimira i Milice Perić, *Metafizički muzej* Nenada Bračića (Erić i dr. 2016). Svi su nastali sedamdesetih godina 20. veka ili početkom 21. veka, u periodima u kojima su umetnici posebno osećali da institucije ne nude ono što im je potrebno, ili ne omogućavaju umetničkoj sceni da se razvija na pravi način. Bez težnje da ulazimo u konkretne zamerke koje autori pomenutih dela upućuju institucijama, ili da ispitujemo kvalitet ove kustoske izložbe, možemo reći da je ona samo još jedan od simptoma krize konvencionalnih muzeja. U samom tekstu kataloga navedena je

ona samo još jedan od simptoma krize konvencionalnih muzeja. U samom tekstu kataloga navedena je namera da se kritikuju postojeći institucionalni modeli - dakle, aktuelni sistem. A sistem ne predstavlja ništa drugo do kontekst u kome umetnik stvara i predstavlja delo. Bez preispitivanja konteksta dela, odnosa dela sa realnošću i okruženjem, ne može se govoriti o muzeju, što je dobro razumeo Bernar Deloš. U *Virtuelnom muzeju* on početnu tačku nalazi u pitanju komunikacije dela sa publikom, čiji se ključni aspekti menjaju sa razvojem tehnološki opremljenog, savremenog društva. Postavivši sebi za cilj da sintagma „virtuelni muzej“ postane jasno definisan pojam, oslobođen od mnogih pogrešnih tumačenja koja su se javljala u eri interneta, Deloš je kroz knjigu definisao i nekoliko drugih, ključnih pojmova. Među njima na prvom mestu bilo je samo umetničko delo, pojam koji zahteva ambiciozan, filozofski pristup u domenu estetike; zatim, muzej i institucija uopšte, razmatranje koje je otvorilo nov pogled na odnos sa realnošću, kontekst umetničkog dela i sve promene koje se u tom domenu trenutno dešavaju. Tek nakon toga, u drugom delu knjige, Deloš se bavi pojmom virtuelnog, procesom virtuelizacije i zamenom kao njegovim osnovnim aspektom, stalno podsećajući čitaoca na upliv ovih savremenih tema u sferu muzeologije. Teme koje su ovde pomenute čine samo deo ideja koje Deloš iznosi u knjizi. One se nameću prilikom tumačenja njegovog učenja iz ugla učesnika u savremenoj umetničkoj sceni, a naročito umetnika. Radi se o perspektivi koja u okviru autorove estetske teorije podvlači suštinska pitanja funkcije umetničkog dela, a u okviru muzeologije u užem smislu izvlači u prvi plan upravo njenu praktičnu primenu, smisao u kontekstu distribucije kulture.



Слика 22: Бранко Раковић, "CENTAR BGD!", блок А5, цртеж 1/1, 2009.

Stvaranje doživljaja

Ističući da teži filozofskom pristupu i da se prema muzeologiji ne odnosi kao prema nauci, već kao prema filozofskoj disciplini, Deloš je u svojoj studiji pošao od fundamentalnih pitanja u umetnosti – definisanja umetničkog dela i njegove funkcije. U preglednoj analizi, kroz jasno i jednostavno formulisane stavove, postavio je ključne aspekte umetničkog dela, naglašavajući da je ono uvek artefakt, kao i da se njime uvek ostvaruje komunikacija, odnosno da je važno da postoji aspekt delovanja, prenošenja slike.

Ta dva ključna aspekta umetnosti određuju prirodu, odnosno pojavnost dela, prema Delošovom uverenju. On se u estetici oslanja na liniju učenja koja počinje u 13. veku, sa Aleksanderom Gotlihom Baumgartenom (*Alexander Gottlieb Baumgarten*), te pravi pregled teorija Johana Georga Sulcera (*Johann Georg Sulzer*), Dekarta (*René Descartes*), Rusoa (*Jean-Jacques Rousseau*) i drugih autora koji su smatrali da umetničko delo nije samo slika, objekat nezavisnog postojanja, već estetski objekat, sa emotivnim potencijalom. Dakle, kao osnovni element slike kod Deloša ističe se mogućnost da prenese doživljeno – bez obzira na to da li teži da realistično predstavi doživljaj autora ili je predviđeno da samo izazove određenu emotivnu reakciju.

Preciznije definisano, u Delošovom učenju umetnost je *prikazivanje emotivnog doživljaja artefaktom*. Postupak koji dovodi do prenošenja emocije podrazumeva namerno stvaranje. Od neartificijelnih slika umetničko delo se razlikuje po intencionalnosti, svesnoj težnji da se prenese doživljaj. Međutim, Deloš ne smatra da mora da postoji namera da se nešto tumači kao umetničko delo. Dovoljno je da postoji svesno kreiran objekat koji može sasvim spontano da prenese emociju, kao što bi činila dokumentarna fotografija koja prikazuje neko delo. Autor ovde i sam primećuje suprotno stremljenje misli u odnosu na prihvaćene teorije umetnosti, prema kojima je intencija umetnika da nešto imenuje umetničkim delom jedan od suštinskih preduslova za pripadanje sferi umetnosti. I bez obzira na njegovu opasku, primetićemo da ideja o prenošenju emocije poznavao su savremene umetničke scene može da deluje kao da nije osnovana, ili da preuveličava ovaj aspekt umanjujući značaj intelektualnog sadržaja, informacije. Konceptualna umetnost sedamdesetih godina 20. veka, u najvećoj meri podrazumevala je odricanje slike od elemenata koji pospešuju emotivno dejstvo ili moć. U velikom broju slučajeva poništavala je i sam značaj artefakta. Postavlja se pitanje da li Bernar Deloš ostaje pri ovako postavljenoj estetici zbog zamisli da se i konceptualni pokreti mogu tumačiti kroz prizmu emocija ili, pak, želi da isključi pojedine umetničke tendencije iz svoje analize. On se u poglavlju *o dvosmislenostima savremene umetnosti* vrlo određeno postavlja kao mislilac distanciran od savremene umetnosti, otkrivajući gledanje na nju kao na vid represije emocija. U analizi toka umetnosti tumači savremeno stvaralaštvo kao zasebnu liniju, započetu Dišanovim eksperimentima sa redi-mejdom. Posebno je radikalna stav vezan za cilj savremene umetnosti da preispituje samu sebe, odnosno funkciju umetnosti – Deloš to tumači kao tautološki princip, po uzoru na tekst Jozefa Košuta o konceptualnoj umetnosti. Razlika je u tome što Deloš gleda na tautološki aspekt kao na svojevrsno osiromašenje dejstva umetnosti, prepreku koja stoji između doživljaja i publike, a ne kao na jedan od važnijih ciljeva umetnosti (ako ne i najvažniji). U prvi mah, poznavao su savremene umetnosti ovo viđenje će delovati nepravedno, s obzirom na to da je upravo preispitivanje smisla ono što daje kvalitet mnogobrojnim umetničkim projektima i što je omogućilo kritiku institucionalnih modela unutar same umetnosti, kao u slučajevima imaginarnih muzeja. Može nam se učiniti da je Bernar Deloš upao u zamku zanemarivanja pojedinih umetničkih pojava u korist drugih, što je, bez sumnje, osnov za kritiku. Gordon Grejam (*Gordon Graham*) je u svojoj *Filozofiji umetnosti* preneo ideju čuvenog ruskog pisca realizma, Lava Tolstoja (*Lev Nikolaïevitch Tolstoj*), o prikazivanju emocija kao osnovnoj funkciji dela, pri čemu su one iznete tako da čitalac može i sam da ih proživi (Grejam 2000: 38–47). Ovo shvatanje Grejam opisuje kao „iznenađujuće naivno“, navodeći i mnoge umetničke forme koje se ne mogu svesti na emociju, kao i primer apsolutne muzike za koje se u dosadašnjim polemikama nije moglo jasno utvrditi dokle seže ekspresivna moć. Estetika kao „polje razmene emocija“, kako je predstavljena u Delošovom učenju, bez sumnje je donekle pojednostavljena.

Međutim, ukoliko razmišljamo o predstavljanju dela kao osnovnoj funkciji muzeja, postaje jasno zašto je autor morao da posveti najveću pažnju neposrednom dejstvu slike, njenoj moći. Tumačenje slike kao nosioca emotivnog sadržaja može delovati usko ukoliko tom mediju pripisujemo immanentnu emotivnost, odvojenu od dejstva na kretanje posmatrača. Deloš, umesto toga, razvija teoriju *pokretačko-osećajnog efekta*, oslanjajući se na različite autore koji su se tom temom bavili. Među njima su veliki moderni stvaraoci, kao Vasilij Kandinski (*Wassily Wassilyevich Kandinsky*) i Pol Kle (*Paul Klee*), ali i teoretičari, kao Rudolf Arnhajm (*Rudolf Arnheim*), koji je u knjizi *Moć centra* do tančina ispitao pitanja težišta, sila koje deluju na elemente i daju im određenu snagu – naravno, tek u oku posmatrača, jer je pokretačko dejstvo slike faktor koji se tiče isključivo komunikacije. Ovo će Bernar Deloš nazvati *dinamičkom informacijom*, koju gotovo poistovećuje sa unutrašnjim doživljajem. Ako doživljaj razumemo na ovaj način, kao na sklop „informacija“ koje zavise od motivacije posmatrača, njegovog fiziološkog sklopa (koji zahteva od oka da se kreće da bi prenosilo nadražaje), pa su samim tim i neodvojivi od emocija, postaće razumljivo zašto Deloš u svojoj studiji zadržava fokus na doživljaju. I baš će takav pristup biti od presudnog značaja za širinu pogleda u domenu muzeologije, s obzirom na to da u savremenoj kulturi slika ima izmenjena svojstva, a publika drugačije zahteve. U toj, novoj situaciji, Deloš nastoji da sačuva aktuelnost muzeja, institucije u kojoj se danas menja gotovo sve, sem osnovne ideje predstavljanja, komunikacije.

Institucija kao kontekst

U nameri da obuhvati sve aspekte prikazivanja umetnosti u savremenom društvu, Bernar Deloš je analizi umetničkog dela pridružio i studiozno razmatranje muzeja kao istorijske pojave i aktuelnog problema. Polazište za ovo razmatranje veoma je jednostavno i može se izreći u jednoj prostoj rečenici: svrha muzeja je da pokaže umetničko delo. Ovako definisana funkcija muzeja zasnovana je na ideji da artefakt mora biti dostupan posmatraču da bi se mogao podvesti pod sferu umetnosti. Već samo njegovo stvaranje predstavlja prvi korak ka dostupnosti, ka *aspektu izložljivosti*. Muzej čini narednu, ili jednu od narednih faza – on je medij, put kojim se delo prezentuje. „Mediji nisu beznačajni“, kaže Bernar Deloš. Muzej ne možemo svesti samo na vrstu okvira, na galerijski prostor; njegov uticaj je gotovo podjednako značajan kao i uticaj samog izbora tehnike, umetničkog stila ili opšteg pristupa. Vredno je i Delošovo zapažanje koje iz ovoga proizilazi, da muzej u jednom segmentu svog rada udvaja funkciju umetničkog dela, koje samo po sebi teži da se predstavi posmatraču, čak i pre unošenja u izložbeni prostor. U prvi mah, možemo pomisliti da autor insinuira da se u ideji institucije krije pleonazam, ali nam ubrzo postaje jasno da se ova opaska tiče upravo pomenutog pokretačkog dejstva, u kome muzej može, i treba da igra ulogu *pojačivača signala*, da na koristan način podvuče značaj dela.

Ideja predstavljanja umetničkog dela tokom istorije izuzetno se menjala. Zbog toga je teško međusobno vezati pojmove muzeja i umetnosti bez izazivanja brojnih dilema. Muzej sa svojom pokazivačkom ulogom nikada ne daje neutralnu podlogu delu, već uvek sadrži dozu sugestivnosti. Sam postupak predstavljanja sprovodi se zajedno sa procesom analize i umetnički artefakt se izlaže u okviru tematske izložbe, istorijske ili stilske analize. Muzej tako namerno učestvuje u kreiranju smisla, boji umetnički sadržaj na određeni način. Zato se čini sasvim razumljivom pojava udaljavanja od institucionalnog prikazivanja, veoma prisutna u savremenoj umetnosti, težnja koja se razvijala sa osvešćivanjem umetnika u pogledu prirode umetničkog dela, sa razvijanjem potrebe da se ta priroda svaki put ponovo preispita. Ipak, nepravedno bi bilo reći da je ova ideja nastala sa onim pravcima koje danas ubrajamo usavremenu umetnost, a ne pomenuti ponovo Marsela Dišana, bez čijeg otkrića redi-mejda na samom početku 20. veka ovakav tok umetnosti ne bi ni bio započet (Filipović 2009). Kao kod *Fontane* iz 1917. godine, industrijskog objekta (pisoara) koji je odlukom umetnika predstavljen publici, potpisan i svrstan u umetnička ostvarenja, tako i kod *Spirale Džeti* kojom je Robert Smitson (*Robert Smithson*) 1970. godine otvorio put *lend artu*,

a zatim i kod brojnih drugih drugih umetničkih ostvarenja od šezdesetih godina do danas, umetničko delo je predstavljeno tako da samom svojom pojavom dovodi u pitanje smisao izdvajanja određenog prostora kao izložbenog ili učešće artefakata u nekom prostoru sa ciljem da budu izdvojeni kao umetnička dela. Dišan je to činio stavljanjem predmeta koji do tada nikada nije smatran umetničkim u kontekst galerije, dok je Smitson pedeset godina kasnije uveo nove kategorije *mesta* i *nemesta* kojima je razlikovao dela vezana za određenu lokaciju u prirodi od onih koja mogu biti preneti i predstavljena u galeriji. To su samo neki od primera radova čiji autori nisu bili spremni da prihvate zadat kontekst, odnosno neki od primera umetnosti koja menja okvir muzeja i galerije ili, čak, beži od njihovih uslova. Kako bi preispitivanje konteksta umetničkog dela bilo moguće, savremena umetnost je iznedrila formu *liberalne izložbe*, alternativnog vida predstavljanja dela. Umetnost koja se bavi ovim pitanjima, a u čiji opseg spada veliki broj savremenih pravaca, nazvana je u studiji Pola Ardena (*Paul Arden*), sasvim adekvatno, *kontekstualnom umetnošću* (Arden 2007: 9–33).

