

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOZOFSKI FAKULTET

Goran T. Gavrić

PAUL KLE: TEORIJA
UMETNIKA-PREDAVAČA

doktorska disertacija

Beograd, 2012

U Beogradu, 2012. godine

MENTOR:

Dr Predrag Dragojević, vanredni profesor
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

ČLANOVI KOMISIJE:

Dr Lidija Merenik, redovni profesor
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

Dr Dragan Bulatović, docent
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

PAUL KLE: TEORIJA UMETNIKA-PREDAVAČA

Rezime

U radu je istraživana nastavni metod švajcarskog umetnika, teoretičara i profesora na Bauhausu Paula Klea. Kako je predmet istraživanja sagledavanje metodoloških osobnosti na fakultetima likovnih i primenjenih umetnosti koje su inspirisane njegovim nastavnim radom, bavili smo se njegovom reinterpetacijom kako bi, u kontekstu prevrednovanja, metod sebi osigurao određenu kredibilnost i primenu u naše doba. Pošto smo prethodno ispitali njegov značaj za nastavu i likovnu praksu doba u kome je Kle stvarao i predavao, upustili smo se u argumentovanje njegovog eventualnog utemeljenja koje bi pratilo Kleovu razvojnu liniju metodologije nastave.

Problemi sa kojima se umetnici što se bave i teorijom sreću u pokušaju da svoja predavanja konceptualizuju višestruko su složeni. Glavni, iz kojeg se svi ostali izvode, odnosi se na delotvornu sintezu teorijskog i praktičnog aspekta. S jedne strane, teorijski aspekt je konkretniji i određeniji, a praktični - apstraktniji i prostorno određeniji. Kada je reč o mogućnosti da se ova sinteza ostvari, jedan umetnik-predavač koji je oformio svoju teoriju, u izvesnoj je prednosti u odnosu na umetnika što se ne bavi teorijom ili teoretičara koji nije upoznat sa likovnom praksom, jer su mu u određenoj meri poznati i teorija i praksa. Tako on u svojim predavanjima koristi metode koji se vezuju za skup određenih tehnika. Ovaj skup tehnika umetnik-predavač koji se bavi i teorijom može da postavi ili sistematično, ili slobodno, sve u zavisnosti od toga kako u datom trenutku proceni situaciju.

Kako je glavni predmet istraživanja teorija Paula Klea kao umetnika-predavača, usredsredili smo se na istraživanje interaktivnog odnosa između njegove nastave na Bauhausu i njegovog ličnog usavršavanja. Naše istraživanje se dalje kretalo u pravcu proučavanja Kleovog nastavnog metoda, i u njemu smo nastojali da otkrijemo prednosti koje ovaj metod poseduje, što bi automatski opravdalo njegovu primenu u savremenoj nastavi i likovnoj praksi. Na osnovu istraživanja, tumačenja i analize Kleovih predavanja i njegovog nastavnog metoda, razvili smo predlog novog modela nastave na fakultetima likovnih i primenjenih umetnosti. U ovom slučaju smo na osnovama Kleovog nastavnog metoda razvili nastavni metod koji bi se mogao primenjivati u savremenoj nastavnoj praksi. U radu smo razmatrali i nastavni plan i program fakulteta likovnih i primenjenih umetnosti u svetu i Srbiji, sa aspekta njihovog funkcionisanja u prošlosti, ali i u današnjem kontekstu.

Pokušavajući da dođe do odgovarajuće teorije, umetnik-predavač i u najsystematičnijim metodološkim istraživanjima menja i preusmerava u druge pravce metode koje je već na samom početku postavio na čvrste osnove. Pritom je fleksibilan, ali u isto vreme i dobro pripremljen. On prvo teorijski, jasno i precizno, osmišljava predavanje koje se ogleđa u zadacima zasnovanim na pravilima. Ova pravila najčešće nisu stroga i kruta, ali su metodološka kako bi bila usmerena na konkretan problem. Posle toga, on studentima kroz vežbe predočava načine pomoću kojih će oni najbolje odgovoriti na postavljene zadatke, ali istovremeno ih navodi i na kreativno razmišljanje i izražavanje.

Ključne reči: umetnik-predavač, praksa, teorija, Paul Kle, predavanja, metodologija, metodi, fakulteti likovnih i primenjenih umetnosti

Studijski program: *Istorija umetnosti – Metodologija nauke o umetnosti*

PAUL KLEE: ARTIST-TEACHER THEORY

Summary

This paper is concerned with teaching method of Paul Klee, Swiss artist and professor at Bauhaus School of Art. The subject of our research is consideration of methodological characteristics (inspired by Klee's teaching work) at the Faculties of Fine and Applied Arts. Therefore, we are interested in his re-interpretation of this method (in context of re-evaluation), in order to provide certain credibility, and application of this method in our time. Our intention, primarily, is to determine the importance of Klee's method of teaching and art practice in his time, than secondarily, we engage in argumentation of its potential foundation that follows Klee's teaching method development.

Artists, who are also engaged in art theory, in attempt to conceptualize their teaching, face many complex problems. Main problem is to find the effective synthesis of theoretical and practical aspect. Theoretical aspect is specific and more concrete, opposite to practical aspect, which is more abstract and place determined. In achieving this synthesis, artist – teacher (lecturer), engaged in both theoretical and practical art, has an advantage over artist, engaged in theory of art exclusively, or theorist not concerned with practical art (craft). Therefore, in his lectures, teaching artist uses the specific set of different techniques, and presents them systematically to his students.

As the main focus of this research is Paul Klee as artist and art teacher, we are primarily concerned with interactive relationship between his teaching at Bauhaus and his personal development as artist. Our interests are moving further in a direction of Klee's personal overlook of teaching method itself, and our attempt is to discover the benefits of this method, which would automatically justify its use in contemporary teaching and art practice. Based on this research, interpretation, and analysis of Klee's lectures and his teaching method, we have developed a proposal of a new model of teaching at the Faculties of Fine and Applied Arts. This new method based on Paul Klee's teaching method could be the one to have an application in contemporary teaching practice. In this paper, we are also discussing the curriculum of the Faculties of Fine and Applied Arts in the world, in terms of its functioning in the past, as well as in context of today.

In his attempt to develop proper theory, artist-teacher, constantly changes and re-directs his methodological researches, while flexible and well prepared at the same time. First, he develops his lectures (based on rules), clearly and precisely. These rules are often not strict, but rather methodological and directed towards specific problem. Second, artist – teacher presents these methods to students through different exercises, while encouraging them to think and express themselves creatively.

Key Words: *Paul Klee, teaching artist, artist-teacher, art practice, theory of art, lectures, method, methodology, Faculties of Fine and Applied Arts*

Program of Study: *Art History – Methodology of Art Science*

SADRŽAJ

○ Uvod	9-12
○ Prvi deo	13
<i>Nastavni metodi na fakultetima likovnih i primenjenih umetnosti</i>	13
Nastavni metodi	14-18
Definisanje načela na kojima se temelji nastavni metod	19-31
○ Drugi deo	32
<i>Predavanja Paula Klea</i>	32
Izvor Kleovih predavanja	33-49
Haos i red – model predavanja	50-66
Tumačenje Kleovih predavanja po etapama	67-79
Utvrđivanje osobnosti likovnog postupka na Kleovim predavanjima	80-91
Teorijska pitanja o odnosu prakse i teorije	92-107
○ Treći deo	108
<i>Nastavni metod Paula Klea</i>	108
Primena teorije u nastavnoj praksi	109-117
Kleova teorijska i praktična nastava na Bauhausu	118-125

Kretanje i forma u Kleovim pedagoškim skicama s predavanja	126-141
Uticaj nastave u Bauhausu na formiranje Kleovog nastavnog metoda	142-161
Razmatranje o stilu i Kleov životni stil	162-169
○ Četvrti deo	170
Studije vizuelne kulture	170
Skice i vežbe za predavanja	171-172
Skice	173-188
Vežbe	189-278
○ Zaključak	279-284
○ Aneks	285
Razvijanje efikasnih metoda za rešavanje osetljivog problema predavanja na fakultetima likovnih i primenjenih umetnosti	286-303
Nastavni plan i program fakulteta likovnih i primenjenih umetnosti u svetu i Srbiji danas i u prošlosti	304-328
○ Literatura	329-336
○ Biografija	337
○ Izjava o autorstvu	338
○ Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog rada	339
○ Izjava o korišćenju	340-341

Uvod

Poreklo umetnosti je ukorenjeno u želji ljudi da materijalizuju svoje duhovne namere ili ideje. Ovo nam govori da poreklo umetnosti ne proizlazi iz same umetnosti nego iz onoga što nužno prethodi umetnosti. Premisa o primarnom rascepu između duha i materije govori nam da nijedno ni drugo samo po sebi nisu umetnost. Dakle, moramo pronaći moguće pravce u kojima se umetnost kreće. Zato nam je neophodno da umetnost uključimo u istorijski kontekst u kojem se ona razvija. Nemoguće je u potpunosti postaviti realni vremenski okvir u kojem se umetnost kreće, s obzirom na njen specifičan sadržaj koji navodi na moguće preispitivanje faktora vremena. Pojam „stvarnost“ razmatramo u istorijskom kontekstu, ali prethodno moramo utvrditi njegovo primarno značenje, jer se pogled na svet razlikuje u zavisnosti od perioda u kojem se ovaj problem sagledava. Međutim, poreklo umetnosti u izvesnoj meri ima mitski karakter, jer granica između porekla umetnosti i istorijskog početka razvoja umetnosti predstavlja tačku koju nije lako tačno utvrditi.

Postavlja se, ipak, pitanje kako odrediti njen početak i koje parametre uzeti za realne. Uprkos toj činjenici, pojmovi iz umetnosti, kao i svi ostali pojmovi iz različitih oblasti, sadrže u sebi istorijski kontekst, iako ih mi uzimamo kao nezavisne od bilo kojeg drugog značenja. Pojam simbol se, recimo, uopšte odnosi na ljudsku imaginaciju, intuiciju i emociju. Oni koji se kontemplativno otvaraju prema simbolu, upoznaju njegovu raznovrsnost značenja. Tamo gde god su čovekovi telo i duša sjedinjeni, nalazimo mogućnost da simbole stvaramo i razumemo. Simbol je po svojoj kulturno-istorijskoj različitosti zajednički celom čovečanstvu, te stoga ne korespondira samo sa intelektom, nego i sa emotivnošću i imaginacijom.

Šta je to što umetnika odvaja od ostalih ljudi? Kada umetnik odlučuje da postane predavač, to jest prenosi svoja znanja drugima? Koja je to odlika po kojoj se jedan umetnik-predavač razlikuje od svojih kolega umetnika? Umetnička praksa, iako na prvi pogled dozvoljava neograničenu slobodu, ipak ima svoja pravila i zakonitosti po kojima funkcioniše. Koliko god umetnik bio jedinstven i originalan u svom izražavanju, i koliko god težio neograničenoj slobodi, on će u nekom trenutku shvatiti da je ipak u izvesnoj meri „rob“ određenog sistema pravila. On stvara umetnička dela koja nastaju u „beskonačnom ciklusu“ što ima svoj početak, dok se kraj ne nazire. Možda je to samo naše nadanje da će ona večno trajati i prkositi zubu vremena.

Ako umetnost posmatramo u širem kontekstu, onda „umetničko“ možemo pronaći u samom činu stvaranja čoveka. Dalje razmatranje bi moglo da uzme u obzir stvaranje nežive materije, ali mi u ovom slučaju posmatramo samo čoveka kao umetnika, s obzirom da je on jedini u stanju da svojim *ration* i senzibilitetom uobliči u skladnu celinu sve preostale elemente, kao i da dâ značenje, a samim tim i značaj celokupnom razvitku. Takvih ljudi je kroz istoriju bilo mnogo, ali samo su neki od njih uspeli da nam u nasledstvo ostave remekdela sa dubokim i trajnim pečatom. Među njima se izdvaja ličnost Paula Klea (Klee), velikog umetnika koji je možda najbolje od svih razumeo značenje prolaznosti. On je na pravi način shvatio da sve prolazi i biva zamenjeno novim, a to predstavlja najveće umeće na lestvici spoznaje. On je ovu reč, koja kada se izgovori pomalo bolno zvuči, upotrebio u novom značenju. Odvojio se od čoveka, pokušavši da njega, kao i čitav razvojni ciklus tumači na višem nivou zadirući u tajne kosmosa.

Međutim, ono po čemu se Kle još ističe je njegova uloga kao predavača, čime je on svojoj ličnosti dodao još jednu dimenziju. Kao umetnik-predavač, Kle je generacijama studenata ostavio u nasleđe veoma značajna otkrića na ovom polju, koja se u svakom sledećem periodu prevrednuju i tumače na nov način. Čovečanstvo se razvija u svakom pogledu, otvaraju se novi pogledi, iznalaze nova rešenja; nauka u svemu tome, shodno svom

progresivnom karakteru, zauzima značajno mesto. Kako je od Klea pa nadalje došlo do mnogih naučnih otkrića, otvara se mogućnost za nova viđenja tog tek načetog pitanja. S obzirom da se Kle bavio i naukom, on je na svojim predavanjima koristio saznanja iz umetnosti i nauke, i na taj način izveo njihovu sintezu.

Za razliku od umetnika, umetnik-predavač istražuje i metode za svoja predavanja, ali i jasno, što je moguće preciznije, osmišljava i ustanovljuje svoju metodologiju istraživanja. Pored metoda, on istražuje i tehnike koje prate te metode, i prenosi ih svojim studentima. S obzirom na činjenicu da je njegovo istraživanje u znatnoj meri primenjeno, raspoloživi podaci i nepoznati aspekti problema se povezuju kako bi se došlo do rešenja. Umetnik-predavač bira one metode koji se zasnivaju na istraživanju određenog problema i daju najbolje odgovore na postavljena pitanja. Isto tako, utvrđuje da li je ključno pitanje istraživanja teorijske ili empirijske prirode, te stoga ustanovljava ograničenja određenog metoda, ili ga, pak, pobija.

U radu koristimo Kleove tekstove, kao i naučne studije o ovom umetniku i njegovoj umetnosti i predavanjima, ali i neke istorijske podatke koji mogu biti od pomoći pri utvrđivanju određenih činjenica i preciziranju vremenskih okvira. Shodno naučnoj metodologiji, proučavaćemo originalne izvore pod kojim podrazumevamo Kleove dnevnike, pisma i tekstove o umetnosti, s tim što naglasak stavljamo na predavanja. Budući da su Kleova predavanja proizašla iz njegove prakse, bavićemo se i ovim pitanjem, ali isključivo u kontekstu nastavnih aktivnosti. Nakon svih ovih tumačenja, tek kasnije, u poslednjem *Četvrtom delu*, proizaći će mogući nastavni metodi na fakultetima likovnih i primenjenih umetnosti. To znači da *Drugi* i *Treći deo* (u kojima se analizira Kleov pedagoški rad) treba da proizađu iz *Uvoda* i *Prvog dela*.

Istraživanje hermeneutičke povezanosti može umnogome pomoći umetniku-predavaču da jasnije i realnije sagleda celokupni razvoj umetnosti, kao i da što preciznije osmisli svoja predavanja. Preliminarno opisivanje postavlja hermeneutički krug u korelaciju sa celinom i delom, sa onim što je opšte i što je pojedinačno. Ovaj princip, videćemo kasnije, biće nam od velike pomoći. Isto tako, on je bitan za analizu Kleovog nastavnog metoda, jer je princip kruga i celine i dela značajno bio zastupljen na njegovim predavanjima. Zato sam smatrao da bi upravo, u tom smislu, analiza hermeneutičkog kruga bila od koristi za definisanje jednog segmenta Kleovog nastavnog metoda, iz kojeg kasnije izvodimo određena tumačenja. Takođe će nam i uporedna analiza različitih metoda pomoći da postavimo jasna načela za metod koji je predmet istraživanja.

Kleova pedagogija je bila prirodna posledica njegovih ciljeva kao umetnika, i on je njom izvršio uticaj kako na mlade – studente koje je privlačio njegov rad čak pre nego što je počeo da predaje – tako i na svoje starije kolege u Bauhausu. Ako želimo da razumemo ljudsku kreativnost od presudnog je značaja da je dovedemo u vezu sa kolektivnom kreativnošću, jer se u moderno doba kreativnost posmatra i primenjuje u kontekstu grupnih aktivnosti. U interaktivnom procesu između studenata i predavača postepeno se naziru metodi koji se ipak detaljno istražuju, i to može predstavljati dobru osnovu na kojoj će se oni nadograditi i definisati.

