

ART AND THEORY

REVIEW OF THE FACULTY OF FINE ARTS

DEPARTMENT OF ART THEORY

Volume I • Number 1 • April 2015

UDK 7.01(082)

ISSN 2406-2162

ЗБОРНИК ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА

ОДСЕК ЗА ТЕОРИЈУ УМЕТНОСТИ

Година I •

Број 1 •

Април 2015 •

Факултет ликовних уметности • Београд



Универзитет уметности у Београду
Факултет ликовних уметности
ОДСЕК ЗА ТЕОРИЈУ УМЕТНОСТИ

ЗБОРНИК ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Година I • Број 1 • Април 2015 •

УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА

УНИВЕРЗИТЕТ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ
ЛИКОВНИХ
УМЕТНОСТИ

Београд
2015.

УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА

Година I • Број 1 • Април 2015

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, доцент
Др Саша Радојчић, доцент

Комисија за издаваштво Флу:

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

Чланови редакционог одбора и рецензенти:

Др Јелена Тодоровић, ванредни професор (Србија)
Др Никола Шуица, ванредни 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 I • Number 1 • April 2015

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 Assistant Professor
Sasa Radojcic, PhD Assistant Professor

Board for publishing Flu:

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

Editorial Board and reviewers:

Jelena Todorovic, PhD Associate Professor (Serbia)
Nikola Suica, PhD Associate 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 и осврте. Часопис посебно охрабрује интердисциплинарни приступ.

Филозофија



Психологија



Ликовна педагогија



Историја уметности



Теорија уметности



Ауто-поетике



Прикази и осврти

САДРЖАЈ

ПСИХОЛОГИЈА

страна 9

Bojana Škorc

OBODNE MISLI 10 – 15

Биљана Пејић

СЛОЖЕНОСТ И ЕСТЕТСКА ПРОЦЕНА..... 16 – 23

ЛИКОВНА ПЕДАГОГИЈА

страна 25

Сања Филиповић

СМИСАО, ЗНАЧАЈ И ФУНКЦИЈА ЛИКОВНОГ ВАСПИТАЊА И ОБРАЗОВАЊА 26 – 37

Александра Јоксимовић

СТРУЧНО/ПЕДАГОШКО ОБРАЗОВАЊЕ НАСТАВНИКА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ: УМЕТНИК — НАСТАВНИК ИЛИ НАСТАВНИК УМЕТНОСТИ 38 – 47

Милица Војводић

УТИЦАЈ ЛИКОВНОГ ПЕДАГОГА НА РАЗВОЈ МОТИВАЦИЈЕ УЧЕНИКА У ЛИКОВНОМ ИЗРАЖАВАЊУ 48 – 57

Јелена Станисављевић и др Сања Филиповић

АНАЛИЗА ДЕЧЈИХ ЦРТЕЖА У ФУНКЦИЈИ РАЗМАТРАЊА И РАЗУМЕВАЊА БИОЛОШКИХ ПОЈМОВА И ПРОЦЕСА 58 – 63

ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ

страна 65

Jelena Todorović

READY TO BE ANYTHING IN THE ECSTASIE OF BEING EVER (THOMAS BROWNE) — THE TEMPORAL AND SPATIAL PLURALITY IN W. G. SEBALD'S THE RINGS OF SATURN 66 – 77

Лука Трипковић

РУИНЕ. СПОМЕНИЦИ ИЗ НЕХАТА 78 – 83

ТЕОРИЈА УМЕТНОСТИ

страна 85

Dejan Grba

I CITE (VERY) ART**(Re)kreativnost u savremenoj umetnosti** 86 – 93**АУТО — ПОЕТИКЕ**

страна 95

Адам Пантић

МЕХАНИЧКА ЈЕДНОЧИНКА МИРА И МИЛЕ..... 96 – 99

Мр Здравко Јоксимовић

УМЕТНОСТ СКУЛПТУРЕ —**КАО ЛИНГВИСТИЧКО ИСКУСТВО** 100 – 107**ПРИКАЗИ И ОСВРТИ**

страна 109

Виктор Мијатовић

ПРЕДЛОГ ЗА ПРЕВОЂЕЊЕ — УМЕТНОСТ КОПИЛАДИ**СА НЕПОПУЛАРНИХ УЛИЦА** 110 – 113

Зоран Димовски

РУКОМ ПИСАН ТЕКСТ НА РАДОВИМА**У ВИЗУЕЛНИМ УМЕТНОСТИМА** 114 – 119

Nikola Šuica

BEZ IMALO CENZURE 120**FENOMENI — HIMNE INTENZITETA** 121 – 123

Čeda Petrović

УМЕТНИЧКА ДЕЛА ИЗ СЕНКЕ 124 – 126**УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ** 127

Психологија

OBODNE MISLI

Bojana Škorc
Odsek za teoriju umetnosti, Fakultet likovnih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

UDK 159.954

REZIME

Studija se bavi pitanjem stvaranja kreativnog odgovora na neku otvorenu situaciju stvaranja. Kombinuju se nalazi i teorije više različitih pristupa i autora i postavljaju u kontekst osnovne ideje: kreativni impulsi za nove ideje i rešenja ne dolaze iz osnovnog, svesnog misaonog toka, nego iz perifernih, nepotpuno osvešćenih asocijativnih polja. Polazna hipoteza se ilustruje idejom zone narednog razvitka i psihologije Vigotskog, modelima svesti Viljema Džejmsa i Junga, kao i psihometrijskim nalazima Gilforda. Ove ideje se diskutuju sa pozicije neposrednog profesionalnog iskustva u radu sa grupama i istraživanja koja su rađena u ličnoj psihološkoj praksi. Preduslov za stvaranje kreativnog odgovora ili pojavu ideje u nekoj situaciji je otvorenost i osetljivost za varijacije perifernog misaonog, čulnog ili socijalnog polja.

Ključne reči: svest, podsvesno mišljenje, kreativno mišljenje



Oberon, Titanija i Pak plešu sa vilama, Vilijam Blejk, 1786.

Obodne misli

Istraživanje suprotnosti između centra i margine ima veliki značaj u psihologiji kreativnosti ali i u individualnoj psihologiji procesa stvaranja. Ova tenzija između suprotnosti se pojavljuje na više različitih, paralelnih planova - planu svesnog centra i podsvesnih struktura, svesnog fokusa i podpražne percepcije, ali i u socijalnom smislu u interakciji kao centar grupe (dominantni) i periferija (manje važni članovi grupe).

Pored budne, svakodnevne svesne funkcije, koju podrazumevamo kada kažemo da smo koncentrisani na nešto, postoji vrlo složen sistem predsvesnih i automatskih misaonih procesa koji najčešće protiču izvan polja svesti. Uobičajeno shvatanje čoveka kao racionalno kontrolisanog bića, bilo je poljuljano početkom 20-og veka, isprva nalazima iz polja psihopatologije koja nepogrešivo dokazuju postojanje moćnih nesvesnih funkcija ličnosti. Psihoanaliza je učinila odlučujući korak i tom smeru, objašnjavajući nesvesno kao unutrašnju prisilu koja čini da osoba čini nešto što ne može da objasni (na primer, neurotični simptom), kao da to nešto stiže izvan nje. Uvodjenje nesvesnih procesa u polje legitimnog naučnog predmeta, omogućilo je da se proširi razumevanje svesti i njenog odnosa prema potisnutim, zaboravljenim sadržajima.

Oko početka 21. veka se postepeno obnavlja interes za ovaj obodni, podpražni nivo mišljenja, ovaj put uz pomoć graničnih nauka. Neurolingvistika, na primer, jasno pokazuje da je jednostavan dijalog između dve osobe neobjašnjiv fiziološki, naime, brzina kojom govorimo i razmenjujemo reči je veća od zabeleženih fizioloških parametara mišljenja.¹ Dok se akcioni potencijali nervnih impulsa tek pripremaju u našem centralnom nervnom sistemu, rečenica je izgovorena. Proces govora ne teče svesno, jer bi tada bio znatno sporiji. Kako je moguće razgovor?

Brzina i efikasnost sa kojom činimo većinu stvari mnogo je veća nego što je brzina našeg nervnog aparata zaduženog za to. Nalazi pokazuju da igrači tenisa koriste predsvesne, anticipatorne mehanizme koji su mnogo brži u vremenu nego što bi svesna misao ikada bila. Sfere predsvesnih i podsvesnih kognitivnih procesa predstavljaju nemoguć zadatak za istraživača današnjice, ukoliko im se pristupa preko fizioloških parametara. Ipak, njihovo postojanje, iako neprijatno za objektivno orijentisanog istraživača, ne može da se porekne. Značaj nesvesnih mehanizama mišljenja retko je u fokusu istraživača, ali je potrebno primetiti njen značaj i vezu sa kreativnim procesima.

Psihologija kreativnosti se odavno bavi pitanjem kreativnog mišljenja, posebno procesa pomoću kojih se stvaraju novi misaoni sadržaji. Naučno pitanje toga šta je kreativni proces se značajno menjalo sa uvodjenjem novih teorija mišljenja i značenja. Dok je za rane faze istraživanja kreativnosti stvaralačko mišljenje bilo posmatrano kao izuzetan proces vezan za izuzetne osobe (studije genija iz 19-og veka), postepenim proširivanjem znanja iz ove oblasti, kreativno mišljenje je počelo da se prepoznaje u većoj grupi pojedinaca. Nije više bila reč o geniju, nego o darovitim osobama. Prikupljanje značajne količine psihometrijskih, masovnih studija (Guilford) otvorilo je pravce daljeg shvatanja kreativnog mišljenja: ne govorimo više o izuzetnoj, nego posebnoj osobi koja može da se bavi širom lepezom aktivnosti. Tako dobijamo studije kreativnih stručnjaka, umetnika, pronalazača, nastavnika, profesionalaca u biznisu.² Geštalt psihologija je pri posmatranju kreativnih procesa pokušala da uspostavi lančani redosled bitnih pod-procesa: suočavanje sa problemom, inkubacija, iluminacija i rešavanje, od čega je posebno ostala intrigantna faza iluminacije kao fenomen koji nije do kraja moguće objasniti uslovima u situaciji.

¹ Gray, J. (2006) *Consciousness – creeping up on the Hard Problem*, Oxford University Press.

² Sternberg, R.; Grigorenko, E.; Singer, J. (2005) *Creativity – from Potential to Realization*. American Psychological Association, Washington: Washington DC.

Takodje je nije bilo moguće objasniti faktorom ličnosti. Šta se događa u periodu kada naš um napušta nerešiv problem i fokusira se na druge predmete? Da li u ovom praznom hodu postoje manje vidljivi, neprepoznatljivi procesi koji su odlučujući za stvaranje novog misaonog produkta? Bilo bi od koristi prepoznati podsvesne, subliminalne misaone tokove koji pripremaju fazu iluminacije, a koji se odigravaju u tihoj, inkubatornoj fazi. Epštajn veruje da je kreativna sposobnost povezana sa sposobnošću da se primete i „uhvate“ obodne ideje sa periferije ili ispod praga svesti. On veruje da svi ljudi imaju stalni protok kreativnih asocijacija i misli na obodu pažnje. One su dinamične, bogate i brze, brzo se pojavljuju i nestaju – beže kao zečevi, kaže autor. Kreativna osoba se razlikuje po tome što je u stanju da uhvati i upotrebi ove misli - zečeve u begu.¹

Budna svest je nalik pokretnom reflektoru koji u trenutku osvetljava sadržaje u fokusu, ali isto tako baca slabije svetlo na sadržaje oko fokusa. Ovaj fenomen aktivne periferije vidi se već na nivou memorijskog rada. Objekti koji kroz naš vizuelni aparat proteknu suviše brzo, u trajanju manjem od 5ms, ne mogu da dospeju u fokus opažajnog polja, ali se ni ne odbacuju potpuno. Oni se privremeno smeštaju u određenu vrstu privremenog magacina iz koga mogu da dospeju u opažajni fokus tek kada se naša pažnja defokusira, opustimo se, umirimo, zatvorimo oči i time smanjimo dotok spoljnjih stimulusa u svest. Nepotpuno opaženi sadržaji tada dospevaju u svest, i dok smo opušteni čini nam se kao da stižu iz nekog drugog izvora izvan nas. Ovaj oblik memorisanja se naziva ikonička memorija i predstavlja tek prvi, površni sloj obrade informacija, sa dubljim ulaženjem u složenije funkcionalne slojeve, sve je teže pratiti transformisanje mentalnih sadržaja i obradu opaženih informacija.

Polje značenja i zona narednog razvitka

Istraživanja znaka i značenja predstavljaju fundamentalnu, ali i najkompleksniju oblast psihologije. Ljudsko biće je svoj specifičan položaj na planeti definisalo sasvim novim vidom prilagođavanja – odvajanjem od neposredne fizičke datosti. To znači i kreiranjem potpuno nove, virtuelne, izvedene realnosti koja se sastoji od simbola i značenja. Psihološko biće čoveka ne počiva više na uslovima fizičkog preživljavanja, već preživljavanja u socijalnom, interaktivnom smislu, snalaženjem u svetu simbola. Naša realnost je kulturalno uslovljena, posredovana preko drugih, zato odstupa iz primarne biološke prirode naše vrste. Imajući to u vidu neki autori našu vrstu nazivaju **animal symbolicum**.²

U psihološkoj teoriji viših mentalnih funkcija, Lav Vigotski uvodi ideju „zone narednog razvitka“. Vidi je kao psihološko/informatičko polje potencijala, polje koje je kognitivni prostor u svakome od nas i u kome se kroz gradjenje odnosa sa drugima, bilo da su to ljudi, ideje, produkti kulture ili neka druga zajednička tvorevina, stvara mogućnost za novi razvojni iskorak. Zona narednog razvitka je otvoreno, dinamično polje u kome se stvaraju novi mentalni produkti, nove misli, saznanja, estetski doživljaji. Ono kao prsten okružuje dostignuti nivo razvoja i predstavlja obod oko njega u kome postoji seme novog razvojnog smera. Kultura gradi značenje, ona je združena delatnost svih učesnika i nalazi se u dinamičnoj sprezi između pojedinca i socijalne mreže. U gradjenju kontakta sa nekim kulturnim uticajem nismo pasivni, nego unosimo simbole u svoj unutrašnji plan, koji ga samim unosom transformiše i menja. Možemo razumeti kulturu kao fundament naše vrste, koji je u neprekidnom procesu promene.

Ljudska misao je, prema tome, i to svaka misao, kreativna već zbog toga što postoji. To znači da se u svakom saznavnom činu nalazi koncentrat čitave istorije ljudske kulture – simbol, ideja, struktura, reč.³

1 Epstein, R. (1996) Capturing creativity, *Psychology Today*, July. 01.

2 Ivić, I. (1987) *Čovek kao animal symbolicum*, Beograd: Nolit.

3 Vigotski, L. (1977) *Mišljenje i govor*, Beograd: Nolit.

Obodne misli kao polje gradjenja značenja

O nečemu nalik obodnim mislima govori već Viljem Džejsms, osnivač rane psihologije svesti, on svest opsuje kao kružnicu sa centrom koji predstavlja fokus, dakle ono na šta smo trenutno usmereni. Oko centra se nalazi polje asocijacija, automatski povezanih značenja koja se pobudjuju pri aktivaciji centra.¹

Njegovu ideju oko pola veka kasnije dograđuje Jung u svojoj teoriji tumačenja snova. Jung složenu simboliku sna traži u obodnom delu povezanih značenja koje sada trodimenzionalno postavlja kao kupu sa budnim, svesnim fokusom na vrhu, a prostorom ispunjenim bliskim ili daljim asocijacijama oko njega. Da bi se razumeo san, potrebno je pažljivo otkrivati asocijativna polja, tragati smerom ka dubini za onim što se dogodilo neposredno pre sna, utiscima prethodnog dana, starijim uspomenama, opštim znanjima koje snevač ima, pa dalje prema udaljenim, nedovoljno racionalnim, moćnim simbolima dublje podsvesti.²

Empirijska psihologija će kasnije istoj stvari prići sa psihometrijske pozicije, Gilford otkriva, sasvim u duhu bihejviorizma, statistiku verovatnoće asocijativnih veza pojmova jezika. Najčešće ponavljane asocijacije će se usled velike verovatnoće, vezivati uz određene pojmove i tako stvarati mreže značenja. Najverovatnije veze su ujedno i one koje imaju najmanji stepen udaljenosti, originalnosti i iznenadjenja. Kreativnost, prema bihejvioristima nije posebna sposobnost, nego spremnost za povezivanje udaljenih, i tako manje verovatnih asocijacija.³ Pesnik, veruje Votson, ne piše pesmu, nego varira udaljene asocijacije, dok ih ne sklopi u originalan sklop.

Hvatanje zečeva

*Duh naučnika mora imati sposobnost da namiriše nove probleme, kao što lovački pas nanjuši divljač. Inače ne vredi. Ima doduše takvih naučnika kojima duh ima dobro razvijene noge, može da hoda dugo i daleko a da se ne zamori, ali će proći na dva koraka pored džbuna gde se krije divljač i neće je primetiti.*⁴

Milutin Milanković

Haksli u svom delu „Vrata percepcije“ razrađuje ideju (poreklom iz religije istoka) da je svakodnevna svest sužena i da je potrebno vežbati proširivanje obima svesti, što se postiže vežbom pažnje ali isto tako i, kako je čvrsto verovao, uzimanjem psihoaktivnih supstanci. Proširivanje sadržaja svesti na polje oko nje, koje istovremeno jeste njen sadržaj ali nije dostupan suženom fokusu koji nazivamo budno stanje, omogućava da se dobije novo bogatstvo ideja i doživljaja. Poznato je da je tokom procesa pisanja književnih dela, Haksli zapadao u polusvesna stanja tokom kojih je bio u stanju da se kreće, razgovara ili obavlja jednostavne poslove, a da se istovremeno njegova svest nalazila u sasvim drugom procesu, javljale su se vizije, hipermnezije, osećaj vanremenosti. Po budjenju, pisac je bio potpuno nesvestan svega što je činio za to vreme, čak i kada je to bio razgovor sa nekim.⁵

Istraživači polja svesti pokušavaju na različite načine da otkriju tehnike pomoću kojih obodne misli, podsvesni tokovi i asocijativni sklopovi mogu da se dovedu u svesni fokus. 70-ih godina 20. veka kada je u okviru hipi-revolucije obnavljan interes za granična polja svesti, uvodi se metoda deautomatizacije.

1 James, W. (1902) *The Varieties of Religious Experience*, New York: The modern library.

2 Jung, K. G. (2011) *Tumačenje snova*, Novi Sad: Psihopolis institut.

3 Guilford, J. P. (1950) Creativity, *American psychologist* 5, 444 - 454.

4 Milanković, M. (2008) *Kroz vasionu i vekove*, Beograd: Dereta, str. 113.

5 Huxley, A. (1970) *The Doors of Perception*, Harper Collins Publishers.

Ideja je da se fokus svesti menja uz pomoć prebacivanja pažnje na sadržaje koji su prirodno izvan nje: na primer, osvešćivanjem načina na koji dišemo, hodamo, držimo telo i slično. Pomeranje fokusa svesti sa uobičajenog perceptivnog zadatka prema neuobičajenom, dovodi podprazne sadržaje u svest i time je proširuje. Ispitanici koji praktikuju ovakve vežbe govore da su imali značajan priliv novih, neobičnih, originalnih i bogatih ideja za koje nisu znali da mogu da ih stvore.¹ Salvador Dali istražuje hipnogene slike nastale između budnog stanja i stanja spavanja, tako što uzima u ruku pred spavanje čvrst predmet. U trenutku ulaženja u prvi san, mišićni tonus popušta, predmet uz tresak pada i budi snevača u trenutku kada mu se pred očima odigravaju hipnagogi materijali (kasnije pretočeni u neobična likovna dela).

Polje razvoja metoda za „lov na obodnu svest“ je bogato i otvoreno, srešće se tu svašta, od šarlatanskih vodiča u mistična učenja do neuroloških studija. Ono što je osnovni nedostatak ovih pristupa je sistemsko poricanje značaja drugih ljudi, društvene grupe i kulture. Najvažniji procesi se odvijaju u ponorima individualne podsvesti, putem manipulacije silama u njoj. Individua se doživljava kao univerzum za sebe, entitet u vakuumu, što je sa stanovišta psihologije pojednostavljen, nekonstruktivan stav. Kako nam je Vigotski nepogrešivo demonstrirao svojom materijalističko – dijalektičkom metodom prodora u mišljenje i simbol, sve je tu, sve je istovremeno i u čoveku i izvan njega. Nije moguća promena čoveka, jer čovek, pojedinac, individua, čista jedinka – odavno više ne može da postoji. Proces unutar pojedinačne svesti nisu privatna imovina te svesti, ili samo manjim delom to jesu. Oni su interiorizovane, u sebe unete konstrukcije društvenog okruženja. Današnji čovek može da bude usamljen (to sigurno spada u ozbiljne bolesti današnjice) ali ne može da bude sam. Uvek je aktivan dijalog spoljašnje-unutrašnjih intelektualnih događaja, a čovek postaje vrhovni zbir svega što je u sebe uneo i što iz sebe iznosi.

Obodni ljudi

Slično kao u polju misli, tenzija između centra i periferije pojavljuje se u grupnoj dinamici. Uobičajena komunikacija podrazumeva unapred pretpostavljene sheme kroz koje se kreće, uloge koje članovi grupe preuzimaju, hijerarhiju članova po nekom zamišljenom kriterijumu. Prema mom profesionalnom iskustvu, radeći sa velikim brojem ljudi i različitim grupama, grupna dinamika i kreativnost često je zavisila od manje vidljivih, pratećih procesa. Kreativni doprinos grupi često je dolazio iz sasvim neočekivanih situacija, od učesnika u senci. Otvorena grupna dinamika, kreativne aktivnosti, omogućavaju da se socijalni pojam centra i margine izbriše.² Često su deca u senci, školski podbacivači, „problematici“ momci, ljudi sa mentalnim teškoćama ili „neuke“ starice, dodavale grupi onu pokretačku ideju koja je uslovlila novi kvalitet aktivnosti. ³Imati uho da se čuje tih glas, ili oko da se uoči sloj ispod sloja, slobodu da se odstupi od očekivanog, uslovi su da se kreativnost pojavi, ne samo na polju ličnog puta, nego, još i više, na polju postupanja prema drugim ljudima. Kreativna situacija grupe je ona u kojoj nestaju nazivi, socijalne uloge i maske i otvara se mogućnost za autentičnu i nepredvidljivu zajedničku gradnju. Zato je pitanje stvaralaštva vezano sa pitanjem ljudske slobode.

1 Tart, C. T. ed. (1972) *Altered States of Consciousness*, New York: Anchor Books Doubleday & Company Inc. Garden City.

2 Škorc, B. (2012) *Kreativnost u interakciji*, Zemun: Mostart.

3 Ognjenović, V, Škorc, B. (2003) *Evaluacija Zdravo da ste*, Beograd: Zdravo da ste.

Obodne misli kao nova značenja

Čovek nema okolinu, nego svet.¹

Hamvaš

Centralni misaoni tok i prateća margina oko njega, svakako se pojavljuju u svim trenucima u životu, ali je prihvatanje ove paralelne egzistencije posebno važno tokom kreativnih procesa. Tada značaj margine raste, ona postaje okidač ili pokretač kreativne ideje na obodu misaonog toka, dalje od fokusa i izvan direktnog domašaja svesnog izazivanja. Faza iluminacije, „eureka“ fenomen još je jedan primer ovoga jer se kreativna ideja pojavljuje kao da je došla iznenada i spolja, iz nekog drugog prostora. Jedva dostupne, ivične misli i ideje, variranje podsvesnih sadržaja, nisu nikakvo polje za mistiku, to je prirodni način na koji naš um radi. Um ima autonomiju na nižim nivoima svesti da neprekidno prima, predviđa, konstruiše, upoređuje, odbacuje, verifikuje, kombinuje, preoblikuje potencijalne događaje, dok je naš svesni deo okupiran nečim drugim. Um je aktivni tragač, (lovac vatre) on u svakom milisekundu misaonog toka proverava hipoteze na podsvesnom planu. Razviti sposobnost kreativnog mišljenja zahteva da se razvije tolerancija za vidljive i nevidljive varijacije, sposobnost da prihvatimo paralelno postojanje suprotnih sila i napon između njih, bilo da ih vidimo u sebi samima ili u svetu u kome živimo.

Literatura

- Epstein, R. (1996) *Capturing creativity*. Psychology Today, July. 01.
- Gray, J. (2006) *Consciousness – creeping up on the Hard Problem*, Oxford University Press.
- Guilford, J. P. (1950) Creativity. *American psychologist* 5, 444 - 454.
- Hamvaš, B. (1995) *Magia sutra*, Beograd: Čigoja.
- Huxley, A. (1970) *The Doors of Perception*, Harper Collins Publishers.
- Ivić, I. (1987) *Čovek kao animal symbolicum*, Beograd: Nolit.
- James, W. (1902) *The Varieties of Religious Experience*, New York: The modern library.
- Jung, K. G. (2011) *Tumačenje snova*, Novi Sad: Psihopolis institut.
- Milanković, M. (2008) *Kroz vasionu i vekove*, Beograd: Dereta.
- Ognjenović, V, Škorc, B. (2003) *Evaluacija Zdravo da ste, Zdravo da ste*, Beograd: Akademska štampa.
- Škorc, B. (2012) *Kreativnost u interakciji*, Zemun: Mostart.
- Sternberg, R.; Grigorenko, E.; Singer, J. (2005) Creativity – from Potential to Realization, *American Psychological Association*, Washington: Washington DC.
- Tart, C. T. ed. (1972) *Altered States of Consciousness*, New York: Anchor Books Doubleday & Company Inc. Garden City.
- Vigotski, L. (1977) *Mišljenje i govor*, Beograd: Nolit.

¹ Hamvaš, B. (1995) *Magia sutra*, Beograd: Čigoja (12)

СЛОЖЕНОСТ И ЕСТЕТСКА ПРОЦЕНА

Биљана Пејић

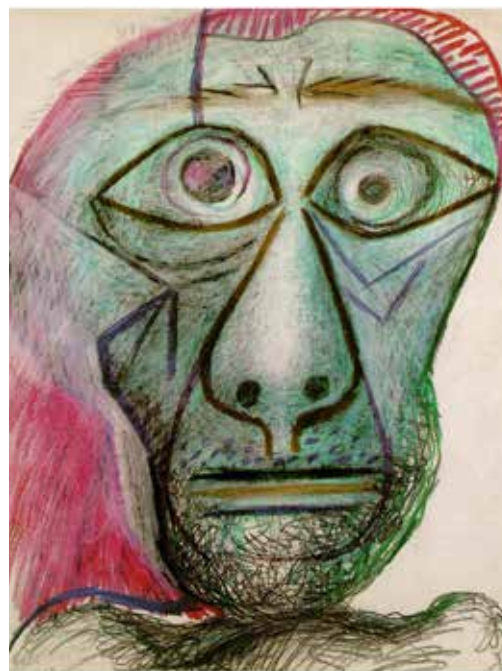
Удружење за емпиријска истраживања уметности, Београд

UDK 7.01

РЕЗИМЕ

У раду се анализира веза између сложености и естетске процене. Поједине студије указују да се највише процењују најсложенија уметничка дела, друге најједноставнија и најскладнија, треће дела средње сложености, док четврте указују да је ова веза условљена врстом визуелног материјала који се процењује. Анализе упућују на закључак да је веза између сложености и естетске преференције слика комплексна и одређена интеракцијом особина уметничког дела и когнитивним процесима посматрача.

Кључне речи: сложеност, естетска процена, уметничко дело, слика



Аутопортрети Пабла Пикаса из 1899—1890. (лево) и из 1972. (десно)

Сложеност је једна од особина слике која је најдоследније проучавана у односу на естетску процену. О улози сложености у естетској процени и естетском доживљају уопште, расправљали су бројни филозофи, естетичари, теоретичари уметности и научници.

Још од античке филозофије, лепота је најчешће дефинисана преко два фактора: јединства (хармоније) и сложености (разноврсности). Под утицајем овог уверења, већина каснијих филозофа је сматрала да лепота настаје као резултат равнотеже ова два фактора и то изражавала кроз *принцип јединства различитости*.¹ Такође, историчари уметности су помињали сложеност као једно од битних својстава за разликовање стилова у уметности², што су касније потврдила и поједина емпијска истраживања.³

Оснивач експерименталне естетике, Густав Теодор Фехнер (*Gustav Theodor Fechner*), такође је сматрао да је естетска преференција у директној пропорцији са уређеношћу и сложеносту. Он је формулисао принцип *јединствене везе*, по ком су привлачни објекти (уметнички и неуметнички), они који постижу равнотежу између сложености и уређености. Под утицајем његовог учења, сложеност, уз уређеност, постаје најчешће разматран фактор естетске мере објекта.⁴

Премда је било више покушаја да се ови фактори преточе у математичку формулу за израчунавање естетске мере, први, коме је то пошло за руком, био је амерички математичар Џорџ Биркхоф. Он је естетску меру објекта (М) изразио као количник између уређености (О) и сложености (С) тог објекта ($M=O/C$). Према овој формули, карактеристике које су повезане са уређеношћу (О) доприносе већој естетској мери неког објекта (М), док карактеристике које су повезане са сложеносту (С) је смањују. Из тог проистиче да уређени и једноставни објекти, укључујући и уметничка дела, имају највишу естетску меру.

Иако Биркхоф није емпијски проверавао предиктивну вредност свог модела, његов рад је привукао пажњу, тако да су бројни истраживачи тестирали његову формулу. Налази ових студија нису дали јединствене налазе: поједине студије су потврдиле предиктивну везу између сложености и уређености⁵, док су је друге оповргле⁶.

Чињеница да су постојале несагласности у резултатима студија, подстакли су британског психолога, немачког порекла, Ханса Ајзенка, на даља истраживања. Он је тестирао допадљивост мноштва различитих геометријских фигура, на великом броју испитаника и дошао до закључка да је Биркхофова формула емпијски неоснована и слабо предиктивна. Између осталог, утврдио је да естетска вредност објекта (уметничког и неуметничког) расте са повећањем сложености, што је било у супротности са Биркхофовом формулом⁷. Због тога предлаже измене у формули, да гласи: $M=O \times C$. Према новој формули, естетска мера (М) представља производ јединствености објекта (О) и његове сложености (С), из чега проистиче да јединственост и сложеност подједнако доприносе естетској преференцији тог објекта.

1 Boselie, F. and Leeuwenberg, E. (1985) Birkhoff revisited: Beauty as a function of effect and means, *American Journal of Psychology*, 98, p. 1-39.

2 Abell, W. (1957), Hauser, A. (1965), Kavolis, V. (1968)

3 Cupchik, G. C. In : Berlyne, D. E. (1974) Washington, D. C.: Hemisphere Publishing Corporation, p. 235-257.

4 Birkhoff, G. D. (1933) *Aesthetic Measure*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

5 Brighouse, G. (1939), Meier, N. C. (1942)

6 Beebe-Center, J. H. and Pratt, C. C. (1930), Davis, R. C. (1936), Weber, C. O. (1927)

7 Eysenck, H. J. (1968) An experimental study of aesthetic preference for polygonal figures, *The Journal of General Psychology*, 79, p. 3-17.

Чувени амерички психолог, Данијел Берлајн, такође, издваја сложеност као важну *колативну варијаблу*, која утиче на естетски доживљај уметничког дела. Заједно са сарадницима, изводи серију истраживања која показују да се преференција и интересовање за уметничка дела (слике) мењају са променом сложености. Пријатност расте до извесног нивоа сложености, затим задржава извесан ниво, а са даљим повећањем сложености почиње да опада. Ови налази указују да се више преферирају слике средње сложености, од веома сложених или веома једноставних слика. Сувише сложене и необичне слике се доживљавају као изразито непријатне. Берлајн испитује везу сложености са осталим колативним особинама (новина, изненађење, непредвидивост) и долази до закључка да је опажена сложеност обрнуто повезана са факторима као што су: правилност шаре, број елемената, разноврсност елемената, неправилност облика.¹

Настављајући Берлајнова истраживања, осамдесетих година прошлог века, Колин Мартиндејл (*Colin Martindale*) заједно са сарадницима изводи серију експеримената,² који су имали за циљ да процене важност различитих особина у естетској преференцији. У једном од експеримената³ он долази до закључка да је преференција линеарно повезана са сложеношћу, као и да је сложеност значајнија од интензитета у одређивању естетске преференције. Такође, долази до закључка да је веза између значења и преференције знатно јача од оне која је утврђена да постоји између сложености и преференције. На основу тих налаза, изводи закључак да сложеност не одређују тако снажно естетску преференцију, како је тврдио Берлајн. Овај закључак поткрепљује додатним експериментом у ком, као стимулусе, користи: полигоне, цртеже и реалистичке слике. Показало се да када је користио апстрактне и реалистичке слике сложеност је била бољи предиктор преференције него значење, а преференција није имала изглед обрнуте U-криве ни код сложености, ни код значења.

Преглед ових истраживања указује да постоји велика разноликост у приступу овом проблему, као и да је у литератури разматрано више теза о вези сложености и естетској преференцији:

- Теза о негативној линеарној вези између сложености и естетске преференције (Биркхоф),
- Теза о линеарној вези између сложености и естетске преференције (Ајзенк),
- Теза о преференцији објеката средње сложености (Берлајн) и
- Теза да веза између сложености и естетске преференције зависи од врсте стимулуса који се процењују (Мартиндејл).

У наставку рада разматраћемо сваку од ових теза са аспекта емпиријских налаза.

Истраживања у прилог тези да су најдопадљивије најједноставније слике

Теза која проистиче из Биркхофовог модела сугерише да су уређени и једноставни уметнички објекти најдопадљивији. У литератури нема тако много истраживања која говоре о негативној линеарној повезаности између сложености и естетске преференције. Тако, у једној студији,⁴ утврђено је да се слике високе сложености оцењују као мање пријатне. До сличних налаза се дошло и када су коришћене двосмислене, односно кубистичке слике.⁵ У серији експеримената које је извела ова група аутора с циљем да испита како двосмисленост утиче на естетску процену, утврдили су да су

1 Berlyne, D. E. (1970). Novelty, complexity, and hedonic value. *Perception & Psychophysics*, 8, 279-286.

2 Martindale, C. (1984) The pleasures of thought: A theory of cognitive hedonics, *The Journal of Mind and Behavior*, 5, p. 49-80.

3 Martindale, C., Moore, K. and Borkum, J. (1990) Aesthetic preference: Anomalous findings for Berlyne's Psychobiological Theory, *The American Journal of Psychology*, 103 (1), p. 53-80.

4 Cupchik, G. C. and Gebotys, R. (1988) The experience of time, pleasure, and interest during aesthetic episodes, *Empirical Studies of the Arts*, 6 (1), p. 1-12.

5 Nicki, R. M., Lee, P. L. and Moss, V. (1981) Ambiguity, cubist works of art, and preference, *Acta Psychologica*, 49, p. 27-41.

ниско двосмислене слике оцењене значајно више на скалама допадљивости и интересантности од високо двосмислених. Двосмисленост је одређена на основу броја асоцијација, који је репродукован за сваку слику.

Истраживања у прилог тези да су најдопадљивије најсложеније слике

Ајзенкова теза¹ о линеарној повезаности између сложености и естетске преференције инспирисала је бројне истраживаче. Многи од тих налаза иду у прилог тврдњи да су најдопадљивије најсложеније слике.

Тако на пример, у једном истраживању у коме је испитивана веза између сложености и естетске преференције апстрактних слика,² утврђено је да су испитаници највише преферирали најсложеније слике. Сложеност је овде дефинисана као начин на који су формални елементи (линија, правац, форма, величина, боја и текстура) постигли хармонију, контраст, доминацију, ритам и равнотежу на слици.

У другом истраживању, где су такође процењиване апстрактне слике, веза између сложености и преференције је испитивана преко три мере преференције (процене интересовања, допадљивости и броја намерних поновљених излагања стимулуса) и три мере сложеност (броја формалних елемената, редунданце и броја асоцијација). Налази показују да је естетска преференција расла са сложеностју у сва три случаја.

Линеарна веза између сложености и преференције је потврђена и у истраживањима где је сложеност дефинисана преко ентропије и симетрије у делима апстрактног сликарства. Такође, у прилог говоре и налази истраживања из области архитектонске естетике у којима су коришћени цртежи зграда у позадини и детаља на фасади. Налази показују да се естетска процена повећава са порастом сложености зграда у позадини, али не и детаља на фасади.

До сличних закључака се дошло и у истраживањима која су рађена код нас. У низу експеримената који су изведени,³ утврђено је да се добијају значајно различите естетске процене, када се објекат естетског доживљаја расложи на три различите форме: хармонијску, редундантну и дистантну. Хармонијска форма је подразумевала симплификован цртеж, инсистирање на *доброј форми* и симетрији, принцип хармоније, склада; редундантна је представљала обогаћивање слике детаљима и украсима, украшавање и редунданцу, а дистантна – оригинално уметничко дело. Резултати показују да у условима када нема временског ограничења у излагању цртежа, неуметничка популација највише процењује (преферира) редундантне цртеже, мање дистантне, а најмање хармонијске – симплификоване цртеже.

У једном другом истраживању,⁴ такође је потврђено да се најлепшим опажају цртежи који се процењују као најукрашенији, односно најобогатији детаљима и украсима. Испитаници (студенти психологије) су процењивали репродукције цртежа, који су се разликовали према типу обраде (кроки, реалистички, експресионистички, стилизовани и апстрактни цртеж), на скалама скла-

1 Eysenck, H. J. (1941) The empirical determination of an aesthetic formula, *Psychological Review*, 48, p. 83-92.

2 Osborne, J. W. and Farley, F. H. (1970) The relationship between aesthetic preference and visual complexity in abstract art, *Psychonomic Science*, 19, p. 69-70.

3 Огњеновић, П. и Морача, Ј. (1994), Огњеновић, П. (2003), Пејић, В. (2006), Шкорц, Б. (1994)

4 Пејић Б. (2004) *Типови цртежа и модуси естетског одлучивања*, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Београд, стр. 100.

дности, украшености и допадљивости. Резултати показују да су највише преферирани реалистички цртежи, који су процењени као најукрашенији, а најмање стилизовани, који су процењени као најједноставнији.

Истраживања у прилог тези да су најдопадљивије слике средње сложености

Берлајнова теза да су најдопадљивији умерено сложени стимулуси, односно да се веза између сложености и допадљивости може представити кривом која има изглед обрнутог великог латиничног слова U, инспирисала је бројна истраживања. Она су се бавила испитивањем повезаности различитих аспеката сложености (симетрија, број елемената, количина информација, двосмисленост, итд.) са естетском проценом уметничких дела.

Тако су, у једној од раних студија,¹ коришћене репродукције пејзажа и апстрактних слика, које су се разликовале по степену сложености у погледу: боје, форме, правца доминантних линија, текстуре и димензије природно-вештачко. Резултати показују да је интересовање, код оба типа слика, расло са сложеношћу, док је преференција расла до извесног степена, после чега је опадала. Слични резултати су добијени у истраживању² где су процењивани портрети, различитог степена сложености на скалама задовољства, интересантности и допадљивости. Интересовање је расло са сложеношћу портрета, док су допадљивост и задовољство били значајно виши код средње сложених, него једноставних или веома сложених портрета. Такође, налази истраживања рађеног на деци, потврђују да су најдопадљивији били дуборези и фотографије дубореза средње сложености.

У прилог Берлајновој хипотези говоре и новије студије из области архитектонске естетике, где су највише преферирани цртежи средње сложених фасада кућа и зграда. Анализе показују да доследност постоји у односу на пол, уметничко образовање и стил кућа.³

Истраживања у прилог тези да врста стимулуса одређује природу везе између сложености и естетске преференције

Велика разноликост резултата навела је поједине истраживаче да обрате пажњу у којој мери врста визуелног материјала утиче на природу везе између сложености и естетске преференције. Значајан број налаза указује на то да је овај фактор итекако важан и да се мора узети у обзир.