Pojava koja je karakteristična za eksperimente kontekstualne umetnosti i javlja se kao direktna protivteža muzeju, svakako je desakralizacija umetničkog dela. Isti fenomen primetili su i Pol Arden, i Bernar Deloš, ali i znatno pre njih Valter Benjamin (*Walter Bendix Schönflies Benjamin*), na neki način, kada je govorio o „nestanku aure“ umetničkog dela u vreme kada je omogućena njegova tehnička reprodukcija (Benjamin 1974). Univerzalna zapažanja različitih teoretičara tiču se pojačavanja interesovanja za materijalni aspekt, za jednostavnu pojavnost dela, i istovremenog udaljavanja od ideala lepote, iluzije, spektakla (Arden 2007). Umetničko delo više nije, kao do skoro, izdvojeni, sveti predmet čiju uzvišenost muzej potvrđuje uvođenjem u posebnu zbirku, već deo stvarnosti, nimalo iskrivljene ili ulepšane.

Sasvim odvojena linija promena, ali danas, bez sumnje, povezana sa potragom za alternativnim kontekstom umetničkog dela, jeste pojava „neumetničkih muzeja“, o kojoj Deloš govori u svojoj knjizi. Ne radi se samo o produžetku tradicije baroknih *kabineta retкости* i drugih prostora namenjenih prezentaciji bogatih pojedinaca, jer su takvi istorijski primeri podjednako vezani za prisvajanje i sakralizaciju kao i prvobitni muzeji umetnosti. Deloš, zapravo, misli na muzeje 20. veka koji se formiraju oko koncepta uticaja prirode na kulturu i čiji se broj neprestano povećava – muzeje okeana, muzeje-vrtove, muzeje-gradove, muzeje istorijskih i antropoloških činjenica koje se sa ogromnom slobodom izdvajaju i predstavljaju kroz institucije. Kako kaže Deloš, ovi muzeji imaju, takođe, fokus na materijalnom, a funkcija im je didaktička, više nego što je bila u slučaju ranijih muzeja. Možemo reći da su ovi, „drugi“ muzeji prisvajanjem nemuzejskog možda još više nego alternativne umetničke izložbe promenili odnos prema izlaganju umetnosti u okviru institucije. Muzej je postepeno postao nešto izdvojeno, prostor koji može da primi bilo kakav sadržaj i pretvori u jezik didaktike, a samim tim, institucija koja umetnost predstavlja kao deo osmišljenog, istorijskog ili teorijskog narativa.

Opisujući promene koje savremena kultura unosi u muzeologiju, vreme u kojem umetnički pokreti udaljavaju umetnost od muzeja, a muzeološke tendencije „beže“ od umetnosti, Bernar Deloš je otvorio pitanje mogućeg pomirenja ova dva koncepta, u okviru nove fleksibilnosti izlaganja slike, odnosno njene virtuelizacije. Mogućnost prevazilaženja jaza između umetnosti i institucije danas leži, pre svega, u proširivanju koncepta muzeja, odnosno, stvaranju nove muzeologije, ideje koja nije bez korena u istoriji. Za početak, kao osnov može poslužiti ideja Andrea Malroa (*André Malraux*), antropologa na koga se Deloš često poziva. Malro je razvio ideju imaginarnog muzeja, oblika predstavljanja koji je moguć (i prisutan) u okviru svake postojeće institucije, i bazira se na upotrebi *okvira slike* na različite načine. Naravno, on ne misli na fizički okvir, već na kontekst, konceptualnu vezu koja se namerno ili spontano pojavljuje. Ona omogućava da se povežu materijalni i duhovni aspekti dela (dakle, da se oko artefakta generiše smisao), da se „slikarstvo odvoji od prirode“, kao i da se remek-delo formira kao društveni konstrukt, kao posledica konvencija. Prema Delošovom viđenju, ova Malroova „ideja koja je postala koncept“ anticipira savremena shvatanja muzeja i proces virtuelizacije. Svaki od istorijskih primera koji

je Deloš navodio kao prekretnice u evoluciji predstavljanja umetnosti bio je za korak bliže virtuelnom muzeju, konceptu koji u sebi sadrži i imaginarni muzej. Tu su, pre svega, različiti „muzeji od hartije“, nastali još u XVII veku, enciklopedije, arhivi podataka. Njihove odjeke zaista možemo da sagledamo u današnje vreme, kao što je slučaj sa 55. Venecijanskim bijenalom iz 2013. godine, izložbom koja je predstavila mnogobrojne radove okupljene oko koncepta Enciklopedijske palate. Masimiliano Ćoni (*Massimiliano Gioni*), kustos tog izdanja Bijenala, umetničke manifestacije od svetskog značaja, upotrebio je jednu utopističku zamisao umetnika Marina Auritija (*Marino Auriti*) iz 50-ih godina XX veka kao metaforu za današnji ideal komunikacije publike i umetnosti. Enciklopedijska palata je postala, prema njegovim rečima, simbol za „nemoguću težnju da se beskonačni svetovi savremene umetnosti objedine na jednom mestu“, ideju koja karakteriše Bijenale. Činjenica da autori dela, kustosi i teoretičari sve češće ovakve težnje opisuju kao utopističke, jasno govori o tome koliko ideja fizičkog postojanja izložbe može predstavljati ograničenje, ukoliko na nju gledamo kao na osnovni aspekt predstavljanja.



Слика 23: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 10. IX 2013.

Virtuelizacija kao neizbežan proces

Sistematično analizirajući pitanja današnje muzeologije, Bernar Deloš je počeo od umetnosti, definisanja pojma i analize funkcije, da bi se zatim posvetio problemu njenog institucionalnog predstavljanja. Postepeno je otkrio čitaocu pred kakvim se izazovom nalazi današnja muzejska praksa, u procepu između savremene kulture koja teži da postane vaninstitucionalna i savremenog društva koje se, konzumiranjem popularnih sadržaja, udaljava od konvencionalnih muzeja. Kako razumeti nove tendencije, izmenjenu prirodu slike i potrebe publike? Mogu li se ova znanja iskoristiti u praksi tako da muzeji zadrže svoje dve osnovne funkcije – pokazivanja i analize, kako ih je izdvojio autor? Delošov odgovor sadržan je, bez sumnje, već u naslovu knjige – ključ je u virtuelizaciji muzeja. On, međutim, ne predstavlja virtuelizaciju kao neku vrstu reforme koja se mora sprovesti, već na nju gleda kao na proces koji se neminovno odvija, i koji može biti i štetan za one muzeje koji nisu spremni da prihvate promenu metoda rada. Da bismo razumeli virtuelizaciju slike, proces koji pokreće virtuelizaciju muzeja, pa tako i bili spremni da na adekvatan način razmišljamo o njenom predstavljanju, potrebno je definisati pojam virtuelnog, zbog čega se autor vraća na suštinu reči i njen istorijat.

Kao reč koja potiče iz latinskog, a u mnogim jezicima se danas koristi u različitim kontekstima, samo značenje prideva virtuelan nije lako odrediti. Prvobitno je njegovo značenje bilo vezano za naročit kvalitet, vrlinu (otuda danas reči kao što su *virtuoz* ili, u engleskom, *virtue* – vrlina) da bi se danas u engleskom ustalilo kao izraz za nešto što je *skoro isto kao nešto drugo*,¹ pojam vrlo sličan onom o kome se govori. Ova upotreba u srpskom jeziku je manje zastupljena u svakodnevnom govoru, te prednost ima značenje mogućeg, nečega što nije ostvareno, ali nosi potencijal (prema latinskom *virtualis* ili *virtus*). U svakodnevnom govoru javlja se i značenje neostvarenog, uobraženog (dakle, nečega što ne postoji).² Sva ova značenja, kako u srpskom, tako u engleskom i francuskom danas, povezana su idejom mogućnosti, dakle, ne tiču se nečega što je nemoguće, već nečega što se još nije dogodilo, nečega što je blizu ili što postoji u alternativnom obliku. Kada tako sagledamo pojam virtuelnosti, biće nam jasno zašto Deloš insistira na ispravljanju nesporazuma koji se javio vezivanjem reči virtuelno za svet kompjutera, virtuelnu realnost, softverske alternative našem svetu. I kod njih se javlja kao čest problem potreba laika da razdvoje ono što „zaista postoji“ od onoga što je virtuelno. Na isti način, virtuelna slika kao sadržaj novog muzeja može biti doživljena kao vid iluzije, nešto što nema udeo u našoj stvarnosti. Nasuprot tome, Deloš se okreće pravom značenju reči, a pre svega tumačenju čuvenog filozofa Žila Deleza (*Gilles Deleuze*), prema kome virtuelno ne predstavlja suprotnost realnom, već aktuelnom. Govoreći o primerima iz domena filma, Delez je u intervjuima koji su objavljeni u knjizi *Pregovori* uporedio pojam virtuelnog i sa imaginarnim. Zajedničko ovim pojmovima, smatra Delez, jeste da nastaju tamo gde realno postaje nerazlučivo od nerealnog. Slike koje su sadržane u virtuelnom svetu, kao i u imaginarnom, jesu realne, ali i virtuelne. Razlika je u tome, što će potvrditi i Deloš, što tek predstoji da budu aktuelizovane, ili samo potvrđuju tu mogućnost (Delez 2015: pog. 2).

Deloš je, uz stalno pozivanje na Delezovo razmišljanje, ponudio i pregled mišljenja drugih teoretičara o virtuelnom. Iz svih tumačenja koja su pomenuta jasno proizilazi da se snaga koju ima virtuelna slika, njen potencijal, mogu dovesti u vezu sa pokretačko-osećajnim, pojmom Delošove estetike. Slika koja nije aktuelizovana ima nevidljivu snagu, u umetnosti predstavljenu kroz artefakt (jer je virtuelnost karakteristika i same umetnosti, pre njenog drugog predstavljanja kroz muzej), a u muzeju, možda, i bez vezivanja za artefakt, budući da sam muzej nudi slici određeni *okvir*, kontekst.

1 Macmillan Dictionary (2009-2016), Macmillan Publishers Limited, <http://www.macmillandictionary.com/>

2 Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika, drugi tom, Beograd: SANU (1962)

Međutim, da bismo mogli da zamislimo situaciju u kojoj je sam sadržaj slike dovoljan, odnosno, njena snaga (a ne fizičko postojanje, podložno sakralizaciji i fetišizaciji), moramo dozvoliti da artefakt bude zamenjen nečim drugim. I još dalje od toga, sam muzej mora zameniti podatke kojima barata novim oblikom informacija, novim slikama – u procesu koji se donekle već spontano događa, ali koji je neophodno razumeti i planirano voditi. Deloš je preuzeo na sebe odgovoran zadatak da kroz analizu poslednjeg ključnog pojma koji predstavlja preduslov za virtuelni muzej stvori osnovu za to planiranje, za konkretan rad na razvoju muzeografije.