Prvi deo

NASTAVNI METODI NA FAKULTETIMA LIKOVNIH
I PRIMENJENIH UMETNOSTI

Nastavni metodi

Definisanje nastavnih metoda na fakultetima likovnih i primenjenih umetnosti predstavlja utoliko veći izazov, što je u ovom slučaju predmet istraživanja umetnost koja se proučava kroz praksu i teoriju. Nemogućnost da sasvim precizno postavimo realne parametre koji će poslužiti kao osnova za istraživanje ovog problema na umetničkim akademijama, postavlja pred nas zadatak da odredimo precizne i jasne metode za nešto što na prvi pogled ne trpi takvu vrstu metodološkog ograničavanja. Iz tog razloga mogu nastati nedoumice i nejasnoće, bez obzira na to što su metodi potpuno jasni. Stoga je naš zadatak da pre pristupanja istraživanju određene problematike definišemo metod, i zatim ta saznanja upotrebimo u daljem proučavanju i definisanju metodologije istraživanja. Ali, najpre bi trebalo objasniti razliku između istraživanja metoda i metodologije istraživanja.

Istraživanje metoda može da se razume kao svi oni metodi koji se koriste prilikom istraživanja. Stoga se istraživanje metoda ili tehnika odnosi na metode koje predavači na umetničkim akademijama koriste pri izvođenju postupaka istraživanja. Na taj način se svi oni metodi koje koristi predavač za vreme toka proučavanja svog problema istraživanja, nazivaju metodi istraživanja. U slučaju da se neki metodi ne mogu primeniti, jer je došlo i do promene pravca u kojem se istraživanje kreće, metodi se moraju ili promeniti, ili nadograditi novim elementima koji potkrepljuju i opravdavaju dalje istraživanje.¹ Mi posedujemo izvesna saznanja u vezi određenih metoda, ali s druge strane, nemamo potpuno jasnu sliku pravca u kojem bi ti metodi mogli da se razvijaju i kasnije primene. Dakle, promene u toku samog razvoja istraživanja po etapama, zahtevaju od predavača na

¹ Vid. Karl Popper, *Logika naučnog otkrića*, posebno glava II "O problemu teorije naučne metode", preveo Staniša Novaković, Nolit, Beograd, 1973.

umetničkim akademijama da ih ozbiljno uzmu u obzir i prilagode se svakoj novonastaloj situaciji. Na taj način će se predavač sve više približavati rešenju problema, i prvobitno zamišljenu sliku problema sve više osvetljavati. Nemoguće je opisati stvaralački proces, ali metodi mogu biti formulisani.

Ciklično ponavljanje određenih metoda tokom više istorijskih perioda javlja se kao potencijalno promenljiva pojava, jer je samo pitanje trenutka kada će doći do promene metoda ili makar njegove nadogradnje. Pritom, povezanost metoda proizlazi iz nepromenljive strukture sistema u kojoj se svaki sledeći metod, ukoliko je različit u odnosu na prethodni, podvrgava proverama kako bi se utvrdila njegova održivost ili neodrživost, i tako doveo u novu relaciju sa metodima koji se ponavljaju. Ipak, određenje jednog metoda ne znači i da su utvrđene sve zakonitosti koje važe za taj metod u određenom istorijskom periodu. Upravo iz tog razloga se mogu javiti nepravilnosti, jer se metodi razvijaju izvan istorijskih prilika u kojima su prethodno nastali. Ipak, to ne znači da cikličan istorijski razvoj ne može da se vremenom – što može potrajati i duži niz godina - uravnoteži neutralisanjem razlika koje su nastale neravnomernim i neusklađenim razvojem pojedinih delova prema celini. Isto tako, nepravilnosti se u jednom određenom vremenskom periodu mogu preispitivanjem i novim utvrđivanjem preobraziti u pravilnosti, ali van tog istorijskog perioda razvoj metoda teče nepredvidivim tokom. Hermeneutička povezanost može doprineti jasnijem i realnijem sagledavanju celokupnog razvoja umetnosti. Neophodno je objasniti kako, zašto, kada i gde se pojmovi umetnost, stvaralaštvo, iskustvo, genije, spoljni svet, unutrašnjost, izražavanje, stil, simbol, itd., razvijaju u sklopu umetnosti.

Istorija umetnosti, kao i sama umetnost, stalno metamorfozira. Kako se menjaju društvene prilike, tako se i naši pogledi na umetnost prošlosti menjaju. Ono što je naročito je to, da kreativna izražavanja ljudi koji su živeli potpuno različite živote mnogo godina unazad, još uvek mogu da općine naše umove i pokrenu naše emocije. Kada vidimo umetničko delo iz bilo kojeg perioda, prvo što ćemo se zapitati je zašto ono izgleda baš tako. Odgovor bi mogao

da bude kako je umetnik želeo da delo izgleda baš tako. Ovo može da izgleda razumljivo, ali to eliminiše ideju da je umetnik pogrešio ili nije znao dovoljno da uradi bilo šta drugo. Polje likovne umetnosti predstavlja, kakve god one bile, rezultat umetnikovih namera. Međutim, ako se i u ovoj oblasti dobro utvrdi metodologija istraživanja koja je čvrsto zasnovana na jasnim metodima, nedoumice po pitanju postupka izrade umetničkog dela će biti otklonjene. Nekoliko pristupa nam može pomoći u rešavanju ovog problema. Prvi je formalna analiza koji objašnjava da umetnik želi dovesti u vezu elemente kao što su linija i boja na poseban način, kako bi predstavio poseban predmet sadržaja. Po biografskom pristupu, postoji nešto u umetnikovoj ličnosti i individualnom duhu što vodi ka stvaranju dela. Treći pristup je kulturalni, i po njemu umetnik izražava vrednosti koje leže u osnovi celog društva u njegovom vremenskom periodu. Četvrti pristup, koji govori o kupcima i publici, objašnjava da je umetnik ovlašćen da stvara delo na izvestan način ili da on predstavlja posebnu ideju.

U okviru umetničke prakse, metodi korišćenja rezultata koji se tačno umnožavaju, zahtevaju praktično angažovanje tehnologije i umeća kontrole materijala, ali i teorijsko angažovanje nauke da bi se uspostavile pravilnosti ili uzročne veze unutar opšteg obrasca dokaza. Bitno je utvrditi koje teorije naučnog metoda doprinose razvoju umetničke prakse, i na koji način ih koristiti. Moderna nauka razvija moć da rešava probleme pomoću svoje izbirljivosti i programa smanjivanja sve više i više vrsta fenomena, povećavajući na taj način broj opštih teorija. Ako se model zasniva samo na principu, bez sistematične prakse koja je neophodna da bi se on efikasno uključio u eksperimentalnu nauku, i sama praksa neće biti previše delotvorna. Samo pod uticajem slobodnog razmatranja, nauka bi mogla da proširi svoj potpuno teorijski način saznanja i logičke metode.

Nauka nikada ne bi mogla da pronađe svoju neophodnu i blisku vezu sa tehnologijom, merenjem, i kasnije slobodnim eksperimentom, kada ne bi postojale grupe koje se bave zanatima i umetničkim veštinama. Ovaj izvor nauke može voditi do pretpostavke da su forme proizvodnih tehnika i ljudskog rada, u tehničkom smislu paralelne sa formama

pozitivnog naučnog mišljenja. Ipak, tehnologija nije potonja primena teorijske, kontemplativne nauke koju karakterišu istina, posmatranje, čista logika. Ona je pre, više ili manje, želja da se kontroliše i upravlja ovim ili onim područjem postojanja (duh, društvo, organska i neorganska priroda), koje utvrđuje metode mišljenja i intuicije, takođe, kao i ciljeve naučnog mišljenja. S obzirom da tehnologija potiskuje slučajnosti pojedinca koji proizvodi umetničko delo, ona se može okarakterisati i kao dobar saveznik striktno definisanog naučnog metoda. Međutim, ona ne vodi proces stvaranja, već služi onome koji stvara.

S jedne strane, metodi su u procesu predavanja na umetničkim akademijama veoma važan izvor, jer u bitnoj meri određuju smer u kojem će se predavanje kretati. Ipak, iako postoji veliki broj različitih metoda, mi ćemo se uvek opredeliti za neki koji će biti glavni i najbitniji kao osnova za istraživanje. Ovo ne znači da nećemo koristiti i neke druge metode, a sve u zavisnosti od predmeta istraživanja. To podrazumeva i da prethodno treba da izvršimo uporednu analizu i onih metoda koji su naizgled dosta udaljeni od glavnog predmeta. Tako mi ne možemo da imamo direktan kontakt sa Suncem ukoliko bismo hteli da ga istražujemo na taj način. Međutim, ako bismo uzeli da je Sunce najpribližnije krugu, taj model bi mogao da bude prenesen u naše okruženje. Isto tako, mi Sunce možemo da posmatramo u njegovom realnom obliku, kao trodimenzionalno telo. Tom trodimenzionalnom telu bi u našem okruženju najpribližnija bila lopta. Posebni slučajevi i radnje se mogu shvatiti kada se postave u širi kontekst koji se, opet, može razumeti utvrđivanjem pojedinačnih slučajeva. Ovde je reč o hermeneutičkom krugu, koji predstavlja jedan od načina za razumevanje različitih metoda.

Razumevanje metoda može biti bitno različit proces od razumevanja ljudi i događaja. Predavač može i da nadogradi postojeće saznanje novim činjenicama, a u nekim slučajevima i da znatno izmeni sadržaj predmeta kojim se bavi, što uključuje i promenu metoda koje će koristiti tokom istraživanja. Na drugačije tumačenje mogu uticati i nove

teorije koje su se kroz više perioda menjale.² Istraživanje nastavnog metoda pretpostavlja njegovo upoređivanje sa metodima iz različitih oblasti istraživanja i uočavanje razlika koje će nam pomoći pri samom određivanju. Nastavni metod na umetničkim akademijama zahteva raznovrsnost slika, ideja, perspektiva i tumačenja. Bauhausov model likovne nastave predstavlja organizovan tehnički program uravnotežen ličnim ispitivanjem i imaginacijom.

² Vid. Ibid.

Definisanje načela na kojima se temelji nastavni metod

Da bismo rešili ovaj problem, odmah na početku je neohodno da utvrdimo koji aspekt ima veći značaj – sadržaj predmeta nastave ili nastavni metod. Izbor je, ipak, čini se drugačiji zato što su oba važna, a s obzirom da su neraskidivo isprepleteni. Majstorstvo u oba je suštinsko da bi neko postao dobar predavač. Nastavni metod je sredstvo prenošenja sadržaja predmeta studentima. Međutim, neophodno je primeniti maksimum razmišljanja i pažnje da bi se odabrali i upotreбили pogodni i pravi nastavni metodi. Uspeh predavača na umetničkoj akademiji zavisi od njegovih kreativnih napora, duha za ispitivanje i istraživanje, i od dovođenja u harmoniju odnosa između tri nepromenljive – studenta, predavača i predmeta sadržaja znanja. Sve ovo treba da se ostvari pomoću nastavnih metoda. Postoje tri kategorije u koje nastavni metodi mogu biti podeljeni:³

1. metodi predavača
2. interaktivni metodi
3. metodi rešavanja problema

³ Up. Peter S. Westwood, *What Teachers Need to Know about Teaching Methods*, Aust Council for Ed Research, 2008.

1. Metodi predavača

U metodima usmerenim od predavača ka studentima, profesor fakulteta likovnih ili primenjenih umetnosti odabira, organizuje i predstavlja sadržaj predmeta studentima. Postoje različite varijante ovih metoda. Istorija nastavnog metoda seže unazad do perioda kada nije postojala štampa. Znanje je saopštavao nastavnik učeniku usmeno. Nastavnik je koristio memoriju i znanje usmeno prenosio svojim učenicima. Zapravo, nastavni metod je u prošlosti bio ključan za prenošenje znanja sa generacije na generaciju.

Glavna karakteristika formalnog predavanja je jedan način razmene ili komunikacije – od predavača ka studentu. On donosi sve odluke i predaje prema svom unapred određenom planu. Kod ovog metoda studenti su pasivni slušaoci. Ukoliko imaju bilo koje pitanje, oni mogu da pitaju na kraju predavanja. Glavna karakteristika neformalnog predavanja je jedan način razmene komunikacije, ali ovde predavač ne zavisi samo od svog unapred određenog plana, nego, takođe, dodaje spontano neki sadržaj predmeta, u zavisnosti od toga kako se situacija razvija. Studenti mogu da učestvuju u diskusiji ključnih tačaka, ali diskusiju kontroliše predavač, kako on odluči. Sa ciljem da izvrši odgovarajuću procenu učenja, predavač bi trebalo da zapamti da učenje uključuje studentovo potpuno saznanje, tako da je neophodno da proceni ne samo kognitivni razvoj na koji utiču predavači, nego, takođe, konativni i afektivni razvoj.

Kognitivni razvoj se odnosi na razmišljanje, obuku i učenje, konativni samodisciplinu, saradnju i kreativnost, a afektivni na koncentraciju, entuzijazam i opažanje. Dobar predavač će razumeti cikličnu prirodu saznanja ako primeni sva tri aspekta: kognitivni, konativni i afektivni. Ako nastojimo da postignemo određeni stepen poboljšanja u obrazovanju, ponudićemo nastavni plan i program koji ne ispunjava samo potrebe osnovnih predmeta, već potrebe na svakom nivou. Predavač ne bi trebalo samo da dobro poznaje sadržaj svog predmeta, nego da sprovede i istraživanja nastavnog plana i programa.

2. *Interaktivni metodi*

Ovi metodi su utemeljeni prvenstveno na uspešnoj interakciji između predavača i studenata, kao i međusobnoj interakciji među studentima. Kvalitet predavanja će biti dobar ukoliko svi delovi čitavog sistema budu funkcionisali, a proces, pri tom, započinje od studenata i predavača. Čak i ako samo jedan student ne učestvuje dovoljno kvalitativno u toj interakciji, smanjenje učinka može biti vidljivo kod konačnih rezultata. Međutim, to zavisi i od toga koliko je za određeni projekat bitno da svi studenti daju svoj kvalitativni maksimum, kako bi rezultati bili dobri. Jedna klasa čini deo jednog, opet šireg sistema obrazovanja. U okviru tog jednog dela svi studenti treba da učestvuju u interaktivnoj saradnji koja će voditi napretku tog kolektiva, ali i oblasti koja se izučava. Interaktivna saradnja može biti narušena ukoliko vođa kolektiva, to jest predavač, sticajem okolnosti nije više u mogućnosti da vodi određeni kolektiv. Nedostatak može biti naročito vidljiv ako je taj predavač upotrebljavao baš one metode koji su vodili napredovanju pojedinaca, i ako je uspostavljena specifična interaktivna saradnja koja može biti narušena promenom predavača, a samim tim i metoda koji se primenjuju.

Rezultati mogu da se ostvare i ukoliko jedan, ili više studenata, ne ulažu svoj kvalitativni maksimum u interaktivnu saradnju kolektiva. Ipak, to ne znači da će se potpuno ostvariti funkcionalna interaktivna saradnja, bez obzira što će neki studenti na kraju ostvariti dobre rezultate. Pritom, i student koji je do tada ostvarivao slabije rezultate, pa tako manje uspešno učestvuje u interaktivnoj saradnji, može više uticati na ostvarivanje dobrih rezultata u interaktivnoj saradnji nego što je slučaj sa studentima koji ostvaruju svoj kvalitativni maksimum. Reč je o tome, da slabiji student udaljava interaktivnu saradnju od kvalitativnih rezultata. Zato je veoma bitno na početku posvetiti pažnju slabijim studentima, utvrditi njihove nedostatke i intenzivno raditi na njihovom otklanjanju, kao i razvijanju talenata koje oni poseduju. Na taj način će interaktivna saradnja čitavog kolektiva biti još uspešnija. Dobra atmosfera se može uspostaviti ako svi studenti, pa i predavač, napreduju u određenoj meri. U jednom trenutku biće postignuti najbolji rezultati, i takvo stanje može da zavara čitav kolektiv, počev od predavača. U tom slučaju, rezultati kolektiva stagniraju, pa čak i opadaju.

U procesu opadanja rezultata još izraženiji će biti uticaj pojedinaca, što će se odraziti na čitav kolektiv. U situaciji i kada dođe do opadanja, veoma je bitno da se ponovo uspostavi kvalitativna interaktivna saradnja, što podrazumeva i rad sa određenim pojedincima kod kojih je ubrzan proces kvalitativnog opadanja.