Испитујући везу између сложености и естетске процене геометријских форми и савремених реалистичких и апстрактних уметничких дела, Мартиндејл је утврдио да је сложеност релативно слаб предиктор преференције, јер показује све могуће везе између преференције и сложености – обрнуту U криву, позитивно линеарну везу, негативну линеарну везу, али и непостојање везе. Такође, утврдио је да када су излагане само репрезентативне слике, није потврђена повезаност сложености и преференције, а када су коришћена и репрезентативна и апстрактна уметничка дела преференција је била негативно повезана са сложеношћу. До сличних налаза је дошао и Катинг⁴ када је користио само импресионистичке слике – веза између сложености и преференције се није показала значајном.

1 Wohlwill, J. F. (1968) Amount of stimulus exploration and preference as differential functions of stimulus complexity, *Perception and Psychophysics*, 4 (5), p. 307-312.

2 Saklofske, D. H. (1975) Visual aesthetic complexity, attractiveness and diverse exploration, *Perceptual and Motor Skills*, 41, p. 813-814.

3 Imamoglu, C. (2000) Complexity, liking and familiarity: Architecture and non-architecture Turkish students' assessments of traditional and modern house facades, *Journal of Environmental Psychology*, 20 (1), p. 5-16.

4 Cutting, J. E. (2003) Gustave Caillebotte, French Impressionism, and mere exposure, *Psychonomic Bulletin and Review*, 10, p. 319-343.

У литератури постоје и други налази који показују да је сложеност мање важан предиктор у вредновању савремене уметности, односно да је један од главних фактора допадљивости једноставних фигура, али не и уметничких дела где има ограничен утицај.¹

Закључак

Приказана истраживања показују да постоји велика неусаглашеност међу ауторима у погледу улоге и значаја фактора сложености у естетској процени уметничких дела. Разлози овако велике разноликости налаза леже, с једне стране, у избору визуелног материјала, а са друге, у процени различитих аспеката визуелне сложености (симетрија, двосмисленост, број елемената, редунданца, количина информација, итд.). Анализе појединих студија показују да се процене сложености једне слике разликују у зависности од карактеристика на које су фокусирани посматрачи.² Такође, код уметничких дела је чест случај да се преплићу различити аспекти сложености, на пример симетрија и сложеност. Тако се дешава да фигуре које се процењују као сложене, често буду асиметричне, а једноставне симетричне.³

Осим тога, новија истраживања⁴ показују да естетска преференција не зависи од особина слике (нпр. сложености), већ и од субјективне процене слике (нпр. процене сложености). То значи да једно исто уметничко дело, различити посматрачи могу доживети различито сложеним, у зависности од њиховог субјективног доживљаја сложености.

Ови налази упућују на закључак да је естетско вредновање слика сложен процес, који зависи од низа различитих особина уметничког објекта (сложености, боја, садржаја, уметничког стила и др.) и односа међу њима, као и од карактеристика самог посматрача. Отуд, можемо рећи да је веза између сложености и естетске преференције слика веома комплексна, јер је одређена интеракцијом особина уметничког дела и когнитивним процесима посматрача и зато је неопходно да се разматра у ширем контексту.

Литература

- Abell, W. (1957) *The collective dream in art: A psycho-historical theory of culture based on relations between the arts, psychology, and the social sciences*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Beebe-Center, J. H. and Pratt, C. C. (1930) A test of Birkhoff's aesthetic measure, *Journal of General Psychology* 17, p. 335-350
- Berlyne, D. E. (1960) *Conflict, arousal and curiosity*, New York: McGraw-Hill.
- Berlyne, D. E. (1963) Complexity and incongruity variables as determinants of exploratory choice and evaluative ratings, *Canadian Journal of Psychology* 17, p.274-290
- Berlyne, D. E. (1970) Novelty, complexity, and hedonic value, *Perception & Psychophysics* 8, p. 279-286
- Berlyne, D. E. (1974) *Studies in the New Experimental Aesthetics: Steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation*, Washington, D. C.: Hemisphere Publishing Corporation.
- Berlyne, D. E., Ogilvie, J. C. and Parham, L. C. C. (1968) The dimensionality of visual complexity, interestingness, and pleasingness, *Canadian Journal of Psychology* 22, p. 376-387

1 McLaughlin et al. (1999), Osborne et al. (1970), Wilson et al. (1973)

2 Kreitler, S., Zigler, E. and Kreitler, H. (1974), Rump, E. E. (1968)

3 Moyles, E. W., Tuddenham, R. D. and Block, J. (1965) Simplicity/complexity or symmetry/asymmetry? A re-analysis of the Barron-Welsh Art Scales, *Perceptual and Motor Skills*, 20, p. 685-690.

4 Silvia, P. J. (2005a), Silvia, P. J. (2005b), Silvia, P. J. (2007)

- Birkhoff, G. D. (1933) *Aesthetic Measure*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Boselie, F. and Leeuwenberg, E. (1985) Birkhoff revisited: Beauty as a function of effect and means, *American Journal of Psychology*, 98, p. 1-39.
- Brighouse, G. (1939) Variability in preference for simple forms, *Psychological Monographs*, 51, p. 68-74.
- Cupchik, G. C. An experimental investigation of perceptual and stylistic dimensions of paintings suggested by art history. In: *Studies in the New Experimental Aesthetics: Steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation*, ed. Berlyne, D. E. (1974) Washington, D. C.: Hemisphere Publishing Corporation, p. 235-257.
- Cupchik, G. C. and Gebotys, R. (1988) The experience of time, pleasure, and interest during aesthetic episodes, *Empirical Studies of the Arts*, 6 (1), p. 1-12.
- Cutting, J. E. (2003) Gustave Caillebotte, French Impressionism, and mere exposure, *Psychonomic Bulletin and Review*, 10, p. 319-343.
- Davis, R. C. (1936) An evaluation and test of Birkhoff's aesthetic measure, *Journal of General Psychology*, 15, p. 231-240.
- Eysenck, H. J. (1941) The empirical determination of an aesthetic formula, *Psychological Review*, 48, p. 83-92.
- Eysenck, H. J. (1942) The experimental study of the "Good Gestalt" - A new approach, *Psychological Review*, 49, p. 344-363.
- Eysenck, H. J. (1968) An experimental study of aesthetic preference for polygonal figures, *The Journal of General Psychology*, 79, p. 3-17.
- Eysenck, H. J. and Castle, M. (1970) A factor-analytic study of the Barron-Welsh Art Scale, *The Psychological Record*, 20, p. 523-525.
- Farley, F. H. and Weinstock, C. A. (1980) Experimental aesthetics: Children's complexity preference in original art and photoreproductions, *Bulletin of the Psychonomic Society*, 15, p. 194-196.
- Fechner, G. T. (1876) *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Furnham, A. and Avison, M. (1997) Personality and preference for surreal paintings, *Personality and Individual Differences*, 23 (6), p. 923-935.
- Hauser, A. (1965) *Mannerism: The crisis of the Renaissance and the origin of modern art*, Vol. 1. London: Routledge and Kegan Paul.
- Heath, T., Smith, S. G. and Lim, B. (2000) Tall buildings and the urban skyline. The effect of visual complexity on preferences, *Environment and Behavior*, 32, p. 541-556.
- Imamoglu, C. (2000) Complexity, liking and familiarity: Architecture and non-architecture Turkish students' assessments of traditional and modern house facades, *Journal of Environmental Psychology*, 20 (1), p. 5-16.
- Kavolis, V. (1968) *Artistic expression: A sociological analysis*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Kreitler, S., Zigler, E. and Kreitler, H. (1974) The complexity of complexity, *Human Development*, 17, p. 54-73.
- Krupinski, E. and Locher, P. (1988) Skin conductance and aesthetic evaluative responses to non representational works of art varying in symmetry, *Bulletin of the Psychonomic Society*, 26, p. 355-358.
- Martindale, C. (1984) The pleasures of thought: A theory of cognitive hedonics, *The Journal of Mind and Behavior*, 5, p. 49-80.
- Martindale, C. Aesthetics, Psychobiology and Cognition, in: *The foundations of aesthetics, art, and art education*, eds. F. Farley and R. Neperud (1988), Nueva York: Praeger, p. 7-42.
- Martindale, C., and Moore, K. (1988) Priming, prototypicality, and preference, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 14, p. 661-67.
- Martindale, C., Moore, K. and Borkum, J. (1990) Aesthetic preference: Anomalous findings for Berlyne's Psychobiological Theory, *The American Journal of Psychology*, 103 (1), p. 53-80.
- Martindale, C., Moore, K. and Anderson, K. (2005) The effect of extraneous stimulation on aesthetic preference, *Empirical Studies of the Arts*, 23 (2), p. 83-91.
- McLaughlin, J. P., Dunckle, J. and Brown, S. (1999) The role of memory in aesthetic response, *Cognitive Technology*, 4, p. 26-29.

- Meier, N. C. (1942) *Art in human affairs*, New York: McGraw-Hill.
- Moyles, E. W., Tuddenham, R. D. and Block, J. (1965) Simplicity/complexity or symmetry/asymmetry? A re-analysis of the Barron-Welsh Art Scales, *Perceptual and Motor Skills*, 20, p. 685-690.
- Nasar, J. L. (2002) What design for a presidential library? Complexity, typicality, order, and historical significance, *Empirical Studies of the Arts*, 20 (1), p. 83-99.
- Nicki, R. M. and Moss, V. (1975) Preference for non-representational art as a function of various measures of complexity, *Canadian Journal of Psychology*, 29, p. 237-249.
- Nicki, R. M., Lee, P. L. and Moss, V. (1981) Ambiguity, cubist works of art, and preference, *Acta Psychologica*, 49, p. 27-41.
- Огњеновић, П. и Морача, Ј. (1994) Питање укуса или: De gustibus disputandum, *Психологија* 3-4, стр. 249-264.
- Огњеновић, П. (2003) *Психолошка теорија уметности*, Београд: Гутенбергова галаксија.
- Osborne, J. W. and Farley, F. H. (1970) The relationship between aesthetic preference and visual complexity in abstract art, *Psychonomic Science*, 19, p. 69-70.
- Пејић Б. (2004) Типови цртежа и модуси естетског одлучивања, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Београд, стр. 100
- Pejić, B. (2006) The influence of teaching art on aesthetic assessment, *The 19th Congress International Association of Empirical Aesthetics: Culture and Communication*, Avignon, Proceedings, p. 460-462.
- Rump, E. E. (1968) Is there a general factor of preference for complexity? *Perception and Psychophysics*, 3, p. 346-348.
- Saklofske, D. H. (1975) Visual aesthetic complexity, attractiveness and diverse exploration, *Perceptual and Motor Skills*, 41, p. 813-814.
- Silvia, P. J. (2005a) Cognitive appraisals and interest in visual art: Exploring an appraisal Theory of Aesthetic emotions, *Empirical Studies of the Arts*, 23 (2), p. 119-133.
- Silvia, P. J. (2005b) Emotional responses to art: From collation an arousal to cognition and emotion, *Review of General Psychology*, 9 (4), p. 342-357.
- Silvia, P. J. (2007) An introduction to multilevel modeling for research on the psychology of art and creativity, *Empirical Studies of the Arts*, 25 (1), p. 1-20.
- Stamps, A. E., III. (2002) Entropy, visual diversity, and preference, *The Journal of General Psychology*, 129, p. 300-320.
- Weber, C. O. (1927) Aesthetics of rectangles and theories of affection, *Journal of Applied Psychology*, 15, p. 310-318.
- Wilson, G. D., Ausman, J. and Mathews, T. R. (1973) Conservatism and art preferences, *Journal of Personality and Social Psychology*, 25, p. 286-289.
- Wohlwill, J. F. (1968) Amount of stimulus exploration and preference as differential functions of stimulus complexity, *Perception and Psychophysics*, 4 (5), p. 307-312.
- Zuckerman, M., Ulrich, R. S. and McLaughlin, J. (1993) Sensation seeking and reactions to nature paintings, *Personality and Individual Differences*, 15 (5), p. 563-576.
- Шкорц, Б. (1994) Афективне димензије естетске одлуке, *Психологија*, 27 (3-4), стр. 311-324.

Ликовна педагогамија



СМИСАО, ЗНАЧАЈ И ФУНКЦИЈА ЛИКОВНОГ ВАСПИТАЊА И ОБРАЗОВАЊА

Сања Филиповић

Одсек за теорију уметности, Факултет ликовних уметности

Универзитет уметности у Београду

UDK 37.018:73/76

РЕЗИМЕ

Ликовна култура као својство, особина или квалитет личности, подразумева поседовање различитих знања, вештина, ставова и способности који се примењују не само у уметности већ и у другим подручјима живота, рада и стваралаштва. Ликовна култура се стиче и развија у контакту с уметношћу, као и самосталним стваралачким радом. Знања и вештине који се стичу на часовима ликовне културе односе се на: ликовни језик и начине његовог коришћења у сопственом ликовном изражавању, познавање ликовних техника и материјала и начине њиховог коришћења и познавање уметничког наслеђа различитих култура, у контексту времена у коме су се развијале. Ликовну културу развија свака особа, а не само „талентовани појединци“ јер она омогућава да разумемо различите културе, да уважавамо другачији начин мишљења, рада и стваралаштва других људи, као и да будемо креативни у свим аспектима живота. Уметност није неки додатак животу којим се баве само „уметници“, већ треба да буде саставни део живота сваког човека. Из претходног навода може се закључити да би као основни циљ ликовног васпитања и образовања, као и наставе ликовне културе могао да се истакне развој, подстицање и неговање креативности као компоненте личности, способности комуникације и стваралаштва.

Кључне речи: образовање и васпитање / ликовна култура / креативност / децје ликовно стваралаштво



Смисао, значај и функција ликовног васпитања и образовања деце и младих у општем образовању и васпитању

Уметност је одувек била рефлексивна култура у којој је настајала. Нема објективно исправне уметности, као ни правила за уметнички успех, јер правила која су људи створили се константно мењају, а њен значај и функција јесте да представља рефлексивну индивидуалног стварања у уметности. Смисао, значај и функција ликовног васпитања и образовања јесте у постепеном увођењу деце у ликовну културу, зависно од узраста деце, њихових потреба и индивидуалних могућности, омогућавајући им да кроз ликовно стваралаштво изражавају себе и комуницирају са окружењем.

Ж. Пијаже (J. Piaget, 1957) је поставио два веома важна психолошка питања о узроцима ране манифестације естетских активности код деце, као и које су препреке њиховог развоја. Естетске активности код деце по мишљењу Ж. Пијажеа представљају самоизражавање и прве стваралачке експресије које код детета помажу сазревање и доприносе успостављању контакта детета са стварношћу. Оно тако задовољава своје унутрашње потребе чиме естетске активности имају фундаментални значај за развитак његовог поимања света и концептуалне мисли. Тако деце „ја” не остаје затворено, већ има могућност да се изражава на конкретан и реалан начин. Ж. Пијаже сматра да развој деце креативности и естетских способности није континуиран као код интелектуалних способности, на шта значајно утичу и одрасли због својих конвенционалних форми васпитања, као и традиционални систем учења.¹

Х. Рид (H. Read, 1961), британски филозоф и естетичар, у свом делу *Васпитање путем уметности* осуђује интелектуалистичку педагошку праксу која једнострано развија човека до осиромашења и отуђења његове личности и отцепљења од природе и друштва, са ставом да уметност треба да буде фундаментална основа васпитања и образовања. Е. Каменов такође сматра да циљ тако схваћене уметности и њене улоге у васпитању јесте да развије у детету интегрални начин доживљавања искуства у коме мисао увек има свој корелат у конкретној визуелизацији, у коме се перцепција и осећања крећу у једном ритму ка све пунијем и слободнијем схватању реалности. Каменов сматра да, само такво васпитање може да обезбеди живот проживљен у својој спонтаности, у чулној, емоционалној и интелектуалној потпуности, без којих долази до дезинтеграције и неуротизације личности и ометања њеног природног развоја. Х. Рид такође сматра да уметност репрезентује стварност, на основу чега он формулише своју основну тезу према којој је „естетска активност органски процес физичке и менталне интеграције, увођење вредности у свет чињеница, тако да естетски принцип треба да уђе у науку, прожимајући пре свега социјалне и практичне видове живота у школи.”² Полазећи од тврдњи Ж. Пијажеа, Х. Рид је у својим студијама о уметности и естетском васпитању пошао од слободног изражавања као основног појма природе и функције естетске активности, где он подразумева оне врсте активности у којима индивидуа испољава своја лична осећања и расположења. За њега је игра најизразитији облик ових активности, при чему она постаје форма уметности. По његовом мишљењу, основни мотив детета је да савлада страх од одвојености од мајке и покушај да путем игре и естетских активности успостави јединство са друштвом које замењује примарно јединство са мајком (социолошки аспект). Цртеж као основни облик деце слободног изражавања и визуелни симболи као специфичан облик комуникације детета да саопшти нешто другог, по Х. Риду имају сопствене карактеристике и законитости.

¹ Ж. Пијаже, 1957, стр. 25.

² Х. Рид, навод Е. Каменов, 2006, стр. 01.

Он сматра да су дејчи цртежи и њихово значење одређени унутрашњим осећањем или чулним доживљајем, а не мерилима објективног визуелног реализма и да се на естетским активностима заснива развој чула и интелигенције.

Полазећи од теорије савремене педагогије сматра се да у сваком детету постоје могућности за развој способности опажања, доживљавања, вредновања и стварања. Када говоримо о захтевима естетског васпитања, може се приметити да се у мањој мери проучава естетска осетљивост деце и утицај васпитања и образовања у том процесу. Д. Митровић (1982) сматра да се естетске активности не могу сводити само на унутрашње потребе и инстинкте. Она је направила поређење ставова, где за разлику од А. Марјановић и Х. Рида, и њихове тврдње да учење доводи до опадања креативности, Д. Митровић сматра да развој естетског односа има свој континуитет и своје фазе, али да темпо, ниво и квалитет естетског сензибилитета и стваралачког израза у многоне зависи од систематског развоја и индивидуалних особености. Д. Митровић наводи истраживања руске научнице Е. А. Фљорине (1946) која долази до закључка да развој критичности и интелигенције могу позитивно да утичу и на резултате у естетском развоју. Фљорина сматра да дејчи цртеж није специфичан начин изражавања већ „реализација чулне представе, искуства и стваралачке намере”. Као покретач ових активности она види активно стремљење детета да упозна свет који га окружује и који жели стваралачки да изрази. Она даље наводи да је општа карактеристика естетског сензибилитета деце управо њихова естетска перцепција која је нераздвојиво повезана са предметном перцепцијом, као и да се естетско јавља у процесу комуникације детета са спољашњим светом, чиме дете развија своје психичке процесе.¹ Мишљења која су веома распрострањена јесу да развој интелектуалних способности доводи до опадања естетског сензибилитета и стваралаштва, као и да је спонтаност и доживљај пут који највише одговара естетском васпитању у периоду детињства. Веома значајан период јесте између треће и седме године као период игре и функционалних активности које су основни облик дејчег живота.

А. Маслов (А. Maslow, 2001) у својим *Есејима о психологији и вредности* говори о потреби деце за спољашњом контролом и одлучношћу, као и да она траже ограничења да би се избегла анксиозност, која може да буде резултат дејче тежње да испуне очекивања окружења и буду попут одраслих. Без присуства јасних ограничења деца често постају уплашена. Маслов наводи став Ане Фројд (Anna Freud, 1950) која то емоционално стање назива страх од преплављености сопственим нагонима, па чак и у ситуацијама када деца површно изгледају као да желе апсолутну слободу импулса и наизглед се опирају спољној контроли одраслих. Д. Митровић сада поставља једно значајно питање, а то је – Како учинити естетско васпитање интегралним делом васпитног процеса и како у оквиру различитих васпитних садржаја спајати научно-појмовни, предметно-практични и естетски приступ стварности? Естетско васпитање је један веома сложен процес који подразумева развијање интересовања, потреба и способности доживљавања естетског у природи, друштву и уметности. „Само систематским методичким поступцима је могуће развијати овакве способности код деце.”² Она такође сматра да нове методе морају бити више прилагођене деци, али и природи садржаја, и да та диференцијација претпоставља јасно схватање основних путева којима се могу остварити комплексни задаци естетског васпитања. Интеграција у естетском васпитању по Д. Митровић подразумева повезивање и усклађивање свих васпитних подстицаја и садржаја како би се узајамно појачавали и учврстили њихови заједнички елементи.

¹ Е. А. Фљорина, навод Д. Митровић: 1982, стр. 56.

² Д. Митровић, 1982, стр. 62.

Бројна истраживања дечјег ликовног израза указују нам на изузетно значајну улогу ликовног васпитања, па стога савремени педагози ликовном васпитању дају доминантно место због великог значаја визуелне перцепције и визуелног језика за формирање целокупног односа човека према свету, а посебно естетског. Систематско коришћење ликовног изражавања у раду са децом, ликовном васпитању и образовању дало би улогу регулатора ликовно-васпитних елемената у целокупном васпитно-образовном раду. На овај начин би ликовно васпитање деловало као средство естетског васпитања. Ако би спојили садржаје свих васпитно-образовних области са естетском формом, спајањем теоријског и уметничког мишљења могу се створити основе за реализацију интеграције као принципа естетског васпитања у настави. Међутим, интеграцију је могуће остварити једино под условом постојања целовито израђеног система васпитних утицаја.

Е. Каменов у својој књизи *Предшколска педагогија* наводи функције стваралаштва у дечјем развоју. Он сматра да се за разлику од превазиђеног схватања стваралачких способности као привилегије појединаца који су игром случаја награђени посебним талентом, све више прихвата став да је креативност, као општељудски потенцијал и потреба, присутна у сваком детету, да су његово нормално својство, односно да је дете које га не испољава на неки начин ометено или угрожено.¹ Потпомагање целовитог развоја дечје личности по његовом мишљењу подразумева и успостављање хармоније у погледу појединих развојних аспеката, посебно интелектуалног и емоционалног. „За дете може бити погубно ако се једнострано развијају његова рационална својства, ако се проширује сазнање и унапређује логичко мишљење, а запоставља доживљај стварности, интуитивно и метафоричко мишљење – осећајна страна која се најбоље оплемењује упознавањем са уметничким делима и неговањем сопственог стваралачког израза.”²

Будући да је стваралачки израз близак уметничком, који је глобалан, интуитиван и метафоричан, он има интегративну функцију у односу на дечје искуство. У процесу изражавања и стварања дете бира, уноси, прерађује и на нов начин уобличава разноврсне елементе свог искуства да би добило нову смисаону целину. Резултат овог процеса није само производ његове инвенције, стваралачког духа, истрајности и вештине, већ се у њему огледа и целокупна личност детета, начин на који доживљава свет око себе, његове тежње, мисли и осећања. Представљање сопственог односа према свету, према другим људима и према самом себи које је основни мотив дечјег стваралачког изражавања, нужно садржи и извесну прераду, уопштавање ових односа, што захтева интуитивно разумевање онога што је најважније у њима из угла детета. Представљање је и један од најпогоднијих начина за релативно самостално стицање искуства које се врши свесно, добровољно и повезано с осмишљеним контекстом какав обезбеђује лична акција. То значи да је дете у стању да себи привлачи нова искуства, апстрахује и симболички прерађује, остајући истовремено животно и практично употребљиво. Ни једно чисто „академско” сазнање нема оваква својства. У свим облицима стваралачког изражавања, посебно у игри, деца стварају своје прве симболе помоћу којих представљају стварност, што је значајна етапа у развоју њиховог мишљења. Поред тога што захваљујући њима стичу многа искуства, стваралачке активности деце унапређују низ интелектуалних способности, као што су радозналост, отвореност за нове доживљаје и сазнања, спремност за испитивање своје околине, експериментисање без страха од грешака и слично. Изражавајући се преко различитих облика стваралаштва, дете компензује ограниченост својих могућности саопштавања вербалним путем.

1 Исто тако се не прихвата схватање које представља другу крајност: да је могуће унапред детаљно прописаним и за све истим програмом формирати у сваком детету уметника који би деловао у складу са једним за свагда утврђеним естетским вредностима и захтевима.

2 Е. Каменов, 2006, стр. 59.

Истовремено, начин на који оно представља своје утиске, своје мисли и осећања, увек се у већој или мањој мери разликује од онога што је запазило својим чулима, што значи да су чулни утисци до одређене мере прерађени, преломљени кроз призму јединствене и непоновљиве личности сваког детета. Отуда се продукти дечјег изражавања међусобно толико разликују, као што се са узрасом мења и начин израза код сваког детета посебно. Поред тога што у продуктима свог изражавања дете чини јаснијим и одређује сопствене односе према околини и самој себи, оно прерађује, уобличава и организује своја искуства која не може да стекне на други начин, нарочито не преко речи које му саопштавају одрасли. Због тога се према процесу дечјег стваралачког изражавања треба односити, пре свега, као према незаменљивом начину разумевања себе и околне стварности, хуманизације дечје личности, изграђивања емпатије и разумевања за друге, развоја конструктивних способности и еманципације насупрот отуђењу, а не као према уметничкој делатности са уско постављеним естетским циљевима и задацима. Захваљујући стваралаштву, деца имају прилике да боље упознају своје могућности и да створе позитивну слику о себи. Међутим, развој позитивне слике о себи не може се замислити без слободе у изражавању и стварању. Дете се исказује, упознаје себе и доказује своје могућности, потврђује се као личност, а све то захваљујући првенствено овим процесима. Различите врсте изражавања су најчешће једини оквир у коме је деци све дозвољено, у коме могу да буду изједначена са старијима и да потврђују своје јединствене способности. Ово је утолико важније и пресудније уколико су деца млађа.

Подстицање стваралачког изражавања има, између осталог и задатак да припреми децу за промене које их очекују у будућности и оспособи их за преузимање активних улога у овим променама. Од тога какав ће се код детета став изградити према сопственом учешћу у стварању материјалних и духовних добара и у проналажењу сопствених начина израза и уношењу новина у стварност која га окружује, зависи и какав ће бити његов став према животу и свету уопште. Оно може да прихвати улогу извршиоца и потрошача који се мири са постојећим и потчињава ауторитетима, или да заузме активан однос према уобличавању сопствене егзистенције и да тежи променама које ће га учинити бољим, хуманијим и усмереним ка вишим циљевима. Људски живот може бити испуњен смислом само у оној мери у којој је испуњен стваралачким напорима. Отуда је потребно деци омогућити, понудити им и подстаћи код њих такве активности које ће погодовати развоју свих особина креативне личности да би се развијале више продуктивне, него репродуктивне способности, да би она више трагала за одговорима него их усвајала у готовом виду и да би била активнија у трагању за новинама него у прилагођавању постојећем стању. Поменуте способности, које у развијеном виду срећемо код уметника и научника, имају корене у најранијем детињству, у првим покушајима детета да гради сопствено искуство о свету око себе, да направи нешто и употреби га на начин који није видело од других, да искушава особине ствари уношењем промена у њих и сагледавањем последица својих покушаја. Свако дете је стваралац и задатак одраслог је да га прихвати као таквог и обезбеди му колико је могуће несметано испољавање ове људске способности, као и њен пуновредан развој, што је и најважнији услов целовитог развитка његове личности.

Креативност као основни аспект развоја стваралаштва

„Рад у уметности није представљање ствари, већ представљање искуства које имамо са тим ствари-ма. Пошто се искуство мења из дана у дан, ликовно стваралаштво представља динамичан и стално променљив процес.”¹

1 V. Lowenfeld, 1975, стр. 92.

Стваралачко ликовно изражавање деце је мање условљено одређеним вештинама у руковању различитим материјалима и техникама, већ више зависи од тога какви су ставови изграђени код њих према самом креативном чину, колико су ослобођена да истражују и експериментишу разним медијумима. Најважније је њихово спонтано и искрено препуштање заносу учествовања у стваралачком процесу у коме долазе до изражаја неспутана машта, инвентивност и независност у односу на спољашње захтеве и устаљене шеме. Тако се стваралаштво појављује као особина и став личности која је конструктивна, продуктивна и осетљива на људе и ствари око себе, способна да машта, планира, доноси одлуке, истрајава у ономе што је започела и спремна да преузима одговорност за своје поступке. Један од најважнијих показатеља аутентичности процеса изражавања је уживање у самом стваралачком чину јер је његова основна особина самонаграђивање. Треба посматрати дете од онога тренутка када је у стању да држи оловку или комад шарене креде и оставља њима трагове свуда око себе. Овде је најважнији сâм процес и, уколико није ометано, поуздање које дете стиче у себе и своју околину, као и однос према изражавању као чину који је прихваћен, цењен и подстицан. Стваралаштво је и најбоља вежба самосталности и независности, које треба развијати како би дете тежило ослањању на своје снаге и да би изражавало сопствене идеје на начин који њему највише одговара. Ако се, уместо тога, од малена усмери на подражавање других, то ће се неизоставно одразити на читав његов развој. Оно ће бити фрустрирано, несигурно у себе, зависно од других и осећаће се инфериорно. Све то може проузроковати знатно дубље поремећаје у личности и застоје у развоју него што претпоставља родитељ, наставник или васпитач који, у најбољој намери, ставља замерке детету на оно што је нацртало, настојећи да га „научи” како се шта црта.

Догађа се да се на продукте деце стваралаштва гледа више из аспекта некаквог уметничког постигнућа, а мање из развојног угла, из угла специфичне функције коју ликовно или неко друго изражавање и стварање имају у децем развоју и учењу. То доводи до третирања детета као почетника, шегрта у уметничком занату, којег прво треба оспособити да рукује прибором, да упозна различите ликовне технике, савлада представљање перспективе и слично, како би касније могло да се самостално изражава. То га претвара у својеврсног кандидата за стваралаштво, а његова самосталност се оставља за будућност која му непрестано измиче, све док не постане неспособно за њу.

У начину на који се дете односи према стваралачком изражавању огледа се и читав његов однос према свету који га окружује, као и према самом себи. Повучена, несигурна деца која немају поверења у себе, понављаће у бескрај исте мотиве не усуђујући се да одступе од њих, што може да успори њихов развој. Уколико је израз спонтан и стваралачки, начин на који дете представља објекте стално се мења, док угледање на стереотипне форме које су створили други није флексибилно и тежи да се понавља све док не досади. Право деце стваралаштво се, насупротив томе, огледа у спонтаности, слободном изражавању и сталним импровизацијама. Зато је ослобађање од стереотипног понашања и подражавања других значајно, не само за развој таквог стваралачког израза, већ и за општи, посебно емоционални развој детета. Уколико се деце изражавање лиши креативности као своје најважније особине деца ће се понашати несамостално, радиће по угледу на друге, копираће, прецртаваће, прихватаће њихове предрасуде и стереотипе као сопствене ставове и опажање, што ће се као зид испречити између њих и стварности.¹

1 – Упореди боју снега на сунцу и у сенци. Зар је могуће да не видиш да је он у сенци плав, на сунцу румен, златан? – Не, он је увек бео. Па то је снег и сви знају да је он бео, а ви чико, измишљате. – Симфонија боја! Нијансе, игра светла и сенке! Да ли је могуће да је све то измишљено? Или је то масовни далтонизам? (Б. М. Неменски, навод В. А. Левин: 1977, стр. 417).

Свакако, стваралаштво није нешто што се може директно тражити од детета или му се наметнути, подучити га, јер је све то у супротности са природом самог стваралаштва. Њега треба градити као особину и став личности да би се потенцијали које носи свако људско биће обогатили, развили и оплеменили, што је могуће само ако му се посвети целина васпитно-образовног процеса. То је нарочито важно учинити у предшколском узрасту који је „златно доба дечјег стваралаштва“ и критични период за даљи развој стваралачких способности. Развој креативности се код деце огледа у постепеном развијању појединих фактора креативности који се на предшколском узрасту нагло развијају до шесте – седме године, да би на школском узрасту дошло до застоја, па чак и опадања креативних способности деце.

Љ. Ћук (2008) сматра да креативност треба подстицати манипулисањем идејама и појмовима, проверавањем исправности идеје, охрабривањем новог, изворног мишљења, суздржавањем од преране критике идеје као лоше или неприкладне, тражењем алтернативног начина решења, као на пример питањима „Шта би било да је било другачије?“, подстицањем деце да постављају питања, награђивањем неконформистичког мишљења и подстицањем групног решавања проблема.

У истраживањима Р. Квашчева се показало да свестрано развијен и теоријски добро заснован систем вежбања може утицати на постепено развијање опште шеме креативног процеса код личности, тако да се, после вишегодишњег вежбања ова општа шема заснива на менталним процесима који представљају основу за развијање великог броја стваралачких способности. Р. Квашчев сматра да садржину опште шеме креативног процеса чине когнитивне способности, способности конвергентног и дивергентног мишљења, као и способности резоновања и решавања проблема, тако да систем вежбања мора да теоријски обухвата целокупну садржину опште шеме креативног процеса и подстиче њен развој путем комплексно заснованог система усвајања знања. Р. Квашчев је такође својим експерименталним истраживањима утврдио чиниоце који спутавају стваралачко понашање личности, при чему су откривена четири групна фактора ригидности: семантичка ригидност, адаптивна флексибилност, спонтана флексибилност и ригидност у ослобађању од навикнутих активности. Утврђено је да постоји значајна повезаност између ригидног понашања и одређених особина личности, где треба издвојити: низак ниво развоја интелигенције, мала развијеност социјалне интелигенције, социјална неприлагођеност, високоразвијени ригидни ставови, затвореност, конвенционалност, когнитивна комформираност, одсуство мотивације и потчињеност ауторитету. Веома важна констатација до које је Р. Квашчев дошао јесте да је ригидност пре свега когнитивне природе, односно да ригидно понашање личности зависи од нивоа развоја одређених когнитивних особина. Многи психолози дефинишу ригидност још и као неспособност промене усмерености мишљења у току решавања проблема, неспособност прилагођавања личности у измењеним и новим ситуацијама, као и истрајно понављање неодговарајућих активности (Р. Квашчев, 1980, 195).

Х. Вернер (Н. Werner, 1940) разматра ригидно понашање личности у склопу теорије менталног развоја (диференцијација делова и појединачна диференцијација између организама и спољашњег света), па он ригидност представља као недостатак варијабилности у одговорима личности и као недостатак адаптивности у понашању личности. Х. Вернер сматра да постоји двосмисленост у објашњавању ригидности и да је неки аутори дефинишу структурално (у вези са структуралном организацијом личности), а неки функционално (односи се на спорост у варирању одговора). Такође сматра да се ригидност често меша са стабилношћу и да је личност структурирана на одређене области, а да велика независност између њих условљава и снажну ригидност.

И. Тејлор (I. Taylor) разликује генеративно и конструктивно стваралаштво. Он генеративно стваралаштво даље диференцира на: експресивно, продуктивно и инвентивно, а конструктивно стваралаштво на иновативно и емергентивно (то су аутентични нови системи).

Експресивна креативност као прва и примарна креативност се манифестује као слободно, спонтано варирање и карактеристична је за децу. Квалитет је у овом случају од мањег значаја, нема одређеног циља нити плана рада, нема корелација и ради се на принципу првог потеза. По мишљењу И. Тејлора, злоупотреба ове експресивне креативности води вулгаризацији уметности. Продуктивна креативност је виши ниво стваралаштва где је производ формиран са већом техником и вештином, при чему постоји ограничавање произвољности и контроле слободне воље јер се ради по плану и са одређеним циљем. Продуктивност као карактеристика овог нивоа стваралаштва произилази из вештине и усавршености технике које поседују личности које су на овај начин креативне. Инвентивна креативност је одлика врхунског стваралаштва по мишљењу В. Панића јер се базира на континуитету развоја. Она долази до потпуног и свеобухватног разумевања основних принципа неке области, а у комбинацији са осталим облицима креативности као што су експресија, продукција и иновација, модификује ове основне принципе, развија их и продубљује. Иновативна креативност се карактерише досетљивошћу у руковању и комбиновању материјала, техникама, методама, као и флексибилности опажања. Већа количина знања и добра моћ опажања уз досетљивост у примени постојећег могу да доведу до овог облика креативности. Емергентна креативност јесте врхунска, револуционарна креативност, која је способна да превазиђе старе и формулише сасвим нове, дубље и свеобухватније принципе. Овај облик може да у већој или мањој мери садржи све облике надарености, али и не мора, када се говори о визионарству или генијалности. Р. Архајм сматра да између ових облика креативности постоје прелазни стадијуми које он назива „ружне форме“, као међуфазе када дете превазилази постигнути ниво, а да при томе није достигло виши, развијенији ниво. В. Панић овај феномен повезује са случајем регресије, када способности опадају и потом се стабилизују, али на nižем нивоу.

Ако овако посматрамо креативност која није увек иста и разликује се како у процесу, тако и у резултату, може се констатовати да је својствена сваком човеку, али и да се као интелигенција нормално дистрибуира. В. Панић наводи нека истраживања која показују да имагинација и флуидност, који су услов за стваралаштво, нису редовни пратиоци високе IQ, као и да овакви случајеви не морају бити креативни, јер богатство сирових идеја није довољно да би се неко окарактерисао као креативна личност. Бурт сматра да је неопходна селекција произведених идеја, такозвана „интелектуална валоризација“, односно евалуација, да би се створило нешто значајније и изнад нивоа експресивности (В. Панић, 2005, 57).

Р. Квашчев је својим истраживањима значајно допринео начинима подстицања и развијања стваралачких способности и критичког понашања, а такође је указао на поступке спутавања стваралачких способности у својим бројним радовима као што су *Развијање критичког мишљења код ученика* (1969), *Развијање стваралачких способности код ученика* (1971), *Развијање креативног понашања личности* (1974), *Подстицање и спутавање стваралачког понашања личности* (1975) и *Психологија стваралаштва* (1975).

Према Р. Квашчеву као услов за развој стваралачких способности неопходна је дидактичка иницијатива и методолошка помоћ за саопштавање основних теза, самосталну текстуализацију перцепција, транспоноване техничких навика, покретање инвенције и подржавање конкретних потенција у раду. Саопштавање основних теза подразумева систематизацију основних идеја које чине суштину одређеног садржаја. Самостална текстуализација перцепције је напор да се саопшти оно што се доживело, дакле непосредно формулисање и дефинисање перцепције у процесу сазнања и учења. За успех у том смислу треба организовати посматрање, јачати концентрацију пажње, упућивати на селекцију и захватати класификацију утисака у свим видовима васпитно-образовне делатности.

Транспоноване техничких навика из једне ситуације у другу, по мишљењу Р. Квашчева, омогућава одређене видове стваралаштва, при чему се преношење као елемент стваралаштва не може извести једноставним захтевом да се нешто уради по узору на сличне радње или упорним понављањем тих радњи у новим техничким условима – то је механичко транспортовање вештина из једне у другу ситуацију. За преношење навика ради стваралаштва неопходно је објашњење могућности и логичко уграђивање проверених навика у непроверене ситуације васпитно-образовне делатности. Покретање инвенције је облик борбе против интелектуалне крутости која спутава стваралаштво деце. Р. Квашчев наводи да треба избегавати устаљене поступке и рецептивну активност, а подстицати и прихватити оригиналне покушаје и самостална решења у васпитно-образовној делатности. Он сматра да се на овај начин подржавају креативни потенцијали деце и омогућава развијање стваралачких способности у одређеним областима васпитно-образовне делатности. Као саставни део стваралаштва уопште Р. Квашчев наводи критичко понашање личности које зависи од одређених фактора и одређених психолошких карактеристика, што је и доказао експерименталним истраживањем у паралелним групама. Фактори критичког понашања, по мишљењу Р. Квашчева могу да се сврстају у четири релевантне групе за подстицање или спутавање стваралаштва, а то су:

- фактор семантичке ригидности који се односи на неспособност ученика да проналази нова значења датих информација и појава;
- фактор адаптивне ригидности који се односи на способност личности да прекине навикнуте начине решавања проблема и да открије нове различите путеве решавања истих задатака;
- фактор спонтане флексибилности односи се на чињеницу да одговори ригидних испитаника персеверирају (њихове раније слике утичу на следеће слике) унутар једне класе одговора у току решавања задатака, због чега ова категорија испитаника није способна да спонтано мења усмереност мишљења и да открива нове класе одговора;
- фактор ригидности који представља ослобађање од навике активности, а огледа се у томе што утицај навикнуте активности делује на слабије извођење других, нових активности, па самим тим стечене активности условљавају ригидно понашање у новим ситуацијама.