Zamena u srži procesa

Savremeno doba je donelo sasvim drugačije slike pred posmatrača – ono što je ranije bilo autentično, jedinstveno, pa čak i istinito, danas može biti samo jedna od mnogobrojnih kopija. Promene u prirodi slike, ne samo umetničke, već i bilo kakve artificijelne slike, vezane su, pre svega, za napredak tehnologije. Valter Benjamin je još 1936. godine u eseju o *Umetničkom delu u veku svoje tehničke reprodukcije* (Benjamin 1974) detaljno opisao promene koje se u savremenoj kulturi dešavaju kao posledica novih tehnologija koje omogućavaju vrlo precizno reprodukovanje upotrebnih predmeta, umetničkih dela i drugog. Osnovna ideja tiče se nestanka „aure“ dela, pojma koji može zvučati apstraktno, ali nas upravo konvencionalna muzejska praksa podseća na njegov smisao; radi se o onoj sakralnoj komponenti, već pomenutoj, posebnom dostojanstvu koje je pripisivano originalu, jedinom primerku dela koje direktno prenosi doživljaj (da se poslužimo Delošovom definicijom) od umetnika ka posmatraču. Tehnička reprodukcija direktno se tiče samo jednog od mnogobrojnih oblika zamene prisutne u umetnosti, a to je zamena originala kopijom. Međutim, zamena je mnogo širi pojam, prisutan u svakom aspektu umetnosti. Već je bilo reči o Delošovoj analizi pojma umetnosti – prema njegovom shvatanju, umetničko delo predstavlja određeni doživljaj uz pomoć artefakta, a taj proces predstavljanja i sam podrazumeva zamenu, jer artefakt ne dolazi sa doživljajem, već umesto njega. Artefakt, zapravo, postaje materijalno uobličen doživljaj. Ta ideja nas vraća na Benjaminovo učenje koje je Deloš, svakako, imao u vidu kada je proučavao savremene tendencije izlaganja umetnosti. Pre svega, u pitanju je proces prevođenja, baziran na zameni, a na poseban način definisan kod Benjamina. Prema njegovom viđenju, prenošenje značenja se ne obavlja onako kako se uobičajeno misli, sa originala na prevod, pri čemu rečima u originalu odgovaraju reči sa istim ili sličnim značenjem u prevodu, već su ta dva teksta odvojena, kao dva dela sa određenim dodirnim tačkama. Prevod, na neki način, postaje novi original i njegov kvalitet se može odrediti prema tome u kojoj meri u njemu izbija duh jezika originala, odnosno, koliko je čvrsta veza između njih.

Ideja o dva ili više originala, o delima koja nastaju tako što se udvajaju, umnožavaju, karakteristična je i za učenje Žerara Ženeta (*Gérard Genette*), čuvenog francuskog filozofa. On je ovom problemu pristupio nešto drugačije, u okviru studije o Umetničkom delu, razdvajajući umetničke izraze (umetničke discipline i medije) na dva režima – alografski i autografski. Podela koja je, zapravo, preuzeta od Nelsona Gudmana i potvrđena novim argumentima, bazira se na mogućnosti dela iz pojedine sfere da bude reprodukovano bez gubitka na kvalitetu, značaju, autentičnosti ili, kako bi Benjamin rekao, auri. Grubo govoreći, slikarstvo je disciplina koja proizvodi gotovo potpuno autografska dela. Ženet će se u tom primeru složiti sa tvorcem termina, Gudmenom. Nasuprot slikarstvu, muzika, na primer, pripada pretežno alografskom režimu. I u domenu ovog režima Ženet je morao da uvede novi termin, transkripciju, odnosno prepis, kao vid zamene originala koji je drugačiji od kopije.

Reprodukovanje, kao i prevođenje, dakle, specifični su vidovi zamene, procesi koji se ne obavljaju mehanički, baš kao ni stvaranje umetničkog dela. U dvostrukom predstavljanju, kakvo se javlja kada je umetničko delo pokazano u muzeju, proces zamene je još složeniji. Sam muzej predstavlja neki od mogućih mehanizama zamene, kako uočava Deloš. Pored originala koji bivaju zamenjeni kopijama,

opisima ili reprodukcijama, može biti zamenjen artefakt uopšte (elektronskim prikazom, na primer), zatim fokus istraživanja, narativ izložbe, medij koji se koristi, pa i sam prostor muzeja, kao što su demonstrirali umetnici od Dišana ka našim savremenima. Dišanovi umetnički projekti predstavljaju dobar primer zamene funkcije predmeta, postupka u kome je izložbena funkcija nastupila nakon upotrebne. U nizu avangardnih poteza počev od redi-mejda, Dišan je preispitao postupke predavljanja dela, u čemu je portabl muzej imao posebnu ulogu. Izložbeni prostor, kao element koji je prvi zamenjen nečim drugim u Dišanovom delu, predavlja jedan od segmenata svakog muzeja koji se u najvećoj meri dovode u pitanje u eri informacionih tehnologija. Kako zameniti prostor, da li je to neophodno? Prema Delošovoj estetici, prostor nije okvir ili jezik kojim se nešto prenosi, već medij. Njegova priroda omogućava pokretačko-osećajno delovanje koje je autor istakao kao naročito važno, a neki od današnjih muzeja, u širem smislu te reči, potpuno su zavisni od konkretnog prostora (Rim kao grad-muzej, na primer).

Neki pokušaji u pravcu oslobađanja od konkretnog prostora se, ipak, čine, kao kada su u pitanju projekti muzeobusa, muzeja in vivo i drugih mobilnih postavki. Takvi muzeji služe se zamenom otvoreno, te se mogu čak definisati i kao *muzeji zamenata*. Zajedno sa umetničkim, imaginarnim muzejima koji preispituju termin muzej čak i kada se ne mogu zaista podvesti pod njega, muzeji zamene pomažu demistifikaciji umetničkog dela, ili, kako bi Deloš rekao, *odricanju od iskušenja fetišizma*.

Ulazeći u srž problema zamene, Deloš je primetio da se ne razlikuju samo elementi muzeja ili dela koji su podložni zameni, već i razlozi zbog kojih do nje dolazi. Zamene se sprovode, pre svega, usled nedostatka nečega, ali i po analogiji sa određenom pojavom. I jedan i drugi oblik zamene karakteristični su za muzejsku praksu od davnina. Za zamene usled nedostatka vezuje se i prvobitna kriza muzejskih institucija, posledica nedostatka originala, njihove nedostupnosti. Odnos prema zameni originala kopijom, prepisom ili drugim informativnim oblicima koji je vidljiv kod Deloša pomaže nam da zamenu sagledamo kao ono što ona jeste – legitiman metod koji se u predavljanju može koristiti i koristi se vekovima, a u okviru kog su virtuelne zamene noviji izum. On podvlači i da svaka zamena podrazumeva neki oblik apstrahovanja, pa se tako u slučaju kopiranja originala, kao kod odlivaka u gliptoteci, gube određeni elementi tekture, prirode materijala i slično. Ovakav stav je danas, ukoliko posmatramo brzinu napredovanja tehnologije, diskutabilan, jer imamo osnova da pretpostavimo da će napredne metode kopiranja u budućnosti apstrahovati fizička svojstva dela manje nego što ljudsko oko može da sagleda. Nema razloga da se na efekat koji postižu eksponati u gliptoteci gleda isključivo kao na placebo efekat, kako autor u jednom delu insinuirao. Ipak, Delošov pogled na zamene originala je opravdano kritički, s obzirom na iskustva koja nam muzejska praksa do danas nudi, a tiču se nezadovoljavajućih informacija koje se na pojedinim postavkama nude publici u odsustvu originala. Upravo zbog takvih problema dragoceni su pokušaji umetnika kao što je Dišan da sa ironijom komentarišu fetišizaciju predmeta čiji su svedoci – u Dišanovoj *Kutiji u koferu* to je učinjeno namernim mešanjem originala sa retrospektivnim značajem, originala koji su nastali kao „auto-citati“ postojećih dela i kopija. Kako tumači Elena Filipović u tekstu *Muzej koji to nije* (Filipović 2009), on time zamagljuje granicu između umetničkog objekta i luksuzne robe, napadajući upravo onaj problem vezivanja za tržišnu vrednost na koji nam je ukazao Deloš. Suptilno preispitivanje muzejske preciznosti sadržano je i u nizu pitanja koje je umetnik zapisao: *Može li se načiniti muzej koji ne izlaže umetnička dela? Može li muzej biti umetničko delo? Može li neko napraviti više od 300 ovakvih muzeja? Da li je kutija puna umetničkih dela muzej? Da li je nešto muzej ako nema zidove? Može li neko da napravi muzej koji to nije?* Dišanovo poigravanje sa zamenama, kako onim koje se izvode usled nedostatka, tako i onim analognim, predavlja prvi umetnički korak u ovom smeru. Međutim, njegov „muzej“ istovremeno je i sasvim autentično umetničko delo, pa se u njemu ne ogleda onaj problem koji Deloš uočava kod muzeografske upotrebe zamenata, odnosno, degradiranje, banalizacija predmeta. Ovi aspekti tiču se prvenstveno zamene prema analogiji, postupka koji je karakterističan za svaku simulaciju, izložene sadržaje čija je funkcija da podsete, upute posmatrača u nešto.

Pokret konceptualne umetnosti sedamdesetih godina doneo je, po pitanju zamena u okviru umetnosti, još radikalniju težnju: smisao dela tražen je u ideji, a ne u artefaktu (Košut 1972). Može se reći da je artefakt u mnogim umetničkim radovima zamenjen dokumentom, opisom, tekstom ili akcijom koja nema materijalnog traga. Taj vid zamene koji autor *Virtuelnog muzeja* ne smatra primerenim muzejskoj praksi, jer podržava ideju koju je pre njega izrekao Wolfgang Iser (*Wolfgang Iser*), a koja se odnosi na to da je smisao umetnosti širi od semantičkog značenja. Kako je objasnio u *Raspravi o zamenama*, umetnost ne treba da postane potproizvod, što se može dogoditi ukoliko se delo svede na jezik; u pitanju je analogna zamena kojoj nedostaje dimenzija emotivnosti.

Ovakav pogled na uticaj zamena na umetnost, primetićemo, donekle je krut u kontekstu savremenog stvaralaštva. Možda zbog toga što donekle odražava jaz između institucije i liberalne izložbe, pri čemu mnogi radovi od konceptualne umetnosti do danas teže ovom drugom obliku izlaganja, zbog njegove fleksibilnosti. Šta u tom slučaju ostaje zadatak muzeja, kakve zamene su opravdane? Može li budući muzej da obuhvati sve kulturne pojave, kako istorijske, tako i savremene? Bez primene postupka prevođenja, verovatno ne. Međutim, Benjaminova teorija nas uči da prevod ne mora da podrazumeva degradaciju – on nastankom postaje nezavistan od originala. U tom procesu, mediji nam omogućavaju da sagledamo različite umetničke pojave kroz prizmu stručne analize, onako kako nam ih predstavljaju muzeji. Postoji li, dakle, neki postupak, neki oblik zamene, koji se može primenjivati u današnjim institucijama, tako da predstavljeni sadržaji ne izgube emotivno-pokretačku komponentu, a da se istovremeno izbegnu i rizici banalizacije i fetišizacije? Svakako da nijedan postupak ne sme da postane konačan i da u vreme drastičnih promena tehnologije on mora neprestano da se revidira. Ipak, Deloš optimistično ukazuje na moguć pravac delanja – zamene koju sprovode muzeji treba da predstavljaju kombinaciju analognih i analitičkih zamena, pri čemu vidljivi elementi slike ostaju identični, a istovremeno se posmatraču otkrivaju i ključne informacije značajne za smeštanje dela u kontekst. Prema Delošu, ovaj postupak neminovno će uključiti kodiranje podataka, virtuelizaciju slike kao analognu zamenu koja je sama preduslov za analizu. Radi se o procesu koji vodi novom obliku muzeja, informatičkom muzeju.

Pravi virtuelni muzej, dakle, nije zastrašujući oblik institucionalnog prikazivanja koji ugrožava kanon slike, nešto što se danas često asocira sa terminima *virtuelno* i *sajber*,¹ već muzej koji se sastoji iz kodiranih informacija, vizuelnih i drugih. Analitička zamena u pogledu informatizovanja slike predstavlja prirodnu fazu razvoja, kaže Deloš. On poziva čitaoca da realno sagleda tu fazu, bez paranoičnog tumačenja naglih promena kao smrti institucije ili zanemarivanja vrednosti slike, kakvo je u društvu široko rasprostranjeno. Njegov ideal u svetu informatizovanih podataka je muzej koji ne uskraćuje posetioca za pristup originalu, već u onom umetničkom delu koje predstavlja vidi sve slojeve koje analitičke zamene otkrivaju. Deloš je dao primer Rembrantove slike za koju se zna da se ispod površine koju ljudsko oko vidi kriju naslage prethodnih pokušaja, skice vidljive današnjim mašinama koje mogu dubinski da skeniraju svaki predmet. U tom postepenom nizanju slika, bez obzira na to da li ih čine doživljaji ili, šire gledano, vizuelne informacije, otkriva se proces formiranja stila, gledalac stiže svest o umetničkim pojmovima onako kako to ranije nije bilo moguće. Prednosti današnje virtuelizacije umetničke postavke tako leže, smatra Deloš, u polju *eksperimentalne estetike*.

1 U studiji o tumačenju slike Martine Žoli (*Martine Joly*) iz 2009. godine autorka je iznela rezultate semantičke analize sprovedene na tekstovima iz časopisa *Mond*. Oni govore o upotrebi reči *virtuelno* u kontekstu straha od gubitka kontrole nad stvarnošću i estetskih vrednosti i učestalom povezivanju ovog izraza sa epitetima *sajber* i *hipotetično* (Žoli 2009).