Ako se kvalitativni padovi događaju simultano kod više pojedinaca u jednom kraćem periodu, posledice će veoma brzo biti vidljive. Pojava ovih padova kod određenih pojedinaca u dužem vremenskom periodu, znači kako mora pravovremeno da se reaguje u budućim situacijama i sigurnije predvide potezi. Isto tako, preusmeravanje pažnje na pojedinca koji postiže slabije rezultate u interaktivnoj saradnji može uticati na lošiji učinak drugih pojedinaca u kolektivu. To će se dogoditi iz razloga što će preusmeravanjem na samo jednog pojedinca ili nekoliko njih biti zapostavljeni ostali pojedinci, pa će se tako otvoriti mogućnost da i oni postižu slabije rezultate. Međutim, i zapostavljanje slabijih studenata negativno će uticati na rad čitavog kolektiva, ali i na njihove pojedinačne rezultate. Veoma je važno uspostaviti sinergiju tokom interaktivne saradnje, jer i od onih slabijih studenata oni bolji mogu da nauče, a isto tako i slabiji od boljih, i tako vremenom možda i dođu do nivoa na kojem su bolji studenti, pa čak ga i prevaziđu. Pri tom se složenost, u smislu brojnosti kolektiva, povećava kako se ide od najvećeg dela ka sve manjim. Samim tim je i uočavanje najmanje nepravilnosti u okviru nekog kolektiva teže, jer se on sadrži u mnogo složenijoj celini.⁴

U slučaju umetnosti, da bismo utvrdili na koji način se prenose informacije u jednom kolektivu, mi moramo prvo da razrešimo dilemu da li i kako umetnost može da se prenosi. Umetnost je pomoću fotografije postigla prilično tačno predstavljanje stvarnosti. Umetnici kao što su Pablo Pikaso (Picasso), Paul Kle i Vasilij Vasiljevič Kandinski (Василий

⁴ Up. Tadeuš Kotarbinjski, *Traktat o dobrom delanju*, posebno "Kolektivno delanje", predgovor Vera Knjazev, preveli Vera Mitrinović i Svetozar Nikolić, Nolit, Beograd, 1964.

Васильевич Кандинский) počeli su da eksperimentišu sa različitim vrstama vizualizacija – sveta, uma, predmeta nenastalih u stvarnosti. Neko je tražio neodređeni duhovni aspekt, dok su drugi želeli samo da učine nevidljivo vidljivim umesto da samo reprodukuju stvarnost. Danas nam kompjuteri u velikoj meri pomažu da izvršimo svakodnevne zadatke, i čini se da funkcionisanje više ne bi moglo da se zamisli bez njih. Oni u velikoj meri mogu unaprediti interaktivnu saradnju između studenata i predavača na umetničkim akademijama, kao i među studentima. Kompjuteri uzajamno deluju sa nama, ali i samostalno obavljaju svoj posao. Činjenica je, ipak, da je i sa kompjuterskim ekranom (isto kao i sa slikarskim platnom), predstavljanje redukovano na 2D plan, bez obzira koliko je tačno 3D predstavljanje ili tehnologija ekrana sofisticirana. Međutim, kod mnogih umetnika se dvodimenzionalno projektuje u trodimenzionalno, koje opet prerasta u dvodimenzionalno. Dakle, čitav proces ima kružni tok, a proces nastajanja i građenja slike nagoveštava kretanje koje se preusmerava u različite pravce shodno promeni značenja samog pokreta. Ponekad simboli nisu čak ni bitni, jer njihovo značenje može biti u drugom planu u odnosu na specifično stanje celine. Takvo stanje, samim tim što može da nagovesti nešto nepoznato, može imati dublje značenje od simbola kojima se tumače elementi na slici.

Kreativnost je uvek bila društveni fenomen, jer je zajednica ustanovljavala standarde koji su važili pri utvrđivanju kreativnosti. Stvaranje se u najvećem broju slučajeva ne zasniva na principu *ex nihilo*, već je izgrađeno na temeljima prethodnih generacija. Sa svakim novim periodom stvaranje pospešuje i proširuje, i kulturni i društveni napredak. U ređim slučajevima može doći do stagnacije, pa i nazadovanja, ali je ipak veća verovatnoća da se vremenom ostvari neki napredak. Poznata slika Paula Klea može biti individualno remekdelo, ali ono je takođe komentar na istoriju umetnosti, interakcija sa umetnikovim savremenikima i proizvod Bauhaus zajednice.⁵ Današnje vreme zahteva da se kreativnost posmatra i primenjuje u kontekstu grupnih aktivnosti.

⁵ Vid. Kevin Walker, *Interactive and Informative Art*, ed. Doree Duncan Seligman, Avaya Labs, Artful Media, IEEE Computer Society, 2003.

Na početku interaktivne saradnje i istraživanja predavač izlaže studentima plan rada, a zatim i otvara direktnu raspravu između studenata. Na taj način će biti potpuno jasno koja vrsta podataka se uzima u razmatranje. Individualna kreativnost uključuje mentalne napore u stvaranju ideja u vezi sa problemom koji treba rešiti. Međutim, grupna kreativnost na početku zahteva još veće napore kako bi se individualna prilagodila kreativnosti kolektiva. Kako se proces razvija tako se individualni mentalni naponi usmereni ka kolektivnim ravnomerno raspodeljuju, dajući pri tom kvalitativne rezultate. Isto tako, ovaj proces predavač proširuje i opisuje, ali i deli zadatke studentima. U kolektivima gde se sprovodi umetnička praksa potrebno je da studenti razumeju problem, ali je pitanje kako će kao u nekim drugim oblastima predložiti rešenja sa dovoljno slaganja da bi zajednički išli ka cilju, a to su postignuće i napredak kolektiva. Sasvim je razumljivo da u ovakvoj oblasti moramo očekivati individualnost i originalnost, ali je zadatak predavača da kroz grupno delovanje utiče na sve snažnije izgrađivanje stila svakog pojedinca.

Stoga kreativnost grupe utiče na razvoj njenog mišljenja, koje je svaki pojedinac i dobro protumačio. S obzirom da je mentalni napor u službi zajedničkog zadatka, ali i pojedinačnog cilja napredovanja, on uključuje stalni pokušaj da se gradi i održava zajedničko razumevanje problema. Taj napor se održava i prevazilazi mnogostrukost potencijalnih nepovezanosti i prekida. Iako sebe usavršavaju, studenti nastoje da budu i sposobni da ukažu na ideje i razrade ih, na način da one imaju nekog smisla i za druge i da budu efikasno sprovedene. U razmatranje, naravno, treba uzeti i postignuća ranijih kolektiva, jer se svaka nova ideja gradi na prošlosti. Ako želimo da podržimo kreativnost grupe, onda ćemo podržati građenje i nastavljnje prostora zajedničkog problema, pozivanje na objekte u tom prostoru, kolektivno sećanje relevantnih istorija i premošćavanje preko povezanih epizoda grupne kreativnosti.⁶

⁶ Vid. Johann W. Sarmiento and Stahl Gerry, *Group Creativity in Interaction: Collaborative Referencing, Remembering, and Bridging*, in: *Intl. Journal of Human-Computer Interaction*, 24(5), 1-13, Taylor and Francis Group, 2008.

3. Metodi rešavanja problema

Problem koji se javlja na predavanjima u umetničkim akademijama i kulturi uopšte, jeste postojanje diferencije između umetnosti i nauke, jer je prisutan stav da su ova dva načina delanja i mišljenja - umetničko i naučno stanovište - dva veoma različita sveta. Iako je povezanost između umetnosti i nauke istorijski često bila aktuelna, primer koji je dao Leonardo da Vinči (Vinci), ideal koji on predstavlja, nije stvar dogovora umetničke i naučne zajednice. Ipak, stvari se menjaju a nove oblasti nastaju iz sinteze drugih oblasti. Na primer, naučnici se sve više oslanjaju na vizuelnu komunikaciju, odnosno ne koriste samo pisane izvore, a umetnici često stvaraju pomoću kompjutera. Postoji zajedničko mesto za prenos informacija, ideja i znanja. Vizuelni problemi su, na kraju krajeva, slični u mnogim disciplinama; tako kompjuterska grafika predstavlja novu oblast vizuelne umetnosti koja koristi dostignuća i umetnosti i nauke.

Odgovor na pitanje kako predavati umetničku praksu i rešavati metode likovne umetnosti, pretpostavlja postojanje definicije umetnosti koja se menjala zbog kulturnih i istorijskih razloga. Granice umetnosti su iskusile radikalnu promenu tokom poslednjeg veka. Ranije, umetnost je stvarana u istorijski potvrđenom mediju i predstavljana je u ograničenom skupu sadržaja za ograničen skup ciljeva, kao što su traganje za lepotom, verska glorifikacija, ili slikanje osoba i mesta. Međutim, prethodni vek je proizveo nove načine eksperimentisanja, razbijanja i testiranja granica. Umetnici su uveli nove medije, sadržaje, materijale i svrhe. Umetničke obrazovne ustanove su sve više unosile različite vidove eksperimentisanja. Moderni umetnici koriste nekonvencionalne materijale, alate, tehnike i ideje, inspirisane svetom nauke, tehnologije, ekonomije, psihologije, sociologije, antropologije, itd. Neki su prisutni u neumetničkim sadržajima, kao što su fabrike, laboratorije, internet, škole i ulica. Društvene intervencije su mnogobrojne i proces stvaranja umetnosti se popunjava problemima vezanim za dizajn i donošenje odluke. Stanovište dizajna je povezano sa kreativnim i inovativnim procesom u rešavanju problema, dok je stanovište odluke povezano sa naučnim pristupom u rešavanju problema. U tom smislu, nauka može da podrži umetnost obezbeđujući i materijale i medij, i racionalne pristupe u rešavanju problema.

Sledeća dva primera pokazuju kako granica između nauke i umetnosti može biti veoma tanka. Oni pokazuju kako i metodi moraju neprekidno da se preispituju i dovode u nove relacije sa događajima i razvojnim procesima u stvarnom svetu, bili oni iz prošlosti ili sadašnjosti. Naime, Leonardo da Vinči je u Milanu posle 1482. godine došao u kontakt sa nemačkim majstorom, stručnjakom za konstruisanje oklopa. Koristeći znanje koje je stekao seciranjem leševa, Leonardo je napravio mehaničke modele mišića i zglobova. Leonardovi mnogobrojni projekti, u koje spada i mehanička ruka, potvrđuju njegovo potpuno razumevanje mehanizama ljudskih i životinjskih tela. Leonardov inicijalni podsticaj da razvija tehnologiju robota verovatno je došao od njegovog otkrića tekstova starih Grka koje su preveli humanisti.⁷ Leonardove sveske sadrže mnoge naučne studije o mehanici i dinamici. Kasnije su Galilej (Galilei) i Njutn (Newton) fokusirali takvo proučavanje na kretanje nebeskih tela. Međutim, mehanika je, takođe, blisko povezana sa projektovanjem mašina. Leonardo je proveo dosta vremena u istraživanju ravnoteže sila kod predmeta, snage materijala, trenja, elastičnih tela i savijanja greda, pukotina u čvrstim telima, kretanja projektila, kao i kretanja fluida ili hidrodinamike. Predmet mehanike je visoko relevantan za projektovanje mašina kao što je to slučaj kod problema da se smanji trenje i kod projektovanja pumpi kako bi se voda kretala, ili konstrukcije velikih ukrštenih lukova.

Paul Kle je poput Leonarda - samo u drugom, modernom vremenu – bio upoznat sa tadašnjim tokovima koji su podrazumevali intenzivan razvoj nauke. On se bavio i naukom, što ga dovodi u neposrednu vezu sa Leonardom. Ova dva umetnika su po svom načinu rada specifična i drugačija od većine ostalih umetnika, ali istovremeno se drže određenih principa koji su veoma slični, te je stoga moguće izvršiti paralelnu analizu. Kle je, kao i Leonardo, bio fasciniran funkcionisanjem čovekovog organizma, te je tako poredio elemente organizma sa delovima mašine. Tako on srce poredi sa mehaničkom pumpom i vidi je kao pumpu organizma koja pumpa krv. Kost i mišić su materijalni elementi i funkcionišu po principu kretanja iz tačke oslonca, a s obzirom da je kost pasivni elemenat pokreće je mišić kao aktivan elemenat. Mišić ruke, koji pokreće kost ruke, u direktnoj je vezi sa pokretima ruke,

⁷ O ovome više videti u: Mark Elling Rosheim, *Leonardo's Lost Robots*, Springer, 2006.

odnosno procesom izrade umetničkog dela. Celim procesom rukovodi mozak koji šalje instrukcije ostalim delovima tela. Mozak i srce, odnosno um i duh, u skladnom su jedinstvu i prate ono što jedno drugom govore. Kod čoveka je mozak, ali bi kod mašine, to jest robota, to bila mreža veštačkih neurona koja simulira biološku mrežu i napravljena je od različitih materijala, između ostalog i od metala, što znači da bi bila materijalni elemenat. Međutim, ta mreža sadrži i veliki broj informacija koje nisu svodljive na materiju.

Predavači na umetničkim akademijama rukovode se nastavnim planom i programom nastalom na osnovu spoljnjih uticaja, i nastavnih planova i materijala koje su koristili njihovi predavači. Jedan od njihovih zadataka je da uključuju studente u proces učenja. Stoga, oni nastoje da na najbolji mogući način iskoriste svoje znanje i razumevanje predmeta, kako bi osmislili model nastavnog plana i programa koji upoznaje potrebe i interesovanja studenata. Ovo nazivamo sveobuhvatnim metodom razvoja nastavnog plana i programa.

Nastavni ciljevi određuju nastavne metode, a nastavna sredstva ih podržavaju kako bi predavanja bila što efikasnija, te stoga obogaćuju predavanja. Vrste nastavnih sredstava su:⁸

1. *štampani materijali*
2. *audio-vizuelni materijali*

⁸ Up. Ian Forsyth, Alan Jolliffe and David Stevens, *Delivering a Course: Practical Strategies for Teachers, Lecturers and Trainers*, Routledge, 1999.

1. Štampani materijali

Udžbenici i skripte su osnovni izvor štampanih materijala. Izvestan broj predavača na fakultetima likovnih i primenjenih umetnosti piše skripte koje služe za nastavu, a koriste se kao efikasan izvor:

- a) ideja za organizovanje nastavnih sadržaja
- b) aktivnosti, strategija i pitanja za poboljšanje predavanja da bi odgovarala studentovim potrebama učenja
- c) referenci, očitavanja i drugih materijala na temu
- d) planiranja vežbe i određenog zahteva od studenata da razmišljaju o idejama i informacijama datim u skriptama, i da koriste različite delove teksta

Ali, predavač ne sme u svrhu nastave da ograniči svoje predavanje samo na skripte, zato što one sadrže sledeće slabosti:

- e) problem površne upotrebe
- f) mala mogućnost korišćenja veština kritičkog mišljenja
- g) pomažu samo perceptivnom aspektu kognitivnog razvoja
- h) ne podstiču rasuđivanje ili kreativnost

Uporedni materijali uključuju enciklopedije, rečnike, atlase, žurnale, magazine, novine i knjige. Predavač predlaže takve uporedne materijale kako bi studenti bili ohrabreni da istražuju ideje ili teme kao naučnici. On studentima zadaje da opišu takve zadatke kako bi bolje shvatili ove uporedne materijale.

2. Audio-vizuelni materijali

Ovi materijali šalju stimulse ka nekoliko čula u isto vreme, tako da postaju efikasni u privlačenju pažnje studenata. Oni uključuju kompjuterske projektore koji štede dosta vremena od časa koje je veoma dragoceno. Ako predavač pokazuje kretanje slova reči ili znakova simbola na školskoj tabli, svi studenti ne mogu to i da vide. Ako, pak, to prikazuje transparentno, svi studenti mogu da vide tačno kretanje ruku i pravo odredište za plasman reči, slova i simbola. Ovo je bolji način od filmova u smislu da predavač neposredno saraduje sa studentima. Veoma je bitno privući što veću pažnju studenata kako bi više saznali. Pritom, sve što odvlači njihovu pažnju treba poboljšati ili eliminisati iz nastave. Međutim, u osvajanju pažnje istaknutost datog stimulusa je implicitno definisana uz respekt prema drugim, samo sadašnjim raspoloživim stimulusima. Jasno je da elementi privlače veću pažnju što su jasniji, precizniji, drugačiji i zanimljiviji, pa je tako predavačev zadatak da upotrebi stimulse koji poseduju odlike koje drugi stimulusi nemaju.