Р. Квашчев је издвојио одређене психолошке карактеристике на којима се заснивају фактори критичког понашања у стваралаштву, а које су веома важне за организацију васпитно-образовног рада. Он је утврдио и дефинисао 14 психолошких карактеристика као што су:

- уски теоријски фактори градива из којих извиру проблеми и допуњују се специфичном врстом учења која је везана само за једну врсту задатака;
- тенденција замењивања флексибилног понашања аутоматским, што значи отпорност према променама и неспремност да се изврше нова прилагођавања;
- когнитивна конформност или групни притисак где се инхибира флексибилније прилажење решавању проблема;
- проверавање и уопштавање чињеница на нивоу одређених веза, што потпомаже критичко понашање;
- асоцијативна постојаност условљава тенденцију замењивања флексибилног прилагођавања аутоматским поступањем;
- ригидно понашање које је више везано за конкретан начин мишљења;
- ригидност нивоа апстракције као један од узрока стереотипног решавања задатака;
- неоткривање различитих перцептивних својстава предмета је један од узрока „функционалне фиксираниости”;
- функционални фактори ”фиксираниости”, где је само једно решење предмета последица неоткривања нових особина градива и несагледавања вишезначајности датих података;

- уска фиксираност само за једно значење речи или појмова као један од узрока семантичке ригидности;
- претходно искуство у датој класи учења и продуката што не омогућава промену, већ упорно постоји и долази до инхибиције других одговарајућих облика решавања проблема;
- првобитни облици навикнутог понашања, при чему, када се изведу у току дужег времена, изазивају високи ниво јачине навике;
- дуготрајан шаблонски и рутински рад који се заснива на генералисаним навикама и условљава ригидно прилагођавање испитаника новим ситуацијама;
- „хабит трансфер” који онемогућава откривање вишезначајности релације датих података, што опет омогућава да се развије општа методологија решавања проблема (Р. Квашчев, 1974, навод Ђ. Лекић, 2000, 150)

Е. Каменов (2006) сматра да се све више прихвата став да је креативност, као општељудски потенцијал и потреба, присутна у сваком детету. Захваљујући стваралаштву, деца имају прилике да боље упознају своје могућности стварајући позитивну слику о себи, за шта је услов слобода у изражавању и стварању. Е. Каменов сматра да деци треба омогућити, понудити им и подстаћи их на активности које погодују развоју свих особина креативне личности, да је свако дете стваралац, а да је задатак одраслог да га прихвати као таквог и обезбеди му колико је могуће несметано испољавање те људске способности и њен развој као најважнији услов целовитог развитка личности. Такође се у нашој васпитно-образовној пракси може наићи на став да деци треба пружити могућност да се баве одређеним активностима, између осталог и стваралачким, према индивидуалним интересовањима деце и да им треба понудити могућност, а да се самостално опредељују да ли ће или не узети учешће у некој од активности. Е. Каменов сматра да је од посебне важности масовност, односно да треба сваком детету пружити могућност за стваралачке активности уз „оптимистичну хипотезу” да се у сваком детету крије носилац квалитета које треба подстицати.

Б. Карлаварис (1991) сматра да сама игра није довољна да би се дете увело у комплексан процес ликовног обликовања. Игра је једна од фаза тог процеса, али су потребне информације и искуство. Квантитативан процес уз игру доводи до квалитативних промена јављањем креативних идеја и реализација, а игра ликовним елементима доприноси потпунијем и лакшем ликовном решавању креативних идеја коришћењем претходног искуства стеченог игром. Поред креативних фактора он наводи и обликовне факторе који су један од услова стваралачког процеса, а односе се на опажање, моторику, интелект и емоционалност. Ови фактори су међусобно повезани и омогућавају настајање креативног резултата. Б. Карлаварис је направио поделу сматрајући да сваки од ових фактора има свој квалитативни и квантитативни аспект. Код опажања он разликује тачно опажање као квантитативно, а осетљиво опажање или сензитивитет као квалитативни фактор. У сфери моторике разликује моторичку спретност као квантитативни фактор и моторичку осетљивост као квалитативни фактор. У сфери интелекта разликује визуелно памћење као фактор који прикупља и задржава податке у свести, дакле квантитативни фактор и креативно ликовно мишљење као квалитативно стваралачки фактор. У сфери емоција разликује машту као квантитативни фактор који омогућава да се за емоције вежу одређене слике и емоционални став који је подстицајан и представља квалитативни фактор.¹

Важно је истаћи значај познавања свих наведених фактора креативних процеса како би се подстицали и развијали код деце у процесу ликовног васпитања и образовања. Такође је значајно напоменути да је развој деце интегрални процес, па се дечје ликовно изражавање не може дефинисати само као ликовно-естетски феномен, већ и као део физичког, психо-моторичког, когнитивног, емоционалног и социјалног развоја деце.

¹ Б. Карлаварис, 1991. стр. 45.

Закључак

Полазећи од најважније функција изражавања и стварања у дечјем развоју, а то је да подржи личност у развоју да однегује сопствени естетски сензибилитет, стиче богата и разноврсна чулна искуства, оплемењује своје емоције и изгради трајну потребу за стваралачким и конструктивним деловањем у сопственој друштвеној и природној средини. Ова функција се не сме сводити на припремање деце за касније бављење уметношћу, већ је најважније да се њоме унапређује општи дечји развој на начин на који се то не може постићи другим типовима активности. Развијањем стваралаштва доприноси се оформљивању дечје личности у целини, која ће се током живота руководити хуманим вредностима и тежњама, код које ће бити уравнотежена интелектуална, емоционална и социјална својства и однеговане аутентичне потребе.

Подстицање дечјег стваралаштва, поред својих развојних, има још једну функцију која се заснива на чињеници да се дете у производима стваралаштва открива јер најчешће није ограничено стидом и страхом, честим у другим облицима комуникације. Отуда су они сведочанства о врстама и квалитету дечјих емоција, интелектуалним процесима и стеченим искуствима, психофизичким способностима и развијености чулног опажања, вредносним ставовима (посебно естетском укусу), као и о моралним својствима, социјалној ангажованости и квалитету односа у које ступа у својој друштвеној средини. Преко њих је могуће пратити и промене, односно напредовање у сваком од наведених аспеката развоја и учења. Искусан наставник или васпитач преко продуката дечјег стваралачког изражавања може да сазна о деци и такве податке које она нису у стању да му вербално саопште, да открије њихове унутрашње конфликте и проблеме којих често ни сама нису свесна. Психолози, на пример, преко цртежа долазе до показатеља дечје интелигенције, клиничари према бојама и димензијама насликаних ликова тумаче однос детета према члановима породице и слично. Посматрање и праћење процеса стваралачког изражавања је најбољи начин за упознавање развоја детета и конкретизације законитости о феноменима развоја на раним узрастима. Тако се формирају и усавршавају искуства у непосредном раду с децом потребна сваком наставнику и васпитачу, без којих су знања стечена у кадровској школи заробљена у речи којима су пренета и неприменљива у пракси. Истовремено, она омогућавају да се на развој дечјег стваралаштва утиче не ометајући га и да се преко њега остварују најважнији циљеви васпитања и образовања.¹

Дакле, стваралаштво зависи од култивисања целокупне личности и равномерног развоја свих способности. Код детета се узајамно развијају различити видови изражавања где учествује више психофизичких функција: усмерена пажња, моторика, стваралачка машта, сликовно памћење, посматрање, мотивација (воља), емоције и мишљење, па је зато веома важно да наставник и васпитач познају све компоненте дечјег развоја и утицаја на његове како ликовне, тако и опште способности. Може се закључити да је развој детета интегрални процес, па се ликовно васпитање и образовање не може, и не треба, сводити само на естетске основе, већ да постоји непосредан утицај и на дететов развој чула и физички развој, когнитивни развој и развој интелигенције, социо-емоционални развој, семиотички развој, а као најважније треба издвојити развој стваралачке комуникације и креативности као компонента личности.

¹ Е. Каменов, 2006, стр. 252.

Литература

- Каменов, Е. (2006) *Предшколска педагогија*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Karlavaris, B. (1991) *Metodika likovnog odgoja 1*, Rijeka: Hofbauer p.o.
- Karlavaris, B. (1991) *Metodika likovnog odgoja 2*, Rijeka: Hofbauer p.o.
- Квашчев, Р. (1980) *Подстицање и спутавање стваралачког понашања личности*, Сарајево: Завод за уџбенике.
- Левин, В. А. (1977) *Воспитание творчества*, Москва: Знание.
- Лекић, Ђ. (2000) *Педагошки правци и покрети у историји васпитања и образовања*, Београд: Универзитет у Приштини и Просветни преглед.
- Lowenfeld, Viktor & Brittain, W. Lambert (1975) *Creative and mental growth*, New York: Macmillan Publishing Co., Inc.
- Маслов, А. (2001) *О животним вредностима — изабрани есеји о психологији вредности*, Београд: ИП „Жарко Албуљ”:
- Митровић, Д. (1982) *Савремени проблеми естетског васпитања*, Београд: ЗУСПС.
- Панић, В. (2005) *Психологија и уметност*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Пијаже, Ж. (1957) *Учење и развој*, Београд: Предшколско дете.
- Read, H. (1961) *Education through art*, London: Faber and Faber.
- Филиповић С. (2011) *Методика ликовног васпитања и образовања*, Београд: Универзитет уметности у Београду и Издавачка кућа Клет.

СТРУЧНО/ПЕДАГОШКО ОБРАЗОВАЊЕ НАСТАВНИКА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ: УМЕТНИК-НАСТАВНИК ИЛИ НАСТАВНИК УМЕТНОСТИ

Александра Јоксимовић

Одсек за теорију уметности Факултет ликовних уметности

Универзитет уметности у Београду

UDK 371.13:73/76

РЕЗИМЕ

Школе, између осталог, могу постати кључно место за квалитетно уметничко васпитање и образовање уколико имају довољно стручне наставнике из области уметности, наставнике довољно професионалне у својој струци, али и са квалитетним психолошко-педагошко-методичким образовањем. Управо однос између стручног и педагошког образовања будућих наставника ликовних уметности јесте тема којом се у раду бавимо, не занемаривши чињеницу да профил наставника који нам је потребан заправо детерминишу захтеви статуса, циљева и садржаја наставног предмета из области ликовних уметности. У истраживању нас је, заправо, занимало у ком смеру се креће школовање наставника ликовних уметности у свету и да ли се више инсистира на познавању области која се предаје или на наставничким знањима и вештинама, обзиром да се ради о специфичној области. Да ли, дакле, желимо да припремамо наставнике који су, пре свега, наставници, или уметнике који су оспособљени да подучавају, и да ли се ове две улоге међусобно искључују?

Оно што је јасно кад се погледају резултати до којих смо дошли компаративном анализом јесте да је школовање за рад у настави визуелних уметности могуће стећи и на уметничким и на педагошким високошколским институцијама, као и да се у неким случајевима припрема наставника одвија паралелно на обе врсте факултета у оквиру истог универзитета. У већини земаља које у раду представљамо, школовање наставника визуелних уметности одвија се на уметничким факултетима/ академијама/ колеџима. Тачније, на основу наших података, три пута више се ово школовање одвија на уметничким него на наставничким високошколским институцијама (тај однос је у нашем узорку 21 према седам).

Било како да је конципирана педагошка припрема наставника визуелних уметности, она обухвата одређене теме које смо у раду покушали да набројимо, категоризујемо и уочимо које од њих су најзаступљеније у иницијалном образовању наставника за област визуелних уметности.

Кључне речи: наставник ликовне културе, иницијално школовање наставника, психолошко-педагошко-методичко образовање наставника

Наставник је средишњи чинилац управљања токовима васпитања и образовања у школи. Данас се у читавом свету постављају питања која се односе на различите стране наставникове личности, његово претпрофесионално, професионално и касније образовање, његове компетенције, степен аутономије, избор, напредовање, положај у друштву, мотивисаност и друго. Квантитативна експанзија образовања током последњих неколико деценија учинила је наставну професију најмасовнијом. Данас, само у основним и средњим школама у свету ради преко 50 милиона наставника. Експанзија ове професије не може остати без негативних последица по квалитет. У оваквим условима дошло је до великих неједнакости, несклада, односно различитих усмерења, нивоа школске спреме, врста активности којима се наставници баве.

Пораст значаја знања и повећана улога људских ресурса захтевају образованије наставнике као професионалце позване да шире знања и подстичу развој човека. Отуда и потреба да се мењају не само садржаји већ и путеви, средства и трајање њиховог образовања. Питања селекције наставника, професионалног образовања, стручног усавршавања, статуса и положаја у друштву се стога посматрају у контексту нових циљева и задатака школе, брзих промена у науци и техници, савремених информационих комуникационих технологија, улоге наставника у трансферу нових образовних технологија. У измењеним околностима тражи се наставник који ће што успешније одговарати потребама тог развоја. Тражи се потпуније педагошко образовање, способност организовања и управљања савременим токовима наставе/ учења, трајно самостално усавршавање, отвореност за примену нових идеја. Уз то, примећујемо да је образовање, односно професионална припрема будућих наставника, тема која је веома заступљена у магистарским и докторским тезама на одељењу за Педагогију Филозофског факултета у Београду. Препознато је, дакле, да је припрема наставника један од кључних фактора напретка друштва, али и да у њиховом образовању има извесних недостатака, односно да би оно могло да буде адекватније организовано.

Оцене су да је просечан наставник данас недовољно припремљен за задатке који се постављају савременој школи. Сматра се да је он и недовољно оспособљен да се перманентно усавршава, да прихвата и примењује иновације у образовању. Сматра се да у почетном професионалном образовању наставнике треба у првом реду формирати као педагоге и омогућити им да овладају вештинама педагошког деловања, развију способности за успешно преношење тековина културе, социјализацију, прате развој науке, усавршавају се и стечена знања примењују у пракси, затим владају методологијом научног истраживања и истраживањима се активно баве, користе савремене информационе технологије. Генерално је становиште да би будуће наставнике у већој мери ваљало припремати за улогу васпитача него стручњака који ће преносити знање на ученике.

Да ли наведено треба да важи и за оне који претендују на то да се баве наставом ликовних уметности у школама, или је уметност толико специфична област да је битније да се њоме у настави бави неко ко је изнад свега уметник и добро је образован у својој матичној области? Да ли нам треба Уметник - наставник или Наставник уметности? Ко је он, какав је његов профил? Где се они образују? Како да дођемо до њих?

Дакле, какав нам наставник из области визуелних уметности треба? Да ли је то неко ко је школовани уметник, који је уз своје уметничко образовање похађао минимум студијских предмета или курсева из области педагошко-методичког образовања (некад чак и није имао опцију да те предмете не изабере), неко ко се, заправо, определио да буде, пре свега, уметник, а успут је стекао и право да буде наставник. Или је то неко ко је након стицања дипломе уметника, уписао специјалистичке/ мастер студије на којима се припрема за посао наставника. Или нам, можда, треба особа која је уписала студије на одређеном факултету с намером да се управо школује за позив наставника из

области визуелних уметности и где има озбиљан и обиман програм из области психолошких и педагошких дисциплина и методике образовања из области визуелних уметности, наравно на уштрб садржаја из подручја одабране уметничке дисциплине. Или, пак, облик формалног образовања није важнији од тога да особа која ради као наставник визуелних уметности буде човек осетљив за потребе деце, има смисла за рад са младима и то заиста жели, има извесне организационе способности, да буде креативан у свему што ради, да буде отвореног духа и ума, и да, наравно, добро познаје и осећа уметност. За такву особу није од пресудног значаја да ли ће Педагогију или Методику наставе визуелних уметности учити два, четири или осам семестара, односно какву је тачно врсту образовања за улазак у наставу похађао. Он у својој наставничкој пракси увиђа шта му је још од психолошко-педагошко-методичког образовања неопходно и у том правцу усмерава свој даљи професионални развој.

Чињеница да у нашим основним школама раде наставници Ликовне културе са разноликом врстом и нивоом иницијалног школовања – од две до седам година школовања, са минималним педагошко-методичким образовањем, а обимним из области уметности, или са оскудним уметничким, а солидним педагошко-методичким образовањем, навела нас је на размишљање о томе како је у развијеним земљама света решено питање школовања наставника за област визуелних уметности и колико се њихово иницијано образовање разликује или подудара са нашим. Занима нас, заправо, у ком смеру се креће школовање наставника у свету и да ли се више инсистира на познавању области уметности или на наставничким знањима и вештинама.

На основу анализе добијених података о високошколским институцијама на којима се образују наставници визуелних уметности за више нивое основних и ниже нивое средњих школа, дошли смо до података које можемо да представимо кроз неколико катеорија. Звање наставника визуелних уметности могуће је стећи на следеће начине:

1. Након завршених основних студија (на Уметничком колеџу или факултету) студент се уписује на посебан, последипломски, једногодишњи програм за стицање наставничког сертификата на неком од факултета или колеџа који се, иначе, баве припремом будућих наставника. Дакле, високошколске институције које се већ баве образовањем наставника или учитеља, имају своје специјалне, последипломске једногодишње програме за дипломе било којих других факултета, чиме им дају огућност за стицање сертификата за рад у настави.
2. Студент студира своју област уметности на адекватном факултету, а на истом универзитету, тј. на неком од његових педагошких факултета, истовремено током главних студија похађа предмете из психолошко-педагошко-методичке области, што му касније даје право да се запосли у настави. Припрема за наставнички позив може се одвијати било током основних студија из неке области, било током последипломских студија.
3. Студент похађа трогодишње основне студије, у оквиру којих се уче главна и остале уметничке дисциплине, теорија уметности и педагошка група предмета која припрема за рад у настави.
4. Након завршеног академског програма на уметничким колеџима или универзитетима, практична педагошка обука се похађа на Институтима или школама који нису у окриљу универзитета већ су независне, државне или приватне установе.
5. Студент може да дипломира на неком од педагошких/ наставничких факултета, који трају три године, и који, између осталих, имају студијску групу Ликовна педагогија, Уметничко образовање или слично, намењену будућим наставницима визуелних уметности у основним школама.

6. Диплома наставника визуелних уметности може се стећи и на Вишим уметничким школама, које, као једну од студијских група имају и ону за припрему будућих наставника за област визуелних уметности.

7. Студенти Факултета ликовних или примењених уметности имају, као обавезне, педагошко-методичке предмете и тиме стичу право да раде у школама као наставници визуелних уметности.

8. Факултети ликовних уметности пружају могућност да студент, као изборне или факултативне, одабере да похађа и полаже предмете из области педагогије и методике, и тиме, уз звање дипломираног сликара, вајара и слично, на дипломи добије још једно звање – наставника или професора визуелних уметности. Студенти који нису похађали ове додатне предмете, немају право да раде у настави.

Оно што је јасно кад се погледају резултати до којих смо дошли анализом јесте да је школовање за рад у настави визуелних уметности могуће стећи и на уметничким и на педагошким високошколским институцијама, као и да се у неким случајевима припрема наставника одвија паралелно на обе врсте факултета у оквиру истог универзитета. Последња варијанта могућа је у случајевима када су јединице једног универзитета административно и организационо јединствене или усаглашене, што у нашој земљи никако није случај. Могућност да будући наставници стекну образовање за педагошки рад на два факултета, уметничком и педагошком, оба најкомпетентнија за одређену област, а не на међудисциплинарном одељењу или факултету где је једна област (било уметност било педагогија) главна а друга споредна и мање важна, чини нам се сасвим добрим опредељењем. Осим паралелног образовања на уметничким и педагошким факултетима истог универзитета, сматрамо да је веома добра и ефикасна пракса да студент након стицања дипломе на уметничком факултета, где би се специјализовао за неку од уметничких области, похађа педагошке студије било на адекватном факултету, било у оквиру посебног педагошког центра који пружа ову врсту услуга, било на некој другој ванинституционалној установи педагошког профила. Оваква пракса је веома распрострањена у Финској и Великој Британији, и на неким универзитетима у САД и Канади.

Иначе, у већини случајева које смо у раду представили школовање наставника визуелних уметности одвија се на уметничким факултетима/ академијама/ колецима. Тачније, на основу наших података, три пута више се ово школовање одвија на уметничким него на наставничким високошколским институцијама (тај однос је у нашем узорку 21 према седам). С тим да се у Немачкој, Француској, делимично Финској, затим у Аустралији, Словенији, Хрватској и Србији наставници визуелних уметности школују претежно на уметничким факултетима, иако постоје и друге могућности. У Британији се, на пример, дипломирани уметници специјализују за педагошки рад на посебним институцијама које им дају сертификате за рад у настави, док у Америци имамо заступљене све напред наведене варијанте, од којих је најзаступљенија школовање наставника на уметничким факултетима. Називи студијских програма у оквиру којих се школују будући наставници визуелних уметности у вишим основним или средњим школама су, такође, веома разнолики. Особа која је стекла сертификат да се бави педагошким радом у области ликовне уметности, може да има следећа звања:

1. Мастер образовних/педагошких наука – Образовање из области визуелних уметности
2. Мастер из области (визуелно)уметничког образовања
3. Мастер лепих уметности са нагласком на уметничко образовање
4. Мастер из подучавања из области уметности
5. Студије образовања из области визуелних уметности

6. Диплома из области лепих уметности са нагласком на уметничко образовање
7. Мастер уметности из области уметничког образовања
8. Мастер уметности у области подучавања
9. Уметничко образовање и историја уметности
10. Уметничко образовање
11. Мастер из области уметничког образовања
12. Доктор из области уметничког образовања
13. Диплома из области уметности са сертификатом за рад у настави
14. Магистар уметности са сертификатом за рад у настави
15. Мастер педагошких наука са нагласком на уметничко образовање
16. Диплома из уметничког образовања
17. Диплома из области (визуелно)уметничког образовања
18. Диплома из области образовања - уметничко образовање
19. Диплома из области образовања са уметничким образовањем као главним предметом
20. Наставник визуелних уметности
21. Мастер уметности, са специјализацијом за подучавање у области визуелних уметности
22. Мастер филозофије за област уметности, дизајна и архитектуре у образовању
23. Наставник ликовне културе
24. Дипломирани сликар (вајар/ графичар) – професор ликовне културе
25. Професор ликовног васпитања

Истраживањем смо приметили да се у Србији, Словенији или Хрватској, на пример, користи термин Наставник... или Професор, како би се означило занимање или звање стечено након одговарајућих студија. У другим земљама ни у једном случају нисмо наишли на тако уско дефинисан профил. Обично се и самим називом прифила, а нарочито кроз садржаје образовања, указује на то да се дипломци на презентованим студијским групама припремају за шири спектар занимања или послова из поља васпитања и образовања из области визуелних уметности, или, боље речено, ликовне педагогије – рад у предшколским установама, рад са малом децом, адолесцентима или старијим особама, саветници за наставу визуелних уметности, педагошки рад у музејима или другим културним или образовним институцијама и слично. Трајање иницијалног школовања будућих наставника варира од три до пет година, а последњих година је све више докторских студија које оснажују наставничке компетенције.

Нивои студија и њихово трајање:

1. Основна диплома – три године студирања
2. Основна диплома – четири године
3. Основна диплома – пет година
4. Студирање може бити континуирано и подразумевати обавезно стицање и дипломе првог и дипломе другог степена. Организовано је на различите начине, као 3+2, 4+1 или 4+2
5. Мастер студије, у трајању од једне или две године
6. Специјалистичке студије и трајању од годину дана
7. Докторске студије, у трајању од две или три године

Садржаји педагошко-методичке припреме наставника визуелних уметности

Кад су у питању садржаји које студенти који се припремају да буду наставници визуелних уметности изучавају, на свим високошколским институцијама које смо у узорку имали, груписани су у три подручја, и то са веома сличном сразмером. Кандидат за наставника је, било да је похађао трогодишње студије за наставника визуелних уметности, било да је дипломирао на уметничком факултету или колеџу а затим похађао последипломске студије из области образовања, у току свог иницијалног школовања за овај посао имао најмање око 60 % образовања из области уметности (главна област, плус остали стручни предмети), затим око 20% образовања из подручја теорије, филозофије и историје уметности, а остало из области уметничког образовања и психолошко-педагошко-методичког поља. У неким случајевима је припрема за наставничку професију обухватала и до 30 % укупних садржаја на студијама. Иако се у документима многих факултета напомиње да је за наставника најважније да добро познаје своју главну област, и да ту треба да буде тежиште његовог образовања, све је већи број високошколских институција које преиспитују однос уметничког, теоријског и психолошко-педагошко-методичког образовања и уважавају препоруке Савета или сличних тела који се баве уметничким образовањем о томе да педагошка припрема будућих наставника мора бити боља и свеобухватнија. То донедавно није био случај у нашој земљи (делимично и у Словенији и Хрватској), где је, кад говоримо о Факултетима или Академијама ликовних или примењених уметности, удео педагошког образовања веома мали, много нижи него у другим државама, и обично се раније сводио на два двосеместрална предмета, са малим фондом часова.

Треба додати да кад је у питању пракса студената у школама, односно боравак и практичан рад у настави визуелних уметности, време посвећено том сегменту припреме наставника (који је свуда заступљен) варира од неколико часова проведених у настави, преко неколико недеља, све до ситуација када се захтева да студент ради у школи читавих годину дана пре него што добије наставнички сертификат. Данас знамо да законска регулатива у Србији прописује да је за посао наставника неопходно да студент има 30 ЕСПБ теоријске психолошко-педагошко-методичке наставе и 6 ЕСПБ праксе у установи. Већина високошколских институција које у Србији припремају кадар за наставу ликовне културе, усвојила је ову норму и својим студентима обезбеђује између 10 и 15 процената ППМ предмета у односу на укупан број бодова које стичу током школовања.

Било како да је конципирана педагошка припрема наставника визуелних уметности, она обухвата одређене теме које смо покушали да категоризујемо, набројимо и уочимо које од њих су најзаступљеније у иницијалном образовању наставника за област визуелних уметности. Као узорак смо узели десет високошколских институција код којих смо имали веома детаљно описане предмете и садржаје из области припреме за рад у настави.

Табела 1: Учесталост појављивања међу садржајима педагошког образовања будућих наставника визуелних уметности

Тема / област	Учесталост појављивања међу садржајима педагошког образовања будућих наставника визуелних уметности
Школска пракса	10
Уметничко образовање за децу/ за основне школе/ за средње школе	10
Технике подучавања/ наставне методе	9
Развијање курикулума	7
Тестирање уметничког образовања	7
Увод у подучавање	6
Уметнички развој код деце	5
Научна методологија/ Истраживања у настави уметности	5
Образовна технологија / наставна средства	5
Школа и заједница / Школа и друштво	4
Образовање деце са посебним потребама / Инклузија	4
Руковођење/ менаџмент у настави и школи	4
Процењивање у настави (уметности)	4
Историја уметничког образовања	4
Разлике међу ученицима / Диференцирано планирање	3
Историја и / или филозофија васпитања и образовања	3
Савремена питања уметничког образовања	3
Планирање наставе	3
Човеков развој и учење	2
Педагошка психологија	2
Личност наставника	2
Национални програм предмета визуелне уметности	2
Учење и мотивација	1
Школски систем/ образовна политика	1
Сајберпедагогија	1

Наведимо и резултате теоретичара из других земаља који су се бавили сличном проблематиком. Једну од анализа обавили су Томсон и Хардиман (Thompson i Hardiman, 1999)¹. Они су радили истраживање о тренутном стању у САД кад су у питању психолошко-педагошко-методички садржаји програма за образовање наставника визуелних уметности. Дошли су до података да програми за образовање наставника визуелних уметности садрже следеће курсеве/ садржаје:

¹ Preparing teachers of Art, NAEA

Методе учења (методика наставе визуелних уметности) - 80% програма садржи тај курс
 Пракса у настави - 50 % као посебан курс, а 45 % у оквиру ширег курса
 Планирање и програмирање - 27 % као посебан, 72 % у оквиру неког другог курса
 Историја естетског васпитања - 10% као посебан курс, 72 % у оквиру другог курса
 Развојни аспект уметничког изражавања - 10 % као посебан курс, 87% у оквиру ширег курса
 Методе рада са децом са посебним потребама - 18 % као посебан курс, 65 % у оквиру ширег курса
 Методе учења историје уметности и естетике - 12 % у посебном курсу, 80 % у оквиру другог курса
 Естетско васпитање - 10 % као посебан курс, 82 % у оквиру другог курса
 Пракса студената у школама траје у просеку 16 недеља

Стручна организација ERIC је 2001. године на основу истраживања о врсти и квалитету садржаја образовања будућих наставника визуелних уметности, дошла је до следећих резултата¹:

1. Квалитетни програми за образовање наставника визуелних уметности тако су конципирани да обезбеђују студентима чврсте темеље из области естетског васпитања, уметничког васпитања и визуелних уметности.
2. Програми су тако организован да развијају стручност у уметничком раду у класама, затим из области историје уметности, а све то како би се код будућих наставника развила одговорност, креативна и истраживачка активност и посвећеност наставничком позиву.
3. Програми за образовање наставника визуелних уметности припремају студенте да имају знања о историјском развоју и о савременим теоријама естетског образовања.
4. Студенти се припремају да покажу знање о емотивном и когнитивном развоју деце, адолесцената и младих, посебно оних ствари који су у вези са уметничким и естетским развојем.
5. Студенти се оспособљавају да умеју да препознају интересовања, способности и потребе деце и младих и да знају како да их употребе у планирању и извођењу наставе.
6. Студенти се обучавају да теоријска знања из области методике наставе и педагогије промишљањем и редефинисањем примењују у практичном уметничком образовању и васпитању.
7. Студенти проводе доста времена учећи фундаменталне области као што су филозофија образовања, историја и психологија.
8. Студенти такође стичу знања и вештине везане за развијање курикулума, планирање и извођење наставе и процењивање напретка ученика. Уз то иде и стицање знања и вештина како да се у свему томе употреби савремена технологија.
9. Посета разноврсним школама и образовним институцијама, у различитим срединама и окружењима, искуства су која су осмишљена како би студенти достигли искуства рада са различитим популацијама и у различитим срединама.
10. Кроз похађање ових програма студенти стичу практичне вештине о томе како организовати и неговати свеобухватну учионицу за ову област и како се носити са понашањем ученика.

1 Educational Resources Information Center (2001) *Clearinghouse on Teaching and Teacher Education*

Закључак

Улога наставника уметности постала је захтевнија него раније. Свеобухватан, секвенцијани приступ уметничком образовању захтева знање и стручност из области психологије, педагогије и методике, организационе способности, затим знања и вештине у уметничкој продукцији, историји уметности, уметничкој критици и естетици. Анализом структуре студија и програма предмета који припремају наставнике визуелних уметности, дошло се до података да се будући ликовни педагози кроз свеобухватне програме адекватно припремају за овако сложену улогу. Ипак, припрема наставника за рад у просвети треба да узима у обзир и индивидуалне особености кандидата, али и да је у стању да мења и утиче на неке од особина студента који, ипак, три, четири или пет година проведу изложени утицају професора и осталих стручњака. Дакле, када говоримо о личности наставника контексту ликовног васпитања и образовања можемо издвојити следеће особине и компетенције које треба издвојити као важне: добре организационе способности; способност за тимски рад, успостављање партнерских односа и кооперативност; широко опште образовање и култура; добро познавање теорије и праксе ликовне културе у њеним савременим тенденцијама; добра дидактичко-методичка оспособљеност у области ликовне културе; добро познавање психолошких и социолошких аспеката дететове личности и способности (како општих, тако и у области ликовног стваралаштва); добро познавање програма ликовног васпитања и образовања на свим нивоима васпитно-образовног рада; да поседује људске квалитете – љубазност, хуманистички однос према деци и људима, емпатију, толеранцију, објективност у раду, да буде ентузијаста и оптимиста и да воли свој позив.

Мишљења смо да будући наставник треба да је припремљен за то да доводи у питање све што је током школовања стекао у виду знања и вештина, и да, реагујући на специфичности и потребе средине у којој ради и улоге у промоцији своје професије, мења праксу, али и утиче на побољшање статуса свог предмета, своје области, као и да има утицаја на то у ком ће правцу ићи припрема његових будућих колега. То ће све, опет, зависити од особина наставникове личности и његове мотивисаности да допринесе својој струци.

Литература

- American Council on Education (1999) *Transforming the Ways Teachers are Taught*, Summer Institute
- An Art Teacher Education Database with Implications for Continuing Faculty development* (1997) The Getty Education Institute for the Arts
- The Community of Art Teacher Education: Current Practices and Future Possibilities, Quarterly Quorum* (1999) University of British Columbia
- A Guide to Graduate Programmes in Arts, Business, Economics, Engineering, Humanities, Management and Science in Finland* (2000)
- Hansen, S.E. (1999) *Teacher Education in Finland*, SIGMA Report
- Henry, C (2002) *Standards for Art Teacher Preparation*, NAEA
- Mason, R. (2005) *Working Topic Training of Art Teachers/ Professors*
- The National Standards for Art Teacher Preparation: What are they? What do they mean? How can they be used?* (1999), NAEA Annual Convention, 1999
- Teacher Preparation, Professional Learning and Development in a Culture of Innovation* (2003) National Affiliation of Arts Educators
- Teacher Education in Europe: Evaluation and Perspectives* (1996) SIGMA Pilot Project
- UNESCO/ INSEA International Survey on Quality Practices in Fine Art Education: Formal and Informal Education – National Profile: Australia* (1999)
- UNESCO/ INSEA International Survey on Quality Practices in Fine Art Education: Formal and Informal Education – National Profile: Canada* (1999)

УТИЦАЈ ЛИКОВНОГ ПЕДАГОГА НА РАЗВОЈ МОТИВАЦИЈЕ УЧЕНИКА У ЛИКОВНОМ ИЗРАЖАВАЊУ

Милица Војводић, докторанд
Докторске студије Методике наставе
Филозофски факултет, Нови Сад
Ментор: др Сања Филиповић

UDK 37.036
159.947

РЕЗИМЕ

Један од најважнијих задатака васпитно-образовног рада јесте неговање и развијање ученикове мотивације за учење и стваралачки рад, а са циљем да израсте у самосвесну и друштвено одговорну индивидуу. По многима је наставник кључни чинилац који својим поступцима и понашањем може повећати мотивацију ученика, те утицати на развој његове личности. Ако узмемо у обзир да сваки наставни предмет има своје особености, онда можемо претпоставити да наставници своје поступке за повећање мотивације ученика морају прилагодити карактеристикама свог предмета. Настава ликовне културе истиче се наглашено индивидуалним ангажовањем ученика, па је важност ученичке мотивације непроцењива за ликовно изражавање. Стваралачки рад, карактеристичан за наставу ликовне културе, у својој основи има унутрашњу мотивацију, па сви поступци ликовног педагога морају бити усмерени ка очувању исте. Он пре свега треба да подржи дете у његовом покушају да кроз ликовни израз изнесе своје мисли и осећања, комуницира са светом око себе, те развија своје стваралачке потенцијале.

Кључне речи: мотивација, наставник, ликовна култура, дечје ликовно изражавање



Self-Portrait, oil on canvas,
Vincent van Gogh, 1889,
Collection of Mr. and Mrs. John Hay Whitney

Мотивација – појам и дефиниција

Појам мотивација има веома широко и за развој човека изузетно значење. Људи су се одувек интересовали за чиниоце који одређују њихово понашање, па се свака концепција о људској природи бавила и мотивацијом.¹ Ако узмемо у обзир да су мотивационе структуре важне за вршење сваке делатности, њихово изучавање има изузетан практичан значај. Савремено друштво, окренуто сталном напретку у производњи, посебно је заинтересовано да открије који то услови утичу на повећање мотивације и продуктивности њених чланова.

Мотивација је у блиској вези са термином мотив који због своје вишезначности и скоро паралелне употребе с низом термина (попут потреба, нагона, диспозиција, циљ, интерес...) изазива спорења.² Већина контроверзних питања о мотивацији долази до изражаја у покушајима да се хетерогена класа мотива разврста у хомогеније поткласе, па тако говоримо о врстама мотива према пореклу, функцији, психолошком статусу, ширини деловања на понашање, изворима задовољења...³

Под мотивацијом се у психолошкој литератури означавају три групе појава: узроци, покретачи или извори понашања; процеси покретања, енергизовања и усмеравања понашања; очекивани или остварени исходи понашања који му дају одређени смисао.⁴ У најширим оквирима значење појма мотивација се одређује као стање у ком смо изнутра побуђени неким потребама, поривима, жељама или мотивима на одређено понашање усмерено према постизању неког циља.⁵ Међу многим теоријама које се баве мотивацијом навешћемо оне најважније које су чиниле полазиште за бројна каснија истраживања и приступе. Две од њих у средиште свог интересовања стављају индивидуу – *бихејвиористичке теорије* које истичу важност окружења и екстринзичне мотивације и *когнитивне теорије* које већу важност придају човековим личним уверењима, потребама, циљевима и интринзичној мотивацији. Наспрам њих, *теорија социјалне когниције* и *социо-културалне теорије* потенцирају динамичан однос између индивидуе и социјалног окружења тј. контекста за развој мотивације.⁶

Мотивација у образовном контексту

Током различитих периода развоја педагошке мисли различито се приступало појму мотивација. Ако узмемо у обзир да напредовање у току учења, поред низа других фактора (способности, личних особина, времена посвећеног учењу, употребљених метода...), у многоме зависи од мотивације⁷, схватићемо откуда тако велико интересовање за овај појам у педагогији и педагошкој психологији. Посебно важне чине се *теорије оријентације на циљ* (goal orientation theories) у којима се фокус ставља на утицај циљне оријентације одељења на персоналну циљну оријентацију ученика – лични циљеви ученика су бар делом одређени циљном структуром која се промовише у једном одељењу или школи. Ова теорија рефлектује и когнитивне и социо-когнитивне перспективе у учењу и мотивацији.⁸ Постигнућа ученика у великој мери су одређена типом циљне оријентације.

1 Potkonjak, N. i Šimleša, P. (1989) *Pedagoška enciklopedija I*, Beograd: ZUNS.

2 Bosanac, M. i Mandić, O. (1977) *Rječnik sociologije i socijalne psihologije*, Zagreb: Informator, стр. 372.

3 Potkonjak, N. i Šimleša, P. нав. дело

4 Исто, стр. 68.