Muzej budućnosti

Svakako da nije neobično, kada se uzme u obzir fleksibilnost pojedinih disciplina, što je savremena umetnost prva sagledala probleme muzeografije i posvetila se pravljenju alternativnih modela, raznih portabl muzeja, umetničkih arhiva, enciklopedija, muzeja-umetničkih dela. Marsel Dišan, konceptualni umetnici, Robert Smitson i mnogi drugi stvorili su ideju muzeja bez granica, bez prostora, paralelne institucije. Njima se pridružila i Marina Abramović sa idejom *Imaginarnog instituta za nematerijalni performans*.

Čemu nas uče umetnički projekti koji imitiraju, parodiraju koncept muzeja, ili imaju za cilj da zamagle granice između onoga što pripada konvencionalnim institucijama i vaninstitucionalne kulture? Pol Arden je u svojoj studiji o kontekstualnoj umetnosti rekao: *Prevaziđenost hijerarhije uspostavljene između muzejskog i nemuzejskog pokazuje zastarelost tog sistema razlikovanja*. Ovo zapažanje potvrđuje značaj Delošove problematike virtuelnog muzeja, odnosno, činjenicu da kultura u današnje vreme mora biti dostupna u novom obliku, uz podršku muzeja kao fleksibilne institucije. Delošova knjiga ulazi u krug teorijskih dostignuća na polju muzeologije kao neophodna analiza promena u današnjem društvu, može se reći, u poslednji čas. Njena namena nije isključivo da da pregled zapaženih promena ili da sagleda odnos između savremene, digitalizovane slike i konvencionalnog muzeja. Da je tako, mogli bismo da kažemo da je jedan teoretičar donekle tradicionalnih estetskih shvatanja svesno odustao od rešavanja osnovnog problema muzejske prakse danas. Bernar Deloš je, umesto toga, iskoristio svoje jednostavno, zdravorazumsko tumačenje umetnosti i poznavanje istorijskih primera virtuelizacije slike kako bi dao konkretne ideje za poboljšanje ili, čak, reformu muzeja.

Otvarajući polemiku o mogućim rešenjima, Deloš je, pre svega, otkrio da se mnoga pitanja u okviru muzeologije pogrešno postavljaju. Za početak, u društvu je sveprisutna tematika promene prirode slike u smeru njene pojačane dostupnosti, digitalizacije i opšte devalvacije – ovo su procesi koji se tiču rasprostranjene upotrebe Internet mreže. Pri tome se uobičajeno greši u pretpostavci da nova, digitalna, odnosno numerička slika ne mora da izazove gubitak emotivnog aspekta percepcije. Deloš podseća da ovakva slika ima podjednak potencijal da stvori paralelni svet i duboko veruje da svaka vizuelna kreacija ima ovu komponentu. U tom pogledu se oslanja na teoriju Filipa Kea prema kojoj je jedna od osnovnih karakteristika slike da *prelazi granice neistraženog*.

Druga tema kojoj se, prema Delošovom mišljenju, prilazi na pogrešan način, jeste sajber svet, odnosno svet sveprisutnih slika. On jednostavno otkriva javnosti da ova sfera puna sadržaja nije nešto van muzeja, nova pojava koja ga ugrožava, već predstavlja *scenu spoljašnjeg delovanja*, polje veoma slično samom muzeju. Na institucijama je da ovo polje razumeju i uvedu u svoj rad.

Kada zauzmemo novu perspektivu u pogledu ove dve teme, poučeni Delošovim argumentima, postaje jasno da virtuelnost nije karakteristika novih medija, već slike uopšte, a samim tim, virtuelni aspekt postoji u svakom obliku izlaganja slika, u svakom muzeju. Možemo li, onda, zanemariti materijalne (ili je tačnije reći *aktuelizovane*) aspekte institucije i *zameniti* ga imaginarnom formom muzeja? Da li bi takav muzej funkcionisao bez fizičkog prostora? Tako nešto bi se moglo zamisliti po ugledu na *world wide web*, ukoliko Internet uzmemo kao ideal digitalizovanih i virtuelnih sadržaja. Međutim, Deloš ne sugeriše ovakve, radikalne promene i ne smatra da bi takvo razmišljanje vodilo rešenju. Slično konceptualnim umetnicima sedamdesetih godina 20. veka koji su insistirali na ideji kao suštini dela (a ne na izbegavanju materijalnog produkta rada po svaku cenu), Deloš je ukazao na činjenicu da suština muzeja nije u fizičkom prostoru, ni u originalnim artefaktima, niti u idealnoj kombinaciji originala i reprodukcija u didaktičke svrhe. Suština muzeja je u predstavljanju slike kao sadržaja koji je sam po sebi virtuelan, iz čega proizilazi da je virtuelni muzej nešto što je već pred nama. Institucionalnoj kulturi postavljen je novi zahtev – da prati promene u prirodi vizuelnih sadržaja i na koristan način ih uvodi u svoju praksu.

Delošov ideal, iako donekle utopistički, temeljno zahvata čitavu kulturu i on ga naziva *etikom novih slika*. Tiče se ovladavanja novim medijima i „pripitomljavanjem slika“, zadacima koji predstoje institucijama u borbi za ostvarivanje delovanja na publiku, za zadržavanje emotivno-pokretačkog aspekta slike. I zaista, ovo pitanje jeste etičko, filozofsko – autor *Virtuelnog muzeja* u njemu vidi korak ka društvu koje je u potpunosti izgrađeno na promišljenoj upotrebi slika.



Слика 24: Бранко Раковић, "*modus operandi*", блок А5, цртеж, 2012.

Literatura

- Deloš, B. 2006. *Virtuelni muzej: ka etici novih slika* (Beograd: Clio).
- Arden, P. 2007. *Kontekstualna umetnost: Umetničko stvaranje u urbanoj sredini, u situaciji, intervencija, učestvovanje* (Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine).
- Benjamin, V. 1974. *Eseji* (Beograd: Nolit).
- Delez, Ž. 2015. *Pregovori: 1972-1990* (Loznica: Kapros).
- Filipović, E. 2009. „A museum that is not“, *E-flux*, 4, 3.
- Goodman, N. 1968. *Languages of art: An Approach to a Theory of Symbols* (Hackett Publishing).
- Grejam, G. 2000.: *Filozofija umetnosti: uvod u estetiku* (Beograd: Clio).
- Košut, Dž. 1972. „Umetnost posle filozofije“, *Polja*, 156.
- Erić, Z. Gregorić, A., Havranek, V., Milevska, S., Vidmar, V. i Vojnea, R. 2016. *Naopacke: Udomiti kritiku*, preuzeto sa <http://msub.org.rs/naopacke-udomiti-kritiku>
- Merenik, L. i Bajić, M. One man band, intervju peuzet sa <http://www.yugomuzej.com/intervju.htm>
- ---. 2016. *Macmillan Dictionary (2009-2016)* (Macmillan Publishers) <http://www.macmillandictionary.com/>
- Petrešin-Bachelez, N. 2010. „Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive“, *E-Flux*, 13, 2.
- ---. 1962. *Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika, drugi tom* (Beograd: SANU).
- Žoli, M. 2009. *Slika i njeno tumačenje* (Beograd: Clio).
- Ženet, Ž. 1996. *Umetničko delo: imanentnost i transcendentnost* (Novi Sad: Svetovi).

Summary

The leaders of the surrealist movement, headed by André Breton, organized the 1937 International Surrealist Exhibition, on which occasion they invited Marcel Duchamp, the famous avant-garde artist, to participate as an exhibition designer and to transform the Fine Arts Gallery. This undertaking resulted in an exhibition never before seen by the Parisian audience; the paintings were posted on the surface of the revolving door which had been brought into the space; the walls were darkened and the lights turned off, so that the paintings had to be illuminated by a torch in order to be seen, while the ornaments pervading the gallery space were completely hidden by an endless row of linen bags (Filipović 2009). Owing to this and other similar exhibitions, it became obvious even back in the day that the new art posed different requests as to how works of art should be exhibited and presented to the audience, of which artists themselves were becoming increasingly aware. Many artists did not want to accept the conventional exhibition format, established in the 18th century and applied almost unchanged to this day. The painting presented to the observer was an integral whole now, demanding the artist's control over all its segments, rather than over the subject-matter in the narrow sense of the word. The visual artwork became something more than just an individual painting or notion – it now included the entire experience of the visitor, strikingly dependent on the manner in which something was presented.

In the same period in which he cooperated with surrealists, Marcel Duchamp started an independent project, initially conceived as a retrospective album of his works. After gathering reproductions and making prints for a considerable period of time, including even tridimensional copies of his works in a reduced format, there emerged *The Box in a Suitcase* or, as the artist informally called it, *The Portable Museum*.

Keywords: Duchamp, the Virtual Museum, Bernard Deloche

POGLED U DUBINU BEZ PROSTORA:**Fenomen smrti u baroku, fenomenologija individualnosti i sveopštosti likova baroknog pozorja****A LOOK INTO THE DEPTH WITHOUT SPACE*****The phenomenon of death in the Baroque, phenomenology of individuality and universality of characters of the Baroque scene***

Dušan Stipić, student

Fakultet likovnih umetnosti

Univerzitet umetnosti u Beogradu

mentor: *Dr Jelena Todorović*

UDK 128:7.034.7

Postoji jedna skrivena metafizička imaginacija čula, nerazumljiva za sve druge i uvek, na korak barem dalje od razumevanja nama samima. Ona krije stvaralaštvo i intuiciju, njihov je proizvod uvek vidljiv, a o njima samima možemo samo slutiti i zapravo ne znati ništa. Opus razlika naposljetku se tajnim svodovima sliva u jedno – u istinu... nevidljivu, nedodirljivu, potpuno apstraktnu, a ipak apsolutnu i prisutnu; vidljivu u vascelom življu, vidljivu u delu; sakrivenu i čitljivu samo onome ko ima oči da vidi i uši da čuje.

Ono o čemu ćemo upravo govoriti, sa sobom neosporno nosi komponentu nedokazivog. Postavljena hipoteza se u ovom slučaju može, a istovremeno i ne može nesumnjivo potvrditi. Tumačenje umetnosti svakako nosi subjektivni osećaj, koji može biti omasovljen neposrednim slaganjem stručne većine, pre nego traženjem empirijske potvrde, odnosno dokazivosti. Kada je reč o slaganju oko tumačenja jednog umetničkog dela, do njega će doći kada se mnoštvo nepovezanih utisaka o njemu, neposrednim slaganjem dožive kao harmonično-jedinstvena istinitost. Smatram da je od velike važnosti na samom početku istaći specifičnost tvorenja analitičkog mišljenja ličnosti...

Momenat smrti sadržan je u svemu živome, a on postaje izrazitiji i svojim prisustvom dominantniji, na delima Rembrantovim (*Rembrandt Harmenszoon van Rijn*), smatram više nego igde drugde u slikarstvu.

Kod njega postoji određeno istančano osećanje za odnos života i smrti; specifičnost tog stanovišta je u tome što odbacuje predstave da se u nekom određenom trenutku, trenutku postojanja, životna nit, koja se dotle plela isključivo kao život - „odseca“ i daje životu, namenjena da se u nekoj određenoj tački svoje putanje sretne sa smrću, ali tako da tek u tom trenutku po prvi put dođe u dodir sa njom (setimo se grčke mitologije i tri sestre koje svojim makazama seku životnu nit). Nasuprot ovakvom pogledu, čini mi se nesumnjivo, da je smrt od početka živa u životu.

Val je već na putu, jednom će nas sprati. Možda će to biti dobro i neophodno. Posle mere našeg uvida u zbivanje, posle mere naše budnosti i naše hrabrosti, nama ostaje za sada, poštovane kolege, ona ograničena sloboda odlučivanja i delanja, koja je data čoveku i koja svetsku istoriju čini ljudskom istorijom. Ako hoćemo, možemo zatvoriti oči, jer je opasnost još daleko. (Hese, Igra staklenih perli)

Značajan je trenutak kada smrt postaje makroskopski vidljiva i takoreći ostvaruje svoju isključivu vladavinu. Pitanje je koliko bi život naš bio drugačiji kada ne bismo bili smrtni (ili kada bi zrelost naše svesti u ovom pogledu dosezala dublje no što sada možemo naslućivati). Smrt se odnosi prema životu ne kao mogućnost koja jednom postaje stvarnost, nego se život uopšte oblikuje u onaj koji mi poznajemo samo zahvaljujući tome što smo, rastući ili venući, uvek oni koji će umreti.

Mi naravno umiremo tek u budućnosti, ali to nije nikakva naša sudbina; to da ćemo umreti nije zamišljena senka našeg poslednjeg časa. *Ona* za nas nije stvarnost jer do tad za nas nije bila od tolikog značaja. Ona je, u stvari, jedna stalna stvarnost naše sadašnjosti koja umnogome daje oblik životu. Verovatno bi preobražaj života bez nje bio veliki.