Stimulusi su fiksirani verovatnije i duže, više na svom nepravilnom obliku i heterogenosti svojih elemenata, te u slučaju slika oni iskrivljuju predmet. Takođe, stimulusi se lakše identifikuju ukoliko se pojavljuju u novoj boji. Događaji mogu da zahvate našu vizuelnu pažnju na osnovu svoje pojedinačne vizuelne strukture, i oni tako rade do stepena da nas iznenađuju ako narušavaju naša očekivanja. Pritom, barem deo osvojenog efekta može

biti eliminisan pomoću neke prakse ili korišćenja predvidivih *distraktora*. Osvajanje pažnje se skoro isključivo meri u terminima *distrakcije*, to jest interferencije sa obradom informacije koja je u toku.⁹

Digitalni medij odražava to kako mi razumemo svet, razbijajući ga na male delove koji mogu biti zabeleženi. Audio-video format, tekst i slike, podjednako su svedeni na deliće; kao umetnički medij, kompjuter se najviše koristi za obrađivanje drugih medija. Interaktivna budućnost je sve izglednija, a internet je doživeo uzlet nudeći nam zaseban virtuelni svet. Neograničen protok i potpuno fotorealistična grafika uskoro bi mogli učiniti mogućim da virtuelni svet postane stvaran. Ipak, ljudi su još uvek pomalo skeptični u tom pogledu, i nastoje da za svaki slučaj čvrsto ostanu u stvarnom svetu. Međutim, kompjuteri se sve više koriste za proširenje realnih okruženja i da bi se unapredile interakcije između ljudi. Ulogu tehnologije možemo sagledati i u muzejima, gde se koristi kompjuterska i digitalna oprema. Tako, na primer, mi već sada na displeju u muzejima možemo da gledamo modele gradova iz prošlosti. Međutim, za sada ovaj model ne dozvoljava interakciju i ne snabdeva linkove multimedijalnom informacijom. Nova 3D VR verzija, koja će uskoro biti dostupna *online*, dozvoljavaće ljudima iz celog sveta da se sretnu unutar nekog grada iz prošlosti i istražuju ga na kolaborativan način, i da se u njega utapaju. Projektovanje interaktivnih muzejskih izložbi može da umetnost stavi u službu nauke, da stvori umetnost koja informiše.¹⁰

⁹ Vid. Bernhard Hommel, *What Grabs Us: Comment on Ruz and Lupianez*, University of Leiden, 2002.

¹⁰ Vid. Kleio Tzanaki, *On-line Virtual Museums: An Application of On-line VR Museum for the Parthenon Marbles. Internet: A Means of Cultural Repatriation*, Universal-Publishers, 2002.

Kada je reč o filmovima, studenti imaju mogućnost da vide događaje u kojima učestvuju ljudi, procese i iskustva, što ne bi bili u prilici da vide na drugi način. Filmovi se obraćaju očima pre nego ušima, tako da su oni komparativno efikasniji. Međutim, predavač pri korišćenju filma ima mogućnost da postupa na sledeći način:¹¹

- a) filmovi su u direktnoj vezi sa predavanjem
- b) predavač prvi pogleda film, pa ga tek onda pušta studentima
- c) nastavni ciljevi saopštavaju se studentima pre puštanja filma, tako da oni mogu da ga vide što sadržajnije
- d) istaknute karakteristike filma predočavaju se pre njegovog gledanja
- e) predavač zadaje studentima da napišu temu i kratak opis filma nakon njegovog gledanja
- f) predavač utvrđuje način procene filma kako bi proverio njegovu delotvornost

Predavač je u zatvorenom prostoru, u učionici koja je njegov prozor u svet. Taj svet je svet nastavnih metoda koji su postavljeni na naučne osnove. On je spreman da putuje i u prošlost i u budućnost, a u svakom trenutku je svestan i aktuelnog stanja oblasti koju istražuje. Stoga, on paralelno prolazi kroz periode, i pri tom je odlučan da u nekom trenutku izmeni istorijski redosled tumačenja. On se kreće od jednog do drugog perioda, analizirajući i upoređujući istraživačke oblasti i njihove naučne i nastavne metode. Takođe, predavač je zagledan u svet umetnosti i nauke provirujući iz svoje učionice, ali isto tako, on se vraća u taj realan prostor i nastavlja interaktivni odnos sa svojim studentima. On, dakle, vešto pliva između realnog i imaginativnog sveta.

¹¹ Up. Alan S. Marcus, *Teaching History With Film: Strategies for Secondary Social Studies*, Taylor and Francis, 2010.

Drugi deo

PREDAVANJA PAULA KLEA

Izvor Kleovih predavanja

Budući da se u ovom radu bavimo sagledavanjem metodoloških osobnosti na fakultetima likovnih i primenjenih umetnosti koje su inspirisane nastavnim radom Paula Klea na Bauhausu, jasno je zašto kao predmet analize i polaznu osnovu uzimamo njegova predavanja. Međutim, kako predavanja na umetničkim akademijama zahtevaju metodološku postupnost, moraju se pronaći i izvori Kleovih predavanja. Ovakav redosled u okviru postupka pokazuje na koji način bi trebalo da se razvijaju predavanja. Takođe, Kle je za vreme studiranja na Minhenskoj akademiji imao svoj razvojni put koji je u vezi sa periodom pre njegovog studiranja. To znači da se on razvijao na određene načine u različitim periodima svog života, te su stoga razvoj i napredak na umetničkoj akademiji započeli učenjem od trenutka upisa, a istovremeno su bili povezani i sa kompleksnijim tumačenjem koje uključuje i biografski postupak. Ovaj postupak nam može otkriti mnoge, veoma bitne pojedinosti u vezi određenog pojedinca koje su bitne za utvrđivanje nekih osobnosti u njegovom postupku. Te osobnosti moraju biti posledica nekih prethodnih - nesvesnih ili nameravanih – postupanja koja proizilaze kako iz prethodnih događaja u životu pojedinca, tako i iz njegovih stalnih preispitivanja.

Jedan od izvanrednih primera po pitanju zahvatanja veoma širokog opsega disciplina koje je uključivao u razmatranje teorije umetnosti i potom izvodio iz nje umetnički postupak, ili obratno – je Paul Kle. On je bio umetnik, ali se bavio i naukom, a njegovo detinjstvo, mladićko doba i period na umetničkoj akademiji biće predmet daljeg istraživanja. S obzirom da je Kle veoma visoko pozicioniran i strukturiran na vrhu skale – među ostalim izrazitim pojedincima iz svoje oblasti – mi ćemo ga uzeti kao paradigmu za umetnika-teoretičara. Kle je bio švajcarski umetnik, teoretičar umetnosti i profesor, jedan od najvećih

individualista modernog doba. Kao umetnik, kretao se između ekspresionizma, kubizma i nadrealizma, a kao teoretičar umetnosti i profesor najviše se ostvario predavajući na Bauhausu.¹²

Paul Kle je rođen 18. decembra 1879. godine u Minhenbuhseu. Njegov otac je bio nastavnik muzike na kantonalnoj Višoj pedagoškoj školi u Hofvilu, blizu Berna. U osnovnu školu je pošao u proleće 1886. godine, kada je cela porodica živela u Bernu. Tu je pohađao prva četiri razreda, a zatim su ga roditelji upisali u gimnaziju gde je pohađao literarnu sekciju, da bi nakon toga položio kantonalne ispite i maturirao u jesen 1898. godine, čime je okončao svoje opšte obrazovanje.¹³ Razmišljajući čime bi mogao da se bavi u životu, na kraju je odlučio da studira slikarstvo i posveti svoj život umetnosti, uprkos rizicima koje takav poziv podrazumeva. Nameravao je da ode u inostranstvo i dvoumio se između Pariza i Nemačke, a s obzirom da ga je nešto jače vuklo Nemačkoj, odlučio je da ipak ode tamo.¹⁴

U Nemačkoj je upisao pripremnu školu Hajnriha Knira (Heinrich Knirr), a na Umetničkoj akademiji u Minhenu je vežbao crtanje i slikanje, i već je ranije od predviđenog roka bio spreman za ulazak u klasu Franca Štuka (Franz Stuck). Posle tri godine studija u Minhenu proširio je svoje iskustvo jednogodišnjim putovanjem u Italiju, gde je uglavnom

¹² Naslovi knjiga o Paulu Kleu kao umetniku, teoretičaru i predavaču: Felix Klee (ed.), *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, University of California Press, Berkeley, 1968; Marcel Franciscano, *Paul Klee: His Work and Thought*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991; Werner Haftmann, *The Mind and Work of Paul Klee*, Praeger, New York, 1954; Paul Kle, *Zapisi o umetnosti*, izb., pred. i pr. Bojan Jović, Esotheria, Beograd, 1998; Paul Klee, *His Life and Work in Documents: Selected from Posthumous Writings and Unpublished Letters*, ed. Felix Klee, George Braziller, New York, 1962; Norbert Lynton, *Klee*, Hamlyn, 1975; Susanna Partch, *Paul Klee, 1879-1940*, Taschen, 2003; K. Porter Aichele, *Paul Klee's Pictorial Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002; K. Porter Aichele, *Paul Klee, Poet/Painter*, Camden House, 2006; Jenny Anger, *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

¹³ Felix Klee (ed.), *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, "A Brief Autobiography", University of California Press, Berkeley, 1968, xix-xx.

¹⁴ Ibid., xix-xx.

boravio u Rimu. Nakon tog putovanja je mogao da sabere utiske i proceni šta bi moglo da mu bude korisno za budući razvoj. Polako je gradio svoje ime kao umetnik, a činjenica da je Minhenu kao značajna umetnička sredina u to vreme pružao mogućnosti za napredovanje, išla mu je naruku.

Kada se Paul Kle 1902. godine vratio u Bern nakon okončanja svojih umetničkih studija u Minhenu i putovanja u Rim, pronašao je crteže koje je uradio kao dete u svom potkrovlju, među njima i *Ženu sa suncobranom* (1883-1885) (sl. 2). On je bio zapanjen njihovim visokim stilskim karakterom i svežim kvalitetom "naivnog" posmatranja. Džonatan Fineberg (Jonathan) piše kako je Kle ranije iskusio razočaranje akademskim nastavnim planom, što je zaključio u pismu svojoj tadašnjoj verenici Lili (Lily) 1901. godine, tako da mu je njegovo "otkriće" u roditeljskom domu dalo dalji podsticaj da krene u drugačijem pravcu: "Kle se od 1906. fokusirao na sintaksu svojih dečjih crteža, i samim tim, na šemu dečje umetnosti u celini. Onda se, oko 1918. godine, usredsređuje na ikonografiju dečjih radova (posebno sopstvenog) i, konačno, 1930. čitav njegov stil se okrenuo ka dečjoj neposrednosti. U uzrastu od 13. do 19. godine i naročito u 20-im, Kle je koristio svoje blokove za crtanje radi predmeta sadržine, stila i tehnika. On je, takođe, crpeo inspiraciju iz dečjih crteža svog sina Feliksa (Felix). Isto tako, Kle je bez sumnje video kolekciju dečjih radova Kandinskog i pre, i posle Prvog svetskog rata."¹⁵

Osim za tri godine vojnog roka - kada je bio stacioniran u Lanshu, Šlajshajmu i Gersthofenu - boravio je u Minhenu sve do 1920. godine. Istovremeno, nije prekinuo vezu sa Bernom, vraćajući se svake godine u kuću svojih roditelja za letnji raspust i provodeći u njoj dva do tri meseca. Kle je poseban akcenat stavio na proučavanje dečje spontanosti,¹⁶ i

¹⁵ Jonathan Fineberg, *The Innocent Eye: Children's Art and the Modern Artist*, Princeton University Press, New Jersey, 1997, 84.

¹⁶ Dečja spontanost u likovnom izražavanju se razvija od jednostavnijih, prema složenijim formama predstavljanja predmeta, kroz potpuno slikovni, vizuelan način do određene tačke, ali onda na

zaključio je kako na primeru dece kriterijum i metod za predstavljanje predmeta izlaze izvan okvira logike, i nisu proizvod promišljenog delanja. Ovo je upravo to promišljeno delanje koje je Kle ponovo hteo da predstavi u formalnim terminima, i on je proveo život radeći na tome. Zbog toga se i uključio u dečju umetnost, da bi tražio jednostavan, jasan i konzistentan jezik u vizuelnim, slikovnim terminima. On je bio jedan od mnogih modernih umetnika koji je pokušavao da se otrgne od “tradicionalnog” načina predstavljanja predmeta. Kada je imao 23 godine, 1902., Kle je napisao u svom dnevniku: “Neizbežnost da se počne od onoga što je najmanje je koliko nesigurno, toliko i neophodno. Ja ću biti kao novorođeno dete, ne znajući ništa o Evropi, uopšte ništa (ne znati pesnike, potpuno bez snage duha, gotovo praiskonski). Onda ću uraditi nešto veoma skromno, mislim na nešto veoma, veoma malo, potpuno formalno. Moja olovka će biti u mogućnosti da to predstavi na papiru, bez bilo kakve tehnike. Sve što je potrebno je povoljan trenutak; kao sažet je lako predstavljen, i uskoro se događa. To je bio sićušan, ali pravi čin, i od ponavljanja činova koji su mali, ali moji sopstveni, na kraju će doći rad na kojem ja mogu graditi.”¹⁷

Godine 1920. Kle je postavljen za profesora na fakultetu Bauhaus u Vajmaru. Predavao je na njemu sve dok ova institucija nije premeštena u Desau 1926. godine. Zatim je predavačku aktivnost nastavio u Desau sve do 1928., kada ga je zajedno sa Valterom Gropijusom (Walter Gropius), Laslom Moholjijem-Nađom (László Moholy-Nagy) i Oskarom Šlemerom (Schlemmer) napustio, ali je ipak povremeno predavao sve do 1932. godine. Bauhaus je od 1928. radio još samo četiri godine, do 1931., kada su ga nacional-socijalisti premestili u Berlin i uskoro zatvorili, tačnije 1933. godine. Od Pruske umetničke akademije u Dizeldorfu je primio poziv 1930. godine da preuzme slikarsku klasu. Ovo imenovanje mu je dozvoljavalo da se nakon predavanja na Bauhausu koja su imala širu konotaciju, sada ograniči na oblast koja je u osnovi mogla da zadovolji njegova interesovanja; na ovoj Akademiji je predavao od 1931. do 1933. godine.

predstavljanje prirodnih objekata “tačno”, ili u skladu sa tim kako oni izgledaju u prirodi, utiču i spoljašnji faktori.

¹⁷ Felix Klee (ed.), op. cit., 232.

Međutim, političko sužavanje ne samo njegove slobode da predaje, nego i slobodnog ostvarivanja kreativnog talenta sve više ga je pritiskalo i opterećivalo. Budući da je već postigao internacionalnu reputaciju kao slikar, osećao se dovoljno samouveren da se odrekne položaja i preusmeri na razvijanje sopstvenih kreativnih potencijala. Kako njegove bliske veze sa Bernom nikada nisu prekinute, on je u ovom trenutku odlučio da se u njega i vrati. Od tada je tu živio, i njegova je želja bila da bude građanin ovog grada. Budući da je bio samo nemački državljanin, aplicirao je za švajcarsko državljanstvo koje mu nije ponuđeno sve do smrti - maja 1940. godine; u to vreme on je bio u sanatorijumu u Tičinu i ostao je nemački državljanin.¹⁸

Klee je na svojim predavanjima u Bauhausu govorio studentima da umetnici ne bi trebalo da se oslanjaju na gotove obrasce: “Nikada nećete postići ništa, osim da radite po njima. Vi ne možete da prekinete na polovini procesa, i najmanje od svega, vi možete početi sa rezultatom. Morate da krenete od početka. Onda ćete izbeći svaki trag izveštačenosti, i kreativni proces će funkcionisati bez prekida.”¹⁹ Program za studente Bauhauusa je započinjao “činom samonegacije”, a pasivna sklonost ka materijalima je bila veoma prisutna, slična načinu na koji deca spontano pristupaju materijalima. To je rezultiralo “čuđenjem”, o čemu govori Verner Haftman (Werner Haftmann), navodeći otkrića napravljena u materijalu koja predstavljaju neku vrstu radosti kakvu deca osećaju u “pravljenu stvari”.²⁰ Rudolf Arnhajm (Arnheim) tvrdi da “prva žvrljanja dece nisu zamišljena kao predstavljanje, jer ona uključuju uzbudljivo iskustvo donošenja nečeg vidljivog što nije bilo pre.”²¹

¹⁸ Ibid., xix-xx.

¹⁹ Paul Klee, *Exakte Versuche im Bereich der Kunst*. In: *Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung 1*, 1928, navedeno prema: Norbert Lynton, *Klee*, Hamlyn, 1975, 73.

²⁰ Vid. Werner Haftmann, *The Mind and Work of Paul Klee*, Praeger, New York, 1954.

²¹ Rudolf Arnhajm, *Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja*, preveo Vojin Stojić, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1981, 144-145.