5 Vizek Vidović, V. i Rijavec, M. (2003) *Psihologija obrazovanja*, Zagreb: IEP-VERN, стр. 207.

6 Perry, N. and Turner, J. Classrooms as Contexts for Motivating Learning, in: *Handbook of Educational Psychology*, eds. Alexander, P. and Winne, P. (2006) New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates

7 Vučić, L. (1991) *Pedagoška psihologija*, Beograd: Društvo psihologa Srbije.

8 Perry, N. and Turner, J. нав. дело

Тако разликујемо оријентацију ка стицању вештина (mastery goal orientation) и оријентацију ка изведби (performance goal orientation). У случају прве пажња ученика је усмерена на процесе и стратегије којима усавршавају своје вештине и компетенције, док је у другом случају пажња ученика усмерена на постигнуће и превазилажење других. Предност се даје оријентацији ка стицању вештина – ученици који су усмерени ка овладавању вештинама и знањима такмиче се сами са собом и имају осећај контроле над процесом учења. Међутим, васпитно-образовна пракса често је наклонена нормама, стандардима и конкуренцији, те истиче оријентацију ка изведби.¹ С обзиром да ученици често усвајају пропагирану циљну оријентацију одељења као сопствену, улога наставника у формирању исте је изузетно важна. Дакле, за мотивацију ученика важно је да ли наставник потенцира важност оценое и постигнућа, или ангажовање и унутрашње вредности задатка.² Унутар когнитивног приступа ваља споменути и *теорију атрибуције* (attribution theory) која истиче важност ученикових емоција у развоју мотивације за учење. Време provedено у школи чини значајан део дететовог живота, а емоције које прате школске догађаје варирају по интензитету и разноврсности. Резултати неких истраживања показали су да ученици током обављања школских задатака искусе велики број различитих емоција. Ова теорија указала је на важност веза које постоје између ученикових мисли, емоција и мотивације, те на важност социјалног контекста за равнотежу свих аспеката.³

Недостатак ученичке мотивације – проблем модерног школства

У вези са мотивацијом за учење и остваривање циљева и задатака васпитно-образовног рада често се говори о интринзичној и екстринзичној мотивацији. Интринзична (унутрашња) мотивација јесте она у којој се задовољење или инцентивни услови постижу у самој активности.⁴ Екстринзична (спољашња) мотивација представља понашање контролисано могућношћу награде или казне које су спољне у односу на било каква задовољења или непријатности које се налазе у самом понашању.⁵ Унутрашња мотивација представља примарну потребу за стицањем знања и вештина у чијој основи лежи радозналост и стални немир људског духа,⁶ те је њена покретачка снага изузетна. Педагошки значај интринзичне мотивације је вишеструк: - дете поседује унутрашњу потребу за кретањем и истраживањем што представља драгоцен ресурс; - она обезбеђује жељени ниво активности без употребе спољашњих „мотиватора“; - обезбеђује позитиван однос према школи и учењу; - уз адекватно „вођење“ утиче на општу хијерархију мотива и њихову улогу у формирању личности; - развија унутрашњу мотивацију за продуктивно-стваралачки рад, друштвено ангажовање и хумане међуљудске односе.⁷ Овде морамо нагласити да овакву поделу мотивације на унутрашњу и спољашњу ни у ком случају не смемо схватити као апсолутну. Неретко кроз различите механизме и процес интриоризације екстринзична мотивација прераста у интринзичну. Тако нека мотивација, која је с почетка била небитна, може постати битном тј. „једна активност најпре обузета спољашњим задовољењима постаје сама собом задовољење“.⁸

1 Schunk, D. and Zimmerman, B. Competence and Control Beliefs: Distinguishing the Means and Ends, in: *Handbook of Educational Psychology*, eds. Alexander, P. and Winne, P. (2006) New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates

2 Anderman, E. and Wolters, C. Goals, Values, and Affect: Influences on Student Motivation, in: *Handbook of Educational Psychology*, eds. Alexander, P. and Winne, P. (2006) New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates

3 Anderman, E. and Wolters, C. нав. дело

4 Ingliš, H. i Čempni Ingliš, E. (1972) *Obuhvatni rečnik psiholoških i psihoanalitičkih pojmova*, Beograd: Savremena administracija, стр. 299.

5 Исто, стр. 109.

6 Potkonjak, N. i Šimleša, P. нав. дело

7 Исто, стр. 68.

8 Ingliš, H. i Čempni Ingliš, E. нав. дело, стр. 299.

Ове две мотивије можемо схватити као крајеве једног континуума, у чијој средини се налазе понашања која су почетно била мотивисана споља, али су временом постала самоодређујућа.¹ Њиховим односом посебно се бави *теорија самодетерминације* (self-determination theory) која сматра да човек одлучује како ће реаговати на своје окружење. По овој теорији у основи интринзичне мотивације лежи човекова потреба да буде компетентан и самоодређен у односу на окружење. Интринзична мотивација опада када човек није самоодређен тј. када није слободан да доноси одлуке или преузме одговорност за сопствене акције.²

Оно што међутим забрињава јесте претерана употреба спољашње мотивације у образовном контексту. Иако би жеља за знањем требала бити најзначајнији мотив у школском учењу, наставници често користе спољашње подстицаје за учење попут похвале, покуде, награде, казне, такмичења, сарадње... Када се ученику нуде награде за изведбу и кад их он види као контролоре свог понашања, долази до пада интринзичне мотивације за задатак. Такође, на интринзичну мотивацију неповољно делују и претње, рокови, надзирање и евалуације, а баш се ови фактори најчешће користе у образовном процесу.³ Ове спољашње „мотиваторе“ заправо је пожељно користити само привремено док се ученици не заинтересују за градиво, а потом је потребно подстицати унутрашњу мотивацију тј. њихово интересовање и жељу за учење самог градива независно од спољашњих подстицаја.⁴

Поставља се питање: шта узрокује недостатак унутрашње мотивације ученика, те „тера“ наставнике да се окрећу употреби спољашњих „мотиватора“? Џ. Дјуи сматра да основни проблем ученичке мотивације лежи у школском курикулуму који није прилагођен развојним карактеристикама и потребама детета. У свом чувеном есеју „Дете и курикулум“ он је још давне 1902. године представио „три зла модерног школства“. Прво зло јесте немогућност наставника да предају курикулум узимајући у обзир искуство ученика. Ово директно доводи до другог зла тј. пада и подцењивања интринзичне мотивације ученика, а затим до трећег – употребе спољашњих механизма притиска и награде како би се обезбедило учење. Решење овог суштинског проблема Дјуи је видео у тзв. психологизацији курикулума односно у прилагођавању курикулума добу, капацитетима, интересима и свакодневном искуству ученика.⁵ Такође је сматрао да задаци који се постављају пред децу утичу на њихову мотивацију. Да би обезбедили унутрашњу мотивацију задаци морају бити занимљиви, повезани са свакодневним искуством и активирајући. Каснија истраживања су показала да значајну улогу игра и тежина задатка, али и могућност да ученици контролишу изазове у складу са својим потребама и могућностима.⁶ Намеће се питање: имају ли ученици заправо прилику да покажу контролу над задужењима и задацима у школским условима?⁷ Оно што забрињава јесте актуелност Дјуијевих идеја и чињеница да школски систем још увек чини исте грешке у области ученичке мотивације.

Иако квалитет курикулума и изазовност задатака утичу на мотивацију, велики број аутора слаже се да акценат не може бити само на когнитивним компонентама јер на мотивацију утичу и личне карактеристике ученика, психолошки процеси и контекст у ком се учење одвија.⁸ Дакле, важно је уочити међусобну повезаност когнитивних, конативних и емоционалних аспеката учења. У њиховом повезивању изузетну улогу има наставник, па ћемо на наредним странама анализирати.

1 Schunk, D. and Zimmerman, B. нав. дело, стр. 360.

2 Исто

3 Исто, стр. 360.

4 Potkonjak, N. i Šimleša, P. нав. дело, стр. 69.

5 Roeser, R. and Peck, S. Self and Identity Processes in School Motivation, Learning, and Achievement, in: *Handbook of Educational Psychology*, eds. Alexander, P. and Winne, P. (2006) New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, p. 414.

6 Perry, N. and Turner, J. нав. дело

7 Schunk, D. and Zimmerman, B. нав. дело

8 Vizek Vidović, V. i Rijavec, M. нав. дело

Улога наставника у повећању мотивације ученика

Мотивационе варијабле не делују у вакууму¹ – мотивација и ангажовање ученика дешавају се у учионици уз сталну интеракцију са наставником и вршњацима. Велику важност у повећању мотивације играју инструкције које наставник даје ученицима напомињу Пери (Perry), Тарнер (Turner) и Мајер (Meuer).² Приликом давања инструкција важно је да наставник обезбеди јасна очекивања у комуникацији и прилагоди је потребама и карактеристикама ученика. Веома је битно да ученицима да повратну информацију о успеху или неуспеху (feedback), али и да преноси позитивне емоције и мотивационе поруке. Иако су се ранија истраживања бавила важношћу повратних информација, награда, казни..., тек у скорије време анализирано је како су инструкције, мотивација и емоције укључени у свакодневни разредни дискурс. Тако је Тарнер (2002) анализирао како су мотивационе поруке имплементирани у говор наставника итичући да је важно не само шта наставник каже, већ и како то каже. Њена истраживања су показала да је емотивна компонента важна у инструкционим интеракцијама у учионици. Сумирајући резултате различитих истраживања, иста група аутора дошла је до закључка да на мотивацију ученика значајно утичу и социјалне интеракције у учионици. Добри интерперсонални односи, међусобно уважавање и брига наставника за емотивне проблеме или напредовање ученика свакако делују мотивишуће. Али исто тако мотивишуће делује и структурирано окружење у ком ће их водити доследан наставник који држи до стандарда и испуњавања обавеза.³

О улози окружења и наставника у развоју школске мотивације говори и BLOSC модел (Basic Levels of School Context). По овом моделу развој мотивације, али и личности детета, одвија се унутар два контекста тј. нивоа – на макро нивоу школе као институције и на микро нивоу одељења. Макро ниво свакако утиче и на наставнике и на ученике, али одељење је примарни катализатор за развој идентитета ученика – ученик интериоризује поруке које добија од наставника о свом успеху или неуспеху, што утиче и на његову мотивацију и на развој у целости. Наставник треба да створи атмосферу припадања и аутономије, у којој се ученик осећа сигурно и подржано, како би смањио страх од неуспеха и редуковао проблеме са мотивацијом.⁴

Мотивација и децје ликовно изражавање

Ако узмемо у обзир да сваки наставни предмет има своје специфичности, можемо претпоставити да сваки захтева донекле другачије стратегије за повећање ученичке мотивације. Такође можемо претпоставити да различити предметни наставници морају примењивати различите поступке којима ће подстицати мотивацију и развој својих ученика. Иако многи механизми и поступци имају општи карактер, сваки их наставник мора прилагодити дидактичко-методичким особеностима свог предмета. Својом особеношћу веома се истиче настава ликовне културе, што од ликовних педагога, па и васпитача и учитеља, захтева да поседују одређене особине и способности и примењују одређене поступке којима ће мотивисати децје ликовно изражавање. Како би схватили ове специфичне захтеве, размотрићемо укратко који су то циљеви ликовне културе, као и особености децјег ликовног стваралаштва. Циљеви наставе ликовне културе произилазе из хуманистички оријентисане савремене концепције ликовног васпитања чији је примарни циљ еманципација личности ученика.

1 Anderman, E. and Wolters, C. нав. дело

2 Perry, N. and Turner, J. нав. дело

3 Исто

4 Roeser, R. and Peck, S. нав. дело

„У васпитању еманципација значи неговање целовитих потенијала личности, с циљем да јој се помогне у самореализацији најбољих својстава.“¹ Многи аутори слажу се да је ликовно васпитање област која пружа изузетне могућности за развој стваралаштва, а тиме и еманципацију личности детета и изградњу његовог идентитета. Тако С. Филиповић инсистира на чврстој вези између ликовног стваралаштва и целокупног развоја дететове личности: стваралаштво је за њу најбоља вежба независности.² Уколико су адекватно организоване и правилно усмерене, ликовне активности омогућавају детету да неспутано изрази себе, да ангажује све своје драгоцене потенцијале и да створи позитивну слику о себи. Деца кроз стварање уживају у изградњи своје личности!

Стваралачки рад, карактеристичан за наставу ликовне културе, умногоме се заснива на унутрашњим мотивима „јер редовно укључује и такве активности које непосредно задовољавају читав низ сазнајних, делатних, емоционалних и друштвених потреба“.³ У самој основи унутрашње мотивације налази се радозналост и урођена дететова потреба за кретањем, стимулацијом, изражавањем, баратањем стварима, комбиновањем и преобликовањем, што се јасно препознаје у спонтаној децјој игри.⁴ Како децје ликовно изражавање у себи садржи елементе игре, дете треба да ужива у самој стваралачкој активности. С Филиповић као императив истиче да се у децјем ликовном изражавању морају сачувати игровна својства и мотивација игре: свако подстицање мора се ослањати на унутрашње мотиве и потребе детета, а изнад свега на његову потребу да путем цртежа комуницира са собом и светом око себе.⁵ „Дете користи све прилике око себе да се ликовно изрази“ каже В. Панић.⁶ Оно је увек спремно да ствара, наставља аутор, да остави свој траг на било којој површини, да изрази своје жеље и доживљаје. Зато продукте децјег ликовног стваралаштва не треба вредновати по естетским критеријумима одраслих – лепота није циљ дететовог стварања. Разлог бављења стваралаштвом не сме бити задовољавање неке одрасле особе, такмичење са другима или сам продукт напомиње С. Филиповић. Па ипак, на неком одређеном ступњу развоја могу се уводити елементи развијенијих облика игре, општи захтеви и нови мотиви. Они постају својеврстан изазов и обезбеђују да стваралачко изражавање опстане и на наредним степеницама развоја. Ауторка наглашава да ови нови мотиви не смеју потиснути примарну унутрашњу мотивацију и аутентично задовољство које доноси игра и ликовно изражавање. На овај начин дете ће временом почети да обраћа пажњу на *продукте* свог стварања, не губећи притом интересовање за сам процес.⁷

Нажалост, сведоци смо да се стваралачки жар и урођена децја отвореност у већини случајева постепено губе. Већина аутора слаже се да сва деца поседују стваралачке способности и креативни потенцијал - они су део њиховог наслеђа које носе као људи.⁸ Намеће нам се питање: зашто ове способности препознајемо код све деце, а код тако малог броја одраслих? Иако урођене, стваралачке и креативне способности се, попут других човекових потенцијала, морају неговати и усмеравати. Дакле, оне се не могу развијати саме, независно од контекста у ком дете одраста – од утицаја средине зависи хоће ли бити подстакнуте или потиснуте.

1 Karlavaris, B. i Barat, A. (1988) *Razvoj kreativnosti u funkciji emancipacije ličnosti putem likovnog vaspitanja*, Beograd: Institut za pedagoška istraživanja, стр. 18.

2 Филиповић, С. (2011) *Методика ликовног васпитања и образовања*, Београд: Универзитет уметности у Београду, Klett

3 Potkonjak, N. i Šimleša, P. нав. дело, стр. 67.

4 Исто, стр. 68.

5 Филиповић, С. нав. дело

6 Panić, V. (1989) *Psihološka istraživanja umetničkog stvaralaštva*, Beograd: Naučna knjiga, стр. 64.

7 Филиповић, С. нав. дело, стр. 225-232.

8 Majl, A. (1968) *Kreativnost u nastavi*, Sarajevo: Svjetlost, стр. 77.

Фактори креативности се убрзано развијају у предшколском узрасту, који се сматра *златним добом децјег стваралаштва*, да би са поласком у школу дошло до њиховог застоја, па и опадања.¹ Са преласком у више разреде дете све мање ужива у процесу стварања, а постаје све осетљивије на реакције средине чије је критеријуме годинама усвајало.² Време посвећено ликовним активностима се смањује, а школска средина почиње да фаворизује логичко мишљење и учење по моделу, док се стваралачко мишљење и изражавање неретко занемарују. Чини се да сам васпитно-образовни систем помера тежиште са интринзичне на екстринзичну мотивацију чак и на овом за дететов развој осетљивом пољу.

Како у току школовања сачувати и развијати ову унутрашњу мотивацију и жељу за стварањем? На који начин подржати развој децјег ликовног стваралаштва и ученикове личности уопште? Школски систем би морао подстицати стваралаштво као став дететове личности, те му обезбедити да кроз самостално стварање израсте у стабилног и предузимљивог човека. Услови који ће током ликовних активности обезбедити развој стваралаштва, а тиме и еманципације, јесу: посебна атмосфера, уважавање личности детета, богата и разноврсна чулна искуства, одговарајући прибор и материјал, личност васпитача [учитеља, предметног наставника], различити импулси.³ Ове услове треба да обједини управо наставник, па су његова личност, компетентност и улога од изузетне важности за остваривање овако комплексних циљева.

Улога ликовног педагога у развоју мотивације ученика

Настава ликовне културе у школи омогућава планско увођење деце у свет стваралаштва и уметности. С обзиром да велики део активности на овим часовима чини практичан тј. стваралачки рад који захтева активно учешће ученика, њихова мотивација је од непроцењиве вредности за успех наставног процеса. По Е. Каменову програмске активности и средства путем којих се остварују нису одлучујући фактор у дететовом развоју – то је особа која посредује у процесу ликовних активности.⁴ Ова особа, било да је у питању васпитач, учитељ или ликовни педагог, најдиректније утиче на развој дететових стваралачких, креативних и људских потенцијала. Многи аутори бавили су се условима и поступцима наставника који делују мотивишуће и подстицајно на развој ових суштинских вредности. Неке од услова и поступака можемо назвати општим јер су пожељни у свим областима васпитно-образовног рада, док неки делују посебно подстицајно током ликовних активности. За ликовне активности је посебно важно успостављање позитивне социоемоционалне климе у учионици. Позитивно расположење повезано је са употребом холистичких и креативних облика ангажовања. Тако је Исен (Isen) (1999) запазио да позитивно расположење може повећати ниво дивергентног, креативног и флексибилног мишљења. Негативне емоције, с друге стране, могу бити окидач за употребу ригидних и мање прилагодљивих или површнијих когнитивних стратегија.⁵ Тек у атмосфери која одише поверењем и поштовањем, окружен пријатељима, ученик ће бити слободан да изнесе своје замисли и спроведе их у дело. Развоју децјег ликовног стваралаштва, подсећа Карлаварис, не погодује строга и крута атмосфера, али ни атмосфера потпуне слободе.⁶

1 Филиповић, С. нав. дело, стр. 37.

2 Panić, V. нав. дело

3 Karlavaris, B. i Barat, A. нав. дело

4 Каменов, Е. (1997) *Методика 2: методичка упутства за Модел Б Основа програма предшколског васпитања и образовања деце од 3 до 7 година*, Нови Сад: Одсек за педагогију Филозофског факултета, Београд: Заједница виших школа за образовање васпитача Републике Србије, стр. 40.

5 Anderman, E. and Wolters, C. нав. дело, стр. 380.

6 Karlavaris, B. i Kelbli, J. (1986) *Metodika likovnog vaspitanja predškolske dece za IV godinu pedagoške akademije*, Beograd: ZUNS.

Дете је изнад свега, наставља аутор, потребно подржати у раду, али без наметања сопствених идеја или давања готових решења. Мотивишући га и подржавајући, наставник не сме упасти у замку и почети да ограничава дете. На овај дуализам упозорава и Р. Арнхајм – наставник је увек „на граници“ да дете контролише и усмерава или ослободи и препусти.¹ Није реткост да дете показује знаке инхибираности у ликовном изражавању и тада до изражаја долази наставничко умеће да га мотивише и „покрене“ на самостално лично изражавање. Ово може постићи само наставник који се у раду идентификује са својим ученицима, који им даје више од пуких инструкција о материјалу или о проблемима теорије форме (Филиповић 2011, 226).² Само кроз отворен разговор, примерен потребама и могућностима детета, успеће да „пробуди“ његову унутрашњу мотивацију.

Конкретним поступцима ликовног педагога који, у складу са дидактичко-методичким особеностима предмета, подстичу мотивацију и ликовно изражавање ученика посебно се бавила Д. Белаперић (1987). Она предлаже следеће поступке којима се код деце може пробудити интересовање за појаве у свету, па самим тим и за њихово ликовно изражавање: усмеравање опажања, активирање сећања, маштање, илустрације, замишљање, игре ликовним материјалима, потврђивање.³ Од млађих аутора овом проблематиком бавила се С. Филиповић која истиче да децу подстичу и мотивишу сви поступци који проширују обиме деце искуства – физичког, социјалног, логичко-математичког и подижу га на развојно виши ниво. Подстицајно такође делују сви поступци који развијају децу радозналост: постављање питања, трагање за непознатим, одступање од рутине, стварање нових односа, испробавање необичних и самосталних решења....⁴ Наставник је ту да охрабри дете да испроба нове материјале, да из другог угла сагледа свакодневне ситуације, да споји „неспојиво“, да унесе промене у постојеће стање... уопште да сачува урођену зачуђеност са којом посматра свет око себе.

Закључак

Да резимирамо: спонтана радна атмосфера, пријатељски односи уз међусобно уважавање наставника и ученика, подстицајан разговор прилагођен дететовом искуству, што разноврсније стимулације које ће унапредити радозналост и адекватан одабир техника, материјала и уметничких дела „пробудиће“ код ученика активан стваралачки однос према раду и животу уопште. Како би у овоме успео, наставник мора поседовати низ компетенција и способности: мора познавати психолошке, емоционалне и социјалне аспекте развоја дететове личности; потребно је да познаје теорију и праксу свог наставног предмета; да поседује дидактичко-методичка знања како би своја искуства пренео на најбољи могући начин; да добро управља наставом и одељењем итд. Не смемо заборавити да је за успешно вођење стваралачких активности веома важно да наставник буде свестан своје улоге у оснаживању дететових креативних потенцијала. Он пре свега треба да воли свој позив и ужива у деце друштву. На самом крају, пак, морамо нагласити да за целовит развој дететове личности није довољно подстицати га само у области ликовног стваралаштва. Недостатак мотивације и свесног учешћа ученика је проблем који захвата све структуре образовне праксе и не може му се прићи само из угла ликовних активности. Неопходно је да се читав васпитно-образовни систем окрене решавању ових проблема који тако дуго и снажно море модерно школство.

1 Arnheim, R. (1998) *Umetnost i vizuelno opažanje (Psihologija stvaralačkog gledanja)*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu i Studentski kulturni centar, стр. 178.

2 Филиповић, С. нав. дело, стр. 226.

3 Исто, стр. 225.

4 Исто, стр. 226—227.

Литература

- Anderman, E. and Wolters, C. Goals, Values, and Affect: Influences on Student Motivation, in: *Handbook of Educational Psychology*, eds. Alexander, P. and Winne, P. (2006) New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Arnhaјm, R. (1998) *Umetnost i vizuelno opažanje (Psihologija stvaralačkog gledanja)*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu i Studentski kulturni centar.
- Bosanac, M. i Mandić, O. (1977) *Rječnik sociologije i socijalne psihologije*, Zagreb: Informator.
- Vizek Vidović, V. i Rijavec, M. (2003) *Psihologija obrazovanja*, Zagreb: IEP-VERN.
- Vučić, L. (1991) *Pedagoška psihologija*, Beograd: Društvo psihologa Srbije.
- Ingliš, H. i Čempni Ingliš, E. (1972) *Obuhvatni rečnik psiholoških i psihoanalitičkih pojmova*, Beograd: Savremena administracija.
- Каменов, Е. (1997) *Методика 2: методичка упутства за Модел Б Основа програма предшколског васпитања и образовања деце од 3 до 7 година*, Нови Сад: Одсек за педагогију Филозофског факултета, Београд: Заједница виших школа за образовање васпитача Републике Србије.
- Karlavaris, B. i Kelbli, J. (1986) *Metodika likovnog vaspitanja predškolske dece za IV godinu pedagoške akademije*, Beograd: ZUNS.
- Karlavaris, B. i Barat, A. (1988) *Razvoj kreativnosti u funkciji emancipacije ličnosti putem likovnog vaspitanja*, Beograd: Institut za pedagoška istraživanja.
- Majl, A. (1968) *Kreativnost u nastavi*, Sarajevo: Svjetlost.
- Panić, V. (1989) *Psihološka istraživanja umetničkog stvaralaštva*, Beograd: Naučna knjiga.
- Perry, N. and Turner, J. Classrooms as Contexts for Motivating Learning, in: *Handbook of Educational Psychology*, eds. Alexander, P. and Winne, P. (2006) New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Potkonjak, N. i Šimleša, P. (1989) *Pedagoška enciklopedija I*, Beograd: ZUNS.
- Roeser, R. and Peck, S. Self and Identity Processes in School Motivation, Learning, and Achievement, in: *Handbook of Educational Psychology*, eds. Alexander, P. and Winne, P. (2006) New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Schunk, D. and Zimmerman, B. Competence and Control Beliefs: Distinguishing the Means and Ends, in: *Handbook of Educational Psychology*, eds. Alexander, P. and Winne, P. (2006) New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Филиповић, С. (2011) *Методика ликовног васпитања и образовања*, Београд: Универзитет уметности у Београду, Klett.



АНАЛИЗА ДЕЧЈИХ ЦРТЕЖА У ФУНКЦИЈИ РАЗМАТРАЊА И РАЗУМЕВАЊА БИОЛОШКИХ ПОЈМОВА И ПРОЦЕСА

Јелена Станисављевић

Биолошки факултет, Универзитет у Београду

Сања Филиповић

Одсек за теорију уметности, Факултет ликовних уметности

Универзитет уметности у Београду

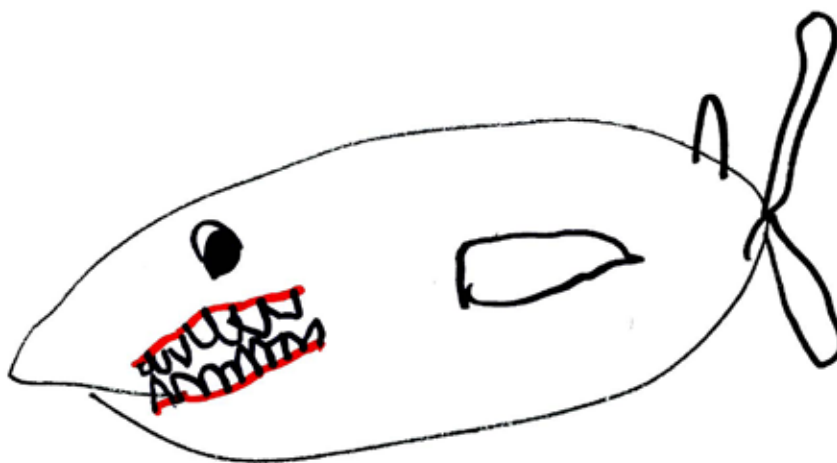
UDK 37.036

7.03:57/59

РЕЗИМЕ

Ученички цртежи су веома важни чиниоци у разматрању разумевања различитих појмова и процеса. Такође, они рефлектују дечја осећања и креативне способности. Могу бити примењени као дијагностички и мерни инструменти у настави. У подручју наставе биологије посебно су важни у исказивању разумевања феномена живота и средине која нас окружује. На њима се може уочити колико су ученици информисани, како повезују одређене биолошке процесе и како изграђују/реорганизују свој систем знања. Са тог становишта, могу се користити у интердисциплинарном приступу у реализацији наставног процеса и истраживања у настави. За ово је потребно обезбедити одговарајуће системске и структурне ресурсе, али и обуку наставника у смислу њихове примене и анализе.

Кључне речи: образовање, интердисциплинарност, наставни садржаји, дечји цртеж, ликовна култура / биологија



*Опасна риба,
цртеж фломастером,
дечак 5 година*

Увод

Интердисциплинарно повезивање или прожимање васпитно-образовних садржаја у процесу наставе погодује очувању интегралности дететове личности, као и процесима учења, кроз холистички приступ и трансфер информација из једне области у другу. Један проблем се може сагледати са више аспеката визуелног (ликовног), аудитивног (музичког), вербалног (језичког), кинетичког (покрет плес, физичко), кроз природне или друштвене науке. Прожимање наставних садржаја из области природних наука са ликовним треба да буде подстицај за креативни однос, сагледавање и решавање различитих проблема током процеса учења и креативног изражавања. У школи, иако постоји предметна настава са посебно издиференцираним васпитно-образовним областима кроз различите наставне предмете, интеграција је могућа кроз директну корелацију. У погледу нивоа, најједноставније је тематско повезивање, које се даље развија методичким приступом моделирања проблемске наставе, а управо су медији у ликовној уметности они који омогућавају ово повезивање.

Значај прожимања садржаја у настави ликовне културе и биологије и методички приступи

Упознавање природне и друштвене средине значајно зависи од нивоа визуелне и ликовне културе, јер се у тој области много користе методи показивања и приказивања. Ликовно васпитање и образовање својим активностима утиче на развој визуелне перцепције, односно развија способност опажања и доживљавања света око себе. Васпитање ока оживљава и покреће мисао и стваралачке импулсе. Познато је да дете цртежом визуелизује многе садржаје у свести, при чему се активирају и рефлектују децје опажање, појмови и мишљење, машта, емоције, социо-емоционални ставови и моторика. Упознавање биљног и животињског света, на пример, биће једнострано ако се уз биолошке не открију и његове естетске карактеристике (боја, облици, текстура, валери...), које могу бити снажан импулс за стварање. Дете црпи теме свог ликовног израза у природи и у друштвеним односима, али се може десити и да ликовна активност подстакне његово интересовање за неку појаву, коју ће више упознати кроз друге врсте активности. Деца кроз продукте ликовног стваралаштва представљају разне познате, виђене или доживљене догађаје из природе, друштвених односа и производње, упознају се са разним занимањима и продуктима рада, упознају архитектуру, урбанизам, саобраћајна средства и остало. Једном речју – стичу богато животно искуство. Она, при томе, приказују људско понашање и изражавају свој став и осећања према свету који га окружује, чиме се укључују у активан однос са својом околином. (С. Филиповић, 2014)

Кратак преглед досадашњих истраживања

Цртање је веома компетентна техника за истраживање идеја код деце предшколског узраста. Посебно се истичу технике цртања као веома драгоцене у охрабривању мале деце којима је тешко да се усмено изразе (Holliday et al., 2009). М. В. Кокс (М. V. Cox, 1992) у својој књизи *Дечји цртежи* говори о одликама дечјег цртежа и могућностима анализе и посматрања дечјих радова. Она указује на то да дете велику пажњу у свом ликовном изразу придаје симболици цртежа као средству комуникације са спољашњим светом. М. В. Кокс је велики део свог рада посветила истраживању дечјег цртежа као ликовне активности којом се деца најчешће баве, али и због става да се добра цртачка вештина сматра основом ликовне уметности. Она сматра да је цртање уметничка активност за коју је потребно савладавање одређених техника које као и у сфери музике и књижевности морају да се науче и вежбају, али не на уштрб креативности.¹

¹ С. Филиповић, 2009, стр 69., нав. дело

Б. Карлаварис (1991) сматра да сама игра није довољна да би се дете увело у комплексан процес ликовног обликовања. Игра је једна од фаза тог процеса, али су потребне информације и искуство. Поред креативних фактора он наводи и обликовне факторе који су један од услова стваралачког процеса, а односе се на опажање, моторику, интелект и емоционалност. Ови фактори су међусобно повезани и омогућавају настајање креативног резултата. Б. Карлаварис је направио поделу сматрајући да сваки од ових фактора има свој квалитативни и квантитативни аспект. Код опажања он разликује тачно опажање као квантитативно, а осетљиво опажање или сензитивитет као квалитативни фактор. У сфери моторике разликује моторичку спретност као квантитативни фактор и моторичку осетљивост као квалитативни фактор. У сфери интелекта разликује визуелно памћење као фактор који прикупља и задржава податке у свести, дакле квантитативни фактор и креативно ликовно мишљење као квалитативно стваралачки фактор. У сфери емоција разликује машту као квантитативни фактор који омогућава да се за емоције вежу одређене слике и емоционални став који је подстицајан и представља квалитативни фактор (Б. Карлаварис, 1991, 45). Важно је истаћи значај познавања свих наведених фактора креативних процеса како би се подстицали и развијали код деце у процесу ликовног васпитања и образовања. Узимајућу у обзир да деца истог узраста цртају слично, Б. Карлаварис (1975) сматра да за то постоје антрополошки разлози развоја одређених сегмената дечје моторике и свести, за шта је дао дефиницију да је „дечји ликовни израз склоп разних компонената које се развијају и које можемо поделити на унутрашње и спољашње”¹ У овом случају Б. Карлаварис као унутрашње компоненте подразумева оне које се односе на степен развијености осећајности, унутрашњег сензибилитета и ритма, унутрашњег нивоа свести и могућности поступног освешћивања свих компонената израза, затим степен развијености моторике и концентрације енергије у склопу са њом. Спољашње компоненте се односе на употребу изражајних средстава (медија), утицаје из спољашњег света који могу бити вербални, оптички или акустички, при чему се унутрашње и спољашње компоненте развијају у свој својој комплексности, па се и ликовни израз у складу са тим мења и квалитативно и квантитативно.

В. Левенфелд (1975) сматра да „уметност није само представа спољних слика, већ је резултат унутрашњих операција, појам тих спољашњих објеката”, па је важно анализирати те процесе кроз законитости дечјег развоја, посебно ликовног“ (V. Lowenfeld, 1975, 235). Важно је напоменути да нема идеалног критеријума за тумачење дечјег рада, они су разноврсни и зависе од тога шта се, због чега и ко сагледава у дечјем ликовном раду. Када говоримо о анализи, процењивању и вредновању дечјег ликовног рада у васпитно-образовном процесу, најважнији задатак наставника и васпитача јесте да разуме велику разноликост и развије осетљивост за дечју ликовну експресију. (С. Филиповић, 2011).

Цртежи деце су огледало развоја и рефлектују њихов унутрашњи свет (Malchiodi, 2012). Цртајући, деца реконструишу своје мишљење и исказују сопствене замисли (Salmon & Lucas, 2011). Постоје бројне студије у којима су анализирани појмови који се налазе на дечијим цртежима, а којима су деца желела да представе своје схватање природних и друштвених феномена. Посебно су разматрани појмови жива бића (биљке, животиње...) и нежива природа (возила, атмосферске појаве, предмети у кући...), односно начини на који су деца исказала своје разумевање ових појмова. Дечји цртежи се често разматрају са становишта разумевања феномена живота и душевности (који карактерише жива бића). Примећено је да деца предшколског имају озбиљне потешкоће у разматрању биљака као живих бића. На великим узорцима цртежа, откривени су есенцијални аспекти њиховог концептуалног развоја.

1 Б. Карлаварис, 1991, стр. 65.

Често се на цртежима на којима су представљене биљке налазе и атмосферски елементи (киша, облаци, сунце) и земљиште. Ово се доводи у везу са концептуалним развојем, односно са развојем схватања код деце да су ови елементи веома важни за живот биљака (Villarroel & Infante, 2014). На основу овога можемо да закључимо да су дечији цртежи веома корисни као ресурс у евалуацији њиховог концептуалног развоја у раном детињству, односно да исказују везу која постоји између прицеса размишљања и цртања у раном детињству (Villarroel & Infante, 2014).

Бројна истраживања разматрају на који се начин ванучионичка настава у ботаничкој башти и еколошкој учионици (зелена учионица) одражавају на цртежима ученика који за тему имају управо природна станишта (шума, језеро...).

Резултати таквих студија показују да се овај вид наставе одражава на ученичке цртеже у смислу постојања већег броја биолошких врста на њима, превасходно мањих и већих животиња. На цртежима ученика који нису имали прилику да похађају овакав вид наставе има знатно мањи број врста и то су углавном заступљене крупне животињске врсте, ретко када бескичмењаци (инсекти, црви...) и остале врсте које су значајне у погледу одржања еколошке равнотеже (Drissner et al., 2014). Такође, посебно је доказано да се на цртежима девојчица појављује више врста живих бића, а пре свега више ситнијих животињских врста, иако су добили једнака упутства о теми за цртање. Узрок томе може бити то што девојчице, у просеку, воле да цртају више од дечака. Међутим, и девојчице и дечаци који су имали прилике да посете нека природна станишта у оквиру наставе биологије исказали су више емоција које су се одразиле и на њиховим цртежима у смислу бројности нацртаних животиња и колорита (Reiss et al., 2007).

Цртежи ученика могу да исказују и њихова схватања о појму наследности. Нарочито су занимљиве студије о томе како они схватају процесе који доводе до преноса наследних особина са њихових родитеља до њих као потомака (Chin & Teou, 2010). Ту се могу уочити бројне недоумице и погрешне представе о томе шта одређује пол, на кога више личимо, зашто не постоје два иста бића. Разматрајући те аспекте, цртежи се у настави могу применити као дијагностичко средство, у циљу формативног оцењивања и артикулисања идеја ученика у процесу активног усвајања и утврђивања знања (Black & Harrison, 2001).

Импликације

Креативност, као битно обележје начина понашања, учења и изражавања, присутна је у свим областима, а њеном развоју нарочито погодују стваралачке активности, због чега је једна од могућих основа повезивање свих ученичких активности. На основу напред наведеног, постоји реална потреба да се и на нашим просторима спроведу интердисциплинарна истраживања која би у себи сажимала биолошке, психолошке и сликарске/уметничке аспекте дечјих цртежа. Они су веома погодан медијум за разматрање различитих феномена наставе и ученичког развоја. Посебно је важно у будућности остварити ресурсе за планирање и развој оваквих студија и обучити наставнике за примену интересдисциплинарних дидактичких технологија у моделовању наставног процеса (препаративној, оперативној и верификативној).



Литература

- Black, P. & Harrison, C. (2001) „Self- and peer-assessment and taking responsibility: the science students' role in formative assessment.“ *School Science Review*, 83 (302): 43—49.
- Chin, Christine., Lay-Yen Teou. (2010) „Formative assessment: Using concept cartoon, pupils' drawings and group discussions to tackle children' ideas about biological inheritance“ *Journal of Biological Education* 44 (3): 108-115.
- Drissner, Jurgen R., Hans-Martin Haase, Sussane Wittig, and Katrin Hille. (2014) “Short- term environmental education: long-term effectiveness?“ *Journal of Biological Education* 48 (1): 9—15.
- Филиповић, С. (2014) *Ликовна култура а 5 и 6 разред основне школе— приручник за наставнике*, Београд: Издавачка кућа Клет.
- Филиповић, С. (2009) Значај когнитивних и креативних фактора у ликовном развоју деце, *Иновације у настави* 2009/3, Београд: Учитељски факултет.
- Филиповић, С. (2011) *Методика ликовног васпитања и образовања*, Београд: Универзитет уметности и Издавачка кућа Клет.
- Филиповић, С. и Е. Каменов (2009) *Мудрост чула трећи део — децје ликовно стваралаштво*, Нови Сад: Драгон.
- Holliday, Erin L., Linda J. Harrison, and Sharynne McLeod. (2009) „Listening to Children with Communication Impairment Talking through Their Drawings“ *Journal of Early Childhood Research* 7 (3): 244—263.
- Malchiod, Cathy A. (2012) *Understanding children's Drawing*, Guilford Press.
- Reiss, M. J., C. Boulter, and S. D. Tunnicliffe. (2007) “Seeing the Natural World: A Tension Between Pupils' Diverse Conceptions as Revealed by Their Visual Representation and Monolithic Science Lesson” *Visual Communication* 6 (1): 99—114.
- Salmon, Angela K., and Teresa Lucas. (2011) „Exploring Young Children's Conceptions about Thinking” *Journal of Research in Childhood Education* 25 (4): 364—375.
- Villarroel, Domingo J., and Guillermo Infante. (2014) „Early understanding of the concept of living things: an examination of young children's drawings of plant life“ *Journal of Biological Education* 48 (3): 119—126.

Историја уметности



READY TO BE ANYTHING IN THE ECSTASIE OF BEING EVER (THOMAS BROWNE) — THE TEMPORAL AND SPATIAL PLURALITY IN W. G. SEBALD'S *THE RINGS OF SATURN*

Jelena Todorović

Department of Art Theory, Faculty of Fine Arts
University of art in Belgrade

UDK 7.034.001

ABSTRACT

As a foreword to his book *The Rings of Saturn* a contemporary German writer W. G. Sebald uses an encyclopedic entry on the rings of Saturn: *the rings of Saturn consist of icy crystals and probably meteorite particles describing circular orbits around planet's equator. In all likelihood these are the fragments of a former moon that was too close to the planet and was destroyed by its tidal effect.* Those opening sentences are the most precise illustration of a key concept of Sebald's book, as well as being emblematic of his very understanding of space and time. His fragmentary approach to time that is constructed out of shatters of different pasts and presents, it is respectively a part of our own modern vision of temporality, and as this text will try to prove, it represents a great legacy to the Baroque aesthetics.

Key words: Baroque, Sebald, *Rings of Saturn*, eternal present, Thomas Browne, transience, the lost past, plurality of times and spaces



Melencolia I, Albrecht Dürer, 1514.