Ovako viđena smrt, u stvari je vizija Rembrantovog shvatanja čoveka, tamo gde ga on pronalazi u arhetipskim dubinama. Ako smrt shvatamo kao nadmoćnu nad životom samim, odvojenu od života, onda ona dobija jeziv prizvuk kome se čovek može suprotstaviti herojskim aktom borbe (psihološka, unutrašnja unapred izgubljena borba) ili se bezuslovno predati Smrti, kao konačnom kraju, za njih jedinih uživanja na zemlji – „ples smrti“ (primer: ep o Gilgamešu). Ovakvo poimanje smrti pogodno se simbolizuje otelotvorenjem same smrti, koja sada prostorno postoji. Ona je vidljiva i stoji izvan svoje žrtve. Međutim, drugačije je kada se smrt doživljava kao element života samog, sa njim i u njemu. Sada više nismo „ugroženi“ smrću, kao nekim neprijateljem koji nam dolazi iz daleka, nego je smrt od početka sastavni deo nas. Iz tih razloga se sa njome ne može ništa učiniti, ona je od našeg prvoga dana u nama, ne kao neka apstraktna mogućnost koja će se jednom ostvariti, nego kao konkretno i aktuelno bivanje našeg života.

Sa njome se čovek tokom života, kao apstraktnom, a opet izvesnom činjenicom, psihološki bori, zavarava i analizira, ali u poslednjim trenucima *Ona* ne dopušta nikakvu obmanu. Pa ako ne za života u profesiji, u odnosu sa ljudima, bar smo u smrti lišeni obmane; cenimo je, ona je pred svima sa podjednako istančanim tercijama; zasigurno, tekst ovaj piše živ čovek, u psihološkoj igri i nadanju. Nezavidan je položaj čoveka koji se nada! Nada je, obično, samo odlaganje pojedinca da intelektualno verifikuje izgubljeno. Mnoge od naših suštinskih apstraktnih pojmova, lakše je razumeti u korelaciji sa drugim, pa možda i njihovim antonimom – to jest, razumeti život u kontekstu smrti i/ili obratno.

Relativnost jednog, nalazi granicu i formu u relativnosti drugog pojma, a zatim obe relativnosti još jednom bivaju obuhvaćene apsolutnim smislom koji dobija svaka od njih. I tako su, možda, život i smrt, utoliko što izgleda da se logički i fizički uzajamno potiru, ipak samo relativne suprotnosti, obuhvaćene životom u njegovom apsolutnom smislu. Jedinstvenost života i smrti možemo filozofski izraziti na ovaj ili onaj način, ali kao primer ekstrakta zasigurno možemo uzeti psihološki duboke Rembrantove portrete.

Da bi se shvatile jedinstvenost i neponovljivost njegove umetnosti, koja upravo leži i u relativnosti egzistencijalnih antonima, trebalo bi obratiti pažnju na njegov odnos prema klasici.

Klasična umetnost teži ka apstraktnoj formi koju život taloži na svojoj površini i pušta je da očvrsne. Kod apstraktne forme se kroz sliku na Rembrantovim portretima, kao i u mnogim drugim umetnostima (egipatska i staroazijska, grčka) uviđa vezanost portreta za zemaljski život i nesposobnost da ga se oslobodi. Pored svega, ona se ne drži ni jednoniznosti ni individualnosti u kojoj ovozemaljski život protiče, nego tvori strukturu, koja je bar prividno odvojena od zadatog toka, u kojoj je život očvrsnuo na površini kao kakva, sa njom srasla idealna maska; ona zato traži zakonitost kojom je izuzeta od ovoga vremena i individulanosti, što poseduje grčka umetnost; *individua* ovde nije ona sama, već predstavlja nešto opšte, kao što je *uloga* (društvena uloga, socijalno i statusno obeležje ili tip) nešto opšte, a glumac je taj koji daje individualnu definisanost.

Pa, ukoliko pojedinu predstavu posmatramo kao celinu, kao zbir plejade karaktera koji imaju zadato mesto i svoje vreme i po završetku predstave na kratko umiru, setimo se da mogu oživeti već po prvoj ponovljenoj prezentaciji, pa čak i sa drugim glumcima, nebrojano vremena kasnije i da možda nailaze na različit odgovor publike... i da pri tome, od svoje specifičnosti i suštine ne izgube ništa.

Zastupati nešto nadindividualno, na taj način iscrpeti vrednosti individualnosti, daje grčkoj umetnosti specifičnost i dostojanstvo, ali i istovremeno upućuje na inspiraciju u viđenom, koji, u zbiru gledano –

umetničkog fenomena, istorija kondenzuje na svojoj površini. Upravo ta površina – „idealna maska“, prećutkuje svoj nevidljivi unutrašnji tok, neuhvatljiv u tako čvrstu strukturu od koje je sazdana maska.

Komparativno analizirano, Rembrant je taj koji je svojim delima podario taj treperavi pun pokret, bogat životom, koji iz dubine formi izbija. Celovit smisao ove analize dobićemo kada se unatrag osvrnemo na naše tumačenje smrti. Rembrantovi likovi sadrže život u najširem značenju u kojem on sadrži i smrt. Sve što manifestuje život, na taj način što iz sebe otuđuje smrt, život je svakako u užem smislu.

Svaki čovek je rođenjem napola mrtav. Samo je u veštini majstora koliko će njegov napola život verno prikazati.

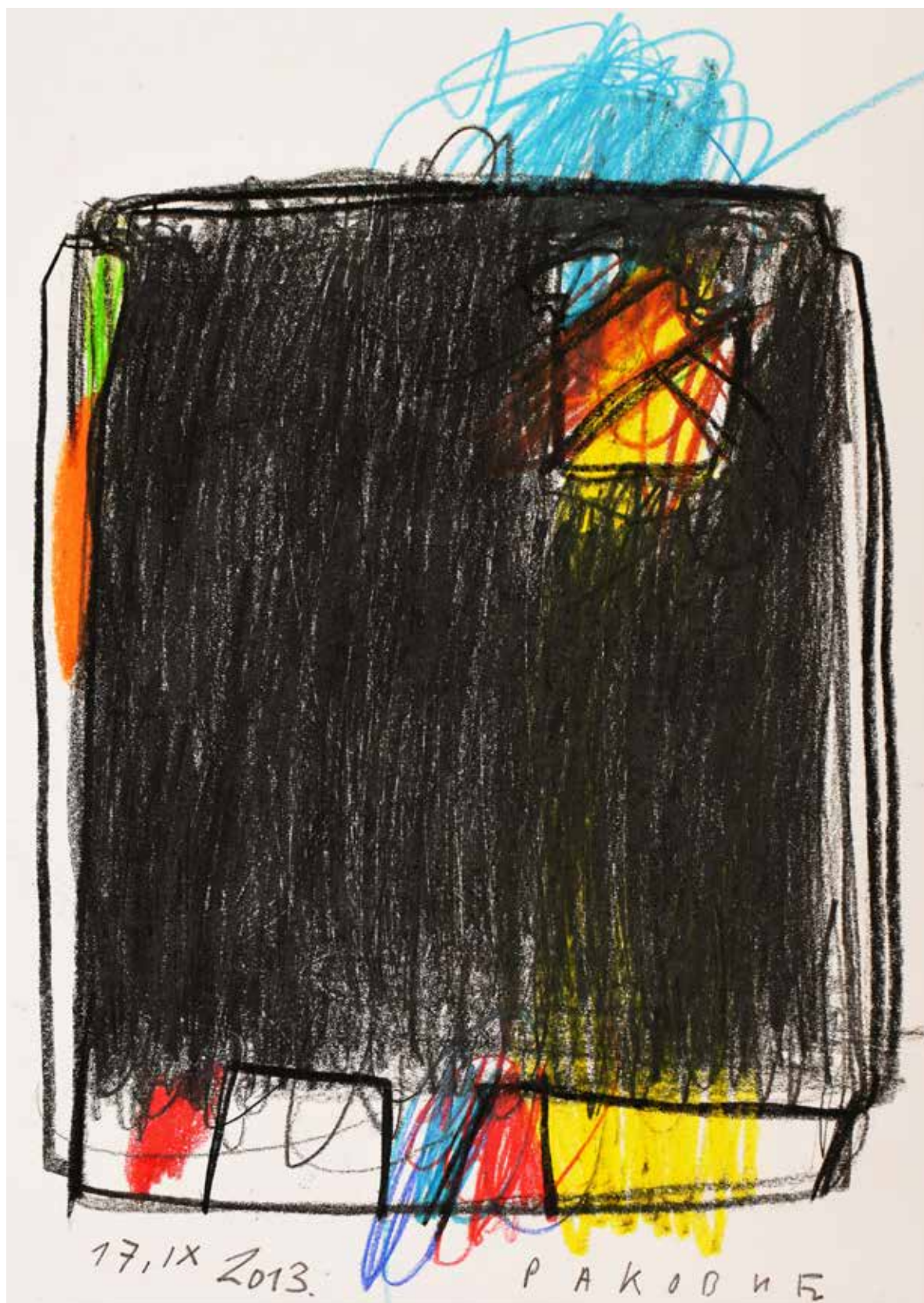
Na mnogim „idealnim“ portretima stičemo utisak da tim ljudima smrt mora doći niotkud, iz potaje; dok na Rembrantovim portretima ona čini sastavni deo celine koja teče kao reka, koju ne sputava nikakav novi element, već prati svoj prirodni tok ka moru. Poređenje, koje lično često volim da pravim između dva velika majstora slikarstva, tako različiti, a tako veliki; poređenje između Rembranta Van Rina i Pitera Paula Rubensa (*Peter Paul Rubens*), u ovom slučaju doprineće razrešenju percepiranja smrti ova dva genija.

Rubensovi „glumci“ prividno imaju slobodniji, strastveniji, elementarno moćniji život nego li Rembrantovi, po cenu prikazivanja one apstrakcije izvučene iz života, koja se dobije kada se život liši smrti. Rembrantovi likovi, tako profani, a u polutama poigravanja svetlosti, tako sakralni, u vrtoglavoj dubini dvodimenzionalnosti, postavljaju egzistencijalna pitanja čiji eho vekovima odjekuje tu, nadomak nas, ali jedva da smo sposobni da ga u svest prosledimo, a kamoli da na pitanje damo odgovor. Upravo u toj novoj poluosvetljenosti oni dobijaju svoju kristalnu jasnoću. Ta jasnoća postaje dominantna, ime joj je smrt; i površno gledano sadrži manje života, u stvari, u tom trenutku postaje svesna njihovog gospodarenja smrti – životom u celosti.

Ove konstatacije naročito se odnose na njegove portrete izrađene u poznim godinama. Od neprocenjive vrednosti je broj autoportreta koje nam je majstor ostavio. Na njima možemo pratiti ne samo psihofizičko razvijanje, niti liniju materijalnog uzdizanja i poniranja, već i pomirenost – nepomirenost, sumnjičavost i koketnost sa atmosferom ispunjenom prisustvom smrti. Zanimljivo je posvetiti se *fenomenu smeha* na ovako inspirativnim portretima. Nemoguće ih je posmatrati, a ne analizirati poruku osmeha i plemenitost nervature dobijene tim gestom, koji odaje vremenom zarađene promene strukture lica; koje nam ne poručuju samo prirodan biološki sled, već i pripremljenost, odnosno upoznatost sa smrću, sa kojom ceo život proveđe.

Između svakog osmeha postoji najneverovatnija sličnost: *cerenje starca*, izgleda samo kao nastavak one mladalačke radosti, kao da element smrti, koji je u toj radosti bio skriven u najdubljim i najnevidljivijim slojevima, sada prodire na površinu. Malo je umetnika na tako evidentan način uspelo da prikaže značaj smrti za život.

Pandan Rembrantu u toj veštini bi možda mogao biti Vilijem Šekspir (*William Shakespeare*) u književnosti, sa svojim tragedijama. Protagonisti njihovih dela od početka u sebi imaju duboko pokopanu smrt, koja splotom životnih okolnosti izbija na površinu i postaje njihov jedini put. Sazrevanje njihove individualne sudbine, u stvari predstavlja *SAZREVANJE NJIHOVE SMRTI*. Veoma je važan odnos između ideje o smrti i umetničkog prikazivanja čoveka. Magija portreta nije samo u tome što ima predispoziciju za život stotinama, pa i hiljadama godina, već i u tome što svom umetničkom sadržaju daruje bezvremenost. Napetost je, ipak, prisutna; iako se posmatraču čini da je smrt, koja je sa njim sasvim srasla, apsolutno iščezla, upravo tada možemo ugledati celovitost životnog ciklusa. Ono efemerno u našem životu jeste Smrt, ona je veći protivnik besmrtnosti no život. Tako je u portret utkana, da je nemoguće da sa njega iščezne, a pritom ne naruši harmoničnu celovitost.



Слика 25: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 17. IX 2012.

Ideja bezvremenosti ostvarena je upravo smanjenjem napetosti između umetničke forme i njegovog unutrašnjeg sadržaja, tako prikazujući *tip*, a ne individuu. Samo individua umire, tip nikada. Individualizacija je ta koja je uzdigla temporalnost i tipizirala je kroz plejadu odigranih uloga, čije se menjalo samo lice.