Ovaj neposredni odnos umetnika prema materijalu je povezan sa otkrićima, i Paula Klea, i dečje umetnosti.²² U ovim prvim neposrednim otkrićima koja je Kle sam pravio pomoću traženja osobitosti u umetničkom delu, najelementarnija i najekspresivnija forma je linija. Linija predstavlja prvo što će se formirati u bilo kojem živom biću. Kada mi gestikuliramo nejasno u vazduhu dok razgovaramo, to je prikaz oblika predmeta, kao što vizualizujemo to što predstavljamo; najprirodniju tehniku za pravljenje slike pomoću ruke. Kada potez postane aktivan sa olovkom na papiru, najelementarniji sastavni deo je kretanje. Kleovo igranje na papiru - koje se odvija dok on crta samo umesto čisto spoljašnjeg kretanja ruke, diktiranog isključivo pomoću motornih impulsa - nastaje iz veoma tihog, ali svesnog i usklađenog osluškivanja. Kle govori kako je to pisanje nečega što teži da postane vidljivo i da mi ne znamo uvek odmah šta se uliva u nas iz dubina i prolazi kroz nas, sa ciljem da se

²² U Nemačkoj, dečji crteži su ponovo prikazivani na izložbama zajedno sa slikama evropskih avangardnih umetnika iz grupe "Plavi jahač" (*Der Blaue Reiter*), koje su priredili Vasilij Kandinski i Franc Mark (Franz Marc). Grupa "Plavi jahač", koja je uključivala i umetnike kao što su August Macke (Macke) i Kle, osnovana je 1911. godine, i predstavljala je vrhunac nemačkog ekspresionizma. U Italiji, na izložbi futurista u Milanu 1911. godine, bili su izloženi i dečji crteži. Brojni avangardni umetnici, uključujući Kandinskog, Klea i Huana Miroa (Joan Miró), napravili su kolekcije dečjih crteža i upotrebili motive uzete iz njih u svojim radovima. Izložbe dečjih radova, organizovane pod vođstvom Franca Čižeka (Franz Cižek), održane su u Londonu i mnogim drugim zemljama, i privukle su veliku pažnju. Čižek je govorio da što je više dečji rad ispunjen takozvanim "greškama", to je on lepši. Postoje, neosporno, sličnosti između nepravilnosti u kubističkim slikama i dečjim crtežima, ali ove sličnosti nisu po sebi dokaz da su sva deca avangardni umetnici. Sistemi crtanja, kao što su ortogonalna projekcija, vertikalna i horizontalna kosa projekcija, pojavili su se kao rezultat dečje primene jednostavnih pravila na unutrašnje opise predmeta u centru. Jedan od ciljeva kubista je bio taj da prikažu osnovnu formu ili ideju predmeta. Sistemi crtanja pronađeni u kubističkim slikama i dečjim crtežima kreću od sličnih uzroka: oba su izvedena, više ili manje direktno, iz opisa predmeta u centru.

Postoje važne razlike u dečjim namerama, i namerama avangardnih umetnika. Deca ciljaju na realizam, i kada postanu svesna nepravilnosti u svojim radovima, kao što su iskrenosti koje proizlaze iz njihove nemogućnosti da pravilno predstavje lica i uglove u crtežima, ona pokušavaju da pronađu nove načine predstavljanja, u kojima ove nepravilnosti mogu biti izbegnute. To je, u stvari, percepcija ovih nepravilnosti i njihovih pokušaja da se prevaziđu, pod uslovom da je pokretačka snaga iza razvoja crteža. Suprotno, avangardni umetnici su pozdravili ove nepravilnosti i koristili su ih namerno: da bi istraživali prirodu crtanja, bili izražajni, i da bi ispravljali površinu slike u interesu vizuelnog zadovoljstva. Međutim, tokom 1960-ih godina odigrala se revolucija u zapadnim umetničkim školama. Oni koji su predavali tada, naišli su na neočekivani problem. Naime, kada su pokušavali da raspravljaju o slikama sa studentima, oni bukvalno nisu imali reči kojima bi opisali predstavljajuće sisteme na kojima su one bile zasnovane. Vid. John Willats, *Making Sense of Children's Drawings*, Routledge, 2005.

manifestuje u slikama.²³ Ovde je možda najpotpunija razlika između onoga što deca rade, i šta Paul Kle radi sa linijom. Čim su linije za njega formirale slike, one su postale pisanje. Njih on može “napisati” i dati im naziv rečima, a to je zbog ogromne kontrole medijuma i volje da formira značajne slike koje mogu, takođe, da čitaju ostali.

Osnovna veza između Paula Klea i dečje umetnosti leži u kreativnom procesu koji je uključen u oba slučaja. Ali, postoji osnovna razlika. Ono što dete radi po prvi put u procesu razmatavanja vizuelne aktivnosti, od jednostavnijih faza, do onih sve složenijih, Paul Kle radi kao zreo umetnik u životnom procesu prevazilaženja vizuelnih *klišea* umetnosti prošlosti, i pronalazi za sebe najdirektniji i najubedljiviji rukopis, sa kojim izražava sebe u odnosu na prirodu.²⁴ S jedne strane, neko pronalazi proces kroz koji dete raste prirodno (iako on često mora da se jako bori da bi ostvario vizuelno predstavljanje koje želi da izvede, i smatra da sledeći put to može da izvede), proces sa mnogo različitosti – gurajući napred i klizeći nazad – ali koji suštinski napreduje od jednostavnijih ka višim formama složenosti, kao što se dete razvija. S druge strane, neko pronalazi postupak koji je izabrao samosvesni zreli umetnik, u kojem je on izabrao različite nivoe složenosti vizuelnog predstavljanja, kao deo kreativnog procesa odraslih za pronalaženje “značajne forme” namenjene piktoralnim idejama o svetu oko njega.

²³ Felix Klee (ed.), op. cit.

²⁴ Rudolf Štajner (Steiner) piše o tome da deci treba pokazati još nešto: “Ovde je zemlja; malo ispučenje čini brdo, a brdo se prožima pomoću sila vazduha i sunca. To nije više samo jezgro zemlje, nego promena u nešto između sočnog lista i korena u suvoj zemlji – stablo drveta. Ova biljka je izrasla iz zemlje, a grane takođe rastu. Dete razume da je stablo drveta stvarno zemlja koja je iznikla gore. Ovo, takođe, daje ideju unutrašnjeg odnosa između zemlje, i bilo čega što dobija osobinu drveta. Kada ga donesemo kući deci, mi pokazujemo kako drvo truli, postaje sve više pojmljivo, dok konačno ne postane prašina, i tako kao sama zemlja. Onda mi objašnjavamo kako su pesak i kamen počeli sa onim što je nekad bilo predodređeno da postane biljka, kako je zemlja kao jedna ogromna biljka ili ogromno drvo, iz kojeg različite biljke rastu kao grane.” Rudolf Steiner, *A Modern Art of Education*, Anthroposophic Press, 2004, 105.

Prirodno, njegov odabir može biti nasumičan, isto kao što je on u stanju da izrazi vizuelno do veoma složene tačke. I vraćanje nazad, do jednostavnih faza vizuelne složenosti u umovima i rukama zrelih umetnika, znači da će formalna sredstva ovih faza biti korišćena i razrađena na načine koji vode do veće složenosti nego što je ikada pre zamišljano; barem, sigurno, novim i originalnim formama, visoko apstraktnim (koje u intelektualnom smislu nisu one dečje), a u slučaju Paula Klea ličnim, divnim i duhovitim formama. Svi ovi rezultati su bili uključeni u ono što su Kle i ostali u njegovo vreme tražili u terminima umetnosti: novi načini gledanja i izražavanja sveta predmeta (prirode), koje su izražavali umetnici na “tradicionalan” način hiljadama godina. Kle je među ovim umetnicima tražio nove načine na koje je on, umesto okretanja u potpunosti na forme nesvesnog - kao što su nadrealisti radili, na primer; ili potpuno spolja, prema svetu spoljašnjosti sa novim elementom brzine vremena, kao što su radili futuristi – mukotrпно pokušavao da preuredi svet prirode u terminima slikarevog sveta ili u terminima čovekove sopstvene moći da vizualizuje u slikama. To je bila sinteza formi umetnosti i prirode unutar čoveka.

Kle nije bio prvi umetnik koji je pozajmljivao iz dečje umetnosti, ali on je prvi koji je to prihvatio kao izvor inspiracije, i prvi kod koga se odvajanje dečje umetnosti i naivnosti može dokumentovati, čak i ako deoba u njegovom radu nije bila trajna. On je, bez sumnje, bio u dodiru sa naivnošću dečjih radova i zanimalo se za taj kvalitet; na prelazu veka, verovanje u superiorne kreativne instinkte dece je bilo sve, samo ne uobičajeno među umetnicima. Umetnici “Bečke secesije”, i naročito Gustav Klimt, bili su oduševljeni dečjim crtežima.²⁵ Kle je izrazio slično osećanje još 1901. godine, kada je posetio Italiju da bi

²⁵ Verovanje da su deca prirodni, spontani i kreativni umetnici, potiče od Franca Čížeka u Austriji i Merion Ričardson (Marion Richardson) u Engleskoj. Čížek je bio pionir u kreativnom obrazovanju, i student slikarstva na Akademiji likovnih umetnosti u Beču od 1885-e godine, gde se i prvo zainteresovao za dečju umetnost. Ono što ga je zaintrigiralo je bilo to što su crteži koje su pravila deca na svoju ruku, bili sasvim različiti od onih koji su se pravili u školi. Čížek je postao nastavnik i dao je 1897. godine zvanično odobrenje za svoje privatne umetničke razrede za decu. Godinu dana ranije, on i mnogi austrijski mlađi umetnici, prekinuli su svoje veze sa starijim umetnicima koji su radili na tradicionalan način, i započeli sa pokretom “Secesija”, a preko Čížeka, ovi mlađi umetnici su se upoznali sa slikama i crtežima male dece; crteži koje su pravila ova deca izloženi su u galeriji “Kunsthau” 1908.

upotpunio svoje umetničko obrazovanje. “Osnovni talenat jedanaestogodišnjeg kafanskog pevača u Rimu”, on je napisao, “pokazao mu je da talenat ne zahteva bilo kakvo životno iskustvo; pre, da su po pitanju osećanja, ona primitivna najjača.”²⁶ Vera u superiorne darove detinjstva, u stvari, zadržala je nadu u njegovoj potrazi za originalnošću. Paul Kle na svojim predavanjima polazi od haotičnog. U ovom slučaju, haos kao stanje nije pravi, zaista istiniti haos, već pojam koji je prostorno određen pojmom kosmosa (sl. 3). Po Kleu, “pravi haos nikada ne bi mogao da stane na tas vage već bi zauvek ostao neizvagan i neizmeren. On može da bude ništa ili dremljivo nešto, smrt ili rođenje, prema prevlađivanju volje ili od bezvoljnosti, volje odnosno nevolje.”²⁷



1. DEJVID LEVIN: *Karikatura Paula Klea*, 1964.

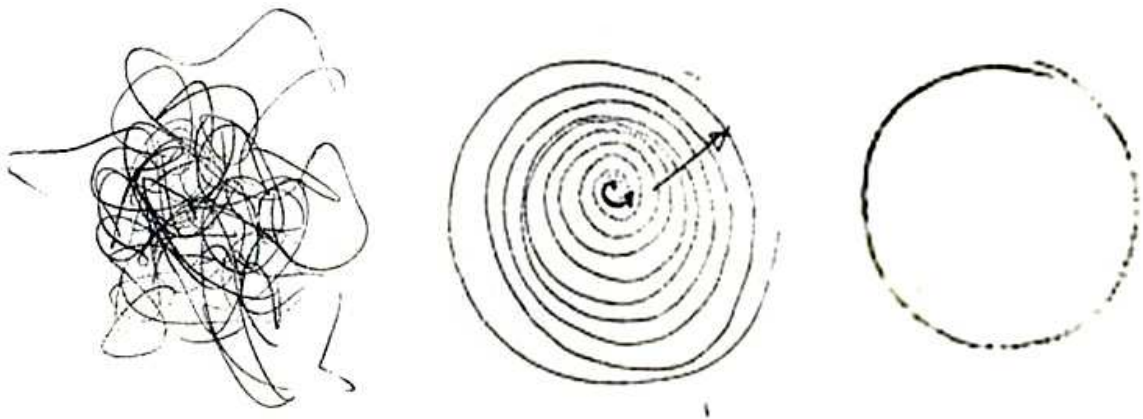
2. PAUL KLEE: *Žena sa kišobranom*, 1883-85.

godine. Čížek je zajedno sa ostalim umetnicima bio u odboru za pripremu ove izložbe, kojim je predsedavao Gustav Klimt. Vid. John Willats. op. cit.

²⁶ Marcel Franciscono, *Paul Klee and Children's Art*, in: Jonathan Fineberg (ed.), *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism, and Modernism*, Princeton University Press, New Jersey, 1998, 98.

²⁷ Paul Kle, *Zapisi o umetnosti*, izbor, predgovor i prevod Bojan Jović, Esoteria, Beograd, 1998, 85.

Da li se metodička nauka na umetničkim akademijama može jednim delom zasnivati na pojmu haosa, i istovremeno počinjati od njega? Da li su u ovom smislu Kleova predavanja jedinstven i usamljen primer, pa stoga na današnjim umetničkim akademijama predavanja ne bi trebalo zasnivati na ovom principu, i samim tim, na taj način ih počinjati? Međutim, u Kleovom slučaju i ostalim slučajevima koji iz njega proizlaze, kaos će imati funkciju neoformljene umetnosti, to jest u formi je umetnosti u začetku. Ipak, iz tog haosa može koliko koliko da nastane i red, što podrazumeva da delo pored sve slobode sadrži i zakonitosti i norme.²⁸



3. PAUL KLEE: Skice s predavanja – a) haotično, b) kosmičko (zavijeno) i c) kosmičko (razvijeno)

²⁸ Dekonstruktivizam, pravac u postmodernoj arhitekturi, karakterističan je po idejama fragmentacije, nelinearnim procesima projektovanja, koji teže da iskrive neke arhitektonske elemente, kao što su struktura i omotač. Završni vizuelni izgled građevina koji ispoljavaju mnogi dekonstruktivistički postupci, karakterističan je po podsticanju nepredvidivosti i kontrolisanog haosa. Poznati arhitekta Frenk O. Geri (Frank Gehry) bio je inspirisan teorijom haosa, a njegove građevine su savršeni primeri dekonstruktivizma, bez obzira što on sâm nije prihvatao da ih izjednačavaju sa bilo kojim arhitektonskim pokretom.

Kle je smisao pravca u prirodi i životu, grananje i širenje niza, upoređivao sa korenom drveta: „Od korena, biljni sok teče kroz umetnika do njegovog oka, dok on stoji kao stablo drveta. Izobličen i izmešan snagom toka, umetnik oblikuje viđenje u svom radu. Zatim se vrh drveta razvija i širi u vremenu i prostoru, kao što to čini i umetnikov rad. Niko ne bi mogao da tvrdi, da je izrasli vrh drveta slika njegovog korena. Između iznad i ispod nema reflektovanja, jer je očigledno da različite funkcije koje se proširuju na različite elemente moraju da proizvode životna deljenja. Umetnik kao stablo drveta ne radi ništa drugo, nego prikuplja i prenosi ono što dolazi do njega iz dubina. On niti služi niti rukovodi, već prenosi. Njegov položaj je skroman, i lepota na vrhu nije lično njegova. On je samo kanal. Stvaranje umetničkog dela – porast vrha drveta – mora obavezno, kao rezultat unošenja u specifične dimenzije piktoralne umetnosti, da bude praćen izobličenjem prirodne forme. Na taj način, priroda biva preporođena.“²⁹

Proces o kojem Kle govori, rekao bih, podrazumeva jednu višu kategoriju koja se može podvesti pod božansko stvaranje. Kle, u isto vreme, pokušava da minimalizuje umetnikovo stvaranje. On, takođe, smatra da se eksplicitno crtanje podudara sa Bogom stvoriteljom, što dovodi u pitanje odnos između različitih vrsta stvaranja.³⁰ Budući da je umetnik čovek, njegovo stvaranje je ljudsko, a takva vrsta stvaranja se ni u jednom segmentu ne može porediti sa božanskim stvaranjem. To je iz razloga što ljudsko stvaranje može da se meri isključivo u zemaljskim, realnim okvirima, a božansko je iz te perspektive nemerljiva kategorija. Kle, po meni, nije postavio jasnu granicu između Boga i prirode, to jest božanskog stvaranja i prirodnog stvaranja. Proces koji je on opisao je prirodni proces, a ne božanski.

²⁹ Paul Klee, *Über die moderne Kunst*. Vortrag zur Ausstellung im Kunstverein Jena 1924, Bern-Bümplitz 1945; Palm & Enke, Erlangen, in: Spiller I, 1995, S. 81. ff., navedeno prema: Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900-1920: An Anthology of Changing Ideas*, “The Modern as Ideal”, Blackwell Publishing, 2003, 362-363.

³⁰ Paul Klee, *Unendliche Naturgeschichte*. Hrsg. u. bearb. von Jürg Spiller, Schwabe, Basel/Stuttgart, 1971, navedeno prema: Nicholas Wolterstorff, *Art in Action: Toward a Christian Aesthetic*, Wm. B. Eerdmans Publishing, 1980, 53.

S obzirom na to da božansko stvaranje izlazi iz ograničenih okvira ljudskog stvaranja, a umetničko stvaranje može biti samo ljudsko, onda božansko stvaranje ne može biti umetničko. To znači da umetnik kojeg Kle opisuje kao stablo drveta - koji crpi sokove, odnosno kreativnu energiju iz korena – stvara pod uticajem božanskog stvaranja samo preko prirodnog stvaranja. Ali, kako je umetnik čovek, njemu nije omogućeno da spozna vrhunac koji je u osnovi najkompleksnijeg i najvišeg stvaranja, kako ga Kle naziva *Geneza*. Pošto stvaralački proces kod Klea pripada *Genezi*, postavlja se pitanje kakvo to može biti biće koje Kle označava kao umetnika.