As a foreword to his book *The Rings of Saturn* a contemporary German writer W. G. Sebald uses an encyclopedic entry on the rings of Saturn: *the rings of Saturn consist of icy crystals and probably meteorite particles describing circular orbits around planet's equator. In all likelihood these are the fragments of a former moon that was too close to the planet and was destroyed by its tidal effect.* Those opening sentences are the most precise illustration of a key concept of Sebald's book, as well as being emblematic of his very understanding of space and time. His fragmentary approach to time that is constructed out of shatters of different pasts and presents, it is respectively a part of our own modern vision of temporality, and as this text will try to prove, it represents a great legacy to the Baroque aesthetics.

Sebald's description of the rings of Saturn almost echoes Wolfflin's own definition of the Baroque style in his „Principles of Arts history“ *as the style that saw the profound change of the pieces to the whole, there was no more a dominant relationship of elements to one leading principle of harmony, it was replaced with the principle of fragmentation and dichotomy.* (Wolfflin, 1950)

The Rings of Saturn is truly a hybrid work, as hybrid as Baroque culture itself was. It is simultaneously the composition of a memoir, travel book, a visual document and a fiction. Sebald himself claimed that his literature does not belong to any fixed category, but that it unites all of them. In the same way that many Baroque artworks evade usual classification and transcend genres becoming the hybrids of different arts and media. Hybridity was not only the formal characteristic of the Baroque art, but it also resided in the very essence of then contemporary cultural idiom. It gave it the much needed flexibility and power of amalgamation that transformed the arts of the Baroque from the purely European to the first global culture.

This almost Baroque hybridity is even more pronounced on the temporal level in *The Rings of Saturn* – Sebald's book constantly overlaps the past and the present, the time evoked and the time perceived. It stands between memory and fiction, between record and recollection. Its narrative is also consisted out of several constantly overlapping entities – that of the personal observation, the realm of the documentary and the one of the historical study. The entire book is composed as a pseudo – documentary record, partly real partly fictional, of an almost pilgrimage walk along the coast of Norfolk and Suffolk. It is the book that uses movement, time and nature as its key lightmotifs, the elements that, as it would be presented, figured greatly in the art and culture of the Baroque age.

Sebald commences each of his chapters on the level of the real, tangible, presence, with the almost topographically precise rendering of a place or a landscape, often underlined with visual material, that subsequently engenders a personal recollection. The landscape thus becomes the stage where different pasts, both real and imaginary, cherished or forgotten, emerge. These recollections are as hybrid and fragmentary as the book itself, they are constructed out of the fragments of memory and shards of the past that are as real for the reader as the coastal landscape that the narrator walks through. The hybridity of both form and content is even more pronounced by Sebald's use of photographic material in his work. All the photos, regardless of their subject matter, have the semblance of the documentary or archival material. But like the text itself, they are presenting to us a fained authenticity. With its black and white colouring, the creased and worn surfaces they are created to deceive the reader in believing them to be the record of the past, to be the proof of veracity. In such way Sebald manipulates the past in fashion similar, as we shall see, to that of his Baroque predecessors. Throughout the entire book the reader is left to unravel the level of reality in Sebald's work, to discover, as it is the case with many Baroque creations, where history ceases and imaginary begins. In the end, this difference becomes irrelevant as Sebald creates his own reality consisted of intertwined temporalities, that is both more tangible and credible than the reality itself. He creates histories within histories that recede into infinity like those Baroque illusions that enable the spectator to be, if only for an instant, a part of eternity.

The connection between Sebald's book and the Baroque aesthetics is not accidental. *The Rings of Saturn* is deeply connected with the curious work of a 17th century medic and philosopher Sir Thomas Browne. It is through both his works *Religio Medici* and *The Urn Burial* that Sebald makes the constant, if not always explicit, dialogue with the Baroque aesthetics and we could even say, with Browne himself. Like our writer, Browne was highly interdisciplinary man of letters both a medic, philosopher and even natural historian who devoted one of his key works, *The Urn Burial* to the ethnographic study of the same territory Sebald would use in his *The Rings of Saturn* – the coast and region of Norfolk. Beside other philosophical concepts present in Browne's work, the most momentous one is that of the thoroughly novel sense of space and time with was left to our age as one his most important legacies. Browne sees the concept of time, as it would be elaborated later, as one inseparable temporal plane of *eternal present* where different times and spaces co-exist simultaneously. For him, as for Sebald, there is no past or present just one uninterrupted temporal continuum. Therefore Sebald's book ought to be considered as a work of someone who deeply understood Baroque perception of the world, of the movements through space and time. Through his thorough knowledge of Browne Sebald gained a profound understanding of those very qualities that are inherent to the Baroque worldview and are present in *The Rings of Saturn*: **the concept of transience, the connection between the landscape and the past, the superimposition of the past upon the present and the eternal instant.**

The Nature of Transience

There is one quality, that of transience, which above all else, makes Sebald's book utterly Baroque in its worldview. It deals, beyond history, beyond time and nature, with that perpetual Baroque subject, the fragility of human condition. Sebald sees transience formulated as destruction, violence, war and terror in all forms that surround him. From the depths of the forests, under the gentle heather hills, beyond the last lights on the horizon surfaces a shadow of past destructions.

Such an image of history demonstrates the necessity of the man's awareness of the past, of that ever present merging of the temporal fragments that form our consciousness of the world. It shows, even further, the inevitable inseparability of life and death in the fabric of our existence. This coexistence of life and death in Sebald's book mirrors that particular Baroque obsession with the flickering nature of ourselves which is so aptly described by Browne in his *Urn Burial*:

It is the heaviest stone that melancholy can throw at a man, to tell him he is at the end of his nature; or that there is no further state to come, unto which this seemes progressionall, and otherwise made in vaine... (Browne (1698) IV)

The same concept is visible in that terrifyingly modern epitaph from the tomb of one of the most powerful man of Baroque age Cardinal Antonio Barberini *Here lies body, ashes and nothing*. The idea of death as the end of one's time might seem quite uncommon for 17th century. However, the entire notion of fatality was not singular to few poets or highly educated individuals of the age, but formed an integral part of the then-contemporary perception of dying, which was a highly intricate one.

It existed between two extremes – the death as annihilation was on one, while the idea of the *good death* stood at the other end of the scale. In front of death, although prepared, the man denounced everything, including himself. It was both the striking self-awareness of the reality of death, and the Christian belief in the destruction of the body that brought on such complexity of feeling.

Most of the reflections, in the *mirror of time* held by Sebald in his *The Rings of Saturn*, are those very meditations on brevity of life and fragility of our mortal selves that populate the culture of the Baroque.

Sebald starts his own *treatise on transience* with the image of the skull, that time-honoured symbol of all vanities. The book both commences and ends with the meditation upon death and departure. It begins with Thomas Browne's burial and ends with the departure of the soul also described by Brown in his *Urn Burial* from 1658.:

... Curiously enough Brown in his own famous part-archeological part-metaphysical treatise the *Urn Burial* offers the most fitting commentary on the subsequent odyssey of his own skull when he writes that to be gnawed out of our graves is a tragic abomination. (Sebald (1998) 11)

Even the landscape Sebald's narrator walks through, is the one of transience. The coast of Norfolk is among the most unstable ones on the British isles, with its lime and sand structure constantly changing and escaping our perception, just like the life itself, just like those slippery sands of the Baroque hourglasses.

See how they press, see how they strive, which shall/ With greatest speed and greatest quickness fall (Crashow)

How easily you slip from my hands! /Oh how you slide away years of my life...(de Quevedo)

Thus the real and literary landscape in Sebald's *The Rings of Saturn* become one, that of transience. In such a landscape, not only history evidences to the past destructions but the land itself is often the image of the slow decay, which is inherent to the very substance of nature.

The history how that melancholy region came to be, is closely connected not only with the nature of the soil and the influence of a maritime climate but also, far more decisively, with the steady and advancing destructions that extended over the British isles after the last Ice Age. (Sebald (1998) 169)

There almost could not be a vista in *The Rings of Saturn* that is not the reminder of what was, or the object and the creation of man that was not subject to decay. Every seascape and crumbling wall, every abandoned house and the pile of driftwood are for Sebald the initiation to the meditation of our own finity.

Here and there one comes across the abandoned boats that are falling apart, and the cables with which they were once hauled are rusting in the salt air. (Sebald (1998) 53)

And how fine a house it seemed to me now that it was imperceptibly nearing the brink of dissolution and silent oblivion. (Sebald (1998) 36)

Moreover when Sebald describes destruction it is often staged in landscape, whether it happened in East Anglia coast or somewhere miles away on the other end of the world.

The destruction that was through in those legendary landscaped gardens over the next few days which made a mockery of military discipline or of all reason, can only be understood as resulting from anger (...) Yet the true reason why Yuan Ming Yuan was laid waste may well have been that this earthly paradise was an irresistible provocation in the eyes of soldiers who knew nothing but the rule of force... (Sebald (1998) 144-145)

It was indeed the Baroque age that first fully explored the landscape of destruction as one of the main visualizations of the irreversible power of Time. If one role of time was the paramount in that period it was the one of the Great Destroyer. The irreversible passage of time brought destruction and annihilation to the world, and it was most often represented through the images of vast land both in poetry and the visual arts. The German poet Gryphius pointedly expressed his anguish at the all destroying power of time:

Wherever you look, you see nothing but vanity on earth.

What this one builds today will pull down tomorrow.

Where now there are towns, there will be a meadow tomorrow,

where a shepherd's child will play with flocks.

(...)

The glory of lofty deeds must vanish like a dream. (Gryphius (1975) 187)

The most fitting illustration of the vast lands of time's destruction described by Gryphius can be seen in the works of a Neapolitan sculptor Gaetano Zumbo. He made a series of wax high relief works that depicted the landscapes of annihilation where Time the Great Destroyer reigned supreme. In his *Trionfo del Tempo* he represented the novel sense of transience for the Medici court in Florence in 1690s. It is a high relief object that opens in front of spectator an entire world of destruction. In this somber *teatro del mondo* the allegory of Father Time himself 'draws the curtain' and presents us with the landscape of world swept by time. The scene of broken pillars and pediments, dead bodies of men, women and babies, dilapidated walls and withering plants trails into the infinite distance of the vista. Time as Death spears nothing, not even the author himself whose portrait lays under Time's feet. And as it is, it was from the beginning of history – pyramids and Roman arches in the distance tell us that even the greatest empires could not withstand the flight of time. Vivid intensity of both form and content of this tableau is greatly magnified by the medium it was executed in – wax. Working in wax had two important advantages – it was malleable, while its colour and texture resembled that of human flesh. Images created in it were more vivid, more lifelike and thus more credible to the beholder. Furthermore, in this case, the usage of wax was more than appropriate – its existence was as ephemeral as the life itself.

Another fitting illustration of the landscape of destruction, that so greatly captivated Baroque visions of temporality, is visible in the painting *Memento mori* by the unknown Neapolitan artist now in the Court collection in Belgrade. Like his compatriot Zumbo, the author of this *Memento mori* painting devotes his work to the depiction of land destroyed by Time's unforgiving flight. From the closest part of the foreground to the last plane in the background, the entire painting is populated with different images of Time's destructive progress. Only his landscape is the urban one, where the prospect of nature is replaced by the endless vista of the classical ruins. This pseudo-classical world is used to remind the spectator that even the greatest monuments and powerful Empires are powerless in front of Time the Great Destroyer. It is almost as this painting visualizes Browne's lines from the *Urn Burial*:

Pyramids, arches, obelisks, were but the irregularities of vain-glory, and wild enormities of ancient magnanimity (Browne (1689) V)

Triumphal arches erected in the honour of now forgotten generals, dilapidated temples whose glories have now vanished and broken lances and broken pediments all remind us of the fragility of our own existence. This panegyric of destruction elaborates fully the Baroque concept of the ruin, that ceased to be just the sign of the past and became the reminder of our temporality. In the same way that Sebald views ruins among Anglian landscape as a memento of our troubled past:

The closer I came to these ruins, the more any notion of mysterious isle of the dead receded, and the more I imagined myself amidst the remains of our civilization after some future catastrophe.

From the works of Poussin and Claude, Bourdon and Rosa, the Baroque art uses the ruin to depict not only death in Arcadia but the disbelief in its very existence.

In the age that saw the real destruction, exemplified in thirty years' war, the night of St Bartholomew, terrors of inquisition and martyrdoms of the missionaries in the New World, such images were, as are the images of the past in Sebald, only the personification of crude reality.

The figures of Death and the Maiden, posed on that slippery edge between the world of the spectator and the virtual world of the *Memento mori* represent the focal point of the entire composition and the key for understanding of the entire painting. The image of the skeleton represented as the merging of both allegories of Time and Death, with the gesture of the utmost pride, shows to the maiden beside him the landscape of the dying world. Below their feet lie all the material riches of this world: jewels, royal insignia, golden and silver decanters, lavish fabrics and shiny armour. Together with the architectural vista behind them, these riches serve as the testimony of the transitory nature of all worldly goods, and consequently of life itself.

As Thomas Browne reminds us in his *Urn Burial* even the monuments are not sufficient to ensure the eternity of our memory, since Time conquers all, and conquers forever:

'Tis too late to be ambitious. The great mutations of the world are acted, or time may be too short for our designs. To extend our memories by monuments, whose death we daily pray for, and whose duration we cannot hope, without injury to our expectations in the advent of the last day. (Browne (1689) V)

As if the vanishing world was not enough, the artist had to employ the entire vocabulary of *memento mori* still-lives to fully express his fear and his conviction in the finite nature of ourselves.

The vastness of demise present in this *Memento mori* painting as well as in Zumbo's *Trionfo del Tempo* echoes centuries later in Sebald's own observation of nature as the waste land of Time:

Save for the odd solitary cottage there is nothing to be seen but the grass and the rippling reeds, one or two sunken willows, and some ruined conical brick buildings, like the relics of an extinct civilization. These are all that remains of the countless wind pumps and windmills whose white sails revolved over the marshes of Halvergate... (Sebald (1998) 30)

But for Sebald, as well as for his Baroque predecessors, the destruction is not only visualised through allegory and the image of the dying world, it was also connected with flame, the smoke and the concept of burning and annihilation that the fire stood for. It was Thomas Browne in his *Urn burial* who said that *Life is pure flame, and we live by an invisible sun within us* (Browne (1658) 49). Browne's idea is not of burning as the brilliant shining of Providence, or the glow of Divine creation, but that of self-destruction and of the irreversible process of decay.

The image of burning and smoke spoke eloquently through 17th century poetry and visual arts. For the Baroque poet Gryphius *the man is just but a smoke on strong winds carried*, and for his contemporary poet from Dubrovnik Dživo Bunić the fire is a metaphor for the human life itself:

Let us remember that man's years on earth, are tempest, fire, shadow, mist and nothing (Dživo Bunić-Vučić, 1640s).

Sebald develops the idea of burning even further as the supreme process of annihilation. In his book, he reminds us that the destruction of the world and of ourselves lies behind every principle existing:

Like our bodies and like our desires the machines we have devised are possessed of a heart which is slowly reduced to embers. From the earliest times, human civilization has been no more than the strange luminescence growing more intense by the hour, of which none can say when it will begin to wane and when it will fade away. (Sebald (1998) 170).

Also many descriptions of destruction in *The Rings of Saturn* are inseparable from the image of of fire, of burning and of slow consumption:

On the Royal James alone, which was set aflame by a fireship nearly half the thousand strong crew perished. No details of the end of the three master have come down to us. There were eye witnesses who claimed that have seen the commander of the English fleet, the Earl of Sandwich, (...) gesticulating on the deck as the flames encircled him. (Sebald (1998) 77)

I myself heard for instance that experiments were conducted out at Shingle Street with biological weapons designed to make whole regions uninhabitable. I also heard tell of a system of pipes extending far out to sea, by means of which a petroleum inferno could be unleashed with such explosive rapidity that the very sea would start to boil. (Sebald (1998) 231)

When they had arrived at the scene of destruction, those who had started the fire had long disappeared, and all they could do was hug their children and join those huddled together there speechless and paralyzed with horror like shipwrecked survivors on a raft. Not till daybreak did fire abate and the black contours of the burnt-out shell stand out against the sky. (Sebald (1998) 216)

It is as if the verses of Baroque poet Gongora echo in the background of Sebald's sentences:

You hardly be pardoned by the hours,

The hours that keep on wearing 'way the days.

The days that keep on gnawing 'way the years. (Gongora (1973) 203)

The time for Gongora, Browne and Sebald is merciless in its unstoppable flight. Its passage spares and pardons none. Only the waste land remains.

Everything round about rots, decays and sinks into the ground. There are only two seasons: the white winter and the green winter. (...) In the white winter everything is dead, during the green winter everything is dying. (Sebald (1998) 105)

It is thus not surprising that Sebald closes his book with the reference to Browne's treatise in the *Urn burial* and the passage that describes the departing of the soul, not as a voyage to eternal glory, but as a somber ascent into nothingness. Same nothingness that Cardinal Barberini understood so well:

... in the Holland of his time (*Browne's*) it was customary, in a home where there had been a death, to drape black mourning ribbons over all the mirrors and all canvases depicting landscapes or people or the fruits of the field, so that the soul, as it left the body, would not be distracted on its final journey, either by a reflection of itself or by a last glimpse of the land now being lost for ever.

(Sebald (1998) 296)

By the end of *The Rings of Saturn*, of this book of multiple travels, of perpetual going and leaving, this final voyage just becomes one of many. Thus, the Baroque sensibility towards death and time, towards this intertwining of the beginnings and ends in one infinite loop, precisely complements Sebald's travels through landscapes of history and destruction.

The Landscape of Forgotten Pasts

There was one other role that the 17th century culture endowed upon landscapes – they were the depository of the collective memory. In that capacity the landscape became the domain of dual time, where the seen and the remembered, or seen and constructed, constantly coexisted in one perpetual instant.

The connection between nature and time, which was so crucial for Sebald in his expression of the landscape of destruction as the emblem of human fragility, has its deep roots in the perception of nature that was formulated back in the 17th century. In the age when man began, for the first time in the visual arts, to give the key role to the image of nature, landscape was one of the media for transporting complex conceptual contents. Thus the landscape was hardly ever a chosen fragment of nature, a privileged view, it was a significant vista enriched with respective political, religious or philosophical ideas. It was the ideological construct, but above all the depository of different manifestations of temporality. In the Baroque visions of nature, as in Sebald's book, the times and spaces stood superimposed upon each other.

The recorded view of nature served in the landscapes of Claude Lorain, Nicholas Poussin, Aniballe Carracci, Ruisdael or Hobbema, only as a stage of different temporal or special significations. While Claude and Poussin created landscapes that were in their essence the reflections of Arcadia, of a realm that never have been, their Dutch counterparts used their depictions of nature for far more mundane purposes, to express the patriotic delight over their land. Whether it was paradise or the land of *patria* they strove for, the countryside firmly remained in the domain of the conceptual.

The Baroque time of nature thus, as the time in *The Rings of Saturn*, was simultaneously the past and the present, the topography and memory depicted. Nature was used as a tool of *evocation*, of enlivening the past, whether real or imaginary. Such interaction of the past and present is evident in those very prospects of land that are made to remind the viewer of the possession that is now only belonging to memory.

Particularly poignant are vistas of land in those societies whose existence was precarious on the political map of the early modern Europe. One such example are the landscapes created in the Archbishopric of Karlovci, a Serbian Orthodox domain that existed in the shadow of the Habsburg Catholic empire. All the landscapes produced in this particular Baroque centre (1730s to 1770s) always represented dual temporal and spatial domains. They were, on the surface, precise topographical renderings of the monastery grounds belonging to the Orthodox Archbishopric in the Habsburg territory (prints by Orfelin and Žefarović). But on closer analysis of the symbolism used (with references to hills vineyards and woods belonging to other place and different times) these landscapes became the images of the land that was no longer. Beside their topographical function, through their symbolism they illustrated the precise territory that the Serbian people, with their exodus to the Habsburg Empire, abandoned to the Ottoman occupation. They functioned as symbolic portraits of the past that was once glorious and now lost forever.

Sebald's use of landscape is also essentially one of *evocation* and sometimes even one of *invocation*. On the first level of perception the landscapes in *The rings of Saturn* are the precise topographical renderings, not unlike the Baroque ones, of the coast of Suffok and Norfolk.

A quarter of an hour's walk from Benacre Broad where the beach narrows and a stretch of sheer coastline begins a few dozen dead trees lie in a confused heap where they fell years ago from the Covehithe cliffs. Bleached by salt water, wind and sun, the broken, brakeless wood looks like the bones of some extinct species, greater even than the mammoths and the dinosaurs that came to grief long since on this solitary strand. The footpath leads around the tangle, through a bank of gorse, up to a loamy cliff-head and there it continues amidst bracken, the tallest of which stood as high as my shoulder, not far from the ledge, which is constantly threatening to crumble away. (Sebald (1998) 64,65)

But it is not the land that matters, it is the past which it evokes, the reflections it engenders that is the key protagonist of Sebald's book. His recorded landscape serves as the literary and visual equivalent of memory, the memory that, like the one emerging from the visions of nature in the Baroque age, is never an individual subjective recollection, but a collective memory of the past. The same discourse on memory we find well defined in Browne's *Urn Burial*:

But the iniquity of oblivion blindly scattereth her poppy, and deals with the memory of men without distinction to merit of perpetuity. (Browne (1698) V)

For Sebald, the surfacing past and history, as the landscape itself, equals destruction, decline and deterioration that as we have seen are not the sole prerequisites of our closest 20th century history, but reach far beyond it, back to the Baroque age.

Footsore and weary as I was after my long walk from Lowestoft, I sat down on the bench on the green called Gunhill and looked out on the tranquil sea, from the depths of which the shadows were now rising...I felt as if I were in a deserted theatre, and should not have been surprised if a curtain had suddenly risen before me on the proscenium and I had beheld, say, on the 28th of May 1672, that memorable day when the Dutch fleet appeared offshore from out of the drifting mists, with the bright morning light behind it and opened fire on the English ships in Sole Bay. (Sebald (1998) 76)

The tide was advancing up the river, the water was shinning like a tinplate, and from the radio masts high above the marches came an even scarcely audible hum. (...) And then through the growing dazzle of the light in my eyes, I suddenly saw amidst the darkening colours, the sails of the long-vanished windmills turning heavily in the wind. (Sebald (1998), 237)

The memories of the past submerged, are shattered and fragmentary, appearing in *The Rings of Saturn* on surface of the landscape and on surfaces of the pages, vehemently like the changes of the coastal line of Norfolk.

Over the centuries that followed, catastrophic incursions of the sea into the land of this kind happened time and again, and, even during long years of apparent calm, coastal erosion continued to take its natural course. (Sebald (1998), 158)

Moreover the functioning of the remembrance itself, the very process of recollection, is crucial for the understanding of Sebald's book. Both its inner and outer structure recall the pattern of our own invocation of the past whether personal or collective, real or imaginary. The discussion of the principle of remembering is re-occurring, like the memory itself, randomly but consistently throughout *The Rings of Saturn*.

But the fact is that writing is the only way in which I am able to cope with the memories which overwhelm me so frequently and unexpectedly. (...) Memories lie slumbering within us for months and years, quietly proliferating, until they are woken by some trifle and in strange way blind us to life. (Sebald (1998), 255)

Whenever a shift in our spiritual life occurs and fragments such as those surface, we believe we can remember. But in reality, of course, memory fails us. Too many buildings have fallen down, too much rubble has been heaped up, the morains and deposits are insuperable. (Sebald (1998) 177)

This very principle of recollection and the fickle nature of nature itself complement each other, as they did centuries before in the Baroque images of land. The landscape and memory are truly united in their very nature of randomness in which they coexist with our own time. Like metaspace of Baroque visions of the past that are embedded in then-contemporary landscapes, Sebald inscribes both the most diverse and most disturbing parts of the European history in the land of East Anglia.

The Eternal Present

Rings of Saturn is truly a collection of fragments both in the conceptual and formal sense. The fragments of text and imagery are merged in the same way in which different times and spaces overlap in Sebald's narrative. The past and the present do not exist for Sebald in their usual linear, chronological sequence. They inhabit a mutual space of *eternal present* that particular a-temporal domain already defined by the Baroque philosopher Thomas Browne in his *Urn Burial*. Thus we could say that Sebald's time is also Browne's time, the time that exists in temporal intersection of our presents and our pasts, forever captured in one a-temporal instant.

The Baroque age, to which Browne belonged, brought about new cosmological and geographical discoveries, it remapped the known, and charted out the new world, and offered, in exchange for the old dogmatic worldview, a new fragmentary universe. This new vision of the world was manifested in different visual regimes, in diverse illusionistic pictorial systems, in the striving for plurality both spatial and temporal.

One could say that Baroque was the time of the eternal moment, it was the moment of action and even more the moment of passion and emotion. The captured instant as a leitmotif not only exemplified the Baroque attitude towards time, but also brought on a new relationship between the beholder and the sacred, or profane, work of art. The chosen instant was always a vivid, dramatic culmination of the represented narrative that for its very immediacy could establish a new psychological relation to the audience. The image of the captured moment, both in the visual arts and literature, ensured a more immediate response to the narrative presented and the easier identification with its content.

One of the most striking visualizations of Browne's *eternal present* is not just one of the Baroque highly dramatic martyrdoms but a genre scene by El Greco *Boy Lighting a Candle*, now in the Capodimonte museum in Naples. Perceived only on the first level of narrative, El Greco's painting seems fairly simple – a young boy is depicted at the moment of blowing on the ember to light up the candle he holds in his right hand. The image is steeped into darkness, and the only light illuminating the scene emanates from the glowing ember in the foreground. The whole image is highly naturalistic that heightens even more the feeling of presence evoked by the glowing light. His face is full of serious concentration and solemnity that at first seems out of tune with the commonplace of the scene depicted.

However, the action we are dealing with is a complex one. El Greco represents the movement which seems like a total absence of motion; he depicts a scene that lasts a fraction of a second, but looks like an illustration of eternity. It is an image where time looks suspended, almost annihilated. As in the famous poem of Baroque poet Andreas Gryphius:

Not mine are the years which time has taken from me,

Nor mine are the years which might still come;

the moment is mine, and if I grasp that, He will be mine who made time and eternity.

Gryphius, *A Meditation upon Time*

At the same time, the painter tells us that the motion we perceive is a conceptual *perpetuum mobile* – the air the boy produces to create light also makes him visible to us. Invisible air produces visible light, in the same way that stillness engenders motion. Here the action and visibility are dependent upon each other. El Greco thus depicts a double time – the swift almost barely noticeable fraction of the second that the initial action of blowing on the ember lasts, and the very same moment, now suspended and turned

into timelessness. He plays on a very ambiguous border between the visible and invisible, between the movement and its suspension in order to treat more profound issues of time, duration and transience.

Like in Gryphius' s poem, just a moment belongs to this boy. It is the only time he actually is visible to us, since with the ceasing of his breath the light would vanish and his existence with it. This is a highly subtle comment on life and its momentousness. Sebald's narrator is not unlike El Greco's boy, to him only the moment belongs, the moment that is at once the past and the present, the action and its recollection.

There are indeed moments, as one passes through the rooms open to the public of Somerleyton, when one is not quite sure whether one is in a country house in Suffolk or some kind of no-man's land at the Arctic ocean or in the heart of the dark continent. Nor can one readily say which decade or century it is, for many ages are superimposed here and coexist. (Sebald (1998) 36)

Sebald's protagonist is thus similar to a Baroque man, who, standing on the stage of the world, witnesses, simultaneously in one single instant, the passage of different pieces of real or imaginary history, the imagery of pasts lost or pasts forgotten. He is, walking along the coast of Norfolk, also poised on the crossroads of time and encounters those shatters of the past whose perpetual ambulation form the fragmentary landscape of our own present.

The multiple field of vision that Sebald elegantly uses to surface different pieces of the past in his book, was one of the key characteristics of the Baroque sense of both space and time. It could be said that the Baroque aesthetics preferred the visual plurality manifested both in the multiplicity of picture planes and in the saturation of the visual information offered to the spectator.

This age announces the onset of another form of perception, and one can even say, the birth of a new sense of space. The perception of the universe as a single unified space where *pluralities of Suns and planets exist* indeed captures the imagination of the Baroque man and opens in front of the space of the infinite. The infinite that unites all our pasts and all our presents in one vision of eternity. As Browne explained at the close of his *Urn Burial*:

There is nothing strictly immortal, but immortality. Whatever hath no beginning, may be confident of no end; — all others have a dependent being and within the reach of destruction; — which is the peculiar of that necessary essence that cannot destroy itself; — and the highest strain of omnipotency, to be so powerfully constituted as not to suffer even from the power of itself. (Browne (1698) V)

The aesthetic response to the new conception of space as interminable is visible in the diverse visual forms, but it is at its most poignant in the illusionistic representation of infinite spaces that decorate the ceilings and domes of Baroque palaces and churches.

Such unification of different temporal and spatial entities is the most elaborate in the Hall of Mirrors of the Baroque Villa Pellagonia in Sicily. Built in 1715. by one of the richest princes in Sicily Prince of Baggheria, this villa offers a profoundly novel understanding of fragmented temporal and spatial realms. Upon entrance to the Hall of Mirrors, situated at the *piano nobile* of the villa, a curious space of multiple realities opens up in front of the spectator. Upon the walls of the room, an imaginary Arcadian garden revolves, while the vast ceiling is entirely covered with pieces of mirrors of different sizes. On all the walls of the Hall of Mirrors and in the bottom part of the mirrored ceiling the artist created a fantastic pastoral world full of fantastic plants and birds, while through the windows of the salon, the view opens on one of the most lavish and imaginative gardens of the period. The prospect that these windows offer to the spectator, perfectly complements the Arcadian vision displayed in the salon. There is no longer a border between the outer and the inner world, between the Arcadian one and the reality. Upon entering

this room the spectator discovers a curious polycentric world, not unlike Sebald's, that is a complex unity of different imaginary realms.

Although in my dream I was sitting, transfixed with amazement, in the Chinese pavilion, I was at the same time out in the open, within a foot from the very edge, and knew how fearful it is to cast one's eye so low. (Sebald (1998) 174)

Beholding the marvels of Villa Pellagonia the beholder is, if only for an instant, offered a glimpse of the ideal world of Vergil's eclogues. While viewing the multiple visions of himself in the glittering mirrors of the ceiling, he literally participated in that eternal present of Browne's. The real and the fictional have been multiplied to the infinity, expanding to the furthers corners of his field of vision. Like in Sebald's landscapes the spectator-reader cannot not sense any longer the confines of reality, only the limitless world that is at both past and present.

The principle of Browne's eternal present is ultimately manifested in *The Rings of Saturn* through the movement of the main protagonist and the reader through the narrative. And that voyage is personified through the image of the silk and the act of weaving that stands as a constant although almost invisible, leitmotif of the book. At its beginning the reader is informed that Browne's father was a silk merchant, while Sebald devotes the last chapter to the story of silk production in East Anglia. The last pages of the book are even covered with the images of silk:

Now, as I write and think more of our history, which is but a long account of calamities, it occurs to me that at one time the only acceptable expression of profound grief, for ladies of upper classes, was to wear heavy robes of black silk taffeta. (Sebald (1998) 295–296)

The weaving and spinning of the silk thus becomes a perfect metaphor for *The Rings of Saturn*. All the pasts, and all the presents, all our fears and our desires, are united in one continuous thread that is unraveling in front of us. Just like the irreversible thread of time, or the thread of life itself.

Literature

W.G. Sebald (1998) *The Rings of Saturn*, London: Harvill.

Thomas Browne (1643), *Religio Medici*, London.

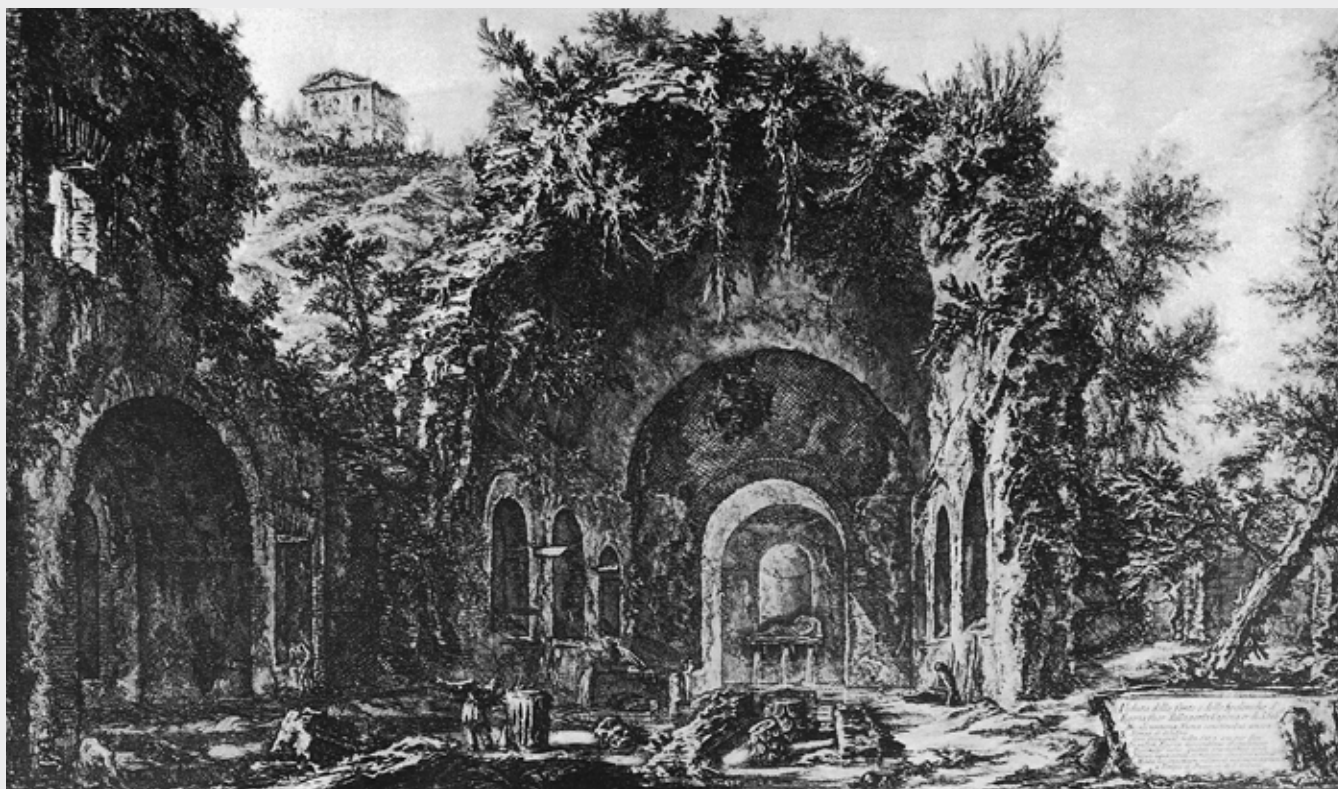
РУИНЕ. СПОМЕНИЦИ ИЗ НЕХАТА

Лука Трипковић, студент
Факултет ликовних уметности
Универзитет уметности у Београду
Ментор: др Јелена Тодоровић

UDK 725.94.001

Гете, који је своје талијанско путовање сматрао, за велики доживљај, каже, на једном месту, да је прошлост: руина. Сви ми, у Риму, слажемо се да је Италија, заиста, велики доживљај у животу, а да је прошлост — и не само у Риму — руина.

Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*



Series Vedute di Roma, Giovanni Battista Piranesi, 18th.

Свака историјска епоха, узимајући у обзир контекст у ком настаје, те њене социо-политичке карактеристике, бива обележена различитим достигнућима, идејама и идеологијама. У немачком језику постоји један израз који необично јасно одређује овакве појаве у датом време-тренутку, у одређеној епохи. Тај израз гласи *zeitgeist* — дух времена.¹

У тој синтагми садрже се, на сажет и концизан начин, сва она стремљења, наде и стрепње читавих народа који у том временском периоду живе. Она обухвата најмање заједничке садржиоце сродних идеја у линеарном протоку времена, обједињујући неку појединачну епоху, притом јасно одређујући њене основне, фундаменталне карактеристике. Попут Анаксимандровог *αἰώνα*,² у виртуелном систему знања, дух времена садржи квинтесенцу сваког кључног појма одређеног периода људске цивилизације.

Служећи се овом методологијом, улазећи у траг њеним емпиријским коренима, у могућности смо да успешно лоцирамо већину историјских феномена. *Zeitgeist* ствара својеврстан координатни систем који нам, зависно од потребе, даје координате тачака на некој замишљеној оси, и тако тачно одређује све битне параметре неког појединачног историјског појма или феномена. Наравно, имајући у виду бурну и динамичну историју наше цивилизације, различите епохе производе потпуно различите догађаје. Ова хетерогена скупина догађаја, често је повезана једино духом времена, који кроз њих провејава, носећи каткад са собом одјек прошлих векова. Тај одјек, довољно снажан да издржи све специфичности потпуно различитих система вредности, културних и друштвених образаца, у себи садржи универзалне карактеристике и вредности једне цивилизације. Универзалне, у смислу да би нужно морале бити својствене, како Хансу Мемлингу, фламанском сликару из XV века, тако и, рецимо, Вуди Алену, америчком филмском редитељу XX века. Ова, наизглед апсурдна аналогија, може послужити као савршен аргумент којим би се поткрепила поменута хипотеза. Наиме, уколико поседујемо елементарно познавање феномена насталих у квинтећенту, у Мемлинговим делима јасно можемо дефинисати алегорије *vanitasa*. Ова алегорија, настала као последица сложених друштвених процеса XV века у западној Европи, наставља да живи све до данашњих дана, будући да њена егзистенција директно зависи од "вечног питања" које ју је и произвело. То је питање смисла људске егзистенције и свест о темпоралном, пролазном карактеру људског живота, строго детерминисаном елементарним законима биологије. Када сагледамо опус редитеља као што је Вуди Ален, те анализирамо огољену суштину његових филмова,³ закључићемо да се испод слоја који се оваплоћује у комици и гротескној наративи живота савременог Њујорчанина заправо крије готово хистеријан страх од извесног краја сваке појединачне људске егзистенције. Овај драматичан пример користим као илустрацију вековног одјека духа времена, покушавајући да у кратким цртама објасним тесне везе које постоје између појединих историјских и савремених феномена, из простог разлога што је у питању један, универзални феномен, лазурно обојен *Zeitgeistom* у ком обитава.

1 Дух времена или Зеитгеист (од немачког *Zeit* — време, *Geist* — дух) је филозофски појам који означава превлађујућа интелектуална уверења, идеје, мишљења и погледе на живот током одређене епохе које одређују социолошку, културолошку и верску климу, начела понашања и етику одређеног временског раздобља.

2 Анаксимандар (око 610 — око 546. год. старе ере) био је други припадник милетске школе, можда Талесов ученик, те учитељ Анаксимена из Милета. Према њему, основни елемент мора бити знатно "првобитнији" од супротности, с обзиром да све ствари из њега настају и у њега се враћају. Тако је Анаксимандар дошао на помисао да је тај првобитни елемент — неодређен. Тај провобитан елемент (*ἀρχή*), тај битак, назвао је Анаксимандар материјалним узроком: "Он није ни вода нити било који други од такозваних елемената, већ природа од њих различита и бесконачна, из које настају сва неба и светови у њима". То је апејрон (*τὸ ἄπειρον*), супстанција без граница, "вечита и безвременска".

3 "Hannah and her sisters", 1986.