Otvorenost i savršena uzvišenost težnje ka ostvarivosti individuacije, ali ne kao prolazne već, naprotiv, večne individualnosti koja ne umire već, barem kao ideja večno živi i traje. Večitost tipova krije, naizgled samo nemogućnost individualnog, a istovremeno trajnog, sa izrazitom konstantom i vantemporalnom težnjom i nekom vrstom nagona, u vidu intuicije, koja tip goni na individuaciju i individualnost, koja ne negira večno, niti nužno mora biti prolazno.

Umetnička bezvremenost držala se najbližeg objekta koji je mogla asimilovati, besmrtnosti u čovekovoj pojavi; a to je upravo rod – tip svake pojave, ono što je u njoj strano smrti. Dakle, što je čovek individualniji, to je smrtniji; ono neponovljivo ne može imati zastupnika i zato je njegovo iščezavanje utoliko definitivnije što je ono neponovljivije.

U dubini individualnosti, kao takve, utemeljena je kob smrti.

Onaj ko bi svoje biće ograničio na formu ili ga nasuprot, proširio na nju (u kojoj je sa svojim tipom) taj bi u dubljem smislu bio u svim vremenima i iznad vremena. Onaj ko je neponovljiv, čija forma prolazi s njim, jedini umire.

Kod Getea (*Johann Wolfgang von Goethe*) nalazimo drugačija razmatanja po ovom pitanju. On čoveku pripisuje besmrtnost u količini mere u kojoj je značajan. Njega uznemiruje suprotnost između mere snage, koju značajna ličnost oseća u sebi i trajanja života, koja ovoj snazi ne dozvoljava da se do kraja razvije. I zbog toga on traži nastavak egzistencije u kojoj bi ona mogla da se izživi, izdejstvuje. On govori samo o zemaljskoj *delatnosti* koja mora da nadživi zemaljsko trajanje, to jest o nekoj drugačijoj formi neposrednog bivstvovanja.

Čovek je od svakog konačnog i umirućeg rešenja gonjen ka onom što tek treba zadobiti ili ka onom što se nikako i ne može zadobiti. To je možda hrana, ta glad nepomirljivosti individualnog, u koju je smrt utkana, koja čisto kao umetnost stoji iznad smrti. Život se, međutim, stvara samo u formi individua i stoga je ta dualistička suprotnost u njima saglediva, ali pitanje je da li kao krajnosti dvojakog ili u jedinstvu jednog, samo na dijametralno suprotnim stranama.

Savršenstvo se krije u tajni, dualističkoj rascepljenosti i raskolu; gde, ukoliko ove dve težnje bivaju odvojene, gube smisao.

Sjediniti večno i individualno krije se u pozivu na delanje, na akciju, igra maga u oživljavanju mrtvog u umetnosti. Individualnost postaje predmet umetnosti, od koje ipak prima na dar besmrtnost. Klasična umetnost, nažalost, ostala je ipak bez te napetosti, jer je upravo umetnik, kao individua, taj koji svojim duhom praznom prahu udiše život.

Ali, upravo u tome *barokna umetnost* u jednom segmentu nadilazi klasično; čineći ga, ne oduzimajući ništa od njegove lepote, ličnijim i neposrednije prisutnim u svakodnevnom životnom odvijanju, u kojem uspeva da spoji maksimalnu budnost i prisutnost čovečnosti — čoveka sazdanog od krvi i mesa, koji oseća i prepušta se čulnosti, ali se i sa istim uzvišenim titranjem okreće molitvi i Bogu i ne libi od intelektualnih retoričkih nadigravanja kroz koja dokazuje, otelotvoruje i istinu i imaginaciju i smrt i život... objedinjujući nekom čudnom lucidnošću i hedonizam i duhovnu askezu; *dajući svakom svoje* (Platon, u svom delu *Država*, upravo ovim rečima definiše pravdu; v. i biblijsko *Caru carevo, a Bogu Božije*).

Barokni čovek ostvario je transcendentalnu vezu, kako sam sa sobom, tako i sa Bogom i sa vasionom, doživeo je formu zajedno sa njenom unutrašnjom auirom.

*Gilgameš je vikao,
A sena je drhtavim glasom odgovarala.
Gilgameš otvori usta i reče:
„Govori, prijatelju moj!
Objavi mi sada zakon zemlje
Koji si video! “
„Ja ti to ne mogu reći, prijatelju,
ja ti to ne mogu reći.
Ako bih ti otkrio zakon zemlje koju sam video,
ti bi seo i zaplakao. “
„Pa hoću da sednem i da plačem doveka! “
„Pogledaj prijatelja kojega si prihvatio,
Kojemu se srce tvoje obradovalo,
Njega žderu crvi kao staro odelo.
Enkidu, prijatelj,
Koga je tvoja ruka dodirivala, postao je blato zemlje,
Pun je prašine, potonuo je u prah,
Prah je postao. “
Gilgameš htede još da pita,
Ali nestade sene Enkiduove.
Gilgameš se vrati u Uruk,
U grad s visokim zidinama.
Visoko se diže hram Svetg brda.
Gilgameš leže da spava.
A smrt ga ugrabi
U sjajnoj dvorani njegove palate.*

(Ep o Gilgamešu)

O, kakav prekor osećam prema ljudima tim što u smrti vide kraj; u njoj je za mene novi početak, ali ne početak u intelektualnom tvorenju, već nadogradnja beskonačnosti, želje za savršenstvom od koje smo postali.

Ne vezujemo se za Ime Božije, već k svetlosti njegovoj težimo.

Svako od nas ima svoj put ka svetlosti toj, a kada pomislimo da je put naš ponajviše trnovit, setimo se Rembrantovog puta ka svetlosti. Skupimo snagu, hrabro, uzdignute glave, koračajmo s mišlju da smo već ovde na zemlji privilegovani svojom uzvišenom profesijom; *mi smo misionari svetlosti*, idimo ka „Suncu“ i postanimo deo filigranski izrađenog Božijeg vitraža, čija će uzvišena svetlost obasipati zrake providenja budućim generacijama misionara.

ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ

ART CONTRIBUTIONS

ЦРТЕЖИ

Др ум. Бранко Раковић
Сликарски одсек, Факултет ликовних уметности
Универзитет уметности у Београду



Слика 26: Бранко Раковић, *"DOMESTIC", "ДОМАЋЕ"*, блок А5, цртеж, XII 2009.



Слика 27: Бранко Раковић, *"FRUIT", "ВОЋЕ"*, блок А5, цртеж, 2010.



Слика 28: Бранко Раковић, *"NOON", "ПОДНЕ"*, блок А5, цртеж 1/1, 2010.

У Зборнику су представљени ликовни радови — педесетједан (51) цртеж аутора др ум. Бранка Раковића редовног професора Факултета ликовних уметности, Универзитета уметности у Београду. Црежи су настали у периоду од 2010. до 2016. године и реализовани су различитим сликарским и графичким техникама.



Слика 29: Бранко Раковић, *Центар града*, цгд, 100x70 цм, 2014.



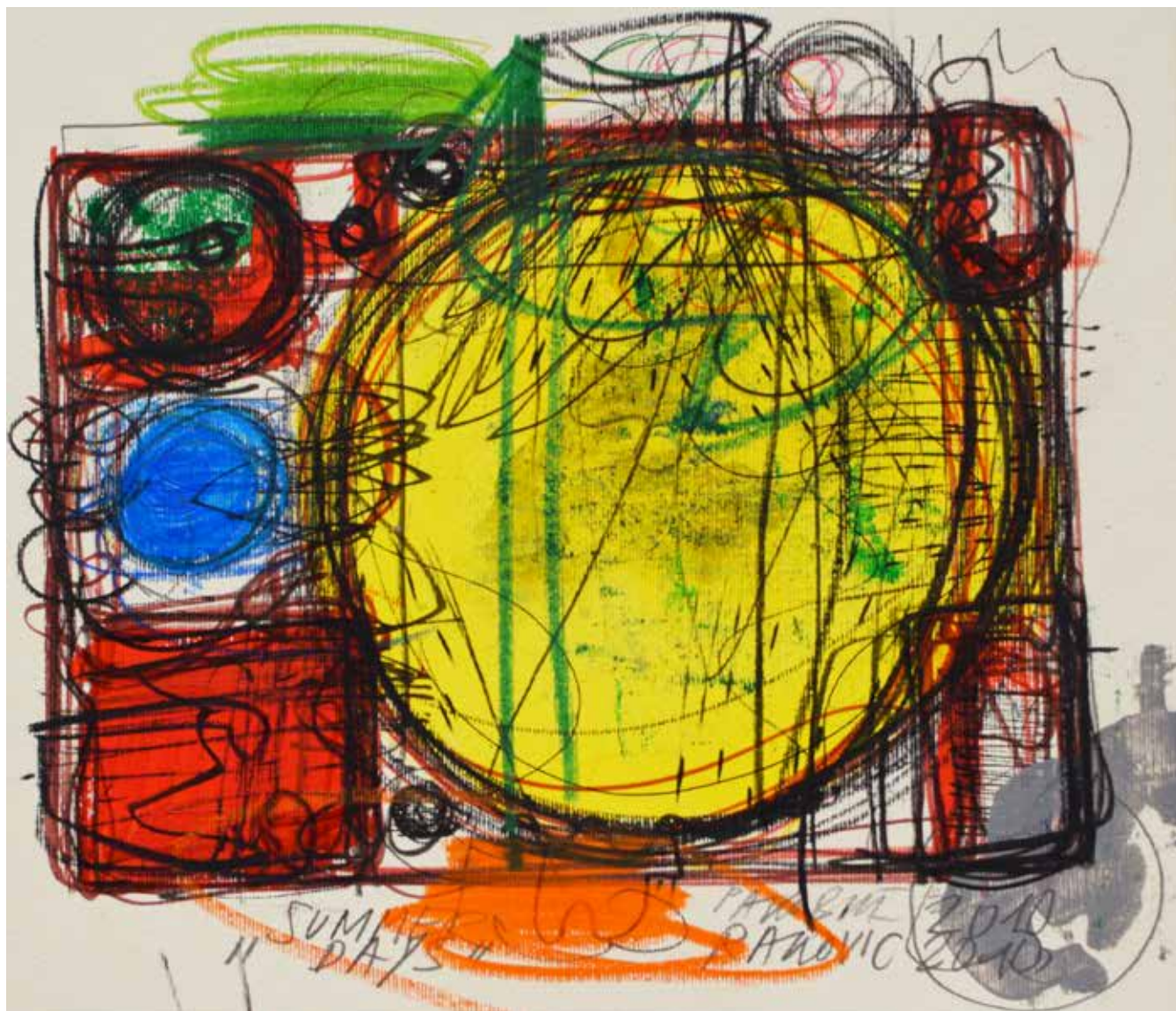
Слика 30: Бранко Раковић, "ГРАДАЦИЈА ПОВРШИНЕ", цртеж, блок А4,13. X 2013.



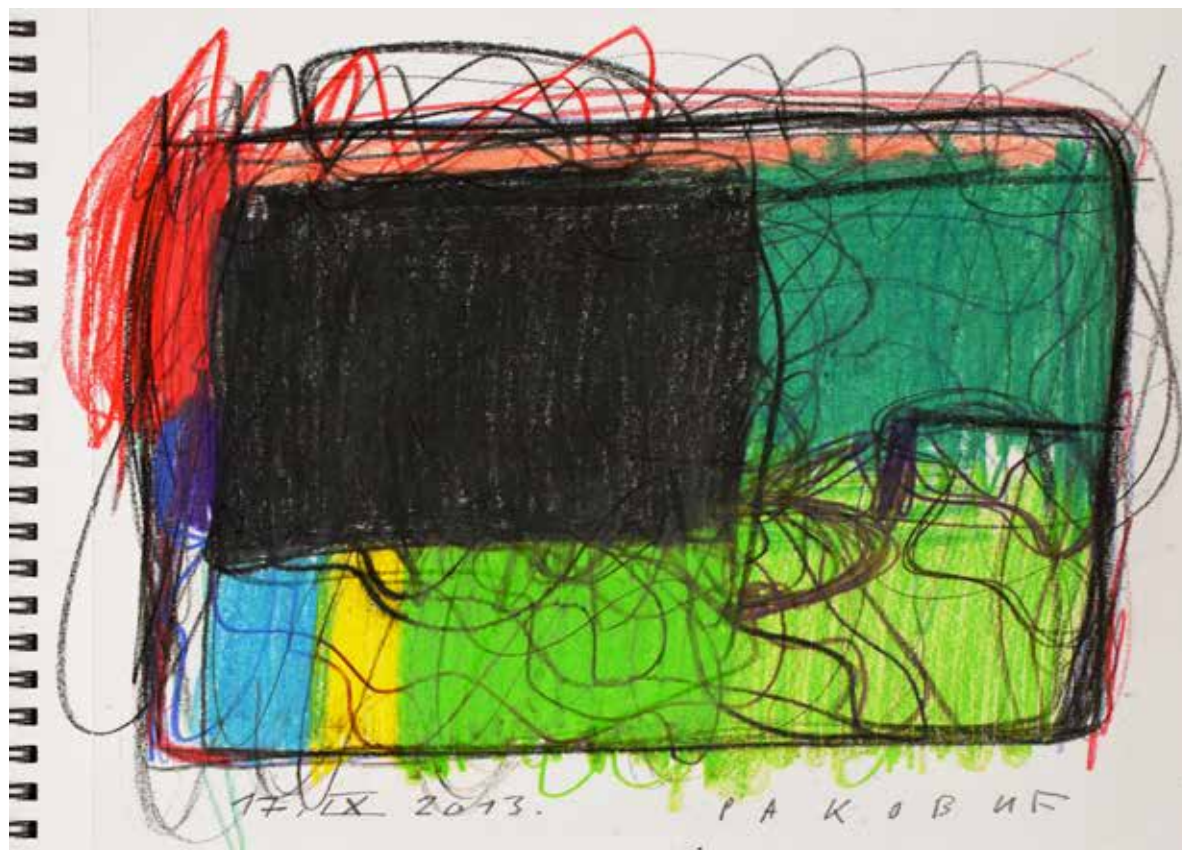
Слика 31: Бранко Раковић, "БЕОГРАДСКО ПРОЛЕЋЕ", "BELGRADE SPRING", блок А4, цртеж, 2010.