Kod svakog čoveka neki događaj iz detinjstva može uticati na razvoj ličnosti i na njena buduća opredeljenja u životu. Za umetnike se može reći da je ovaj uticaj čak i izraženiji nego kada su u pitanju neke druge oblasti. Kada je imao 8 godina, Kle je doživeo jedan neobičan događaj koji je kasnije opisao u svom dnevniku: „Kroz pukotinu u ogradi dvorišta, ukrao sam lukovicu iz dalije i presadio je u svoju ličnu minijaturnu baštu. Nadao sam se divnim listovima i, eventualno, jednostavnom cvetu. Ali izraslo je čitavo grmlje, pokriveno bezbrojnim crvenim cvetovima. Ovo je u meni probudilo određeni strah, i ja sam se nosio mišlju da se odrekнем svog poseda sklanjajući ga odatle.“³¹

Ovaj događaj možemo razmatrati u kontekstu Kleovog kasnijeg posmatranja umetnika kao stabla drveta. On, dakle, uzima lukovicu koja je podzemna stabljika i za koju se nada da će iz nje izrasti listovi i, eventualno, neki jednostavan cvet. Događaj koji je usledio, a to je izrastanje čitavog grmlja sa mnogobrojnim cvetovima, očigledno ga je iznenadio. Taj događaj je, verujem, bio i ključni za njegovo kasnije viđenje procesa stvaranja na ovaj način. Trenutak u kojem je on video mnogobrojne listove i cvetove dodatno je pojačan činjenicom da je prethodno postojala samo mala nerazvijena lukovica, od koje je sve to bogatstvo varijacija i boja nastalo. Njegova griža savesti koja je proradila zbog krađe nečeg tuđeg,

³¹ Felix Klee (ed.), *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, University of California Press, Berkeley, 1968, 7.

uslovia je, po mom mišljenju, kasniju njegovu pasioniranost kreativnom energijom koju umetnik ne kontroliše u potpunosti sam. S druge strane, ceo događaj je uticao na njegovu pasioniranost biljkama i biologijom.

Prvo iskustvo sa smrću Kle je imao sa 5 godina kada je umrla njegova baka: „Mrtvo telo moje bake je ostavilo dubok utisak na mene. Sličnost nije mogla da se opazi. Nije nam bilo dozvoljeno da se približimo. I suze tetka Matilde (Mathilda) su tekle kao tihi potok. Dugo vremena sam se ježio kadgod sam otvarao vrata koja vode dole, u podrum bolnice gde je leš bio čuvan neko vreme. Da mrtvi mogu da nas uplaše, tako sam lično saznao; ali, pojavljivanje suza mi je izgledalo kao navika rezervisana za odrasle.“³² Činjenica je da je Kle bio mali da bi bio dovoljno svestan situacije sa kojom se susreo. Međutim, upravo iz tog razloga se ona više urezala u njegovo pamćenje i ostavila još jači utisak, što se odrazilo na njegovo kasnije razumevanje života i umetnosti sa drugačije tačke gledišta. Iz perspektive malog deteta, logično je da Kleov lični identitet nije bio razvijen i da se tek kasnije razvijao, sa razvojem njegove svesti.

Iako je problem ličnog identiteta zaokupljao njegovu pažnju za vreme njegovog života, smrt je, ipak, na kraju ta koja bi jedina mogla da razreši ovaj problem odmotavajući klupko istine. Integrisanje u beskonačnost bi trebalo da je stanje koje je uništavalo bilo šta što je karakteristično za njega. Ovaj neprijatni događaj koji je veoma rano doživeo kasnije je ostavio na njega traga, i naveo ga na razmišljanje o ličnom *post-mortem* preživljavanju. Na osnovu ovoga, on je mogao kasnije - kada je postao svestan nekih stvari – da se zapita, da li će biti u mogućnosti da se sretne sa svojim umrlim srodnicima, a među njima i sa svojom bakom.³³ On je, takođe, mogao da se pita, da li bi njegov lični identitet tada bio samo bleđa

³² Ibid., 5.

³³ Up. Stephen E. Braude, *Personal Identity and Postmortem Survival*, Philosophy, University of Maryland, Baltimore County, Social Philosophy and Policy Foundation, pp. 226-249, 2005.

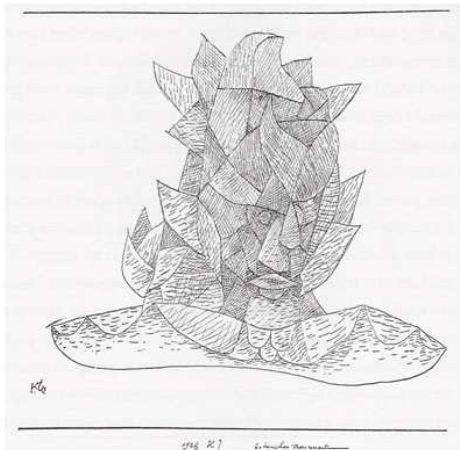
kopija onoga što je njega činilo čovekom i ličnošću. Ako je Kleova svest o njegovoj prolaznosti proizašla iz svesti o sebi kao ličnosti, onda je on s pravom mogao da se pita šta će se desiti sa njegovim ličnim identitetom u beskonačnosti.



4. HANS HOLBAJN MLADI: *Telo mrtvog Hrista u grobnici*, 1521.

Kleova personifikacija za njegov pojam *Kraj* je smrt, dok je za *Početak* to život. Prethodno pomenuti pojam beskonačnost se upravo odnosi na ova dva pojma, koji se opet dovode u vezu sa pojmovima krug i kruženje. Kruženje kao kategorija kretanja eliminiše pitanje početka, i udaljava proces stvaranja od njegovog početka. Moje je mišljenje da je i Klea priroda, u vidu moderne konstrukcije, uhvatila u svoje ralje. Poput Holbajna,³⁴ koji nastoji da surovo realnim pojača utisak duhovnog, i Kle kroz prirodu nagoveštava praiistorijske implikacije *Stvaraoca kosmosa*. Ipak, Kle u isto vreme pokušava da se otrgne od potpunog uticaja prirode, jer je duboko skoncentrisan na praistoriju *stvaralačkog Čina*.

³⁴ Na slici Hansa Holbajna Mladeg (Holbein der Jüngere) *Telo mrtvog Hrista u grobu* (1521), autor nije dao puku repliku kanonične ikone Hrista, već je prikazao ljudski leš (sl. 4). Ako je Bog stvorio čoveka po sopstvenom liku, onda ima nekoliko detalja po kojima se Holbajnov Hrist može razlikovati od leša bilo kojeg čoveka – rane na stopalima, boku i desnoj ruci. Bog koji je postao čovek umire u raljama prirode. Mašina prirode je nemilosrdnija prema svemu živom unutar sebe, nego što bi bilo koje animalističko božanstvo ikada moglo biti. Baš kao što je mašina prirode izbrisala i ljudski život, i tragove božanskog sa Hristovog lica, tako je i sam mit o božanskom razrušen u naletu ljudskog napretka.



5. PAUL KLEE: *Botanički spomenik*, 1928.



6. PAUL KLEE: *Devica na drvetu*, bakropis, *Otkrića*, 1903.

Još u toku pohađanja Knirove škole, Kle je preispitivao mogućnost da crtanje aktova kao vežba može zaista odvesti studenta u pravcu umetnosti. Činjenica je da danas u svetu manji broj umetničkih akademija u svom planu ima predviđene ozbiljne klasične studije akta. One su ili svedene na minimum, ili ih uopšte nema u planu i programu. Drugačiji mediji i sasvim različiti pristupi po pitanju načina izražavanja ideje preuzeli su glavnu ulogu. Kle se pita da li bi trebalo u tolikoj meri proučavati studiju akta, ali mislim da on uopšte nije razmišljao o tome da studija akta treba da bude izbačena iz nastavnog plana i programa na umetničkim akademijama.

Iako izražava sumnju u delotvornost studije akta na krajnji rezultat umetnosti, on nimalo nije slutio da bi u budućnosti mogla da nastupi sasvim druga situacija sa klasičnom studijom akta: „Nakon što sam postigao uspeh kao Knirov učenik, crtanje aktova je počelo da gubi nešto od svojih čari, i druge stvari, problemi postojanja, postali su važniji nego slava Knirove škole. Povremeno sam se čak igrao, izbegavajući da budem prisutan u školi. Onda, takođe, ja nisam u najmanju ruku video (i bio sam u pravu), kako bi umetnost ikada došla od marljivih studija akta. Ovo je iznutra, međutim, bilo ono nesvesno. Život, o kome sam znao

tako malo, privlačio me je više nego bilo šta: još uvek, ja sam ovo smatrao kao vrstu ništavnosti sa moje strane. Izgledalo mi je kao da nisam imao snagu karaktera kadgod sam obraćao pažnju na unutrašnji glas, više nego na 'spoljašnja' naređenja. Ukratko, na prvom mestu, morao sam da postanem čovek: umetnost bi onda sledila neminovno. I, prirodno, odnosi sa ženama su bili deo toga.³⁵ Razmišljajući o ovom problemu, zaključio sam da je neophodno stalno ga razmatrati u odnosu na trenutni kontekst i okolnosti koje se u različitim periodima menjaju. Veoma mi je zanimljiva, i u isto vreme, rekao bih, dvosmislena – Kleova konstatacija da umetnost ne bi nikad mogla da dođe od marljivih studija akta. Na taj način, on u isto vreme izražava sumnju u takvu mogućnost, ali i ostavlja prostora nekakvim drugačijim mogućim rešenjima.

Život o kome Kle govori, kao i njegova težnja da, pre svega, postane čovek, da izgradi svoju ličnost – pružaju nam dobru osnovu za razmatranje problema uključivanja umetnosti u različite društvene strukture. Kle je umetnik, ali i kao svaki drugi čovek tokom života je izgrađivao svoju ličnost. Sama njegova ideja da svoj život u jednom trenutku stavi iznad umetnosti, može nagovestiti jedan od principa razmatranja umetnosti različitih društvenih grupacija (bez obzira na profesiju), u različitim životnim okolnostima, dakle, kroz sam život. Jedna veoma bitna karakteristika našeg uvođenja visoke umetnosti u različite strukture društva sastoji se u tome što se, izuzev profesionalnih umetnika i studenata umetnosti, naš odnos sa visokim umetnostima odvija za vreme našeg slobodnog vremena. Razlog je u tome što ljudi provode skoro sve svoje vreme radeći u okviru svog zanimanja ili profesije, i starajući se o svojim glavnim društvenim zadacima. Stoga, oni ne mogu mnogo da se angažuju u perceptivnom razmatranju umetničkih dela, a kamoli u perceptivnom razmatranju koje zahteva intelektualnu pažnju.

³⁵ Felix Klee (ed.), op. cit., 23-24.

Periodi Kleovog preispitivanja se mogu naslutiti u njegovom dnevniku, gde je on umetnost posmatrao kao прибежиште, bekstvo od ponekad surove stvarnosti. On ovde govori samo o umetnosti, a ne o nauci koja je tek kasnije postala predmet njegovog interesovanja. U svom dnevniku, on kaže sledeće: „Tolstojevo 'Vaskrsenje' je u naš krug uveo Šivago (Schiwago). To je bilo suviše etički za mene, ne samo u odnosu na umetnički sadržaj, nego po sebi. Iz ponovnog posmatranja, prepoznao sam da sam ja bio otvoren za etičke stvari samo kada su okolnosti mog života bile jasne i pune nade. Kasnije, umetnost je apsorbovala svu moju moralnost, i kao moralna osoba, ja sam bio apsolutno ubeđen da bih na kraju mogao da budem u potpunosti apsorbovan u tom svetu. Da vodim stvarniji život, verovatno ne bih mogao da izbegavam bolne sukobe.“³⁶

Iz ovog Kleovog iskaza vidimo da je umetnost bila u tom periodu njegovog života glavna preokupacija i da je, istovremeno, apsorbovala svu njegovu moralnost. Umetnost bi trebalo da bude moralna, a da ne govori o moralu. Kle je iskoristio umetnost za kanalisanje svojih moralnih sumnji i preispitivanja, i na neki način je i zloupotrebio. Njegov trenutni razvoj je uticao na to da u tom periodu još ne bude zloupotrebljena nauka, jer je ona ušla u Kleov život kasnije. Ipak, nauka je stidljivo iskrsavala u Kleovoj umetnosti, polako vršeći sve veći i veći uticaj na njegov umetnički put.

³⁶ Ibid., 37.

Haos i red – model predavanja

Paul Kle smatra da kosmos nije u potpunosti haotičan – on je carstvo reda. Na njegovoj slici *Astralni automaton* (1918), ljudska bića mogu biti viđena (pozitivno) kao automaton u službi zakona *Kosmičkog reda* (sl. 7). Da li je *Kosmički red* uništila mašina? To nam izgleda sasvim neuobičajeno, zato što smo skloni da poistovetimo automatizaciju, pre svega, sa manipulacijom mašinama ili manipulisanim ljudskim bićima. U oba slučaja se radi o određenom nivou svesti koji mašina, ili manipulirano ljudsko biće, poseduje. Kle, dakle, vidi mašinu kao veštačku tvorevinu koja bi mogla da poseduje svest. Na ovaj način, mašina predstavlja oličenje haosa, i ona sama stvara haos narušavajući red. Ono što možemo zaključiti iz prethodno iznetih stavova je to da, u ovom slučaju, postoji suprotstavljanje dva različita nivoa tumačenja. S jedne strane, za automaton, to jest robota, smatramo da je precizna mašina koja oponaša čoveka, i koja bi u budućnosti sve verodostojnije i preciznije mogla to činiti. S druge strane, ta ista mašina, kao moguće merilo za red i uređeni sistem, remeti taj isti red. Dakle, na delu je očigledna dvosmislenost slike kojom se Kle vešto poigrava.

Astralni automaton je slika male veličine, i jedna od Kleovih ranih slika koju je uradio kratko nakon, ili u poslednjoj godini Prvog svetskog rata, tačnije 1918. godine. Ono što ovaj rad čini naročito interesantnim je to što u njegovom nazivu, takođe, kao i na samoj slici, mogu biti otkriveni neki od najpresudnijih motiva i pojmova Kleove umetnosti, i umetnosti ranog modernizma u Nemačkoj. Ona prikazuje prostoriju sa nekoliko humanoidnih figura. I soba i figure su formirane i ukrštene pomoću geometrijskih oblika. Neke od arhitektonskih formi mogu biti stubovi, podsećajući na neku crkvu ili hram. Iz razloga što se oblici i linije ljudi i arhitekture preklapaju, spajanje oba dela je evidentno. Prostor i njegovi stanovnici se nekako zajedno stapaju; prostorija se sastoji od ljudskih bića i obratno. Neke od boja koje popunjavaju određene forme su višeslojne.

Naziv ove slike se sastoji iz prideva *astralni* i imenice *automaton*. Dok su problemi vezani za kosmičko ili astralno normalno povezani sa oblastima astrologije, ezoteričnog, ili sveta religije i spiritualnog verovanja, *automaton* je upravo reč najprogresivnije tehnologije. Šta je u stvari automaton? Automaton je samoaktivna mašina, to jest neelektronska pokretna mašina koja je napravljena da oponaša radnje ljudi ili životinja.³⁷ Opruga s namotajima je predstavljala glavni princip funkcionisanja najranijeg automata. Prvi zabeležen projekat ljudskog automata pripisan je Leonardu da Vinčiju oko 1495. godine.³⁸ Projekat Leonardovog robota je ponovo ožvjljen tek 1950-ih godina. Robot koji se pojavljuje u Leonardovim skicama mogao bi, ako se uspešno napravi, da pomera svoje ruke, okreće glavu i sedi pravo.



7. PAUL KLE: *Astralni automati*, 1918.



8. LEONARDO DA VINČI: Truba sa parom mehova,
Codice di Madrid II, f. 76r, 1500.

³⁷ Vid. Sabine Roszbach, *The Human Automaton in Art History*, University of the Saarland – Institute for Comparative Literature, 2004.

³⁸ Vid. Ibid.