У градовима широм ове земље, постоји велики број објеката чије карактеристике ретко анализирамо, не упуштајући се у суштину њихове егзистенције, симболике коју носе и задаха историјског наслеђа који их оптерећује. Тешко је пронаћи најмањи заједнички садржалац тих објеката, будући да су њихове, како архитектонске, тако и наменске карактеристике, међусобно потпуно различите и разнородне. Усудићу се да напишем да би најближе одређење тог садржиоца био један фиктивни, готово метафизички појам, а то је њихово "овде и сада", у бенјаминовском (Walter Benjamin) смислу. Овај појам, који се први пут јавља у чувеном есеју "Уметничко дело у доба његове техничке репродукције",¹ садржи призвук јевејског мистицизма, и тим пре искаче из стандардне оновремене естетске терминологије западне филозофије. Међутим, управо је та доза мистицизма била кључна за конституисање овог појма, насталог као последица немогућности естетичке теорије да прати захукталу динамику развоја уметности у првој половини XX века. Укратко, "овде и сада" представља историју којој је дело било подвргнуто током свог трајања. Било да су у питању промене које је дело искусило на својој физичкој структури, или промене у погледу поседовања. Тако је, рецимо, у Микеланђеловом Давиду сублимирано сво оно искуство које та скулптура "поседује". У његовој "аури", можемо ишчитати понос који су грађани независног града-државе Фиренце осећали пролазећи крај њега, осећај заштитништва који је ова скулптура симболизовала, подсећајући на старозаветни мит и дајући снагу фирентинцима да се одупру разним политичким притисцима и опасностима које су константно вребале у Италији XVI века, почев од климавог мира међу градовима-државама, па све до "уљеза у сопственим редовима" - харизматичног фратра Савонароле.

Дакле, док стојимо пред оригиналним Давидом, та ирационална тензија коју осећамо јесте његова аура, сублимација искуства. Ту врсту осећаја је могуће осетити само пред оригиналним делом, будући да у себи садржи аутентично искуство скупљано вековима. На том фону позвао бих се на Алојза Ригла, чији појам случајних споменика, по мом мишљењу, необично кореспондира са бенјаминовским овде и сада. Наиме, бавећи се споменичком историјом, овај Аустријанац увидео је нужност рашлањивања споменика као омнибус појма, имајући у виду хетерогеност читавог скупа објеката. Ригл уочава разлику између оних артефаката који су саграђени са циљем да буду споменици, који за улогу имају да подсећају на појединачни историјски тренутак или на неку историјску личност; и оних, чије "овде и сада" представља "пролаз у дати историјски период". Заузимајући радикалан став, Ригл првој групи додељује иманентност комеморативних карактеристика и обележија, док случајне споменике дефинише као производ субјективног избора појединца, чиме њихово постојање и трајање директно зависи од дужине сећања посматрача који датом објекту додељује споменичку функцију.

Да се приметити да је овој класификацији, која претпоставља субјективни осећај а не егзактну и научну методологију, потребна још једна димензија како би феномен случајних споменика могао да буде заокружен, и "постављен на ноге". То ме наводи да као решење понудим инклузију "овде и сада" неког дела, чиме би ненаучна димензија овог појма била конкретизована кроз Бенјаминову естетику. Та субјективна споменичка вредност, која уз помоћ "овде и сада" може добити на објективности, преправила је објекте настале у периоду послератне Југославије, било да је реч о објектима чија примарна функција јесте била комеморативна, или пак оним који настају приликом велике обнове земље и неуспелог покушаја економске реформе крајем седме деценије XX века, често праћеним мегаломанским амбицијама. Разлоге за то не треба тражити искључиво у локалном искуству региона у ком живимо јер би у том случају посматрали само појединачно дрво-несвени ситуације у шуми.

¹ Бенјамин, Валтер (2011) *Изабрана дела 1*, Београд: Службени гласник, стр. 246 — 285.

Кључни разлог, иницијални узрок, који је за последицу имао настанак обимног скупа случајних споменика, лежи у феномену такозваног, "кратког двадесетог века". Овај појам у историографију уводи историчар Ерик Хобсбаум (Eric Hobsbawm), полазећи од претпоставке да историографија не треба нужно да се дели хронолошки и линеарно, већ је уместо номиналне поделе векова, потребно груписати сродне и каузално повезане догађаје, како бисмо добили јасну и целовиту слику. То би значило, по Хобсбауму, да XX век није трајао од 1901. до 2000. године, већ је почео на Видовдан 1914. године, а завршио се у време опсаде Сарајева, током најрецентнијих сукоба који су се догодили на овим просторима.¹ Почетак века је, дакле, означен тачком неповрата, то јест сарајевским атентатом, који за последицу има крај династичко-монархистичких уређења у већини земаља тадашње Европе и тектонске друштвене поремећаје проузроковане најкрвавијим ратом до тада виђеним у људској историји. Крај, са друге стране, долази у тренутку када се распада и последња комунистичка држава у Европи, чиме се век, правећи пун круг, окончава управо на месту на ком је и почео - у Сарајеву. Хобсбаум XX век назива кратким будући да је, уколико пропорционално упоредимо квантитет догађаја и открића која су се догодила у неком појединачном столећу са годинама трајања истог, XX век - век "највеће густине". Стога не чуди што је, и иначе динамична у турбулентна историја Балкана, у прошлом веку само добила на интензитету.

Уколико се, ради мањег нивоа општости, усредсредимо на феномен руина у XX веку, можемо говорити о својеврсној руинофилији којом је столеће за нама прожето. Овај термин у свом раду уводи Светлана Боим (Svetlana Boym), професорка славистичке и компаративне књижевности на Харварду. Управо се у њеном раду говори о сензитивном и интуитивном враћању на феномен рушевина, показујући његову дуговечност и активно трајање још од барока, из простог разлога јер и савремени човек дигиталног доба ступа у стање шока пред представом и идејом нестајуће, исчежавајуће материјалности. Светлана Боим, са друге стране, негира везу руинофилије са иницијалним феноменима барока, као што су осећања *vanitas*, већ о њој говори из перспективе ововременог човека, дефинишући је као емоцију која настаје из свести да нас рушевине подсећају на потенцијалне, хипотетичке визије о томе како је будућност, то јест садашњост могла да изгледа. И ако ауторка искључује свако присуство романтичарског осећања, мислим да неоправдано занемарује значај унутарњег осећаја темпоралности који је ексклузивно иманентан људској врсти, а који представља природну везу са човеком барока у феноменолошком смислу. Руинофилија заиста представља један од доминантних концепата у Европи двадесетог века. Сетимо се само Алберта Шпера (Albert Speer), Хитлеровог архитекте, и његове визије нацистичке архитектуре. Ако бисмо само за тренутак занемарили карактерологију тог покрета зла и фокусирамо се на Шперове стручне тежње, увидећемо један готово романтичарски приступ у концепцији грађених објеката. Шпер у својим списима кокетира са Бењаминовом тезом о сједињењу историје и природе при чему, разуме се, покушава да је инструментализује у сврхе наци естетике. Нацрти које је правио за велики партијски стадион на Цепелинфелду², истом оном који је главна локација чувеног филма Лени Рифенштал (Leni Riefenstahl) "Тријумф воље", нису били уобичајени пројектни цртежи једног образованог архитекте. Наиме, Шпер је своје грађевине представио онако како би оне требало да изгледају кроз неколико стотина година, обрасле у растиње, концепцијски сродне појединим представама Ђованија Батисте Пиранезија (Giovanni Battista Piranesi), једног од класичних примера барокне уметничке феноменологије. Тај Шперов подухват је наишао на Фирерово оштро противљење, али га вреди забележити како би се боље схватио узрок двадесетовековне руинофилије.

1 Хобсбаум, Ерик (2002) *Доба екстрема — историја кратког двадесетог века 1914–1991*, Београд: Дерета.

2 Zeppelinfeld је једно од здања која су служила за скупове национал-социјалистичке партије Немачке. Пројектован од стране Алберта Шпера, овај стадион је добио име по пољу на коме се налазио, које означава место на коме је гроф Цепелин први пут слетео са истоименом летелицом 1909. године.

Још један пикантан податак, који се налази у Шперовој књизи, поприлично барокног наслова "Вредност руина" — јесте опис проналажења локације за градњу поменутог стадиона. По мом дубоком уверењу, Цепелинфелд није био случајан избор. Символика коју је то поље и до тада носило је врло јака и може послужити као доказ за неку другу врсту студије. Цепелинфелд је, као што само име говори, поље цепелина, и одређује место на којем је 1909. године гроф Цепелин слетео са првом истоименом летећом направом. Дакле, то поље обележава и симболизује једну врсту техничко-индустријске доминације у датом тренутку. Све то не би било превише занимљиво да се десило, рецимо, у Великој Британији. Међутим, имајући у виду готово општеприхваћену теорију о трајекторију развоја фашизма и нацизма као таквог, та тачка би требало да заузима посебно место у срцу сваког искреног нацисте.

Наиме, постоје три корака који готово детерминисано производе тоталитарни, фашистички режим. Први је предуслов постојања националне буржоазије, други је економска криза, а трећи хомогенизовање бирачког тела око једне ауторитарне личности, која доприноси економском опоравку друштва. Сматрам да је одабир поља, које симболизује надпросечна достигнућа националне буржоазије, био идеално место за камен темељац једног конгресног стадиона, чиме би се затворио пун круг формирања датог политичког пројекта. Ову дигресију износим како бих указао на постојање идеолошког дискурса који чини руинофилија XX века. Сам стадион и његове архитектонске одлике нису од пресудног значаја за Шпера. Он у својој књизи пише¹, како би јасна символика места могла да "ради" и ако би, уместо стадиона, на пољу били остаци старог магацина који је минирао за потребе градње. Шпер је, током обиласка терена, емотивно доживео то сједињење рушевине са природом, детаљно описујући естетску привлачност коју је осетио посматрајући делове бетонских арматура које виру из зеленог поља. Тај приказ садржи све карактеристике "случајног споменика", у оном смислу у којем се они налазе као тема овог рада. Постоји јасно видљиво "овде и сада", док функција објекта није примарно комеморативна. Из свега наведеног, мислим да можемо наслутити какве су биле тежње Алберта Шпера и у којој мери је у његовом делу постојала веза са феноменима руине и темпоралности.

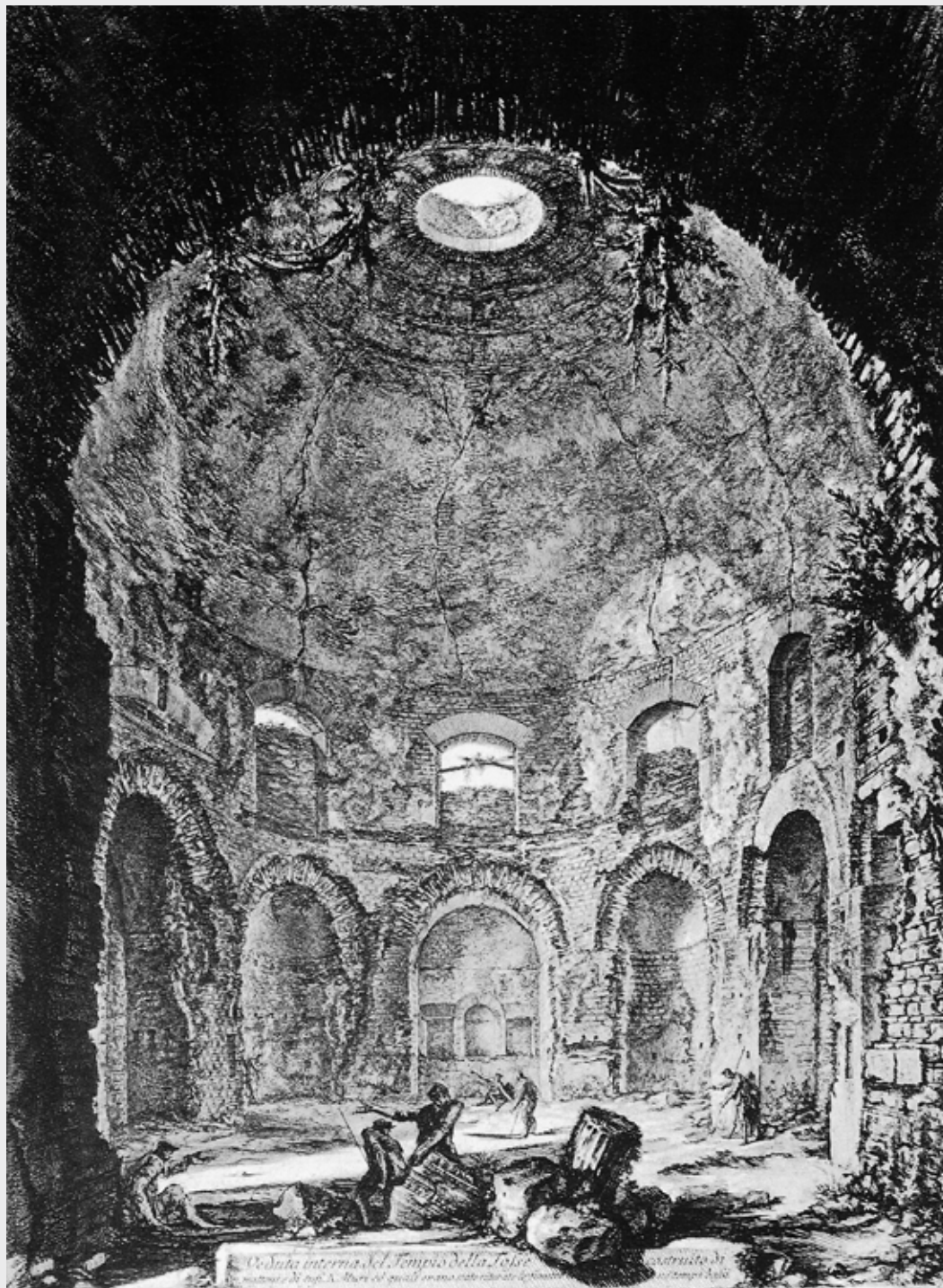
Литература

Бенјамин, В. (2011) Уметничко дело у доба своје техничке репродукције, *Изабрана дела 1*, Београд: Службени гласник.

Хобсбаум, Ерик (2002) *Доба екстрема – историја кратког двадесетог века 1914 — 1991*, Београд: Дерета.

Stead, Naomi. The value of Ruins: Allegories of Destruction in Benjamin and Speer, *FORM/WORK*, an interdisciplinary journal of design and the built environment, nr. 6, October 2006.

¹ Naomi Stead, The value of Ruins: Allegories of Destruction in Benjamin and Speer, *FORM/WORK*, an interdisciplinary journal of design and the built environment, number 6, October 2006.



Series Vedute di Roma, Giovanni Battista Piranesi, 18th.

Теорија уметности

I CITE (VERY) ART

(Re)kreativnost u savremenoj umetnosti

Dejan Grba

Slikarski odsek, Fakultet likovnih umetnosti

Univerzitet umetnosti u Beogradu

UDK 7.038.53

7.011

REZIME

Ovaj tekst razmatra umetničke, kulturološke i kognitivne aspekte (re)kreativnosti kao specifičnog postupka digitalne transformacije postojećih sadržaja da bi se stvorilo novo umetničko delo. Koristeći izražajne potencijale kompjuterske kontrole svih kulturnih artefakata koji se mogu digitalizovati, (re)kreativnost se manifestuje u raznovrsnoj umetničkoj produkciji.

U uvodu prikazujem kontekst inovativne kombinatorike i (re)kreativnosti, a zatim izbor projekata čiji izvorni materijali dolaze iz fotografije, filma, televizije i interneta.

Sekcija *Intervencije* prikazuje projekte zasnovane na akumulaciji i interpolaciji. *Statističke transformacije* i *Infografičko razlaganje* prikazuju projekte koji manipulišu izvorni materijal statističkim sredstvima. *Kultura kao baza podataka* i *Društvo kao baza podataka* prikazuju projekte koji procesiraju masovnu kulturu kao bazu podataka. *Kolažiranje i reorganizacija* prikazuje projekte koji naglašavaju slobodno transkodiranje izvornog materijala.

U završnom delu komentarišem kognitivne implikacije prevođenja naizgled eteričnih mentalnih procesa u programski kod, u kombinaciji sa nepredvidljivim motivacijama i okolnostima uspostavljanja analogija.

Ključne reči: analogija, digitalna umetnost, inovativna kombinatorika, kreativnost, proceduralnost, (re)kreativnost

Inovativna kombinatorika

Anagram za uvodni video predavanja *I Cite (Very) Art*¹ sam izveo pomoću Internet Anagram Servera, jedne od brojnih aplikacija za semantičku kombinatoriku. Muzika za video je moj remiks kompozicija koje su izvorno napravljene remiksovanjem ranijih kompozicija.² To su samo dve od mnogih mogućih ilustracija da su jezik i umetnost inovativni kombinatorički sistemi i da se mišljenje delom zasniva na poređenju poznatog i nepoznatog, postojećeg i novog, odnosno na stvaranju analogija (Hofstadter / Sander 2013, 17). Princip inovativne kombinatorike je značajan u svim oblastima ljudske kreativnosti od socijalizacije i društvenih odnosa, preko umetnosti, do tehnologije i nauke (Pinker 2012, Rutherford 2013a, 2013b). Koncizno i duhovito ga prikazuje dokumentarni film na internetu *Everything is a Remix* Kirbija Fergusona (KirbyFerguson) (Ferguson 2011).

Inovativna kombinatorika u umetnosti se manifestuje kroz različite vrste referisanja i preuzimanja, u postupcima kao što su reminiscencija, refleksija, posveta, citat, kolaž, remiks, slobodna kopija, imitacija, kopija, falsifikat, plagijat itd. (Grba 2010, Reynolds 2012, Boon 2013). Sa ponavljanjem tema, motiva, formi i tehnika, ti postupci su značajan činilac umetničkog stvaralaštva, a istorije umetnosti se mogu posmatrati i kao priče o promenama kreativne kombinatorike. Umetničke reference stvaraju zadovoljstvo prepoznavanjem preuzetih sadržaja, koncepata i modela i, naročito, njihovim uodnošavanjem sa drugim poetičkim činionicima.

Umetnički rad sa sadržajima iz popularne kulture je na različite načine legitimizovan tokom 20 veka—od kubizma i dade preko pop-arta, Fluksusa i konceptualne umetnosti do postmodernizma u kojem postaje neka vrsta žanra—i danas postoji u brojnim strategijama i pristupima (Šuvaković 2005, 124). On najčešće privlači pažnju šire javnosti i masovnih medija onda kada umetničko delo koje preuzima neki komercijalno uspešan sadržaj takođe postane komercijalno uspešno i time stvori sukob finansijskih interesa između dva ili više autora ili njihovih predstavnika.

(Re)kreativnost

Pojam *(re)kreativnost* specifično označava postupke digitalne transformacije postojećih sadržaja da bi se stvorilo novo umetničko delo. Uveo ga je Lorens Lesig (Lawrence Lessig) koji je započeo karijeru razmatranjem pravnih, političkih i aktivističkih aspekata kopiranja, kreativne kombinatorike i intelektualne svojine u digitalnoj kulturi (Lessig 2007). Koristeći idejne, metodološke, formalne i izražajne potencijale kompjuterske kontrole svih kulturnih artefakata koji se mogu digitalizovati, *(re)kreativnost* se manifestuje u izrazito raznovrsnoj umetničkoj produkciji. Zbog toga sam fokusirao ovo predavanje na projekte koji rade sa fenomenologijom fotografije, filma, televizije i interneta.

Intervencije

Odlični primeri *(re)kreativnosti* su instalacija Dagleasa Gordona (Douglas Gordon) *24 Hour Psycho* (1993) u kojoj je Hičkokov (Hitchcock) klasik *Psycho* (1960) usporen tako da umesto originalnih 1 sat i 49 minuta traje 24 sata, i projekat Martina Arnolda (Martin Arnold) *Deanimated* (2002) u kojem su glumci B trilera *The Invisible Ghost* (1941) sistematski uklanjani tokom trajanja filma tako da u poslednjih 15 minuta ne preostaje ni jedan (Fried 2012, Matt / Miessgang 2002).

1 Predavanje je prvi put održano na festivalu Patosoffiranje u Smederevu 2. jula 2014. (<http://dejangrba.dyndns.org/lectures/sr/2014-recreativity.php>).

2 *The Doors O'Hell* Džona Osvalda (John Oswald, Elektra, 1991), *I Hate the 80's* grupe Duran Duran (Very Pleasure, 2004), *Ludwig Van Beethoven 7th* i *Public Enemy / James Brown* Džona Osvalda (Plunderphonic, 1988), *The Queen and I* grupe KLF (WTF's Going On, 1987) i *The Number Song (Cut Chemist Party Mix)* di džej Šedoua (DJ Shadow, Entroducing, 1996).

Rodžer Luk Diboa (Roger Luke DuBois) razvija sopstveni softver za prepoznavanje likovne forme (computer vision) koji centrira portrete različitih dimenzija i kompozicija na očima prikazane osobe da bi izveo animacije *Play* (2006) i *(Pop) Icon Britney* (2010). U *Play*, to su portreti svih 'zečica meseca' (triplerica) iz prvih pedeset godina Playboya, a u *(Pop) Icon Britney* portreti pevačice Britni Spirs (Britney Spears) iz svih njenih video spotova.

Statističke transformacije

Džejson Salavon (Jason Salavon) takođe razvija sopstveni softver kojim statistički tretira medijske sadržaje. U seriji *Amalgamations* (od 1997) koristi tehniku pretapanja slika na osnovu srednje vrednosti (mean) i vrednosti srednjeg člana (median). *Every Playboy Centerfold 1988-1997* (1998) je izveden preklapanjem svih Plejbojevih triplerica od 1988 do 1997, a *Every Playboy Centerfold, the Decades (Normalized)* (2002) preklapanjem triplerica po dekadama od šezdesetih do devedesetih godina 20 veka. Rad iz te serije, pod nazivom *The Class of 1967 and 1988* (1998), čine četiri kompozitna portreta dobijena preklapanjem fotografija svih maturanata i svih maturantkinja iz umetnikovog srednješkolskog almanaha odnosno iz srednješkolskog almanaha njegove majke. U radu *100 Special Moments* (2004) stapa stotinu konvencionalno tematizovanih fotografija preuzetih sa interneta: dece u društvu deda mraza, igrača u juniorskoj bejzbol ligi, verenika i diplomaca. U radu *Portrait* (2010) izvodi četiri kompozita sažimanjem fotografija svih portreta Fransa Halsaa, Rembranta, van Dajka i Velaskeza izloženih u muzeju Metropoliten (Ewing 2006, 122-123).

Sličan postupak precizno kontrolisanog pretapanja pomoću samostalno razvijenog softvera koristi Jim Campbell da bi u jednu sliku komprimovao sve slike filmskih klasika kao što su *Citizen Kane* (1941) Orsona Velsa (Orson Welles) i Hičkokov *Psycho* u ciklusu *Illuminated Average Series* (2000 i 2009) (Campbell 2000 / 2009).

Pretapanje velikog broja slika u radovima ovih umetnika eliminiše detalje, ističe kolorističko-kompozicione trendove u nastanku izvornih dela i ukazuje na evolutivne aspekte estetskih preferenci.

Infografičko razlaganje

Statističkim transformacijama prostorno-vremenskih, likovnih, semantičkih i narativnih kvaliteta, infografičke intervencije omogućavaju nove načine sagledavanja i vrednovanja kulturnih artefakata.

U seriji printova pod nazivom *The Grand Unification Theory* (1997) Džejson Salavon infografički organizuje likovne sadržaje popularnih filmova. Filmovi *Star Wars* (1977), *It's a Wonderful Life* (1946), *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) i *Deep Throat* (1972) su razloženi na serije slika (1 slika po sekundi filma) koje su radijalno organizovane u kolaž na osnovu srednjih valerskih vrednosti, od najsvetlijih slika u centru prema najtamnijim slikama na periferiji.

Jednostavnim sekvencijalnim razlaganjem u seriji printova *Cinema Redux* (2004) Brendan Dejvz (Brendan Dawes) prikazuje ukupnu likovnu organizaciju i montažnu dinamiku filma. On izdvaja po jednu sliku u sekundi iz popularnih igranih filmova i sukcesivno ih postavlja u kompoziciju širine šezdeset slika (1 minut trajanja filma) i visine zavisne od trajanja filma (Dawes 2004). Povodom otvaranja bioskopa Tajnsajd (Tyneside) 2008 godine Danijel Šifmen (Daniel Shiffman) animira Dejvzov postupak u video zidu *Filament* koji sukcesivno prikazuje i na različite načine pomera 1400 slika (50 sekundi) u sekvenci iz filma *Run Lola Run* (1998) Toma Tikvera (Tom Tykwer). Marko Brambilja (Marco Brambilla) koristi isti princip animacije sekvencijalno razloženih filmskih sekvenci u seriji video radova pod nazivom *Flashback (POV)* (2010).

U projektu *Motion Extractions / Stasis Extractions* (2007-2009) Kurt Ralske (Kurt Ralske) usložnjava i dodatno estetizuje sekvencijalno razlaganje filma. On stvara velikoformatne printove u kojima se sukcesivno izdvajaju i pretapaju sve slike iz odabranih filmova¹ prema kriterijumu pokreta kamere, glumaca ili predmeta: seriju *Stasis Extractions* čine slike u kojima nema kretanja, a seriju *Motion Extractions* slike sa pokretom.

Četnaest godina posle Salavonove serije *The Grand Unification Theory*, Fredrik Brodbek (Frederic Brodbeck) razrađuje infografički pristup filmu u diplomskom radu *Cinematics* (2011) koji čine aplikacija u programskom jeziku Pajton (Python), knjiga i serija postera. Aplikacija omogućava interaktivan prikaz i analizu unetih filmova prema različitim formalnim kriterijumima kao što su trajanje, prosečne hromatsko-valerske vrednosti kadra i dinamika pokreta u sekvenci, kao i poređenje originalne i remake verzije filma, svih filmova istog reditelja i filmova različitih žanrova.

Infografički projekti Rodžera Luka Diboja *Acceptance* (2012) i *Hindsight is Always 20/20* (2008) su realizovani statističko-semantičkom analizom govora. *Acceptance* je generativni dvokanalni video rad u kojem se video snimci predizbornih govora predsednika Baraka Obame (Barack Obama) i guvernera Mita Romnija (Mitt Romney) (povodom prihvatanja kandidature za predsedničke izbore u SAD 2012 godine) uzajamno sinhronizuju prema rečima i frazama koje svaki od njih izgovara, a koje su 80% identične. *Hindsight is Always 20/20* je serija grafika oblikovanih kao testovi za proveru oštine vida, koje prikazuju karakteristične reči iz inauguracionih govora svih predsednika SAD. Veličina reči je određena učestalošću njihovog pojavljivanja.

Kultura kao baza podataka

Statistička sistematizacija takođe pomaže da se prepoznaju pravilnosti, rutine i klišeji u proizvodima masovne kulture. Instalacija *Every Shot, Every Episode* (2001) umetničkog para Dženifer i Kevina Mek Koja (Jennifer, Kevin McCoy) je kolekcija svih snimaka iz TV serije *Starsky and Hutch* kategorizovana prema 278 različitih formalnih i narativnih kriterijuma (svako zumiranje, svako pojavljivanje arhitekture, svako maskiranje, svako pojavljivanje žene policajca itd). Snimci u svakoj kategoriji su sukcesivno snimljeni na diskove koje publika reprodukuje po slobodnom izboru u dva ili tri paralelna prikaza. Instalacija *Every Anvil* (2002) na isti način tretira animirane filmove iz serije Luni tuns (Looney Tunes), koristeći 20 kategorija (svako preznojanje, svako padanje, svako prikradanje, svaka eksplozija itd) (McCoy / McCoy 2001, 2002).²

Tri video kanala u instalaciji *Sync* (2005) Marka Brambilje su realizovana povezivanjem velikog broja kratkih sekvenci (2 slike u sekundi) koje prikazuju bioskopsku publiku, seksualni čin i borbu, preuzetih iz filmova i televizijskih programa. Ove hibridne autoreferentne strukture, oblikovane prema narativno-formalnim modelima sadržaja iz kojih su sačinjene, tematizuju tri esencijalne komponente ekranske kulture: izolovano ili distancirano posmatranje, seks i nasilje (Brambilla 2005).

U radovima *Copy Shop* (2001) i, naročito, *Fast Film* (2003) Virgil Vidrih (Virgil Widrich) inteligentno koristi nove mogućnosti reprodukcije i interpretacije akumuliranih medijskih sadržaja da bi kondenzovao opsesije i stereotipe klasičnog filma sa zabavno-kritičkim efektom. *Fast Film* je napravljen štampanjem svih slika odabranih filmskih sekvenci, njihovim preoblikovanjem, gužvanjem, cepanjem i kolažiranjem u nove kompozicije koje su zatim animirane. Taj postupak je omogućio duhovito i elegantno kondenzovanje konvencionalnog filmskog narativa, sa svim najvažnijim temama kao što su romansa, otmica, potera, borba i spasavanje, na svega 14 minuta.

1 *Student of Prague* (1913), *Faust* (1927), *Citizen Kane* (1941), *The Seventh Seal* (1957), *Alphaville* (1965), *2001 Space Odyssey* (1968) itd.

2 Ovakva organizacija sadržaja je postala popularna na internetu pod nazivom super-rez (Supercut).

Projekti ovih umetnika istražuju mogućnosti za intenziviranje i usložnjavanje razmišljanja o animaciji i filmu (kao specijalnoj vrsti animacije), o načinima njihovog doživljavanja, o njihovom kulturnom dejstvu i društvenim ulogama.

Eksploatišući sličnu metodologiju i pogodnosti digitalne montaže Đorđi Palfi (György Pálfi) stvara dugometražni film *Final Cut: Ladies and Gentlemen* (2012) iz sekvenci 450 poznatih igranih i animiranih filmova. Zanimljivo je da su ovaj prilično dosadan film mnogi kritičari pohvalili kao 'pravi izraz ljubavi prema filmskoj umetnosti' (Q.P. 2012) mada (ili upravo zato što) se njegov koncept ne zasniva na preispitivanju ili prevazilaženju nego na sistematskoj glorifikaciji klišeja, konvencija i formalno-kreativne oskudnosti komercijalnog filma.

Društvo kao baza podataka

Ne samo kulturni artefakti, nego i sve društvene strukture i društveni odnosi zasnovani na frekventnoj obradi i razmeni velike količine sadržaja sa jasnim uzročno-posledičnim vezama i predvidljivim trendovima, se mogu koncipirati, organizovati, posmatrati i manipulirati kao baze podataka. Ekonomski sistemi i institucije kao što su industrija, marketing, advertajzing, masovni mediji, banke, osiguravajuća društva i informatički servisi su statistički organizovani i faktički tretiraju ličnosti, grupe i kategorije svojih klijenata kao manje ili više kompleksne baze podataka, a transakcije sa njima kao skupove programabilnih rutina (Castells 2010). To se naročito manifestuje u interfejsu online društvenih mreža čiji dizajn i funkcionalna dinamika neposredno odražavaju statističku logiku ili nespreno pokušavaju da je sakriju, a umetnički projekti je prikazuju na duhovit, često spektakularan i provokativan način.

U projektu *A More Perfect Union* (2010-2012) Rodžer Luk Diboja se registrovao na 21 američki veb sajt za pronalaženje partnera. Sa njih je preuzeo 19 miliona profila i uredio ih prema geografskoj lokaciji (dobijenoj na osnovu poštanskog broja) i prema ključnim rečima iz opisa profila. Od tog materijala je napravio 43 mape SAD. Obojenjem između crvene za žene i plave za muškarce, savezne mape po državama prikazuju odnos rodni preferenci za najfrekventnije ključne reči (plavokosa, cinična, zabavna, srećna, slobodoumna, usamljena, optimista itd), a njihovu zastupljenost izražavaju valerski (od crnog za 0% do punog zasićenja crvene ili plave za 100%). U državnim i gradskim mapama, imena gradova je zamenio ključnim rečima koja u opisima svojih profila najčešće navode stanovnici tih gradova. Tako je dobijen specifičan socio-kulturni i identitetski presek današnjih SAD, zasnovan na manje ili više intimnim preferencama stanovništva. Radeći na projektu, Diboja je naišao na profil još jedne osobe koja se, kao i on, registrovala na sajtove sa suprotstavljenim rodnim identitetima, životnim stilovima i seksualnim orijentacijama. Kontaktirao ju je i saznao da je ona muzičarka iz Ouklenda u Kaliforniji, koja za svoje pesme izdvaja ključne reči i fraze sa veb servisa za pronalaženje partnera. Diboja ju je pozvao na sastanak sa idejom da uspostave intimnu vezu kao umetnički projekat. Otputovao je iz Njujorka u Ouklend, izašli su na kafu, ali nisu nastavili druženje (DuBois 2010).

Postoje zanimljive paralele između ovog i projekta *Face to Facebook* umetničke grupe IBERMORGEN (ÜBERMORGEN.COM) u saradnji sa Paolom Ćiriom i Alesandrom Ludovikom (Paolo Ćirio, Alessandro Ludovico), nastalog iste godine (2010). *Face to Facebook* je softverska platforma (internet robot) koja je preuzela milion profila korisnika društvene mreže Fejsbuk, među njima izabrala 250.000 i smestila ih u sopstvenu bazu podataka. Zatim je, algoritmom za automatsko prepoznavanje lica sa fotografija, klasifikovala korisnike prema različitim kriterijumima (opušten, egocentričan, samozadovoljan, prijatan itd) i postavila njihove profile na veb sajt fiktivne agencije za lične kontakte Lovely Faces (Ćirio / Ludovico 2010).

Kolažiranje i reorganizacija

Formalne transformacije, razume se, ne moraju da budu statistički zasnovane da bi otvorile nove perspektive za sagledavanje kulturnih artefakata i da bi stvorile nove događaje apstrahovanjem ili konkretizovanjem preuzetih sadržaja. Dovoljno je da raspolazu sistemskom organizacijom digitalnog zapisa i sredstvima za njegovu programiranu manipulaciju.

U radu *Rear Window Timelapse* (2011), na primer, Džef Desom (Jeff Desom) prostorno usklađuje i sinhronizuje kadrove Hičkokovog filma *Rear Window* (1954) u jedinstvenu kolažnu panoramu koja istovremeno prikazuje događaje u dvorištu i u susednim stanovima, pretvarajući selektivni, montažno kontrolisani linearni prikaz u sinoptičku platformu.

Džono Brendel i Džordž Majkl Brauer (Jono Brandell, George Michael Brower) koriste nove mogućnosti organizacije, montaže, prikazivanja i deljenja videa na online servisima kao što je Jutjub u aplikaciji *Life in a Day Gallery* (2010) koja prati kraudsorsing¹ filmski projekat *Life in a Day* (2010) Kevina Mekdonalda (Kevin Macdonald). Film *Life in a Day* je strukturno konvencionalan dugometražni narativ² realizovan linearnom montažom oko 1000 od ukupno 80.000 video priloga postavljenih, po pozivu autora, na Jutjub 24. jula 2010. Nasuprot tome, i dosledno tehnološko-konceptijskoj platformi projekta, aplikacija *Life in a Day Gallery* nudi različite načine interaktivnog pristupa, izbora, aranžiranja i (sukcesivnog ili paralelnog) prikazivanja svih 80.000 video priloga.

Tradicionalna televizijska tehnologija, međutim, i dalje može da bude uzбудljiv generator (re)kreativnosti. U instalaciji *We Interrupt Your Regularly Scheduled Program...* (2003) Osmana Kana i Danijela Zautera (Osman Khan, Daniel Sauter) kablovski TV risiver šalje signal istovremeno u televizijski ekran okrenut prema zidu (tako da se umesto emitovane slike vidi njen umekšani refleks) i u kompjuter u kojem softver za linijsko skeniranje (slit-scanning) trenutno svodi svaku sliku tekućeg TV programa³ na vertikalnu liniju sa srednjom valersko-hromatskom vrednošću i projektuje je u kontinuitetu sa leve desnu stranu na zid pored televizijskog ekrana. Publika bira kanale pomoću daljinskog upravljača i tako stvara kontinualnu apstraktnu animaciju u kojoj se montažni rezovi i promene kanala vide kao oštre vertikale, a zumiranja kao zakrivljenja.

Video Ambient Environments: Windows XP (2013) Filipa Sternsa (Phillip Stearns) je jedan od novijih radova koji povezuju linijsko skeniranje i glič (glitch) estetiku. On pretvara osnovnu pozadinu operativnog sistema Windows XP (širine 3840 piksela) u video od 3840 slika (2 minuta i 8 sekundi za 29.971 slika u sekundi). Originalna slika je razložena, krećući se sa leve na desnu stranu, na 3840 vertikalna širokih 1 piksel i svaka vertikalna je razvučena u sliku širine 640 i visine 360 piksela. Slike su zatim sukcesivno animirane i sinhronizovane sa 28 puta usporenim zvukom koji se emituje za vreme pokretanja Windowsa XP.

1 Kraudsorsing (crowdsourcing) je tehnika zasnovan na relativno malo zahtevnom, dobrovoljnom učešću velikog broja pojedinaca u realizaciji složenih projekata. Postala je naročito primenljiva zahvaljujući internetu i iskorišćena je u umetničkim projektima (crowdarmaking) kao što su *Man With a Movie Camera: The Global Remake* (2008) Perija Barda (Perry Bard), *Bicycle Made For Two Thousand* (2009) Arona Koblina i Danijela Maseja (Aaron Koblin, Daniel Massey), i *Exquisite Clock* (2009) Žoaoa Enrikea Vilbera (Joao Henrique Wilbert).

2 *Life in a Day* nastavlja žanrovsku tradiciju filma kao globalne/gradske simfonije, započetu eksperimentalnim filmovima kao što su *Manhatta* (1921) Čarlsa Šilera i Pola Stranda (Charles Sheeler, Paul Strand), *Rien que les heures* (1926) Alberta Kavalkantija (Alberto Cavalcanti), *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927) Valtera Rutmana (Walter Ruttmann), *Etudes sur Paris* (1928) Andrea Suvaža (Andre Sauvage), *Человек с киноаппаратом* (1929) Džige Vertova i *Melodie der Welt* (1929) Valtera Rutmana.

3 Svaka horizontalna linija slike se svodi na jednu tačku sa srednjom valersko-hromatskom vrednošću. U NTSC standardu, u kojem je rad realizovan, prikazuje se 29.97 slika u sekundi tako da je jedna slika u trajanju od 0.033 sekunde.

(Re)kreativnost = Softver?

Ovi primeri ukazuju da se proceduralni činioci (re)kreativnosti i inovativne kombinatorike mogu prikazati kao algoritam i pretvoriti u programski kod. I zaista, programi za video kompoziting i transkodiranje danas nude opcije za precizno uklanjanje objekata i za sekvencijalno izdvajanje slika, programi za obradu fotografija omogućavaju serijsko pretapanje slika na osnovu srednje vrednosti, u programskim okruženjima kao što je Procesing (Processing) postoje biblioteke za linijsko skeniranje u realnom vremenu (Levin 2010, Reas, McWilliams / LUST 2013), a brojne aplikacije za mobilne uređaje pretvaraju kameru u linijski skener.

Međutim, proceduralni činioci svakog kreativnog procesa, kada su jasno definisani, mogu se sistematizovati u algoritam i pretvoriti u programski kod. Ta plastičnost i prilagodljivost u imitiranju prirodnih pojava su ključne odrednice univerzalne računске mašine iz koje su nastali savremeni kompjuteri (David / Martin 2000, Watson 2012).

Primeri u ovom predavanju nas istovremeno podsećaju da stvaralački postupak u likovnim umetnostima objedinjuje tri vida učenja: vizuelni (percepcija, apstraktno likovno mišljenje, intuicija i uvid), interaktivni (manuelno, fizičko iskustvo i koordinacija) i simbolički (proceduralnost, jezik i tekst). Vizuelni i interaktivni su tradicionalno favorizovani u umetničkom obrazovanju, a simbolički je zastupljeniji i prepoznatljiviji u istraživanju i u komunikaciji nego u produkciji (Victor 2013). Za umetnike koji koriste programiranje, simbolička uslovljenost programskog koda često predstavlja izvor živopisnih frustracija, ali i motiv za osveščivanje metodologije, za negovanje preciznosti i discipline. Ti kvaliteti proceduralnog mišljenja—u spoju sa nepredvidljivim motivacijama, okolnostima i načinima uspostavljanja analogija—obogaćuju izražajne i saznavne potencijale inovativne kombinatorike ilustrujući bogatstvo ljudske kreativnosti i složenost digitalne kulture.