Слика 32: Бранко Раковић, "РАВНО!", "FLAT!", блок А4, цртеж, 2010.



Слика 33: Бранко Раковић, *"SUMMER DAYS"*, блок А4, цртеж, 2010.



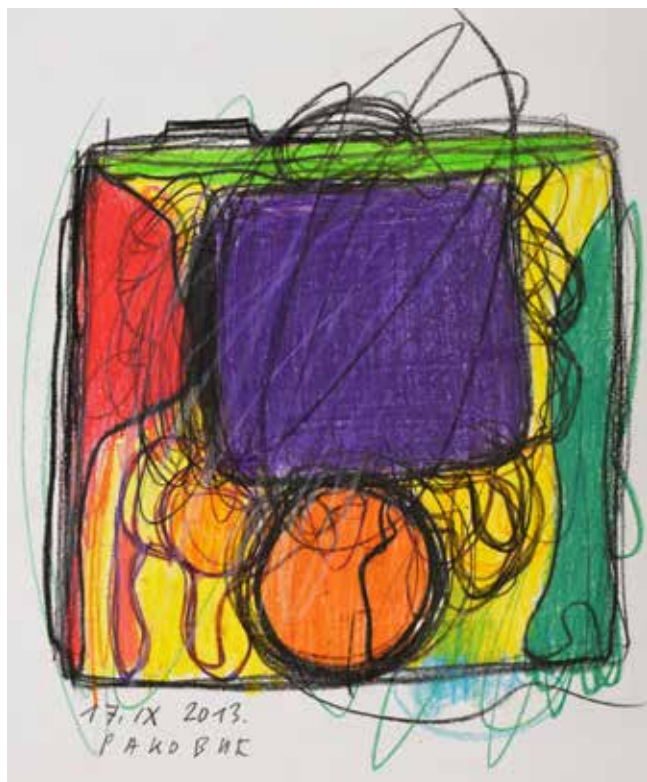
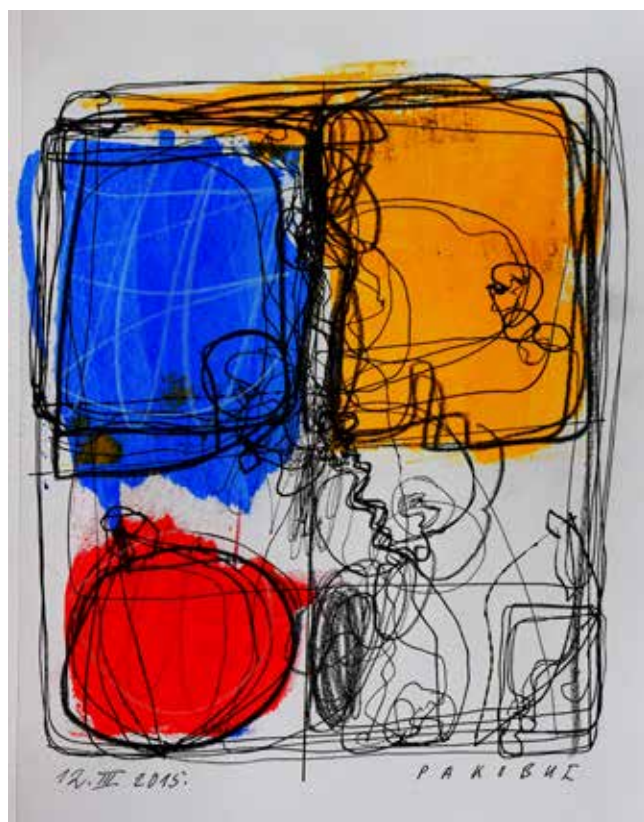
Слика 34: Бранко Раковић, *Цртеж*, блок А4, 17. IX 2013.



Слика 35: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске* А5, 17. септембар 2013.



Слика 36: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске* А5, 2013.

Слика 37: Бранко Раковић, *Цртеж*, 2013.Слика 38: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 2013.Слика 39: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 12.III.2015.Слика 40: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 15.III.2015.



Слика 41: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске A5, 5.X — 12.X. — 2013.*



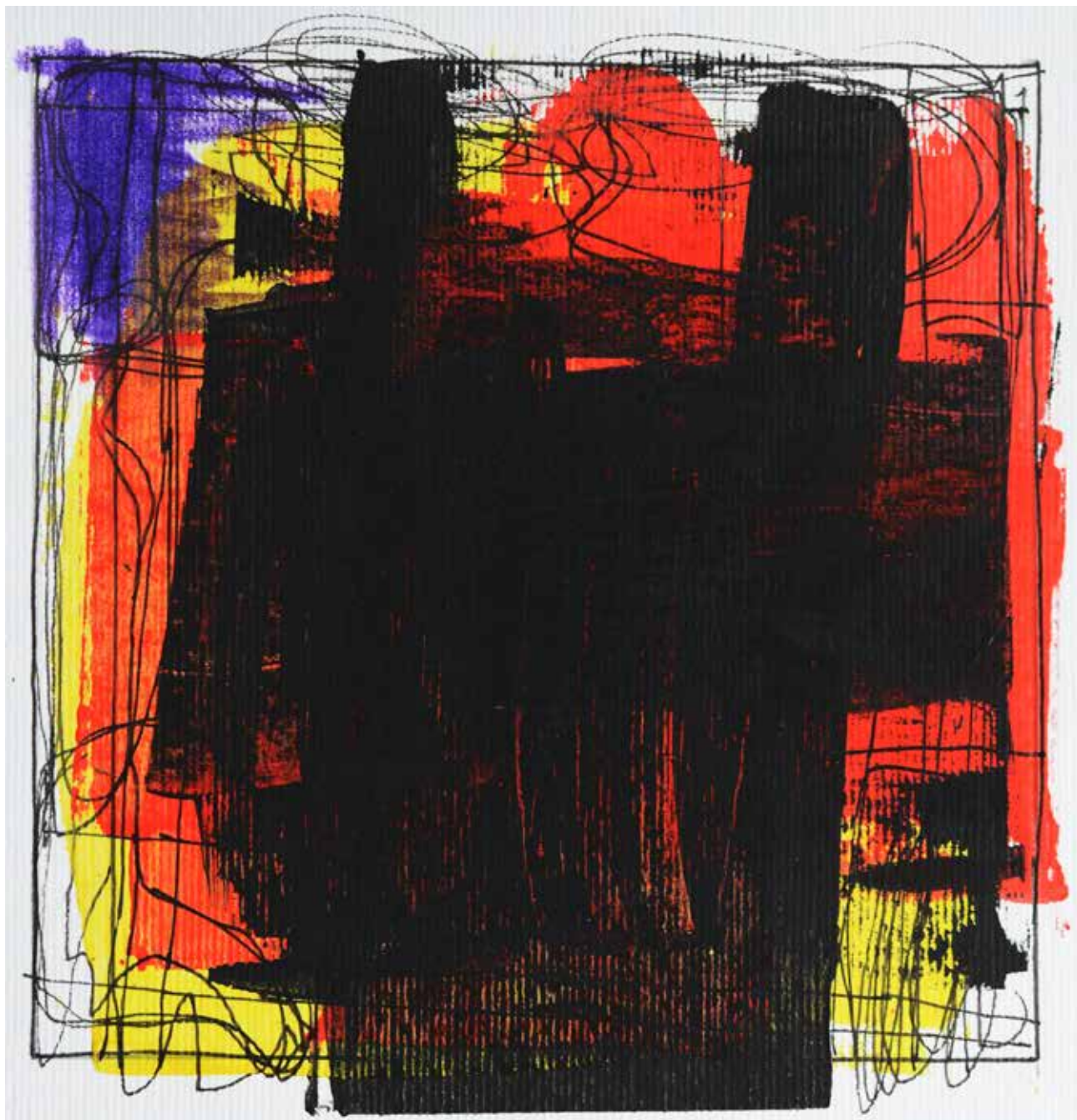
Слика 42: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске A5, 17. IX 2013.*



Слика 43: Бранко Раковић, *"Место под Сунцем",*
сериграфија 137/155, 20x20 цм, 2000.



Слика 44: Бранко Раковић, *"Слутња"*, блок А4, цртеж, 2015.



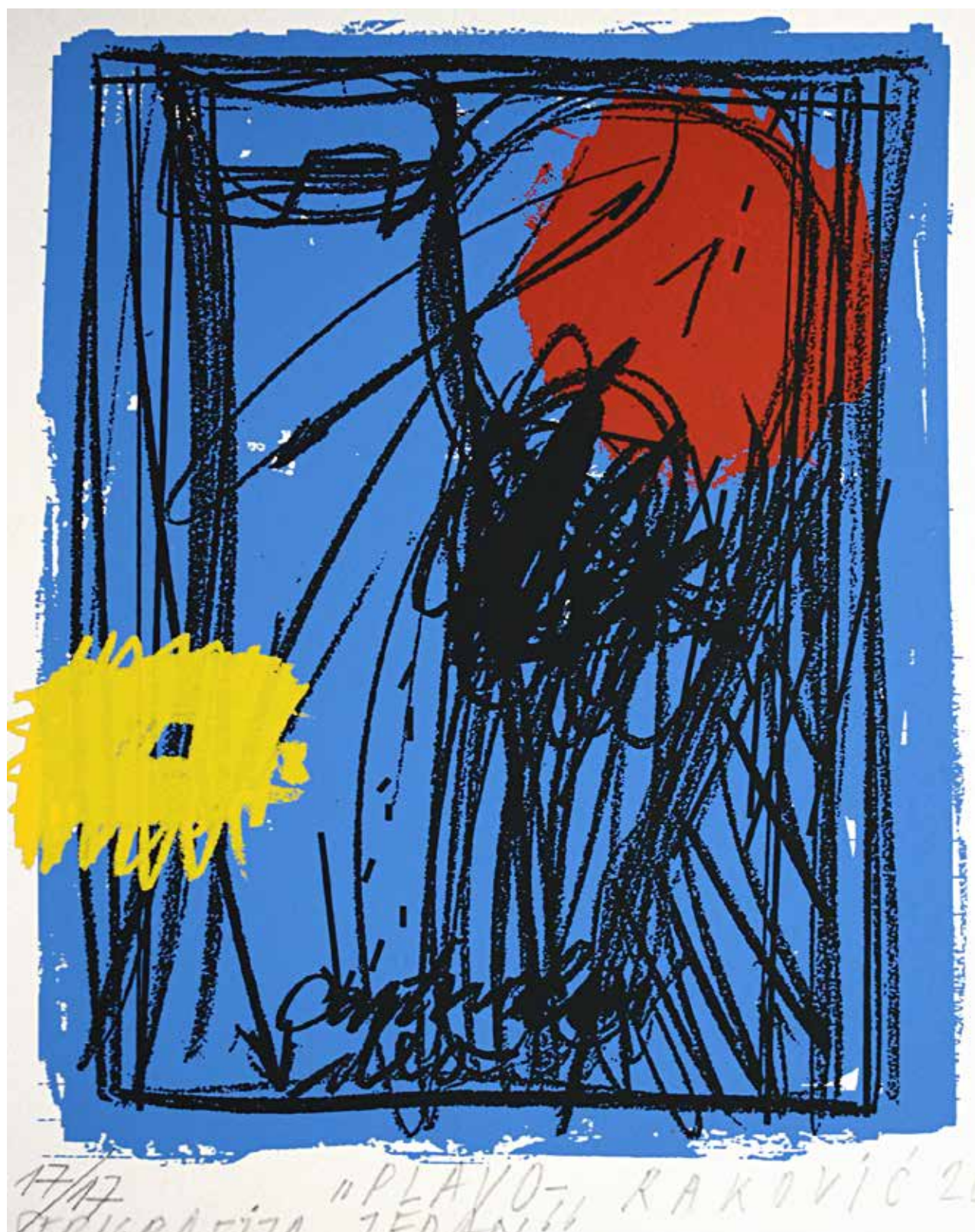
Слика 45: Бранко Раковић, *"Тробојка плус црно"*, цртеж, блок А4, 2014.