Automaton sledi određene šeme što ga čini veoma pouzdanom alatkom. Zbog činjenice da radi nezavisno od ljudskog faktora, automaton takođe izaziva i dvosmislena osećanja: predstavlja trijumf naprednog pronalazača i mogući način da se proizvedu efekti van kontrole i upotrebe ljudskog bića. Takođe, postoje interesantna tumačenja koja ćemo dovesti u vezu sa ovom slikom. Kle je mobilisan u vojsku 1916. i u njoj je služio sve do decembra 1918. godine; poslednje mesto u kojem je služio kao vojnik bila je vazduhoplovna baza, gde je bio u direktnoj vezi sa jednom granom najnaprednije vojne tehnike: vazduhoplovstvom. Neki od njegovih prijatelja, uključujući Franca Marka i Augusta Makea, poginuli su u ratu. Kle je taj rat opisao kao prvi visokotehnološki, i prvi rat u kojem su se koristili tenkovi, vazduhoplovstvo i nova hemijska oružja. On nije slikao rat na ekspresionistički ili realistički način, nego na simbolički. U ratnim godinama, on je razvio seriju ratnih slika sa simboličkom izmenom aviona kao strelica. Pojam automaton može se stoga povezati sa automatizmom ratne tehnologije, na isti način na koji su bili povezani ekspresionistička slika i poezija.

Pojam kosmičke sfere, i s tim u vezi pridev *astralni*, skreće pažnju da ova slika pokazuje svet iza racionalne perspektive. Možda su forme stubova hrama mesta metafizičke funkcije, ili samo ponuda antičko-srednjovekovnih modela orbite koji bi mogli da daju slici veoma sveobuhvatnu perspektivu. Pridev *astralni* su upotrebljavali ezoterički alternativni pokreti ranog 20. veka u Nemačkoj na mnogo načina – ali sigurno nije povezivan sa industrijskim proizvodima ili automatonima. Veoma je teško tumačiti ovu sliku budući da ona spaja dva različita pojma. U tom smislu bi upravo iracionalni karakter, na koji ukazuje pridev *astralni*, mogao dati prostora tumačenju koje uključuje pretpostavke i predviđanja. Takvo tumačenje podržava i drugi pojam - *automatoni*, direktna personifikacija robota koji je, opet, oličenje modernog čoveka što živi u svetu intenzivnog industrijskog razvoja, a i sam polako postaje neka vrsta mašine, poslušna i spremna da odgovara na zadatke koje indirektno postavljaju same mašine.

Ova slika me, moram priznati, tera na to da pravim različite vrste kombinacija, i da elemente na njoj vidim u uvek drugačijem izdanju i položaju. Tako Kleovog automata posmatram kao da bi moglo da dođe do promene izgleda, ali taj izgled bi uvek mogao da se vrati u prvobitno stanje tako što bi se promenili delovi. Na taj način, u svakom trenutku bi, iako dođe do prostorno-vremenskog diskontinuiteta, isti mogao i da se poništi, to jest da se povрати prostorno-vremenski i fizički kontinuitet. Tako bi automaton iz budućnosti uvek mogao da izgleda drugačije od automata iz prošlosti.

U prvom slučaju izgled je menjan, u racionalnom smislu zamene delova, a u drugom je posle promene delova vraćen u prvobitno stanje. To znači da je u drugom slučaju imaginacija učinila svoje, budući da je realno stanje stvari zamišljeno kao drugačije, iako je vraćeno u prvobitno stanje. Činjenica je da ova slika pokazuje Kleovo interesovanje kao umetnika nemačkog modernizma za tehničke i metafizičke ideje. Kada je Kle počeo da predaje na Bauhausu, dvosmislena napetost racionalne tehnike i duhovnih pojmova već je počinjala da obrazuje višestruku ideologiju ove ustanove. Racionalizam tehničke veštine u formiranju ekonomičnog i funkcionalnog dizajna (po čemu je Bauhaus bio čuven) u ranim godinama, ne pomračuje u potpunosti umetnikovo interesovanje za metafiziku.

Pozorišna izvođenja u fazi Bauhauusa predstavljaju deo relativno rano završenog razvojnog puta pozorišnih eksperimenata koji su inspirisani estetikom mašine. Sve je krenulo od futurista, koji su predložili koncept čoveka kao automata koji ne oseća ljubav kada su sanjali o super-čoveku budućnosti; stvaralačka faza konstruktivista se asocijativno dovodi u vezu sa mega-mašinom sastavljenom od ljudskih komponenti. Šlemerovi pozorišni eksperimenti su bili potraga za elementima kretanja i prostora. Njegova inspirisanost vizuelnom umetnošću odražavala se u njegovom shvatanju plesača na sceni kao predmeta, i u njegovim predstavama koje su evocirale mehanički efekat, podsećajući na lutkarsko pozorište. U svom dnevniku Šlemer je napisao: “Zašto plesači ne bi mogli da budu prave lutke, pokrenute koncima, ili još bolje, samohodne, putem delovanja mehanizma, velikim

delom slobodne od ljudske intervencije, najviše usmerene pomoću daljinskog upravljanja!”³⁹ Od 1923. godine, lutke, mehaničke figure, maske i geometrijski kostimi postali su karakteristična odlika mnogih pozorišnih izvođenja u Bauhausu. Drugi član Bauhauusa, Laslo Moholj-Nađ, išao je još dalje: “Čovek, koji više ne bi trebalo da dozvoli da predstavlja sebe kao fenomen duha i uma... Njegov organizam mu dopušta u najboljem slučaju određeni opseg delovanja, i zavisi u potpunosti od njegovog prirodnog telesnog mehanizma... Efekat ovog telesnog mehanizma nastaje u suštini od posmatračevog iznenađenja... Ovo je subjektivni efekat. Ovde je ljudsko telo jedini medijum oblikovanja.”⁴⁰

Nakon što je zapisao svoje misli blizu otvorenog prozora kancelarije, 10. jula 1917. godine, Kle je prepisao u svoj dnevnik dugo pismo supruzi, misleći na očekivanu promenu u radu ka ‘nečem novom’: “Sinoć sam bio u stanju da slikam dobro. Minijturni akvarel je urađen, ništa novo, nego proširenje serija. Nešto novo se priprema, dijabolično će biti objedinjeno u istovremenost sa nebeskim, njihov dualizam se neće rešavati kao takav, nego u njihovom komplementarnom jedinstvu. Ubeđenje je već prisutno. Dijabolično ponovo zaviruje dalje, ovde i tamo, i ne može biti potisnuto. Radi istine, zahteva se da neko razmotri sve elemente zajedno.”⁴¹ Baš kao u svojim izjavama o “kristalno jasnoj” apstrakciji sa početka 1915. godine, Kle je formulisao ove uvide iz svog dnevnika. Međutim, on ih nije više tumačio kao “prelaz od juče ka danas”, “od realnosti ka apstrakciji”, nego kao “podeljenost” sa moralnim konotacijama, nagoveštenim pomoću reči kao što su “dijabolično” i “istina”. Unutar ove “podeljenosti”, apstrakcija i figuracija su ostale uravnotežene.

³⁹ Oskar Schlemmer, *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, ed. Tut Schlemmer, trans. Krishna Winston, Northwestern University Press, 1990, 55.

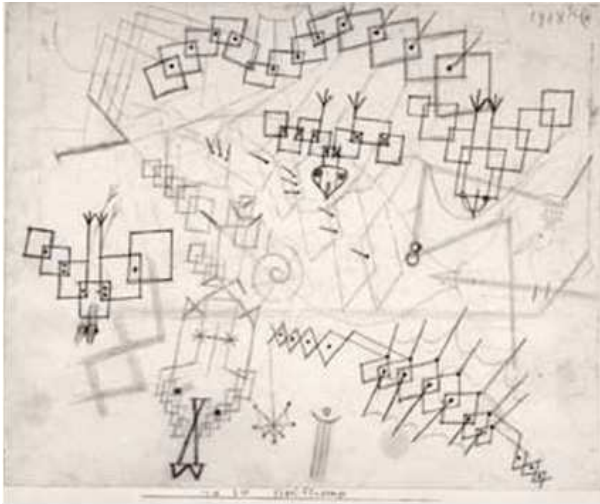
⁴⁰ Louis Kaplan, *Laszlo Moholy-Nagy: Biographical Writings*, Duke University Press, 1995, 78.

⁴¹ Felix Klee (ed.), *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, University of California Press, Berkeley, 1968, 372.

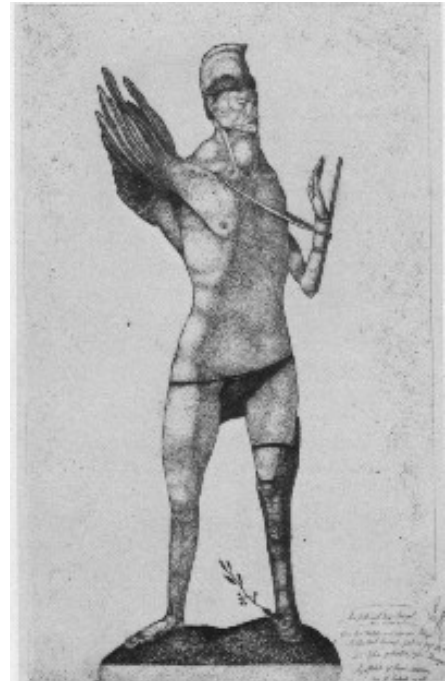
U crtežu *Ptica-avioni* iz 1918. godine, Kle alegorički upućuje na ptice i avione u vreme tekuće ratne propagande (sl. 9). On je na taj način povezoao novi dualistički koncept umetnosti o kojem je pisao u svom dnevniku, sa jednom od osnovnih vizuelnih alegorija njegove umetničke samorefleksije, idejom letenja. Međutim, u suprotnosti sa smelom projekcijom uzvišenog leta izvan realnosti koju je formulisao u svom dnevniku na početku 1915. godine, Kle se sada vratio na ambivalenciju leta i pada koju je opisao u svom bakropisu *Heroj sa krilom* (1905) (sl. 10). Ubrzo nakon toga, Kle je napravio motiv raspevanog slavuja, predmeta entuzijastičke pesme o kosmičkom uzdizanju apstraktnog umetnika: “Zato što sam došao, cvetovi su se rascvetali. Mnoštvo je oko mene zato što sam ja u pitanju. Pesma slavuja donosi mom srcu čaroliju preko ušiju. Ja sam otac svega, na zvezdama, i u najudaljenijim krajevima.”⁴²

U Kleovoj umetnosti pronalazimo elemente koji nagoveštavaju izvesne manifestacije savremenog veštačkog života, koji je s vremena na vreme čudnovat: njegovo pisanje razvija pojam unutrašnje prirodne dinamike – one koja uključuje posebno razumevanje prirodnih struktura. Veštački život podrazumeva mnogo više od nejasne organske metafore. Pod njim se podrazumeva detaljno bavljenje posebnim procesima i strukturama, i njihovo prevođenje u tehnološki medijum – u strukture koda i inženjeringa, u eksplicitna i formalna pravila, i procese. Onda bi umetnici koji se u svojoj praksi bave problemima veštačkog života mogli da kombinuju ovo prihvatanje prirodne forme, sa tendencijom ka tačnosti i sistematizaciji - gde se život pojavljuje iz interakcija formalnih elemenata u medijumu, namerno izdvojenom iz prirode. Kle je sledio, sa svojim sopstvenim objašnjenjima, kreativnu praksu koja je apstrahovala, formalizovala i usvojila tu dinamiku, približavajući je veštačkom (piktoralnom) medijumu.

⁴² Ibid., 375.



9. PAUL KLEE: *Ptica-avioni*, 1918.

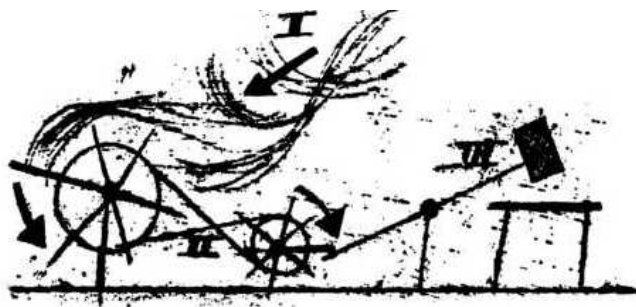


10. PAUL KLEE: *Heroj sa krilom*, bakropis, iz serije *Otkrića*, 1905.

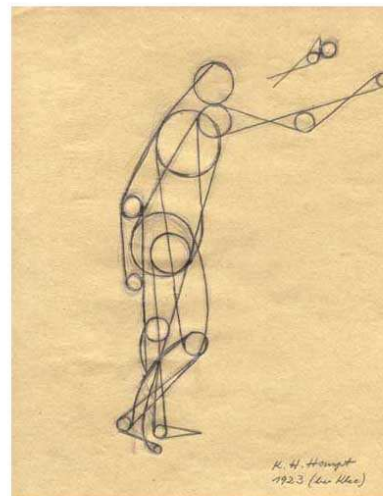
Kleovo delo u sebi sadrži neke elemente za stvaranje veštačkog života, ali mu i prethodi preko šezdeset godina, i u poređenju sa savremenom umetnošću veštačkog života jedan elemenat je očigledno pogrešan. Po definiciji, savremena umetnost veštačkog života uključuje naučna tumačenja veštačkog života – ona se služi kompjuterskim tehnikama i formalnim šablonima. Međutim, za Klea nije postojala takva veza. On je pozajmio konceptualne elemente iz nauke i filozofije svoga vremena – “romantički” vitalizam, teorija razvoja i fizika – ali nije imao nijedno pre-postojeće telo misli i tehnike da se na njega osloni. Njegov “proto-veštački život” je sâm vrsta sintetičke mešavine, one koja uključuje ove naučne i filozofske uticaje, ali je u osnovi pristup umetnosti i stvaranju umetnosti.

Za Klea, pojam kreativnog procesa koji je nekako inherentan u formalnim strukturama prirode bio je centralni, i on je zamišljao umetničku apropijaciju tog procesa kao glavnu tačku u svom razvoju. Ta tačka je za njega bila mistična ili metafizička – približavanje božanskom. Kle nije obezbeđivao samo predosećanje umetnosti veštačkog života, nego više, u osnovi, predosećanje veštačkog života kao pokretačke sile koja se interesuje za stvaranje i kreativnost. Ovo je preistorija veštačkog života kao umetničke prakse – one koja zapravo izgrađuje veštački život kao vrstu glavnog dostignuća za modernu umetnost. U Kleovom razmišljanju postoje određene stalne kategorije koje u postmodernoj sadašnjosti možemo da zamislimo kao više neodržive: pojmovi umetnost i umetnik su tako uključeni u traženje neke metafizičke prirodne istine, ili neko čisto, ili apsolutno kreativno stanje. Postavlja se i pitanje statusa prirode i njene simulacije, koncepta autonomnog uticaja i našeg odnosa prema tehnologiji.

Međutim, to organicističko tumačenje nekako istrajava – u vezi sa svim reflektujućim formulisanjem, osnovno kreativno interesovanje za proizvodni kapacitet prirodnih struktura još postoji. Moderni umetnici i teoretičari teže da izbegnu vizionarski stil Paula Klea, ali izgleda da su elemente njegovog razmišljanja i šire organicističke tradicije, nesvesno preradili umetnici 20. veka koristeći elemente veštačkog života. Kleova mašina predstavlja snažnu metaforu za progresivni razvoj umetnika, naročito onog mladog koji počinje da stiče znanja na umetničkoj akademiji. Osnovni elemenat koji pokreće tu mašinu je točak. Prvi točak svojim kretanjem započinje kretanje drugog točka, ovaj trećeg, itd., što omogućuje mašini da funkcioniše. Kleov vodenični točak funkcioniše po istom principu, s tim što uključuje i čekić kojeg pokreću točkovi. Finalizovanje procesa stvaranja likovnog dela podrazumeva visoku usredsređenost stvaraoca na sâm proces izrade rada, ali i na njegovo pažljivo posmatranje i promišljanje. Kle je izgradio iz moderne samosvesnosti (univerzalne odlike modernizma) i poetski i pedagoški sistem. Drugo se nadovezivalo na prvo i predstavljalo je socijalizaciju poetike, koja je nastala iz potrebe da se uspostavi objektivnija i konkretnija osnova za ono što je ostalo subjektivno interesovanje.



11. PAUL KLEE: *Vodenični točak i čekić*, "Pedagoške skice s predavanja", Praeger Publishers, Njujork, 1972.



12. KARL HERMAN HAUPT: *Maschine*, olovka na papiru (klasa Paula Klea), 1923.

Klea su za predavača izabrali njegovi savremenici koji su videli pravac u kojem se njegova umetnost kretala, jer su prepoznali da su njegovi principi prijemčivi za širu primenu. Ali, na Bauhausu on je morao da formuliše teoriju – doslednu, pristupačnu i razumljivu – u pogledu upotrebe piktoralnih elemenata, za one koji su želeli da dobiju osnovu na formalnom planu. Ono što je u prošlosti bilo improvizovano i *ad hoc*, moralo je sada da bude jasno artikulirano i sistematizovano, a ono što je ranije bilo oruđe i proces sada je moralo samo da bude pretvoreno u predmet i načelo. Kle nije pokušao da drži svoju umetnost izdvojenu od svojih nastavnih metoda kada je započeo pedagošku karijeru. Čak i ako je to želeo, principi Bauhauusa bi mu, u svakom slučaju, to teško dozvolili da učini. Sada je umetnost za njega postala više neka vrsta laboratorije u kojoj je on vršio eksperimente, i ona tako više nije bila njegovo privatno kreativno područje. Ali, Kle je do kraja zadržao tačku gledišta koja je videla umetnost kao nešto prelazno, instrumentalno i ilustrativno.