Литература

- Boon, M. (2013) *In Praise of Copying*, Cambridge: Harvard University Press.
- Brambilla, M. Sync, 25. februar 2015., <http://marcobrambilla.com/sync.html>
- Campbell, J. Illuminated Average Series, 25. februar 2015., http://www.jimcampbell.tv/portfolio/still_image_works/illuminated_averages/index.html
- Castells, M., (2010) *The Rise of the Network Society*, Chichester: Wiley-Blackwell.
- Cirio, P., and Ludovico, A., Face to Facebook Press Release, 25. februar 2015. http://www.face-to-facebook.net/press/face2facebook_press_release_2nd.pdf
- David, M., and Davis, M. (2000) *The Universal Computer: The Road from Leibniz to Turing*, New York: W.W. Norton & Company.
- Dawes, B., Cinema Redux, 25. februar 2015. <http://brendandawes.com/projects/cinemaredux>
- DuBois, R. L. (2010) *Digital Arts @Google: R. Luke DuBois & Scott Draves*, Google.
- Ewing, W. A. (2006) *Face: The New Photographic Portrait*, London: Thames & Hudson.
- Ferguson, K., Everything is a Remix, 25. februar 2015. <http://www.everythingisaremix.info/>
- Fried, M. (2012) *Douglas Gordon*, Berlin: Kerber.
- Grba, D., B.A.C.H. (reference u likovnim umetnostima), 25. februar 2015. <http://dejangrba.dyndns.org/lectures/sr/2010-bach-references.php>
- Hofstadter, D., and Sander, E. (2013) *Surfaces and Essences: Analogy as the Fuel and Fire of Thinking*, New York: Basic Books.
- Lessig, L., *Laws That Choke Creativity*, TED, 25. februar 2015., http://www.ted.com/talks/larry_lessig_says_theLaw_is_strangling_creativity
- Levin, G., An Informal Catalogue of Slit-Scan Video Artworks and Research, 25. februar 2015., http://www.flong.com/texts/lists/slit_scan/
- Matt, G., and Miessgang, T. (2002) *Martin Arnold: Deanimated*, Wien and New York: Kunsthalle Wien and Springer Verlag.
- McCoy, J., and McCoy, K., Every Anvil, 25. februar 2015. <http://www.mccoyspace.com/project/44/>
- McCoy, J., and McCoy, K., Every Shot, Every Episode, 25. februar 2015. <http://www.mccoyspace.com/project/51/>
- Pinker, S. (2012) *Writing About Science*, New York: Big Think.
- Q.P., Final Cut - Ladies and Gentlemen, an Ode to Cinema, 25. februar 2015. <http://www.festival-cannes.fr/en/theDailyArticle/59482.html>
- Reas, C., and McWilliams, C., and LUST, (2013) Transform: SLIT-SCAN, in *Form+Code in Design, Art, and Architecture*, Princeton: Princeton Architectural Press.
- Reynolds, S. (2012) You Are Not a Switch: Recreativity and the Modern Dismissal of Genius, *Slate Book Review*, 5 October.
- Rutherford, A. (2013a) *Creation, Synthetic Biology and Hip-Hop*, Dublin: Science Gallery.
- Rutherford, A. (2013b) *Creation: How Science Is Reinventing Life Itself*, London: Penguin Current.
- Šuvaković, M. (2005) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb i Ghent: Horetzky i Vlee & Beton.
- V.A., Supercut, 25. februar 2015. <http://en.wikipedia.org/wiki/Supercut>
- Victor, B., Media For Thinking the Unthinkable, 25. februar 2015., <https://vimeo.com/67076984>
- Watson, I. (2012) *The Universal Machine: From the Dawn of Computing to Digital Consciousness*, New York: Springer.

Ауто — поетике



МЕХАНИЧКА ЈЕДНОЧИНКА МИРА И МИЛЕ

Адам Пантић

Графички одсек, Факултет ликовних уметности
Универзитет уметности у Београду

UDK 7.038.55:378.245

РЕЗИМЕ

Специфична ликовно извођачка форма *Мира и Миле*, део је докторско-уметничког пројекта реализованог на Факултету Ликовних Уметности у Београду под менторством др Милете Продановића, редовног професора.

Ликовни део рада чине следећи елементи:

1. Метална конструкција димензија 3x3x3x2,20 метара.
2. Кружна пружна конструкција по којој се крећу објекти (лутке-фигуре) које представљају Миру и Милета у најбољем духу схваћеног ликовно-фигуративног принципа.
3. Два дрвена сандука који су опремљени металним точковима и крећу се по шинама уз помоћ електромотора. На првом сандуку је причвршћена пластична кофа (коришћена па одбачена), а на другом метална судопера такође коришћена.
4. У центру круга налазим се ја обучен у црни костим. Клечећи на коленима управљам кретањем кутија и чиним неку врсту драматургије.
5. На предњој страни металне конструкције налази се сат који одбројава време уназад. Време које се налази на екрану када покрећем сат је 14 минута и 20 секунди.
6. Сирена сакривена иза сцене по истеку датог времена означава *Крај партије*.



Уводна реч

Поетски садржај сачињен је од аутобиографских чињеница. Међутим циљ ми није био да изнесем прост хронолошки след, већ да метафорично на пластичном приказу судбине мојих родитеља изнесем генезу пропасти дела генерације која је створила моју генерацију. Већ након неколико уводних реченица читалац може да помисли да је моја намера да критикујем неуспех концепта аутентичног социјалистичког друштва. То међутим није мој циљ пре свега због чињенице да је *савремена српска уметничка сцена* (ССУС) ову тему толико експлоатисала да чак и наручиоцима ове идеолошке критике огадила. Самим тим развлачење остатака нашег друштвеног тела по салонима није више исплативо па је тако изгубило тржишну вредност као што ће и већина дела насталих на крилима после комунистичке критике временом бити заборављена.

Ако се ипак сложимо да у сваком делу мора да постоји макар зрно критике онда је она упућена тренутно актуелним уређивачима институционалног живота. Мала група културних олигарха која је себе некада сматрала авангардом и храбром бескомпромисном снагом овог напаћеног друштва, данас нема храбрости да призна културни банкрот и институционалну импотенцију већ преврће већ потрошене фразе и проглашава их културном стратегијом.

Са ове платформе кренуо сам да редифинишем појмове који чине основ ликовног израза и ускладим их са ситуацијом на уметничком тржишту.¹ Циљ ове студије је да на подлози класичних ликовних пракси понуди динамичнију и флексибилнију методологију реализације уметничке идеје. Када се гломазни системски обрасци покажу неупотребљиви и прескупи онда је природно да појединац примени већ опробану хајдучку и герилску тактику, са циљем одбране интегритета стваралачке личности и очувањем изворности и слободе креативне природе.

Основни проблем мог рада је био како приказати слике трансверзала између неколико кључних тачака стваралачког подухвата. У мом конкретном случају ти пунктови су: уметничка идеја, уметничка природа, уметнички израз и уметничка продукција. У овом кратком приказу мог докторског уметничког пројекта покушаћу да понешто кажем о сваком од наведених појмова.

Уметничка идеја

Вероватно нема ствараоца који макар није покушао да посвети дело својим родитељима. Ову идеју неколико пута у досадашњој уметничкој каријери сам разматрао, безуспешно. Разлози претходних неуспеха били су немогућност да нађем одговоре на кључна питања: *зашто?* *како?* и *коме се обраћам?*

Одговор на питање *зашто* нашао сам оног тренутка када сам престао да размишљам о Мири и Милету као својим родитељима и када сам почео да их посматрам као јединствен спој два генетска ентитета која су просто искомбиновала своје информације у нову, непоновљиву целину, оног часа када сам постао свестан универзалног значења њихове позиције створитеља и епског карактера трагике малог човека. У проналажењу пролаза из простора личног у изнадлично помогла ми је драма Семјуела Бекета *Ендгејм*, коју сам на крају на неки начин и цитирао.

Када сам након вишегодишњег трагања за одговором на питање *зашто*, схватио да одговора и даље немам, упитно сам погледао ка свом радном столу и видео литературу из различитих области. Психологија, антропологија, филозофија... и схватио сам. Пут који сам прешао и искуство које сам на том задатку стекао, био је одговор на зашто.

¹ Под појмом уметничког тржишта подразумевам поред економског и интелектуално, односно образовно.

Уметничка природа

Уметничка природа део је укупне човекове природе и по карактеру најближа је инстинктоидним потребама. Са њом се рађамо или не. Да ли ћемо искористити њен потенцијал, друго је питање. По мом мишљењу уметничка природа се може дефинисати као способност да се сачува дечији експресивни израз као најнепосреднији и најапстрактнији начин комуникације бића са другим бићима.

Ослушкујући сопствену уметничку природу приступио сам савременим теоријама умрежавања искуства. Тако су Делезове и Гатаријеве теорије *ризоме* и Бомове теорије *Целовитости и имплицитног реда* постале угаони камен моје субверзивне уметничке теорије.

Уметнички израз

На подлози квалитета и интензитета уметничке природе, кроз разне институционалне форме свесно градим уметнички израз. Питање *како* изразити идеју *Мира и Миле*, директно је повезано са формираним академским начелима на којима сам до сада градио свој уметнички израз.

Ликовно образовање стекао сам на графичком одсеку Факултета ликовних уметности. Највећи део времена посветио сам проучавању дисциплине *равне штампе* (литографија). Карактеристично за ову дисциплину је то што резултат штампе директно зависи од сензибилитета мајстора штампе и његове способности да прецизно понови покрет онолико пута колико захтева тираж. Ова врхунска вештина радионичког покрета представља врхунску извођачку праксу која остаје затворена у оквирима заната и недоступна публици.

Од уметника графичара се очекује да материјализује своју идеју у форми графичког листа, односно непокретне слике у бинарном простору. Ја сам обрнуо процедуру и активирао непокретну графичку слику, користећи се принципима радионичког покрета.

У основној школи смо властита имена изговарали наопако и смејали се: ДРАГАН – НАГАРД. Идентичну игру применио сам у раду *Мира и Миле*. Сви елементи су ту, само речени у супротном смеру. Користећи се овим инфантилним поступком демонтирао сам херметичне занатске поступке који углавном плаше људе и изнео њихову суштину због које је занатски покрет вертикала културе далеког истока.

Уметничка продукција

У уређеним тржишним системима сви параметри уметничке продукције су унапред дефинисани и уређени. Ово имплицира да уметник може да калкулише са познатим параметрима у градњи своје професионалне каријере.

У нашем шизофреном професионалном животу уметник се појављује као политички шпекулант, наручилац, продуцент, инвеститор, техничка подршка итд. Један број новац зарађује бавећи се педагогијом, други пак уметничком проституцијом како би финансирали своје пројекте који су им пак потребни како би умилостивили послодавца.

У сваком случају било каква уметничка активност храни институционалног паразита који расте као каква малигна ћелија.

Продукцију рада *Мира и Миле* илустровао сам у циничном поднаслову докторско уметничког пројекта: *Што није стало у кеца није ушло ни у рад*. Наиме своју заставу 101 популарног кеца узео сам као тополошки модел рада, али и као метафору сопствене уметничке позиција па и културне реалности уопште. Рад сам направио сам, у својој радионици у којој проводим слободно време практикујући ручни рад. Рад је саграђен углавном од материјала са отпада и бувљих пијаца, што имплицира незнатна финансијска улагања у продукцију. Могућност сопственог превоза такође је драстично смањило трошкове реализације, самим тим подигло мобилност и комуникативност идеје.

По завршеном приказивању које такође није условљено посебним захтевима, делови рада враћају се својим уобичајеним пословима. Судопера је поново судопера, кофа поново кофа, а мотор који је покретао *лутке* сада покреће мешалицу за џем.

Уместо закључка

Циљ ове хибридне процедуре је да омогући слободу креативног израза и потпуну аутономију стваралачке личности. На искуству своје стваралачке праксе изградио сам појам примитивне уметности који изражава мој уметнички став. Он се позива на референтни појам номадске уметности која на најбољи начин сведочи о времену у коме је настала и снази рудиментарне креативне потребе. Узвишеност уметничког чина за мене почива на пуној економичности и реду, што је на крају у складу са традиционалном филозофијом заната.

Поред тога, моја теоријска подлога истиче специфичност локалног амбијента као природног станишта есенцијалног израза. Пластичније речено, упоредио сам шумску печурку и ону произведену на принципима индустријске производње. Ова прва расте као последица природног сплета околности док ову другу неко подиже у вештачким условима са одређеним циљем. Овом метафором бих и закључио овај текст који је уједно и најава одбране овог докторско уметничког пројекта, када се буде окончала административна процедура.

УМЕТНОСТ СКУЛПТУРЕ – КАО ЛИНГВИСТИЧКО ИСКУСТВО

Здравко Јоксимовић
Вајарски одсек, Факултет ликовних уметности
Универзитет уметности у Београду

UDK 730:801
7.011

РЕЗИМЕ

Текст представља компаративну анализу скулпторске праксе, односно, онога што она обједињава и настоји да дефинише као заокружен систем са лингвистиком као, такође, заокруженим, и у извесном смислу, строжијим системом оспособљеним да пренесе и најсуптилније поруке. Кроз анализу неких од стилских изражајних средстава као што је метафора, овај текст покушава да објасни разлоге за употребу метафоре у скулптури. Такође, у овом тексту се говори о природи и улози материјала у конституисању скулпторског знака и успостављању његових специфичности, односно, разлика у односу на лингвистичко искуство.

Кључне речи: знак, метафора, материјал



Покушавајући да се приближим природи стваралачког просеса, као величанствене објаве стваралачког духа, увек сам поредио своју скулпторску праксу са осталим креативним пословима, који су такође, своје „саставне делове“ настојали да организују и доведу у везу, као и да их, на крају, повежу у целину. Свеједно да ли је у питању сликарство, књижевност, позориште, филм, игра или архитектура, поређењем њихових синтакси, настојао сам да проникнем у оно што би се могло сматрати заједничким темама и проблемима, чије решавање открива извесне законитости, својствене било којем уметничком делу. Наравно, све то у циљу да покушам да одговорим колико су, и под којим условима, ова искуства применљива и на скулптуру. Поред специфичности и разлика, које сваки од ових медија поседује, постоји изненађујући број упоредивих, додирних тачака у размишљању о идеји и њеној презентацији, о транспоновању у одговарајући медиј, о процесу као таквом, о проицљивим, изненадним решењима, о ритму, равнотежи и целини као неизбежним формалистичким елементима, о вечитој клацкалици између рација и својеглавог надахнућа, о невероватном низу подударности које откривају уметност као специфичан свет изражајних могућности које могу да продру до наших најдубљих осећања.

Припадам школи која доследно, хладнокрвно и буквално преношење визуелних чињеница сматра баналним и непримереним поступком једног озбиљног уметника. Као прво, од уметности, односно уметника, очекује се да влада вештином коју поистовећујемо са занатом. Колико год да та реч звучала старомодно, она и даље означава неопходну „писменост“ без које не може доћи до транспоновања и извесног отклона у односу на то што нам раскошна природа тако великодушно нуди. Процес који прати одређену идеју, као и доживљај који јој претходи, оваплоћен у сензибилитету, обавезно води ка специфичној „обради“ визуелних података, градећи нову, ликовно организовану целину. Наравно, ово искуство првенствено припада фигуративној, традиционалним поступком организованом скулптури. И све што „улази“ у ту скулптуру, чак и оно што се њој додаје, подлеже истим правилима трансформације и разоткривања, како ликовних тако и поетичких разлога.

У мојим скулптурама, које се баве проблематиком тела, односно телесног и његовом контекстуализацијом у овом времену, у којем и сам тражим одговоре на најупорнија питања сопствене егзистенције, уводим читав дрангуларијум нама познатих и доступних предмета и објеката из свакодневног живота. Обичним јукстапозиционирањем ових елемената са фигуром, којој припада средишње место, приближавам се магритовом поступку, разумевајући ову праксу, неминовно и свесно, комотном и необавезујућом.

Скулптуре о којима је реч, са телом у центру пажње, у најкраћем бих дефинисао као монодраме – једночинке. Постамент је, као по правилу, преиначен у специфичан сценографски ослонац који фигури обезбеђује и место и време радње. Ова мала сценска заврзлама, ту је да нас уведе у атмосферу у којој се наш „јунак“ налази.

Колико год да фигура има повлашћено место, јер се све врти око ње, остали елементи, предмети, објекти, такође, имају важну конститутивну улогу. Њихов снажан визуелни идентитет, иако се то, можда, на први поглед и не види, конструктивно утиче и на формална решења саме фигуре. Стало ми је до њиховог јединства, јер се исказ, који се нуди публици, без тог јединства не може саопштити.

Управо због порекла ових предмета, њихове улоге, имена, функције, изгледа, односно облика, материјала, боје и величине, уводим их у своје скулптуре и њихову позицију разумем као конституисање специфичног садржаја у језику, који се, самим тим што користи одређене менталне операције као универзално изражајно средство, често подудара са лингвистиком као дисциплином. Паралела коју повлачим између скулпторске и лингвистичке праксе је слободна и растерећена било каквих строгих закључака.

Које су то реторичке стилске фигуре које се могу препознати у мојим скулптурама као специфично организовани елементи који структуришу моје мисли и осећања. У првом реду то су тропи, фигуре које мењају прави смисао речи, дајући им неки нов, у сваком случају, другачији, актуелнији смисао. Овој групи припадају метафора и метонимија. Генерално, свака фигура је, заправо, посебан начин како се једна стваралачка мисао артикулише у исказ, односно идеју која не жели да се изрази сувопарно већ се својом инвентивном стратегијом упушта у стварање неког новог облика као унутрашњег простора скулптуре, као извесне неподударности између знака и смисла. Отуда изгледа сасвим логично да се скулптура користи метафором, јер на тај начин може да обухвати шири опсег значења и да продре до извесног стања «ствари» које убедљивије говори о мојим осећањима. Зато метафору и користим као изражајно средство како бих потврдио да осећања до којих ми је стало не припадају само мени као аутору већ их налазим и препознајем као опште место света у којем живим. Отуда у многим мојим скулптурама, у којима је тело и мотив и материјал, завршна реч прераста у метафору, изванредан симбол, превазилазећи своје извориште у појединачном.

Лингвистика нас учи да значење једне речи, написане или изговорене, свеједно, произлази из свесно установљене идеје о нечему. Овај исказ, језик скулптуре, чије се значење налази у односу између појма и материје, односно означеног и означитеља, користи као могућност да дефинише и своју специфичну позицију. Дакле, ако претходни лингвистички исказ преведемо у област скулптуре, могли бисмо рећи да све материјалне ствари, односно ствари чија је материјалност одређена квалитетом, који им несумњиво припада, могу бити идеје о нечему, под условом да су организоване као такве. Међутим Ханс Грелан раскида са овим уобичајеним начином размишљања. Он у својој књизи «Филозофија осећања» износи становиште да «категорије, које представљају предмете, постоје, јер ми имамо речи за њих. Наша значења речи се употребљавају како бисмо организовали бујицу чулних утисака, како бисмо препознали облике и категорије које постоје у језику. Именовање неког појма директно зависи он наших чулних утисака. Дакле, знак није нека врста етикете коју стављамо на готово значење, које већ постоји. Из овог произлази да је значење, односно његово успостављање, такође и у вези са процесом уобличавања доживљаја, односно наших чулних утисака».¹ Другим речима, идеја о неком предмету указује да процес материјализације одређеног појма неминовно води и ка успостављању његовог значења. Ово становиште Ханса Грелана сасвим одговара размишљању о скулптури које, у формирање знака као установљеног односа између означеног и означитеља, уводи и «бујицу чулних утисака» који претходе појму, односно означеном. Увођењем доживљаја, општеприхваћена схема двојства, означеног и означитеља, претворена је у тројство, у којем формирању појмова претходе чулни утисци, који тако, са искуством у себи, учествују у формирању знакова, којима је значење једина функција. Другим речима успостављање значења није само и строго рационалан поступак, већ се у поступак формирања знакова, као елементарних честица неопходних за било какву комуникацију, уводи доживљај који припада осетљивом пољу субјективног. Из претходног се може извући једноставан закључак да рационално и ирационално подједнако учествују у формирању значења.

Међутим, материјал није у обавези да нешто представља, да нешто значи, да обликује нешто, нама познато, о чему већ постоји извесно искуство, као искуство о неком предмету. Ако материјал ништа не представља, онда је он само материја и ништа више. «А шта то представља?» - најчешће је питање људи жељних наратива као најпоузданијег водича у свет уметности. Али, за сада, оставимо ову „склоност“ по страни, јер то није наша тема. Вратимо се материјалу као „онтолошком“ предуслову за сваку скулптуру, као нечему што може бити и довољно и драгоцено.

¹ Грелан Ханс, (2006), Филозофија осећања, Београд: Геопоетика.

Материјал је царство чулних сензација и скулптура то обилато користи. Скулптура ту материјалност препознаје као квалитет. Унутар ње саме, тај квалитет може пресудно да утиче и на њену унутрашњу организацију, нарочито ако у идеји те скулптуре квалитет материјала заузима значајно место. Такође, гледано споља, материјал може да изгледа супериорно и да функционише као основно и најважније, али свакако не и једино средство комуникације.

Тиме бих изједначио обе категорије потенцијалних конститутивних елемената у организацији једне идеје коју зовемо скулптура. Категорију предмета, са јасно дефинисаним значењем, и категорију материјала, који, осим што гради те предмете, поседује и квалитет више, довољан сам себи, да пренесе извесно осећање, које, из предострожности, за сада, не желим да назовем поруком.

Скулптура којом се ја бавим, свесна је семантичког потенцијала ствари. Зато се овом двојству, односно питањима шта и како, додају и питања: услед чега, после чега и зашто?

Свестан сам да семантички дефинисани предмети, које уводим у своје скулптуре, граде један компликован однос. Они у тај однос уносе све што јесу, знају и умеју да буду и, као што се обично накнадно утврди, и оно што нису или нису ни знали да јесу. Другим речима, скулптура може да открије њихову другу природу, њихово друго ја, како се то обично каже. У скулптурама које се баве проблематиком тела оваква “открића” се редовно дешавају. Као пример навешћу једну од скулптура у којој се препознају неке од стилских фигура. Реч је о раду *”Classic Professional”* из 2005. године. Ова скулптура је заправо асамблаж организован од неколико препознатљивих предмета. Одабир ових предмета, као што су: ламинат, радијатор, гумени јастучићи и фигура човека, велика као играчка, своје оправдање и разлог постојања проналазе не само у несвакидашњим односима, већ и у метафоричком преображају који се обавља већ приликом првог сусрета са овим предметима. Важно је напоменути да су материјали, од којих су ови предмети начињени, пресудно утицали да баш ти предмети буду одабрани, јер и пре него што сам их довео у везу и направио од њих скулптуру, ја сам у њима већ видео нешто друго, не оно што они својом појавношћу јесу, већ оно на шта они личе, на шта ме подсећају, оно што ћу од њих тек да направим, односно оно што у мојој уобразиљи представљају. Конкретно, неколико дасака ламината постале су степенице, радијатор је постао катедрала, а гумени јастучићи фотеља, клупа или облак, ужарен од заласка неког непостојећег сунца. Ово бих назвао првим кораком метафоричког препознавања. На овом нивоу, визуелне карактеристике предмета могу бити довољан разлог зашто сам их употребио. Степенице су направљене од ламината чије су димензије идеалне да се направи плитка, квадратна стопа, дискретног ритма и минималног успона. Једном речју, функционална веза са тлом. Такође, степенице имају своју уобичајену конотацију, које ни ја не желим да се одрекнем. Радијатор, који стоји на њима, има само неколико ребара и тиме је наглашена и у овој скулптури свесно употребљена његова вертикалност. Поред ове, мени важне просторне оријентације, овај радијатор, као дотрајао и нефункционалан, има онај добро познати “шмек” антикварних ствари које су рађене са намером да, поред функције, задовоље и високе естетске захтеве. Ове захтеве препознајемо у дискретним вертикалним канелурама, које прате узане отворе радијатора, подсећајући на отворе готских звоника.

Својим обликом и бојом која упечатљиво “вуче” на пешчар, овај радијатор постаје катедрала, њена макета, јер тако изгледа, не само да подсећа на њу. Овај стилски радијатор припада естетици између два велика светска рата и отуда извесна елеганција која је припадала и намештају тога доба. Ја сам га одмах видео као катедралу. Његов визуелни изглед је у нескладу са функцијом коју је обављао. Међутим идеја о топлоти није нестала, она се само пренела на предмет који стоји изнад, а то су два мала напумпана јастука за пливање, спојена и отворена као повећа књига.

Они нису од материјала од којег су у стварности направљени. У овој скулптури ови су јастучићи од алуминијума, пресвученог бакром, тако да ове напумпане, затегнуте и углачане форме одишу неком ужареношћу. Овакав функционални несклад одговара основној идеји поетичког преображаја ове скулптуре. Комфор и удобност ових топлих “облака” настављају ову игру контраста, као извесна интрига која захтева одговор. Ако ову скулптуру посматрамо кроз искуство материјала, овај стуб чине: хладно степениште, чврстоћа “радијатора”, топлина јастучића и праменаста, угљенисана фигура. Можда су ови облаци, развучени у фотељу, ломача, на чијем усијању нема више приче ни о чему? Овај асоцијативни низ није завршен и увек може да се настави. Човек на врху, постављен као круна, својим телом ништа не обећава. Напротив. Изглед његовог тела говори о стању између сна и смрти. Његови праменови су угашени. Нема те топлоте која га може спасити. Његова величина, мања и од најмање, која се од човека очекује, буди извесно сажаљење, али све говори да смо стигли прекасно. Величином играчке, озбиљност његове судбине се не доводи у питање.

Иако се перцепција сваке скулптуре одвија симултано, на нама је да прикупимо погледе у јединствену слику и да тако покушамо да реконструишемо целину. Појединачно, сви ови “уграђени” предмети имају своју метафоричку димензију. Негде изнутра, упућени на сопствену визуелну представу, на истину у материјалу, ови предмети “производе” своје везе подударношћу и својом сличношћу. Поље асоцијација је безгранично, без обзира колико покушавали да га сузимо, ограничимо и контролишемо. Међутим, у оквиру целине, ови предмети функционошу на сасвим другачији начин. Ликовност ових предмета, произлази из њихове форме, специфичности облика и посебног квалитета материјала, од којих су направљени. Ове визуелне карактеристике производе њихов визуелни идентитет. Међутим, постоји извесна амбивалентност у њиховом карактеру. Ово је њихово случајно својство, њихово затечено стање. Међутим, у простору духа, који у њима препознаје друге ствари, догађа се трансформација, коју можемо назвати метафором на првом нивоу. Она активира функцију сличности као поетске стратегије, која ове предмете преводи у степенице, катедралу, фотељу и човека. Тек тада, у том другом чину скулпторске ситуације долази до суочавања на појмовном нивоу. Тада се, за разлику од метафоричких веза, базираних на сличности, указује потреба за квалитативно другачијим повезивањем. Те везе имају упориште у сфери духа и ту се идеје обраћају мистерији. На овом нивоу сусрећемо се са егзистенцијалним, поезијом и метафизиком. Напоследку, ако ову скулптуру покушамо да сагледамо у целини, приметимо да је ово, налик стубу, сценографско решење у служби човека коме је резервисано место на самом врху. Својом појавом он указује на трагичну судбину у којој се нашао. Као такав, он бива метафором вишег реда, јер говори о јединки која не успева да се избори ни за последњи трачак наде. Ова метафора је порука коју сам на почетку овог текста наговестио. У последње време у многим мојим скулптурама појављују се тела попут овог. Она отварају питање трагичног, питање изолације и пораза, беспомоћности и песимизма. Изгледа као да се тела у оваквом стању, под оваквим околностима намећу сама по себи. Губљење било каквих илузија је најчешћи изрок помањкања вере која која вас директно уводи у свет оваквих песимистичких тема. Моје је да их пратим.

Метонимијски импулси (обрасци, поступци) који се могу препознати у мојим скулптурама нису толико доследно примењени колико су функционално оправдани. Употреба метонимије у књижевности заснива се на речима које су лингвистички знаци. Скулптура располаже и барата материјализованим знацима и то умногоме детерминише њихово значење и самим тим и њихову употребу. Лингвистички знак (као основна јединица у вербалној или писаној комуникацији, најчешће део неког исказа) целина је направљена од појма, односно онога који нам казује шта је то означено и начина како је то, на шта се појам односи, представљено, материјализовано као сведочанство наших чула, у лингвистичкој теорији означавајуће.

Порекло означеног је произвољно, али га употреба у језику уводи у конвенцију, да би споразумевање било омогућено. Оно је, међутим, за разлику од означавајућег, апстрактно. Управо због апстрактне природе означеног неопходна му је материја да би се остбарило као конститутивни елемент језика. Али материја речи није исто што и материјал у скулптури. Материјал у скулптури је заправо медиј, који учествује, уз сав опрез о његовом значају, у преношењу поруке. По томе како се користи, као конститутивни део неког идентитета који нам изгледа познат, материјал, могли бисмо рећи, има строго дефинисану представљачку улогу, али, исто тако, материјал може бити ослобођен било каквих натуралистичких амбиција. Он тада афирмише сопствени квалитет, као апстрактан али самодовољан потенцијал изражајних средстава. Тешко да се може пренагласити значај материјала који се користе у скулптури. Управо материјал може бити основни покретач идеје у одређеном раду. Он може да обелодани идеју, да прикупи и организује све остале елементе, који ће се уводити приликом реализације.

Материјализација скулптуре је жива ствар. Она увек изнова гради односе и своју шансу често тражи изван логике и било какве детерминисаности. Управо зато је и Магрит посегнуо за оноликим, свеобухватним списком произвољно и интуитивно успостављених веза које далеко превазилазе било каква реторичка правила колико год да је језик жив и богат. Зато се и знак у скулптури конституише “уживо”, на лицу места. Исто важи и за значење.

Литература

Грелан, Х. (2006) *Филозофија осећања*, Београд: Геопоетика.







Classic Professional, Здравко Јоксимовић, 2007.



Прикази и осврти



ПРЕДЛОГ ЗА ПРЕВОЂЕЊЕ

Виктор Мијатовић
Saatchi&Saatchi, Београд

UDK 003.6.79:766
7.04

УМЕТНОСТ КОПИЛАДИ СА НЕПОПУЛАРНИХ УЛИЦА

Johannes Stahl, *Street Art*; Tandem Verlag GmbH; h.f.ulfman, 2009.

„Зидови ће се изјаснити!“ је слоган шездесетих година прошлог века који се појављивао на зидовима метропола током турбулентних политичких протеста.

Та реченица у потпуности осликава проблематику којом се ова занимљива књига бави.

Она је својеврсни времеплов који нам отвара хронолошки след догађаја, почевши од прве употребе речи графити, политичких или поетичких слогана половином прошлог века, њујоршких првих графитера, златног доба графита, преко пост-графити ере, до графита у галеријским просторима, дигитализације цртежа, информатичке ере, и на крају модног дизајна.

Бунтовничка природа и вечно стремљење ка променама, дало је слободу човеку да исказе своје ставове кроз поруке, цртеже и слике на зидовима. На самом почетку нашег путовања аутор истиче да вековно схватање уметничке историје подразумева и њену подељеност на епохе и раздобља кроз коју су се генерације саплитале или усправљале, али су успевале да одрже ритам званичне историје уметности.

Енциклопедијска шароликост и информативност ове књиге нас упућује и води кроз низ догађаја богате историје слика на зидовима, и завире у мноштво феномена светске уличне уметности. Илустративна лектира за оне који желе продубити своја истраживачка знања о ауторима и њиховим делима, као и потпуна елаборација модерне слике направљене спрејом, открива нам свет пун експресије и лепоте која се не може видети само у галеријама.

Међутим, постоји паралелни свет уметничких дела који је егзистирао ван приватних колекција и галеријских простора и то на градским улицама.

Sgraffire (итал.) или Sgraffitio је техника украшавања спољних фасада различитим комбинацијама свежег гипса које су се преклапале и сједињавале у један непрекоран образац, чинећи јединствену декорацију. Термин графити употребљен је половином 19. века, паралелно са откривањем натписа на зидовима Помпеје. Археолог Рафаел Гаручи је наменски употребио овај израз, како би направио разлику између уметничког дела и натписа.

Аутор наводи да су натписи такве врсте постојали скоро у свакој епохи и да их је немогуће било избећи. Њихово скромно и стално присутно постојање, указивало је на везу са свакодневним животом обичног човека и на његов став према друштву.

Француски есејиста и фотограф Брасаи је у једном есеју 1933. године графите назвао „уметност копиради на непопуларним улицама“, и истакао да су искреност и неопходност њиховог постојања основ савремене уметности. Уметност графита се увек сматрала делом младалачке супкултуре. Иконографија као и одређена врста симбола била је позната само ауторима и онима којима је била намењена, док је осталим посматрачима деловала као неразумљива игра шифара, коју је било потребно растумачити на одређени начин.

Улична уметност је у великој мери интригантна, јер преноси контраверзне а опет релевантне податке, а најбитније од свега је то што је понуђена великом броју људи. Посматрач који тумачи зидну орнаментику кроз аргументе, ставове, хумор, лепоту, провокацију и комплексне садржаје писања, у интеракцији је са самим ауторима и преноси поруку у даљој комуникацији са друштвом. И поред свих модерних технологија комуникације, писана реч, где год се налазила, у овом случају је то на зидовима, рефлектује јасан став и мисао појединца. Одабир места и зида где ће се појавити једно супкултурално ремек дело је важан чинилац да се порука пренесе на прави начин.

Аутори графита су на свој јединствени начин преобликовали околину или део неке површине где дело настаје и тиме дали значај тој градској локацији. Никада нису тежили да добију одобравање јавности. Одређена дела неких уметника препозната као суштинско културно наслеђе, постала су део културне баштине града у коме су се налазила, много година после њиховог настанка.

Аутор наводи као охрабрујући пример познатог швајцарског уметника Харалда Негелија, чија дела су подстакла градске власти да поред свих оптужби и осуда, прихвате да се његови радови много година касније рестаурирају и обнове. Такође је и пример да нешто што се у данашњем модерном свету сматра чином вандализма, развије у такозвану „визуелну попуњеност града“.

Најчешће аутори графита остају анонимни док су њихова дела више него јавна.

Неки од њих одбацују епитет графита, које им је друштво доделило за њихов рад, али дају себи слободу да сами одређују и етикетирају њихове активности. Анонимни аутори ретко ће своје политичке ставове или уметничке идеје поделити јавно, или учествовати у креирању и преуређењу јавних простора; и у том погледу постоје изузеци, међу којима је и познати амерички уметник Шепард Фејри, чија су дела светски позната и политички увек актуелна и ангажована, а све под псеудо концептом OBEY, без икаквог скривања идентитета.

Ставови у овој књизи одвајају уметност од вандализма, а спајају уметнички израз и хладну зидну површину у нову дубљу форму анализирајући је на више нивоа.

Начин на који улична уметност егзистира, мења се и опстаје, свима је интригантна. На почетку је постојала само на местима која су доступна свима. Уметници су комуницирали преко зидова. Потреба за ширењем порука од једног краја града до другог, довело је до тога да су исказивали свој уметнички став на покретним површинама, возовима метроа или другим превозним средствима. То се дешавало осамдесетих година прошлог века. Временом су се и закони променили па су градске власти, суочене са експлозијом креација на јавним местима, извршиле јак притисак на државу, тако да су консеквенце које су сносили актери, биле више него очигледне. Почиње повлачење са улица и враћање у илегалу, бежање од закона, и тај је период значајан по настајању дела на платнима која окончавају на зидовима галерија и осталих културних институција.

Створила се потпуна гетоизација ионако већ илегалног покрета, у којој су само одважни одолевали и даље били упорни у својој креативној борби.

Аутор помиње светски познатог енглеског уметника из града Бристола, Банксу-а (чији је идентитет и данас потпуно непознат). Својом политички обојеном креативном виртуозношћу, „маркира“ зидове широм света. Проницљиве поруке, занимљиво извођење и поставке у простору, јасан израз, се моментално читају и схватају без додатних објашњења. Целокупна слика око његовог уметничког и политичког изрази, невероватно подсећа на утопистички свет из књиге „1984“, Џорџа Орвела.

Овим путем је улична уметност потврдила да је у својој богатој историји, служила као средство директне или индиректне јавне дискусије. Чак се и у старом Риму водила отворена дебата око политичких кампања преко градских зидова.

Сматра се да писана реч на зиду има већу тежину него штампана. Као илустрација, намеће се Берлински зид, као колосална табла на којој су се размењивале политичке и социјалне поруке. Подигнут за време хладног рата, представљао је највећи политички симбол модерне историје, а уједно највеће платно на свету. Многи светски уметници су дали свој допринос тако да су се и њихова дела нашла на том чувеном историјском месту. Многи од њих, међу којима је био и Џозеф Бојс, су третирали целокупну ситуацију са превеликом дозом ироније. Наиме, он је у писму послатом лидерима Источне Немачке, предложио да се додатно подигне зид за 5 цм јер би биле боље пропорције.

Иако је ова књига настала пре 6 година, ставови и чињенице који су у њој изнети су и даље актуелни, што показује њену кореспонденцију са временом у којем живимо. Последњих година глобална улична уметност се окренула од тренутних дешавања, повукла се пред свим демонстрацијама и протестима и нестала као примарно политичко средство комуникације. Да иронија буде већа, под будним оком глобалног „Великог брата“ нестаје са улица, али се појављује на великим фестивалима уличне уметности (Берлин као центар). Организатори, градске власти које брутално кажњавају актере уколико се осмеле да своје дело креирају на забрањеном месту, дозвољавају креације унутар фестивала и ту се ставља тачка. Слободног простора за било какво илегално цртање или украшавање јавних површина скоро да више и нема због све већег видео надзора.

И графитери иду у корак са актуелним законима и дешавањима и дају један сатиричан и ироничан призвук свему. Наиме, француски уметник ZEVS визију вандализма и графита окреће наопако, ствара тзв. „преокренуте графите“ тј. не користи боју већ воду и слике ствара тако што пере прљаве зидове уз помоћ компресора за прање, остављајући „чисте“ поруке, „Не смем да загађујем зидове мог града“. Његов пример је искористило још пар уметника који су имали сличне интервенције.

Аутор прави осврт и на уличну уметност старог континента, која је на неки начин подигнута на виши ниво. Градови попут Лондона, Париза и Берлина, су стетишта различитих приступа, традиција и шароликих трендова који се могу наћи на улицама. Тренд сквотова је популаран па самим тим су и фасаде зграда у којима бораве сквотери, осликаване. То нису биле брзопотезне слике графита, већ унапред осмишљене и темељно насликане без бојазни да ће уметници одговарати пред законом. То је заправо дуализам који намеће двоструке аршине. Цртежи на зидовима лондонског метроа или широм Немачке су чин вандализма који је строго кажњив, док је тај исти цртеж на зиду сквота у Амстердаму или Копенхагену, несумњиво уметничко дело.

Неки од утемељитеља уличне уметности старог континента су Харалд Негели (тзв. „Циришки графитер“), затим Блек ле Рат, уметник и отац француске уличне уметности; они су несумњиво оставили неизбрисив траг, њихова дела су након две-три деценије препозната као вредност, и постала део културног наслеђа. Штавише, француско министарство културе је крајем осамдесетих година прошлог века, званично подржавала и охрабривала уличну уметност под слоганом „Живела слика“. Одредили су такозвана „сигурна“ места, и допустили уметницима да креирају шта су хтели.

Паралелно са Европом, златно доба и процват уличне уметности новог континента се одвијао почетком осамдесетих година прошлог века. Град Њујорк је био мека уметничких креација на зидовима. Тренд који је спојио језике, моду, музику и сликовито излагање, постао је за кратко време глобални интеркултурални феномен. Уметници су се ређали један за другим, остављајући за собом концепте који ће донекле успети да досегну популарност поп арт-а, и извршити јак утицај на примењену уметност. Биће прихваћени у мноштву галерија али недвосмислено никада неће досегнути статус форме ликовне уметности.