Слика 46: Бранко Раковић, *"Пламен"*, сериграфија, 20x20 cm, 2013.



Слика 47: Бранко Раковић, „ЦРВЕНО - FABRIC“, сериграфија 1/17, 20x20 cm, 2014.



Слика 48: Бранко Раковић, „ПЛАВО - ЈЕДАН“, сериграфија 1/17, 20x20 cm, 2014.



Слика 49: Бранко Раковић, *Цртеж из блока А4*, 15.3.2015.

Индекс радова аутора Бранка Раковића изложених у Зборнику:

- Слика 01: Бранко Раковић, *ЗЕМЉА!*, сериграфија 1/27, 20х20 цм, 2012.
 Слика 02: Бранко Раковић, *ВОДА!*, сериграфија 3/27, 20х20 цм, 2012.
 Слика 03: Бранко Раковић, *НЕБО!*, сериграфија 8/12, 20х20 цм, 2012.
 Слика 04: Бранко Раковић, *"YELLOW PLAN"*, сериграфија 17/17, 20х20 цм, 2014.
 Слика 05: Бранко Раковић, *Ритам града*, сериграфија, 30х40 цм, 2010.
 Слика 06: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 15.3. 2015.
 Слика 07: Бранко Раковић, *"УСПОМЕНА ИЗ ОПОВА"*, цртеж, А3, 2015.
 Слика 08: Бранко Раковић, *Орнамент постојања*, цгд, 100х70 цм, 2015
 Слика 09: Бранко Раковић, *Десети круг кретања*, цгд, 100х70 цм, 2014.
 Слика 10: Бранко Раковић, *Осећање*, цгд, 100х70 цм, 2016.
 Слика 11: Бранко Раковић, *Сазвежђе*, цгд, 100х70 цм, 2014.
 Слика 12: Бранко Раковић, *„СЕЋАЊЕ - ОПОВО"*, цртеж, А3, 2015.
 Слика 13: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 4. октобар 2013.
 Слика 14: Бранко Раковић, *ПОВРАТАК*, туш и перо, 29. септембар 2013.
 Слика 15: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 18.3.2015.
 Слика 16: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 22.3.2015.
 Слика 17: Бранко Раковић, *„Ватра"*, цртеж, А5, 1/1, I 2008.
 Слика 18: Бранко Раковић, *„Град"*, цртеж, А5, XI 2014.
 Слика 19: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 2. X 2013.
 Слика 20: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 2. X 2013.
 Слика 21: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 12. X 2013.
 Слика 22: Бранко Раковић, *"CENTAR BGD!"*, блок А5, цртеж 1/1, 2009.
 Слика 23: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 10. IX 2013.
 Слика 24: Бранко Раковић, *"modus operandi"*, блок А5, цртеж, 2012.
 Слика 25: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 17. IX 2012.
 Слика 26: Бранко Раковић, *"DOMESTIC", "ДОМАЊЕ"*, блок А5, цртеж, XII 2009.
 Слика 27: Бранко Раковић, *"FRUIT", "ВОЋЕ"*, блок А5, цртеж, 2010.
 Слика 28: Бранко Раковић, *"NOON", "ПОДНЕ"*, блок А5, цртеж 1/1, 2010.
 Слика 29: Бранко Раковић, *Центар града*, цгд, 100х70 цм, 2014.
 Слика 30: Бранко Раковић, *"ГРАДАЦИЈА ПОВРШИНЕ"*, цртеж, блок А4, 13. X 2013.
 Слика 31: Бранко Раковић, *"БЕОГРАДСКО ПРОЛЕЋЕ", "BELGRADE SPRING"*, блок А4, цртеж, 2010.
 Слика 32: Бранко Раковић, *"РАВНО!", "FLAT!"*, блок А4, цртеж, 2010.
 Слика 33: Бранко Раковић, *"SUMMER DAYS"*, блок А4, цртеж, 2010.
 Слика 34: Бранко Раковић, *Цртеж, блок А4*, 17. IX 2013.
 Слика 35: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 17. септембар 2013.
 Слика 36: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 2013.
 Слика 37: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 2013.
 Слика 38: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 2013.
 Слика 39: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 12. III 015.
 Слика 40: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 15. III. 2015.
 Слика 41: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 5. X — 12. X. — 2013.
 Слика 42: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А5*, 17. IX 2013.
 Слика 43: Бранко Раковић, *"Место под сунцем"*, сериграфија 137/155, 20х20 цм, 2000.
 Слика 44: Бранко Раковић, *"Слутња"*, блок А4, цртеж, 2015.
 Слика 45: Бранко Раковић, *"Тробојка плус црно"*, цртеж, блок А4, 2014.
 Слика 46: Бранко Раковић, *"Пламен"*, сериграфија, 20х20 цм, 2013.
 Слика 47: Бранко Раковић, *„ЦРВЕНО - FABRIC"*, сериграфија 1/17, 20х20 цм, 2014.
 Слика 48: Бранко Раковић, *„ПЛАВО - ЈЕДАН"*, сериграфија 1/17, 20х20 цм, 2014.
 Слика 49: Бранко Раковић, *Цртеж из блока А4*, 15.3.2015.
 Слика 50: Бранко Раковић, *"Yellow by rakart"*, цгд, 20х16 цм, 2014.
 Слика 51: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А4*, 17. IX 2013.



Упутство за ауторе



Слика 50: Бранко Раковић, “Yellow by rakart”, цгд, 20x16 цм, 2014.

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

Зборник Факултета ликовних уметности *Уметност и теорија* објављује научне и стручне чланке који тематизују ликовну уметност и њену историју и теорију, психолошке, педагошке и методичке аспекте, осврте и приказе књига и изложби, као и аутопоетичке текстове уметника. Сви прилози се рецензирају. Зборник излази два пута годишње.

СЛАЊЕ РУКОПИСА

Рукописи чланака (на српском или енглеском језику, ћирилицом или латиницом, фонт Times New Roman, једноструки проред, обострано поравнање) шаљу се на e-mail адресу редакције (redakcija@flu.bg.ac.rs) у .doc формату; евентуалне илустрације се прилажу посебно, у .jpg формату са резолуцијом 300 dpi, а у тексту чланка се јасно означава место на које треба унети илустрацију.

ЕЛЕМЕНТИ РУКОПИСА

На посебној, нумерисаној страни треба навести податке о аутору/ауторима, и то: Име и презиме аутора, година рођења, поштанска адреса, број мобилног телефона, e-mail адреса, афилијација (наводи се пун, званични назив и седиште установе у којој је аутор запослен или назив установе у којој је аутор обавио истраживање. У сложеним организацијама наводи се укупна хијерархија; на пример: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за социологију, Београд).

Аутопоетички текстови, као и осврти и прикази, шаљу се у слободној форми.

Текст научног/стручног чланка треба да садржи следеће елементе:

- 1) Наслов (лево поравнање, великим словима)
- 2) Сажетак на српском, до 300 речи
- 3) Кључне речи на српском, 4-8 кључних речи
- 4) Основни текст чланка
- 5) Списак цитиране литературе
- 6) Резиме на енглеском
- 7) Кључне речи на енглеском

Уколико је чланак настао у оквиру неког пројекта, уз наслов чланка се додаје фуснота обележена звездом; у фусноти се наводи назив и број пројекта, као и назив институције која је финансирала пројекат.

Када се први пут наводи страно име у тексту у загради треба да се стави име исписано у оригиналу; када се следећи пут помиње исто име у наставку текста треба да буде доследно, истоветно транскрибовано без помињања оригинала.

СТИЛ ЦИТИРАЊА

Начин навођења референци у часопису је аутор-датум типа и заснива се на MHRA стилу (Modern Humanities Research Association), усклађеном према српском правопису. У тексту чланка референца се уноси унутар заграда, уз навођење презимена аутора цитираног дела и године издања, на пример (Wood 2002). Уколико се референца односи на неко одређено место у тексту, додаје се број странице, на пример (Зуровац 2002: 63). Референце се наводе на изворном писму цитираног дела. Уколико дело има два аутора, наводе се оба, на пример (Brown & Smith, 2012), или (Петровић и Павловић, 2012). Дела са три и више аутора наводе се према презимену првог аутора, на пример (Jones et al., 2011), или (Попов и сар., 2011).

Приликом узастопног навођења истог дела, ставља се ознака „исто“, на пример (Исто: 71).

У списку литературе наводе се сва цитирана дела. У списак литературе се не уносе дела која нису цитирана. Прво се азбучним редом наводе дела штампана ћирилицом, а затим абecedним редом дела штампана латиницом. Цитати и позивање на литературу треба да потпуно одговарају списку литературе на крају текста.

Цитирана дела се у списку наводе на следећи начин:

- **Монографске публикације:**

Презиме, Име. година издања. Наслов публикације (курзив) (Место издања: Назив издавача).

Пример: Адорно, Теодор. 1986. *Филозофија нове музике* (Београд: Нолит).

Периодика, за часописе са континуираном пагинацијом у оквиру волумена:

Презиме, Име. година издања. „Наслов чланка“, Назив часописа (курзив), број волумена: странице од-до.

Пример: Зуровац, Мирко. 2002. „Идеја естетике“, *Глас Српске академије наука и уметности*, 393, 61–87.

- **Периодика, за часописе код којих су свеске унутар волумена независно пагиниране, даје се и ознака свеске, односно број унутар волумена или датум издања:**

варијанта (а): Презиме, Име. година издања. „Наслов чланка“, Назив часописа (курзив), број волумена, број свеске: странице од-до.

варијанта (б): Презиме, Име. година издања. „Наслов чланка“, Назив часописа (курзив), број волумена (датум издања): странице од-до.

Пример (а): Pardo, José Luis. 1986. 'Filosofía y clausura de la modernidad', *Revista de Occidente*, 66 (November 1986), 35–47.

Пример (б): Iukina, E. 1984. 'Dostoinstvo cheloveka', *Novyi mir*, 24, no. 12, 245–48.

- **Поглавља и чланци у зборницима, актима са конгреса, лексиконима, речницима и слично, укључујући предговоре и поговоре:**

Презиме, Име. година издања. „Наслов чланка“, у Наслов публикације (курзив), прир. Име Презиме (Место издања: Назив издавача), странице од-до.

Пример: Graham, Gordon. 2013. „Expressivism: Croce and Collingwood“, in *The Routledge Companion of Aesthetics*, ed. by Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (London and New York: Routledge), 206–15.

- **Новине и магазини:**

Презиме, Име. година издања. „Наслов чланка“, Наслов публикације (курзив), датум издања, странице од-до.

Пример: Friedland, Jonathan. 2002. ‘Across the Divide’, *Guardian*, 15 January, pp. 10–11.

- **Тезе и дисертације:**

Презиме, Име. година одбране тезе. „Наслов тезе“ (ниво тезе, универзитет).

Пример: Diederichsen, Diedrich. 1952. „Shakespeare und das deutsche Märchendrama“ (необјављена докторска теза, Universität Hamburg).

- **Рукописи и архивска грађа:**

Место установе [архива/библиотеке], Пун назив установе, Назив фонда, сигнатура грађе.

Пример: Београд, Архив Србије, Фонд Милана Стојадиновића (37), сигн. 33–243.

- **Уметничка дела:**

Име Презиме, Назив дела (курзив), време настанка, медиј, димензије [у зависности од медија], место где се дело налази.

Примери: Пјеро дела Франческа, *Бичевање*, око 1455, уље и темпера на плочи, 59 × 82 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Урбино.

Хенри Мур, Наслоњена жена: лакат, 1981, бронза, Leeds Art Gallery, Лидс.

- **Интернет издања цитирати на следећи начин:**

За документе преузете са интернета потребно је навести пуну URL адресу и датум приступа. Аутор текста на горе описан начин (ако је наведен), назив интернет издања, датум постављања или последње измене (*update*) сајта (ако је наведен), датум коришћења сајта, пуна путања до цитиране стране.

Пример: Rose, M. More on Bosnian „Pyramids“, 27. june 2004., 18. july 2006., <http://www.archaeology.org/online/features/osmanagic/update.html>

У случају издања на страним језицима користе се изрази и скраћенице који одговарају језику издања.



Слика 51: Бранко Раковић, *Цртеж из свеске А4*, 17.IX 2013.

Извори фотографија:

Архив Флу, Београд

Ауторска дела

Фотографије коришћене према Creative Commons лиценци за слободну документацију:

www.commonswikimedia.org/wiki/Commons:Licensing#Material_in_the_public_domain

http://sr.wikipedia.org/wiki/Википедија:Ауторско_право

Wikipaintings.org

www.images.nga.gov