Временом, како је популарност уличне уметности расла, тако је настала потреба да се отварају и концепт радње, галеријски простори са вишеструком наменом у којима би се графитери представили публици са већ реномираним уметницима. То се никада није десило. Главни разлог за то је пребрза „потрошња“ њихових дела и претерано експонирање. Графитери никада нису прихватили било какво наметање праваца или назива стилова, већ су остали доследни својим идеалима и утркивању за престиж у оквиру тих кругова. Пренети поруку онима којима је била намењена у што креативнијем, сировијем и екстремнијем облику.

Самим тим и термин „пост графити“ који су сковали галеристи, проценивши да је улична уметност направила искорак из потпуне илегале и кренула путем етаблираних галерија, није изазвао никакав одјек код protagonista, штавише изазвао је извесну дозу ароганције и протеста. Временом су се уметници (додуше не сви), помирили са чињеницом да је позадина свега била политичка конотација а све су образложили изјавама попут „Све је то било део забаве...!“, које су изазвале запањеност критичара и посматрача. Данас нека од највећих имена америчке уличне уметности раде као креативни директори у маркетинг агенцијама.

Иако је улична уметност одувек била маргинализована и постављена у исту раван као било који криминални акт, извршила је јак утицај и променила токове модерне уметности 20. века. Сматрајући да је неопходан њен опстанак у данашњем свету потпуне комерцијализације и потрошачке експлоатације свега па чак и уметности, поједине маркетиншке агенције је користе као просто оруђе у постизању одређених циљева. Некад је ефектно и са добро постигнутим резултатима али је у суштини контрапродуктивно, јер обезвредњује суштину уличне уметности и стишава тон њене бунтовничке природе. Улична уметност је постојала и постојаће, и служиће као вечни индикатор тока људске мисли и његовог става према онима који га не разумеју. Да ли је индикативно или не зидови и поруке на њима ће причати и даље своју причу, а ми ћемо сазнати одговоре у временима која долазе.

РУКОМ ПИСАН ТЕКСТ НА РАДОВИМА У ВИЗУЕЛНИМ УМЕТНОСТИМА

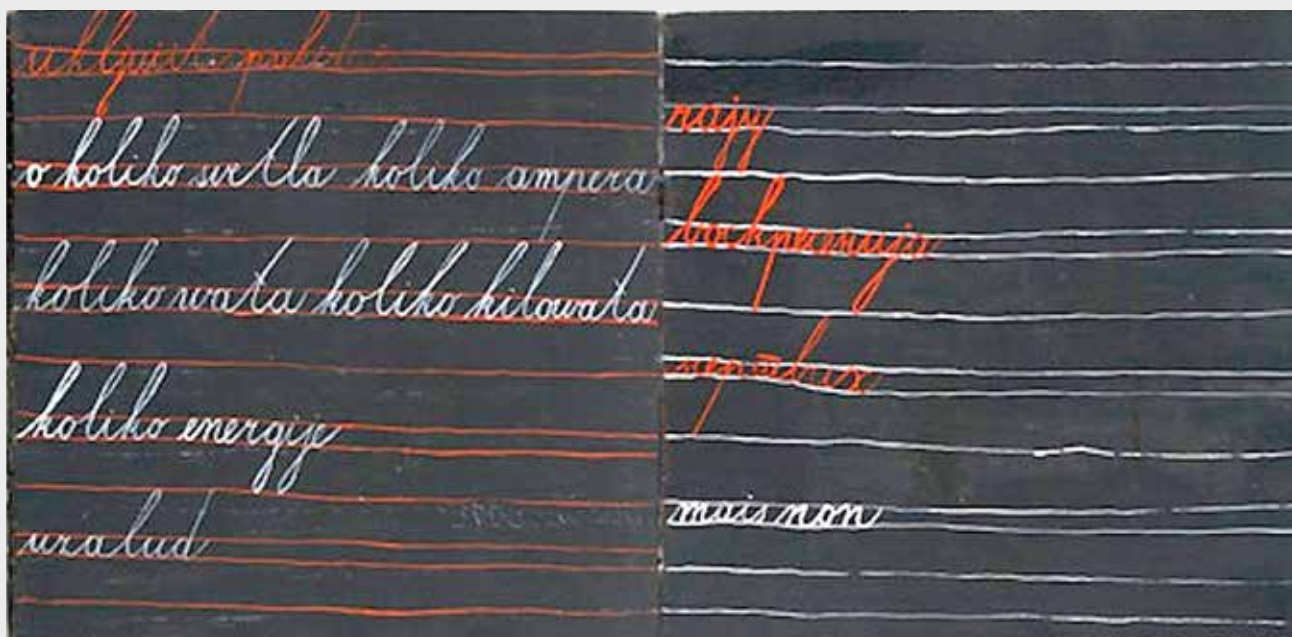
Зоран Димовски
сликарски одсек, Факултет ликовних уметности
Универзитет уметности у Београду

UDK 371.3.000.7

РЕЗИМЕ

Ова краћа разматрања текста у радовима иницирана су појавом да све више радова студената садрже текст у неком облику на самом раду. Често том насликаном или одштампаном тексту није посвећено довољно пажње. Пажња је неопходна како при формулацији самог текста, тако и код избора начина изведбе.

Кључне речи: мале и велике линије, учење писања, деца, спонтаност, искреност, архаичност



Текст писан дејим писаним словима, аутор Б. Мангелос

Ако би се табле клинастог писма схватиле као носилац, тело скулптуре, онда би писани текст на таблама био један од првих примера руком писаног текста на радовима у визуелним уметностима. Текст се врло брзо након симболичког, функционалног и графичког формулисања, појавио на предметима и објектима. То су били предмети примењене уметности и предмети религиозних пракси.

Текст у облику ручно писаних слова и карактера има специфичну вредност. Такав текст је носилац одређених значења која нису изазвана садржајем. Има ноту интимности и сентимента. Најчешће се везује за традицију и културу писма и традицију поште. Цивилизацијски значај поште као социјалне институције се може поредити са традицијом књиге. Текст који је ручно писан поседује и одређену црту аутентичности у визуелном смислу, али и говори и о особи која га је написала. Рукопис се често узима као пример који је сличан примеру отиска прста.

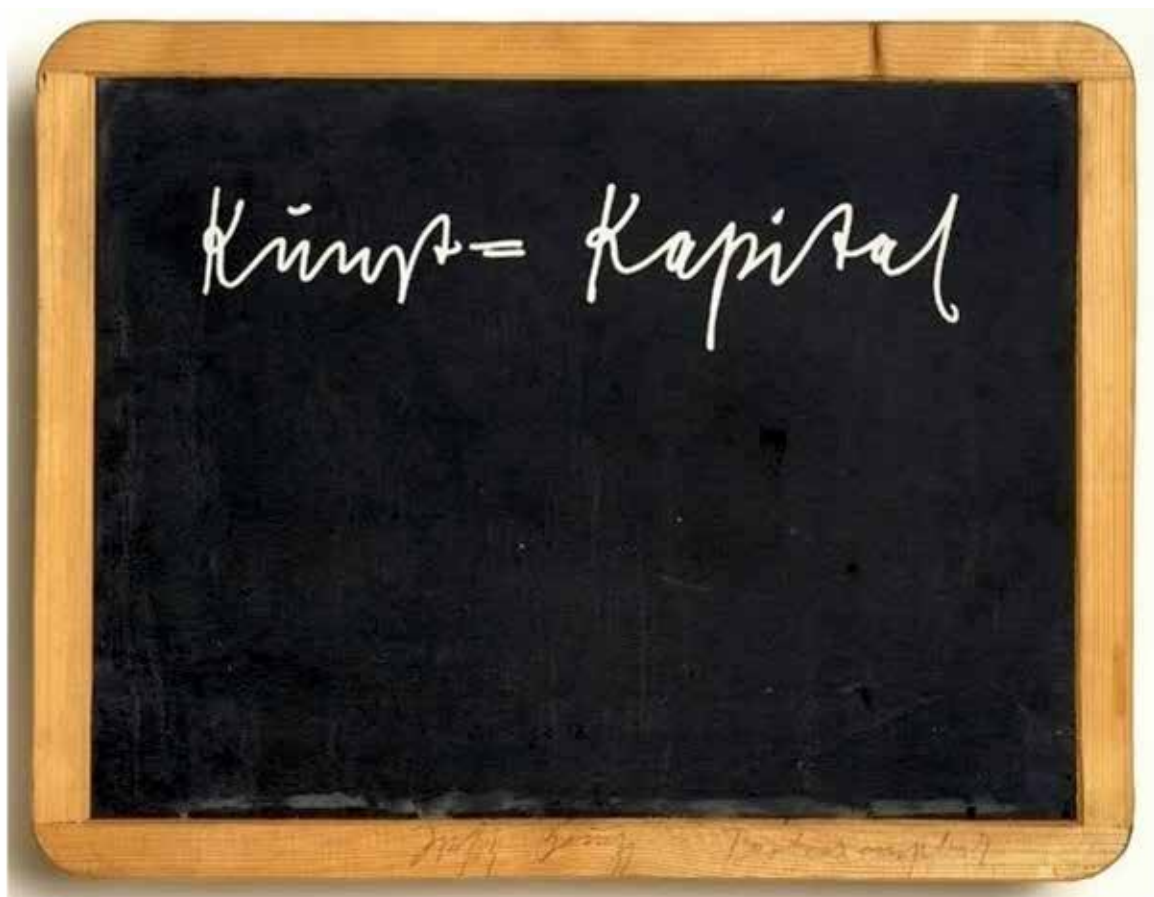
Постоје разлике у односу на рукопис пре појаве штампарства и рукопис после тог момента. Пре појаве штампаних књига, ручно писани текст је у визуелном облику ипак ближи словима која су, како их данас зовемо, штампана. А ручно формиран фонт је пре свега јасан и читљив и поред често присутне китњастости. Такође већина текстова која је формирана у ручном преписивању у књигама пре штампаних књига је имала као мета-текст; ако је у питању оригинални текст; рукопис као матрицу текста.

Веома важан аспект ручно написаног текста је тај да има документарни значај, аутентичност, а што је можда још важније за визуелне уметнике, поседује и снагу сведочанства као и снагу истинитости. Када се учи писање, први кораци су смештање слова у унапред формиране линије на страницу свеске (мале и велике линије). Карактери слова су у уџбеницима представљени униформно и типски. Моменат почетка писања се може упоредити са почетком говора. Иако ручно писан текст, у том облику, он је ипак типизиран и униформан. Не поседује црту индивидуалности која се јавља касније. Уметници често користе текст који подсећа на прве кораке писања текста. Тако представљен текст има значења која претходе самом смислу и значењу онога што је написано. Радови и дела која садрже овакав облик текста попримају особине, на специфичан начин, написаног текста. Основне контекстуалне и емоционалне црте значења су искреност и спонтаност. А посредно рефлексивне конотације су дечје, архаично, аутентично...

Таква структура значења имплицира истинито. На тај начин се, само на први поглед, "ублажава" концептуална каквоћа самог рада. Тај квалитет је неизоставно присутан без обзира на то да ли је аутор имао намеру и идеју да га инкорпорира у рад или не.

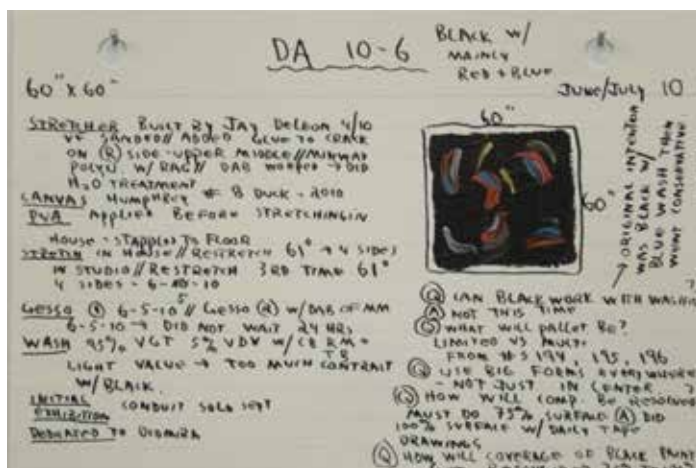
Неки од типова руком писаног текста на радовима визуелних уметника су:

- Текст писан "дечјим" писаним словима.
- Текст написан писаним словима са индивидуалним печатом и особеним рукописом.
- Текст писан руком, слова велика а карактери гравитирају облику штампаних слова.



Kunst = Kapital, Joseph Beuys, пример текста написан писаним словима са израженим индивидуалним печатом

Текст писан руком, слова велика а карактери гравитирају облику штампаних слова. Овај тип писања текста у сликарству и цртежу је најчешћи. Примери су многобројни један од примера је рад *The Index Cards* аутора Vinsent Falcetta.



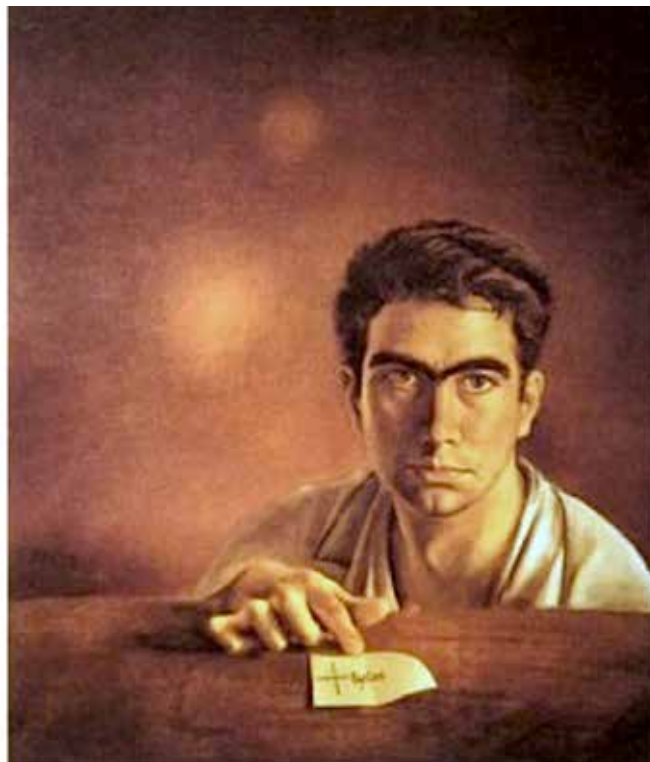
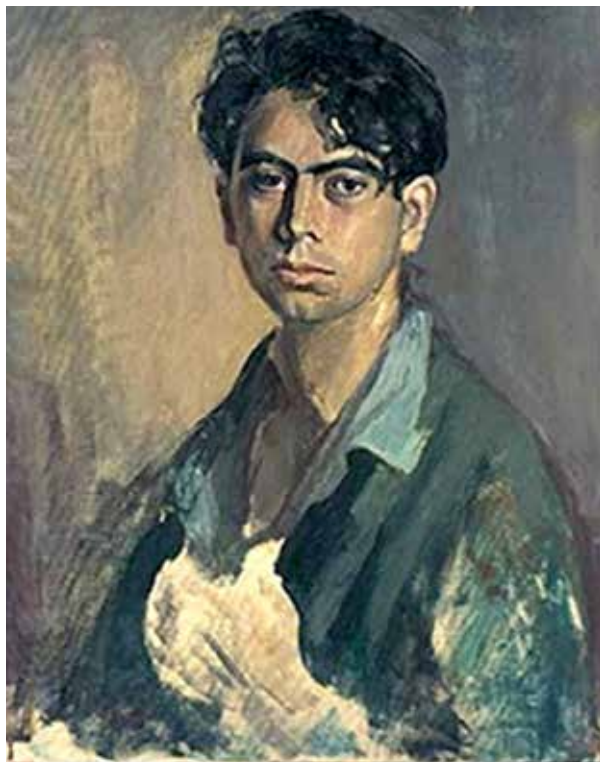
The Index Cards, аутор Vinsent Falcetta

Текст писаним словима на папиру има фактографски значај. Такође је и веома читљив. Покрет шаке је такав да нам је папир понуђен да га удобно прочитамо. Потпис аутора и име јунака су дати римским стилем као контраст и материјалу носиоца текста (дрво — папир) али и као контраст садржине и значења текстова. На слици Маратова смрт (J. L. David 1793.) постоји текст у два облика. насликан је и ручнописани текст и такође ручнописани текст али штампаним великим словима.



Маратова смрт, Жак Луј Давид, 1793.

Атмосфера аутопортрета је псеудо-романтичарска. Покрет руке која упућује на цедуљу са потписом је веома дискретан и нежан. То је уједно и дискретно динамичан покрет, у којем рука гура цедуљу напред ка посматрачу. На тај начин је појачана укљученост посматрача у сцену, а двоструким покривањем; директним погледом и покретом руке; та је веза ојачана. Ипак снажна и јасна текстуална изјава у виду текста-аутограма на којем је прво слово презимена модификовано у симбол крста, означава чврсту концептуалну основу која ће се у годинама које долазе после овог аутопортрета читати у радовима А. Тапиеса.



Antoni Tàpies, два аутопортрета, први из 1945. други из 1950. године

У комаду Здравка Јоксимовића “*Terrain III*” појављује се текст у неком облику клинастог писма. Као редослед уклесаних знакова који се понављају. Изглед знака у материјалу је последица алата, перо је у овом случају длето или нека друга алатка, површина коју формирају матрице знакова је и сликана фактура истовремено. (У сликарству је то уметница Agnes Martin, слика *The Islands*, 1961). Постоји још доста примера уметника који директно или индиректно употребљавају текст у радовима. Неки од њих Joseph Kosuth, Barbara Kruger...



“*Terrain III*”, теракота 84цм х 4.8цм, Здравко Јоксимовић, 1993.



The Words Happening, Алан Капров (Allan Kaprow), Smollin Gallery, New York, 1962.

BEZ IMALO CENZURE

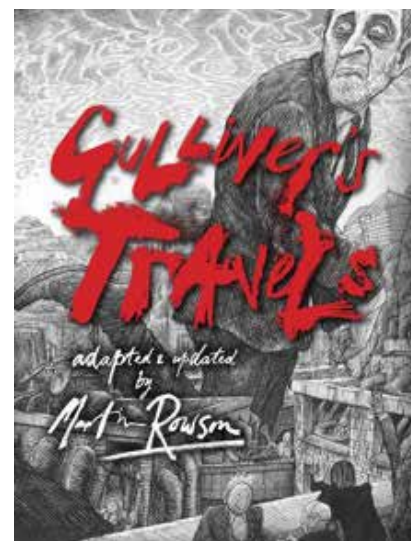
Nikola Šuica
Odsek za teoriju umetnosti
Fakultet likovnih umetnosti, Beograd

UDK 821.111:7

GULLIVER'S TRAVELS

Adapted & updated by Martin Rowson, Atlantic Books, London 2012.

Urnebesan dokaz da kritičko dejstvo u savremenoj kulturi ima solidnu istorijsku osnovu. Primenjena umetnost crtanja i zapisivanja, data u vidu grafičke novele sjajnog umetnika političkih karikatura londonskog Gardijana Martina Rousona tretman je grotesknih efekata. Za Džonatana Svifta, njegov junak, doktor Guliver je brodolomnik godine 1699, dok je za današnje zagrcnuto i anarhično rasvetljenje opšteg 'civilizacijskog brodoloma' to menadžer operativnih projekata nevladinog sektora. Poniklo na iskustvu liberalnog loma devedesetih godina i potonjeg nacionalog survavanja u otimačku nadgradnju laburističke Blerove Britanije, ovakva Guliverova putovanja grafički plene humorom i beznadežnošću negativnih utopija popularne i potrošačke kulture, istovremeno slaveći tradiciju pripovesti i detaljisanja svojstvenu engleskoj kulturi 18. veka. Upozorenje da okolna lica i postupci što se izdaju da jesu to zapravo uopšte nisu. U četiri poglavlja crtačko pripovedne Swiftove klasične satire o malim i velikim ljudima, pomahnitalim i umnim vodičima čovečanstva nekih trista godina kasnije istovremeno pogoduje anarhična i mahnita energija crtačkog grafizma, preteranosti i obola telesnim i materijalnim tragovima sadašnjeg života na zemlji, novih vidova licemerja, naučno potkrepljenog loma političke industrije i investicionog haosa. Liliputanci i džinovi, spomenici i automobili, arhitektonske pretenzije, ispljeni prirodni resursi nisu nikada tako izvan pameti i čuvenog britanskog 'zdravog razuma' izgledali kao u sekvenciranju trauma koje oslonjene na na Svifta bacaju čitaocu u neminovni doživljaj. Ne bez posledica i u uživanju i u razvejanju zabluda. U svojoj suštini - grafička novela duha vremena.



FENOMENI — HIMNE INTENZITETA

Nikola Šuica
 Odsek za teoriju umetnosti
 Fakultet likovnih umetnosti, Beograd

UDK 78.07(064)

ECM — JEDINSTVENA PRODUKCIJA STAPANJA NOVOG I TRADICIJE

Od kraja novembra 2012, minhensko zdanje Haus der Kunst donosi izložbu o svojoj, u gradu ponikloj tekovini. Duže od četiri decenije, ECM (skraćenica Edition of Contemporary Music) nadmašuje odabrani muzički doživljaj na vinilima, diskovima i koncertima kao i u susretima posebnih muzičara. Izložba "ECM – kulturna arheologija" je zbirka, zvučnih segementa, famoznih omota izdanja, retkih materijala sa studijskih snimanja, kao i obilja fotografija, video i filmskih snimaka i odlomaka koja donosi i odabrane vrsne koncerte svojevrsnog ECM festivala do 10. februara 2013.

Isto tako, odnedavno dostupni dokumentarni film 'Zvuci i tišina (Sounds and Silence)' švajcarskih autora Norberta Vidmera i Petera Gajera, objedinjuje stvaranje muzika zvuka i događaja kao istančan proces otkrivanja. Još od osnivanja vlastite produkcije ECM u Minhenu 1969, nastojanje producenta Manfreda Ajhera (Eicher) odalo je posvećenje od retke vrste, trasirajući i muzički, i sazajni profil, jednako u izboru i kasnije, u stvaranju slušalačke pažnje. I to ne samo od džeza i improvizovane muzike ka novim formama, već i u kreiranju uticajnog pravca svojevrsnih unutarnjih doživljajnih svetova. Čak i letimičan pogled na website (www.ecmrecords.com) sadrži abecedni redosled imena izvodjača i kompozitora čiji finalni proizvodi, ranijih godina LP ploča i pre i u obnovljenim izdanjima kao i diskovi otvaraju zvučni svet specifične minucioznosti i senzibiliteta, uključenih svih mgućih instruemnta i glasova predatih majstorskim izvodjenjima. Sada već prepoznatljiva reč ili brand ECM siguran je prenosnik za odvažno muzičko putovanje. Pet godina snimani film sa epizodma asusreta, muziciranje i razgovora iz Estonije, Tunisa, Nemačke, Francuske, Danske, Grčke, Argentine i drugde zahvata suštinu prepoznatljivog ECM zvuka koji objedinjuje kompozitore i izvodjače pa se imena Arvo Pärt, Eleni Karaindrou, Dino Saluzzi s bandoneonom i Anja Lechner s violončelom, mešaju sa autorskim izvodjačima kakvi su Anouar Brahem, Gianluigi Trovesi i Gianni Coscia, perkusionita Marilyn Mazur, grupa zen - groove zvuka ik Bärtsch's Ronin, kao i, uz ostale i legendarni norveški saksofonista Jan Garbarek. Film je ostvario festivalske uspehe, a nedavno objavljen kao dvd disk pruža fascinantno odraz producentove i muzičke predanosti, strasti i strpljenja.

Radilo se od početaka studijskih snimanja o koncentrisanom sazvučju i pružanju kompozicija i zvuka kao a time, postepeno i o drukčijem osećanju savremenosti i prostiranja senzibiliteta u stvaralačkom svetu. Od džeza i varijacija standarda, kao i pisane muzike, improvizovane forme i muzičke fuzije, stvaran je spontan ponegde samotni tip uosećavanja bilo jednog instruemnta, kamerne grupe ili većeg brohja uzvodjača. I danas, tu energiju još od 1975, emituje svetski bestseler 'Kelnski koncert' u poznatim deonicama klavira Kita Džereta (Keith Jarrett), čemu su se tokom godina pridružili mnogi susreti muzičara sa svih krajeva globusa, u krajnje emocionalnom unošenju sopstvenih doživljaja zvučnog toka.

Osoben rizik ponude introspektivnog hoda kroz harmonske i akordske varijacije odaju strukture koje preciznošću snimka i usredsredjenošću artikulacije svakog instrumenta ili glasa za sebe, stvaraju jasnoću zvuka koja danas podrazumeva ECM produkciju. To je odredio i sam Džeret govoreći o svojoj vezanosti za rad sa Manfredom Ajherom: "Dok ja radim na muzici, on je sasvim posvećen zvuku. Želi da čuje samo iskustvo. I tokom snimanja najvažnije mu je da prenese ono što je prvobitno čuo." Inovativni rezultati imena koja su sudelovala obuhvatali su i izdanja Čik Korije (Corea), Gari Bartona (Burton) i Peta Metenija (Metheny) bilo u snimcima malih grupa i solo izvođenja kao i onih što pored Džereta aktuelno učestvuju u ECM avanturama kroz novije snimke veterana Dejva Holanda (Dave Holland), Džona Surmana (John Surman), Džeka De Džoneta (Jack De Johnette), Eberharda Webera (Weber), kao i mladih muzičara. Snimljena muzika a jednako i brižljivi vizuelni profil izdanja kreiraju slikovite atmosfere svojevrsne zvučne kartografije i intonacije kao simboličkih i tematskih mesta.

Produkcijski ECM zvuk profilise regionalna iskustva različitih kultura i naglašeno obraća pažnju na skrivena mesta evropske umetničke tradicije, od srednjeg veka do obnovljenih čitanja ranijih muzičkih zapisa. Raspon zahvata ne samo najprodavanije primere za različite postave pijaniste Kita Džereta, on uključuje i uvođenja severnoevropske tradicije ili tunižanske muzike ili pak, najtiražnijeg kompozitora religijske inspiracije i minimalističkih postupaka Arva Perta (čije je kompozicije premijerno predstavljao Hilijard ansambl). Posebni produkcijski zahvati ostvaruju tonski prečišćen i naglašeno ekskluzivan proizvod koga zaokružuju i omoti najčešće fotografija ili primera savremene umetnosti za ECM naslovnice, obeležavajući izraz unutrašnjeg autorskog reda i pribežišta za publiku. Taj odnos se i provlači kroz film 'Zvuci i tišina', u datim putovanjima s Manfredom Ajherom gde se odvija dekodiranje muzičkih i ličnih susreta i po kritičarima dato "vrhunski originalno stapanje koncertnih priprema, studijskog rada i portreta različitih umetnika, što epizode odvodi u filmski putopis."

U jeku džez fuzije nastala je i ECM New Series edicija iz Ajherove ideje je počeo kada je na radiju prvi put čuo muziku Arva Parta, kompozitora iz Estonije (tada dela sovjetske imperije) koji je bio u egzilu u Berlinu. Čistota i zvonka preciznost progresije minimalističkih izvoda povukla je prema pokretanju nove serije, pa su se za prvi Partov album 1984, pod naslovom "Tabula rasa" susreli i klavir Kita Džereta i violina Gidona Kremera, kao i dvanaest čelista berlinske filharmonije u prenošenju muzičkog kosmosa tihe religijske inspiracije. Po Ajheru koncepcija je bila otvorena: "Mogu da zamislim New Series kao formu putovanja: postoji ucertan pravac ali svi prilazi su otvoreni; ne traga se za najkraćim i najdirektnijim putem; dozvoljena su udaljavanja što prenose u sasvim drukčije terene od prvobitnog plana. To je uostalom koncept u kome film, literatura, likovna umetnost kao i teatar stvaraju impulse koji se iznenada ispolje u muzici." Kroz susrete muzičara i programska putanja objedinjuje iskustvo izгона, lamente nestanka, uspomene ili naglih egzaltacija, pa snimci New Series svedoče o retko prođuhovljenom stvaranju zvuka suprotnom opasnim nametima masovne globalne kulture. Snimak muzikološke arheološke senzacije – pronadjenih šifriranih stihova zapisa Bahovih korala u partituri br. 3 za solo violinu Kristofa Popena i vokalista Hilijard ansambla doslovna je alhemija sazvučja i saglasja. Slične avanture otkrivanja zbivaju se u delima kompozitora poput Gije Kančelija ili Tigrana Mansuriana, kao i Eleni Karaindou čiji su grčki folklorni napevi i teme u Ajherovoj produkciji pratili sve filmove nedavno preminulog reditelja Tea Angelopulosa. Pronalaženje vizuelne snage pojedinim zvučnostima u filmovima učinili su i da jedna od legendi evropskog filma Žan Lik Godar u svojim višeečasovnim 'Istorijatima filma', vizuelnim filmskim esejima pokrene deonice iz kataloga ECM muzike. Ajher ih je i objavio u kompletnom tonskom prenosu filmskog trajanja u posebnoj ediciji audio diskova. Sinonim avanturizma izrazito introspektivnih sazvučja, i markantnih muzičkih tendencija što iz džeza i savremene muzike formira sopstveni prostor, jednako iznosi zvučnu i muzičku sferu ali i podvlači značenje prisnosti, duhovitosti i energije.

Saglasja ECM produkcije odaju kreativnu narav, svojevrsnu platformu intimnog saobraćanja i posvećenja. Njihovo dejstvo u savremenoj kulturi udaljuje oblast meteža i komercijalnih zagadjenja, postajući zvučni prostor kompozicija stvoren od vrsnih muzičara vidljivih ubedjenja.



UMETNIČKA DELA IZ SENKE

Čeda Petrović, slikar
slobodni umetnik

UDK 73/76(083.824)

STUDENTSKA IZLOŽBA POVODOM POPLAVA

Umetnost, na slikovitom primeru, treba da je novootkriveno sazveždje. Nešto što je proizvod kultivisanja i oplodnje novih ideja u strojevnom koraku sa vremenom, geografskom širinom i dužinom koja pruža uvek različit ugao gledanja na nebeska tela i zvezde i sazveždja koja se ogledaju u okeanu, reflektujući to gornje sazveždje dok se svi grčevito hvataju za najbližu svetlicu koja već pluta zajedno sa vama u dubokoj vodi strašnih dubina ljudske nasledjene taštine. Da li bi trebalo da razgradjujemo, analiziramo mučkamo terminologije drugih sazveždja ideja i pravimo od njih koktele savremenog doba kojima ćemo se opijati na sumraku jedne civilizacije?

Bitno je da reflektuje urbano i ima taj neizbežni kičasti sjaj dalekih sazveždja u vidu surovih šljokica? Ili treba povratiti dostojanstvo definisanjem identiteta koji smo usput izgubili i bili prinudjeni da ga se otarasimo kao teškog, pokislog kaputa, nekih zalutalih tamnih oblaka koji mračne decenijama nad našim glavama?

Nije problem u tome što postoje nebrojene definicije umetnosti i njenog "jezika", za kojim tragamo besomučno kao za nekim alatkama kojima ćemo osvojiti svet, a već smo deo tog istog sveta. Osvojiti sebi egzistenciju kao art majstor ili kunst majstor? Tek sad počinje da bude naša dilema koju poslednji shvatamo. Problem umetnosti je što ne priznaje upravo taj predumišljaj pozajmljivanja ideja, kao na modnoj pisti, koja ne donosi materijalnu dobit jer ne pripada proizvodnoj ljudskoj baštini. Već je proizvod senzibiliteta i plemenitog intuitivnog tkanja umetnikove duše kroz život i iskustva, koja ne traži nagradu, a poklanja ono što se ne može poneti u džepu.

I kada dodjemo do ostvarivanja cilja ili ostvarivanja nagodbe flertujući sa tuđim idejama, tzv. art ili kunst, stavlja se tačka iza koje stoji materijalna dobit na ostvarenom umetničkom proizvodu ili objektu koja postaje njegova jedina vrednost. Nju neko tamo uspostavlja preplaćujući je zbog potplaćivanja i korumpiranja vrednosti. Upravo se o tome radi što se ništa ne menja u sustinškom smislu umetnosti, osim ideje materijalne dobiti i zauzimanja autoritativnih mesta na tršćanom postolju pobjednika.

U kulturnom polju plodne Italije obavljena je misija 80-ih i 90-ih godina prošlog milenijuma, evolucija na sopstvenom kulturološkom stablu pod bogatom krošnjom na kojoj već parazitira u savršenoj simbiozi jedna nova vegetacija novo-začetog milenijuma, na stablu sa korenima duboko zadrli u tu blagodetnu zemlju duhovite forme koju determiniše voda (iz svemira podseća na žensku čizmu koju smo svi zavoleli kao deca).

Ostaje dilema da li smo mi umetnici u senci te evropske kulturoloske vegetacije, "drveta", ili imamo svoju senku, našeg divnog stabla. Kao da rezultiraju dve senke različitog intenziteta na zajedničkoj površini. Možda bi tako i trebalo, ne favorizujući previše tu veću, zapadnu senku i ne umanjujući tu polusenku koju mi predstavljamo... metaforu važnosti polusenke u senci, čije primećivanje je ključ dočaravanja iluzije treće dimenzije na slikarskom platnu.

Gle čuda, jednog prolećnog dana 2014. iza ugla Knez Mihajlove i Rajićeve ulice, lete po kamenom šetalistu crteži fantastične vizuelne moći, poetske i narativne snage u linijama i akvarelnim baricama dobro artikulisanim, temperamentne, skoro folklorno tačne, boemski nastrojene, a neverovatne! U hladu senke našeg divnog, ogromnog stabla i njegove krošnje koja sasvim sigurno podseća na onaj duboko zadrli koren koji pumpa životnu materiju iz te zemlje u obliku iz klinačke mašte...

I sve to na stidljivom, beogradskom granitnom šetalištu izgaženom dobronamernim, ushićenim prolaznicima i studentima FLU koji su upravo napravili humanitarnu ad hoc prodaju svojih školskih radova, a usled izlivanja voda u Srbiji.

Prodajući svoje najlepše radove koje nikada neće ponoviti, nesvesni toga, bili su već na meti ushićenih pogleda slučajnih prolaznika iz cele Srbije i sveta. Sigurni da je to vrednost koja zaslužuje svoje precizno mesto na zidu nekog radnog i životnog prostora. Dakle, ništa dodati niti oduzeti, ni kamenom šetalistu, ni hladovini, ni umetnosti iz senke.

Ali ono što je prst u oku poezije ponosnog Beograda je što sija tek onda kada padnu teške senke. Ne one blagodetne, nego one nadmene, duboko neodgovorne, koje usporavaju dalji rast i održavanje duhovnog centra i nadasve skromnih, sve više zaboravljenih beogradskih umetnika i intelektualaca sa Rajićevog brda, uvek spremnih za dobru akciju.

Zar treba da primamo samo uvozne plodove i koristimo ih u kandiranom stanju (da zanemarimo jedan primer odnosa prema plodnom intelektualnom vrtu u obliku čizme) dok živimo pored našeg takodje plodnog Rajićevog brda u epicentru Beograda, tačke sa koje se shvata mnogo toga tek kada stavite dobro filtrirane naočare protiv nezdravog, kupastog zračenja boja sa fasada. I lagano zabacite pogled iznad limenih krovova i neverovatnih urbanističkih trikova, tražeći parče arhitekture na koju se često nasloni spori prolećni oblak, tako da nedvosmisleno osetite pulsiranje i važnost Balkana sa Rajićevog brda.

Neko je sigurno odgovoran za svojevrzni barakopolis sa Rajićevog brda koji se brže-bolje našao u senci ideje visoko profitabilnog, urbanog Beograda na vodi. A sa vodom nije se igrali, osim ako ne pravite vodenice od suvih grančica i svežih biljnih vlakana. Ono što se događa u našoj sve više politizovanoj, polikulturološkoj realnosti je ravno nezreloj, histeričnoj igrariji pravljenja kule od karata. Dugotrajna, iscrpljujuća igra nerava zbog permanentnog traženja baricentra. Zna se kako se drvo gaji i kultiviše, sasvim sigurno ne od krošnje koja bi trebalo da donosi svoje plodove i harmonično ih uklapa u ostatak pejzaža svetske kulturne baštine.



Упутство за ауторе



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) 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, ненумерисаној 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 (леви блок, великим словима)
- 2) Сажетак на српском, до 150 речи
- 3) Кључне речи на српском, 4-8 кључних речи
- 4) Основни текст чланка
- 5) Списак цитиране литературе
- 6) Резиме на енглеском, до 300 речи
- 7) Кључне речи на енглеском

Уколико је чланак настао у оквиру неког пројекта, уз наслов чланка се додаје фуснота обележена звездицом; 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

Уметност и теорија за навођење референци користи нумерисане фусноте, и то према следећем стилу (преузетом од часописа *Култура*):

• Монографије:

Презиме, Иницијал имена. (година издања) *Назив монографије* (курзив), Место издања: Назив издавача, страна.

Пример: Адорно, Т. (1968) *Филозофија нове музике*, Београд: Нолит, стр. 45.

• Периодика:

Презиме, Иницијал имена. (година издања) Наслов чланка, *Назив часописа* (курзив) број часописа, Место издања: Назив издавача, страна.

Пример: Бугарски, Р. (1973) Семиотички приступ музици, *Култура* бр. 23, Београд: Завод за проучавање културног развоја, стр. 146.

• Зборници, акта са конгреса, лексикони, речници и слично:

Презиме, Иницијал. Наслов чланка, у: *Наслов* (курзив), приредио-ла-ли Презиме, Иницијал имена. (година издања), Место издања: Назив издавача, страна.

Пример: Парк, Р. Е. Град: предлози за истраживање људског понашања у градској средини, у: *Социологија града*, приредио Вујовић, С. (1988), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 150.

• У случају издања на страним језицима:

Уместо везника „и” користи се енглески термин *and*, уместо предлога „у” користи се енглески термин *in*, уместо глагола

„приредио-ла-ли” користе се енглески термини *ed.* или *eds.*

(од *editor-s*) ако је више приређивача, уместо скраћенице

„стр.” користи се енглески термин *p.*

Пример: Brunet, R. and Ferras, R. Identité, in: *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, eds. Brunet, R. Ferras, R. and Théry, H. (1992) Paris: Montpellier, p. 30.

• Необјављене магистарске тезе и докторске дисертације:

Презиме, Иницијал имена. (година на насловној страни тезе или дисертације) Назив тезе или дисертације (курзив), врста рада (магистарска теза или докторска дисертација), назив факултета где је одбрањена, назив одговарајућег универзитета, Место издања, страна.

Пример: Црнобрња, А. Н. (2005) *Lux perpetua – светлост и светиљке у култовима на просторима Горње Мезије*, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Београд, стр. 120.

• **Текстови из дневних листова:**

Презиме, Иницијал имена. (датум издања) Наслов текста, *Назив дневног листа* (курзив), страна

Пример: Татић, Д. (18. јул 1998) Истина о неимарима, *Политика*, стр. 15.

• **Ако је аутор текста непознат ставити аноним.**

Пример: Аноним, (13. IX 1938) Шта мисле наши архитекти о савременој архитектури, *Време*.

• **Исти се рад у поновном непосредном цитирању скраћује српском речи Исто.**

Пример: ³³Бугарски, Р. (1973) Семиотички приступ музици, *Култура* бр. 23, Београд: Завод за проучавање културног развоја, стр. 147.

³⁴Исто, стр. 148.

• **Исти рад се у поновном цитирању се на неком другом месту у тексту (до две стране удаљеном од претходне фусноте) скраћује са нав. дело.**

Пример: ⁴⁰Бугарски, Р. нав. дело, стр. 149.

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

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>

Библиографске референце у фуснотама и у литератури наводе се без транскрибовања у оригиналном писму. Цитати и позивање на литературу у фуснотама треба да потпуно одговарају списку литературе на крају текста.



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