Postavlja se pitanje, šta je Kle stvarno mislio kada je rekao da u njegovom radu „čovjek nije vrsta, nego kosmička tačka.“⁴³ Po meni se ova Kleova konstatacija direktno nadovezuje na njegovo razmišljanje da je „stvaranje na drugim zvezdama vrlo verovatno dalo sasvim drugačiji rezultat“.⁴⁴ Moja pretpostavka, i naglašavam to da je ona samo moja, je ta da je Kle pod ovim podrazumevao i moguće vrste koje nastanjuju neke druge zvezde, to jest planete. Ona ostaje samo u domenu pretpostavke, jer Kle nije izneo dalje činjenice dovoljne za preciznije tumačenje. Pritom, to je samo i Kleova pretpostavka, jer on pretpostavlja kako bi nešto moglo da bude. Međutim, iako ne postoje određeni dokazi, mi ne možemo ili nećemo da prihvatimo kako smo jedina vrsta u univerzumu, i verujemo da moraju postojati još neke vrste. Kleovo upoređivanje čoveka sa „kosmičkom tačkom“ ukazuje na to da je Kle možda – pored onog tumačenja sa aspekta teozofije – u tom kontekstu napravio paralelu između kosmosa i haosa, odnosno reda i nereda. Uostalom, i sam Kle je naglašavao da „čovjek nije vrsta“, jer vrsta direktno ukazuje na uređenost, dok „kosmička tačka“, kao širok pojam, asocira na kaos koji ima tendenciju da preraste u red, jer je jedan od bezbroj delova (još uvek kaos) u okviru kosmosa koji je po Kleu uređen sistem.

Kle je zasigurno težio ka redu, to jest uređenom sistemu, ali je istovremeno počinjao od haosa. On stoga nije hteo da kreće od već uređenog, poznatog sistema, nego je nastojao da svoju ideju izgradi na nepostojećem, izvornom sistemu. Da je Kle svoja razmišljanja i ideje u vezi svoga stvaralaštva preslikavao i na predavanja, prenoseći znanja i iskustva studentima, jasno je iz njegove sledeće tvrdnje: „Postoji rezonanca unutar čestica, imanentna unutar njih. Ove oscilacije variraju od veoma jednostavnih do složenih skala. Neumoljiv zakon mora sve vreme da izražava sebe. Naklon ne može da ima sažaljenje. Svako

⁴³ Hilton Kramer, (*The Age of the Avant-garde, 1956-1972*, introduction Roger Kimball, Transaction Publishers, 2008, 125.), koji se poziva na: Felix Klee (ed.), *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, University of California Press, Berkeley, 1968, 345.

⁴⁴ Paul Kle, *O modernoj umetnosti*, preveo Božidar Božović, u: Književne novine, 341, Beograd, 1968.

izražavanje ili funkcija mora biti ubedljivo opravdano. Jedino tada će ono što je na početku, koje posreduje, i ono što je na kraju, pripadati zajedno prisno. I nigde neće sumnjivom biti dozvoljeno da se nametne, jer svaki deo se neizbežno uklapa u sledeći.“⁴⁵

Ovde vidimo da Kle govori o tome da i ono što je na početku i ono što je na kraju, moraju biti blisko povezani. Samim tim, on govori da iz haosa kao stanja na početku, moraju proizaći i sledeći delovi koji se uklapaju jedan u drugi. Uklapanje delova koji slede nakon haosa je manje ili više jasno, dok uklapanje svih delova - a naročito onog koji direktno proizlazi iz haosa - sa istim, može biti krajnje zagonetno i inspirativno u pogledu samih predavanja. Kle govori o različitim vrstama stvaranja koja su i kosmičkog i zemaljskog karaktera. Pritom, on kombinuje elemente kosmičkog sa elementima zemaljskog, stvarajući čvrstu sintezu: „Umetnost je poređenje stvaranja. Svako umetničko delo je poređenje, baš kao što je zemaljsko primer kosmosa.“⁴⁶ Stvaranja koja se odvijaju u stvarnosti samo su vremenski ograničena. Ona se odvijaju na ogromnom prostoru, na čitavoj Zemlji. I kao što Kleove slike izlaze iz okvira ograničenog rama u neograničen vremenski tok, tako i stvaranja koja se odvijaju na Zemlji nisu strogo uokvirena. Kao što je Zemlja neodvojiva od kosmosa, dakle, sadrži se u njemu, na isti način je Kleova slika sastavni deo celokupnog prostora, što znači da je uokviravanje slike pri njenom tumačenju nesvrishodno.

Stvaralac iz 1934. godine prikazuje temu leta koju je Kle dugo koristio kao iskrivljeni simbol umetničke težnje (sl. 13).⁴⁷ Samim tim, može se uverljivo tvrditi (kao što je urađeno) da je stvaralac ovde sâm umetnik i da je slika, stoga, satira umetničke ambicije. Ali

⁴⁵ Paul Klee, *Wege des Naturstudiums*. In: *Staatliches Bauhaus 1919–1923*, Bauhaus Verlag, Weimar 1923, S. 24–25, navedeno prema: Paul Klee, *Notebooks, Vol. 2: The Nature of Nature*, ed. Jürg Spiller, Overlook Press, 1992, 289.

⁴⁶ *Ibid.*, 356.

⁴⁷ Vid. Marcel Franciscono, *Paul Klee: His Work and Thought*, University of Chicago Press, Chicago, 1991, 193-194.

ništa na slici ne ukazuje na ovo. Kao i mnogo Kleovih slika, ona je bitno dvosmislena. Stvaralac lako može da bude, kako božansko, tako i ljudsko biće. Krajnji rezultat Kleovog korišćenja apstraktnih struktura modernizma bio je da proširi svoj kritički pogled na ljudsku prirodu (usmerenu ka procesu naređivanja). Ali, u meri u kojoj stvaranja odražavaju njegov osećaj za humor, ona su nešto više od nečega što je po strani.⁴⁸

Kle je u istu ravan postavio i kosmos i stvaraoca. On je, takođe, najviše savršenstvo video u kosmosu, ali je isto tako smatrao da je čovek, to jest stvaralac, dostojan da učestvuje u najvišem procesu stvaranja - *Genezi*. Kleov umetnik je istovremeno i stvaralac i pronalazač, jer pronalazi i otkriva nove stvari posmatrajući prirodu. Ako krenemo od stanovišta *kreacionizma*, po kojem je Bog stvorio svet ni iz čega, doći ćemo do toga da je on stvorio i prirodu.⁴⁹

Kle posmatra prirodu kao savršenu, ali rekao bih, u jednom drugačijem smislu. Ona je za njega savršena, ali je istovremeno i umetnik-stvaralac dužan da otkriva u njoj elemente koje će, pri tom, koristiti za svoje kreativno i originalno stvaralaštvo imajući potrebnu slobodu za to. Tako Kle, s jedne strane zamenjuje uloge, jer sada čovek kao umetnik i stvaralac stvara u svetu umetnosti ono što je Bog pre toga stvorio u stvarnosti i ima isto tako i slobodu u tom činu, dok je s druge strane, ipak, ograničen i uslovljen prethodnim

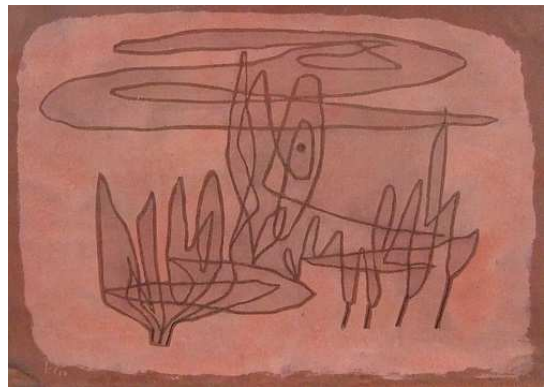
⁴⁸ Inače, filozofi i religije poznaju tri velika pogleda na nastanak sveta. Jedan je *dualistički* i govori: postoji Bog i postoji večita materija, iz te materije Bog je izgradio svet. Tako je u vavilonskim mitovima, kao i u Platona. Drugi je pogled *emanacijski*: za neoplatoniste postoji samo apsolut, iz koga se izdvojio svet. Oba ta pogleda odbacuju hrišćanska religija i teologija, stojeći na stanovištu *kreacionizma*: postoji samo Bog i ništa više, Bog je svet stvorio ni iz čega; ne putem procesa emanacije, nego putem božanskog naređenja. O ovome više videti u: Vladislav Tatarkjevič, *Forma: istorija jednog izraza i pet pojmova*, posebno "Creatio ex nihilo", preveo Petar Vujičić, u: Treći program, 37, II, Beograd, 1978.

⁴⁹ Po antičkom shvatanju, pak, priroda je savršena i čovek je u svojim delanjima dužan da postaje sličan njoj. Takođe, ona podleže zakonima, pa tako i on mora da otkriva njene zakone i da im se pokorava, a ne da traži slobodu koja će ga lako odvući od tog *optimuma*, kakav u svom delanju može da dosegne.

stvaranjem, jer se makar i delimično pri stvaranju rukovodi zakonitostima kosmosa i prirode koje je ustanovio Bog. Iako je Kle, s obzirom na svoj izraziti talenat i upečatljivi individualni izraz, bio pojedinac koji je lako mogao i da izađe iz okvira svog vremena, on je, ipak, teško mogao da se odrekne istorije i tradicije koja svoju moć pokazuje svojim trajanjem. Kleov važan doprinos je upravo u objedinjavanju ove dve suprotnosti u sebi, i na taj način se on predstavlja kao dubok mislilac i vizionar.



13. PAUL KLEE: *Stvaralac*, 1934.



14. PAUL KLEE: *Grupa drveća*, 1934.

Ranije pomenuta Kleova „kosmička tačka“ ima svoje mesto u kosmosu. Međutim, on piše i o prethodnom uspostavljanju jedne tačke u haosu: „Kosmotvorni trenutak je tu. Tačka u haosu: uspostavljena siva tačka iskače u nadređenu oblast, koja načelno sažeta, može biti samo siva, podari li se ovoj tački koncentrični prakarakter. Iz njega tako probuđeni poredak zrači ka svim dimenzijama. Uzdizanje jedne tačke do središnjeg značenja označava kosmotvorni trenutak. Ovome događaju odgovara ideja svakog početka (npr. rađanje), ili bolje, pojam jajeta.“⁵⁰ Kleov kosmotvorni trenutak može se prepoznati u njegovim

⁵⁰ Paul Kle, *Zapisi o umetnosti*, izbor, predgovor i prevod Bojan Jović, Esoteria, Beograd, 1998, 86.

predavanjima, odnosno u veoma značajnom događaju koji označava početak predavanja. Početak je, kao i u drugim, i u slučaju predavanja najteži, pa je tako veoma bitno precizno ga utvrditi. On, takođe, predstavlja i začetak ideje koja će se kasnije razvijati u nekom od mogućih pravaca. Kleovo započinjanje predavanja od haosa ima smisla, jer inače svaka značajna ideja ne može započeti od već ustanovljenih načela - na kojima će, naravno, kasnije biti građena i dograđivana - već ide unazad, ka praznovornom principu.

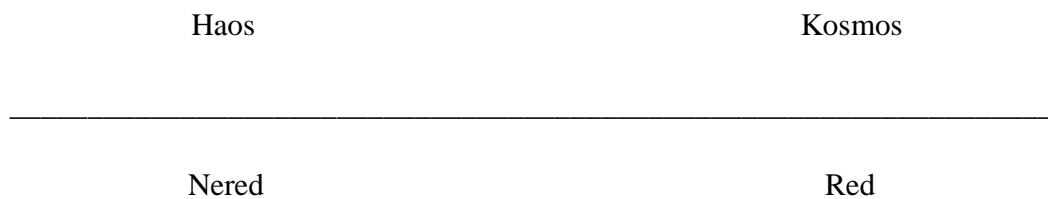
Kao što razmatra suprotstavljene pojmove, to jest parove pojmova - (haos i nered) i (kosmos i red) - tako Kle pravi i razliku između prirodnog i umetničkog poretka. Međutim, on tu razliku neutrališe kada principe na kojima je zasnovan prirodni poredak koristi prilikom građenja umetničkog poretka. Ali, pre ustanovljenja ove razlike, Kle najpre razmatra kaos, te u istom stilu on i započinje svoja predavanja: „Logično da počinjem od haosa, to je najprirodnije. Pri tom sam miran, jer sam i sâm pre drugih kaos.“⁵¹ U sledećoj Kleovoj konstataciji se nazire redosled poteza koje predavač treba da preduzme tokom predavanja, bez obzira što se na prvi pogled može zaključiti da je tu reč samo o direktnom i očiglednom tumačenju datih pojmova: „Kaos je neuređeno stanje stvari, zbrka. 'Svetsko-tvoračko' (kosmogenetičko) mitsko prastanje sveta, iz koga se postepeno, ili najjednom samo od sebe, ili kroz čin stvaraoaca, izgrađuje uređeni svemir.“⁵² Dakle, ovo može ukazivati i na to da je Kle u velikoj meri, i po ovom principu, gradi svoja predavanja. Kleovo „mitsko prastanje sveta“ možemo uporediti sa samo trenutnim, ali verovatno i najznačajnijim trenutkom u građenju predavanja, pri čemu bi „svet“ bio samo predavanje.

Kle analizira i mogućí rasplet kada je reč o započinjanju od haosa. Takav mogućí scenario može se naslutiti iz njegovog insistiranja na tome da svaki pojam mora imati svoju suprotnost, i da on ne može postojati za sebe, već da iz svakog pojma treba da sledi

⁵¹ Ibid., 89.

⁵² Ibid., 89.

suprotstavljeni pojam: „Pojam nije zamisliv bez suprotnosti. Njegovo odvajanje od suprotnosti. Pojam bez svoje suprotnosti nije delotvoran. Ne postoji pojam za sebe, već pretežno samo pojmovni parovi. Šta znači 'gore' kada iz njega ne sledi 'dole'? Šta znači 'desno' kada iz njega ne sledi 'levo'?“⁵³ Takođe, ovde se može zaključiti kako Kle već polako pokazuje zašto bi trebalo, i zašto i on sâm ide u pravcu uspostavljanja reda nakon započinjanja od haosa. Na to ukazuju suprotstavljeni pojmovi, to jest parovi pojmova (gore i dole) i (levo i desno). Činjenica je i da svi ovi pojmovi ukazuju na red, jer precizno određuju položaj i potencijalno kretanje u nekom od pravaca.

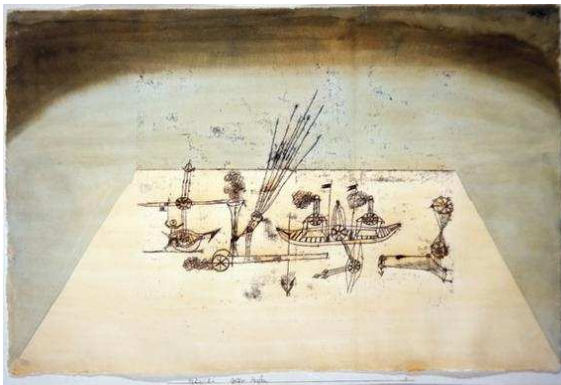


Kle je pisao da se slika gradi parče po parče, ne drugačije od kuće, i da slikar, kao i arhitekta, mora da obezbedi da njegove konstrukcije budu stabilne i izdržljive. Činjenica je da haos i njegovo potencijalno otkrivanje pomoću nauke predstavljaju dinamičko stanje koje može da ukazuje na put ka suptilnijem i fleksibilnijem redu nego što su

⁵³ Ibid., 94.

pojednostavljanje i ponavljanje. Drugi zanimljivi aspekt je odlučno odstupanje od ravnoteže, identifikovane u određenim radovima savremene arhitekture. Ravnoteža između reda i haosa je zasnovana na istim onim pravilima koja upravljaju sistemima u univerzumu.⁵⁴

Ono što možemo prepoznati u Kleovim skicama s predavanja je njegov odnos prema kosmičkom haosu i redu, do kojeg može da se dođe zahvaljujući nekim merilima koja je sâm čovek ustanovio. Takođe, njegova predavanja su u sintezi sa glavnom ideologijom Bauhausa - koja je bila okrenuta industrijskim proizvodima i industrijskom razvoju – urezala snažne putokaze za kasnije razvijanje teorija, zasnovanih ili inspirisanih tehnološkim dostignućima. U isto vreme, krajnje je neobičan odnos između ideje i njene realizacije, koja može biti onemogućena usled nedostatka dovoljno razvijene tehnologije. To je upravo slučaj sa Kleovim dobom, gde su pored njega i naučnici dolazili do određenih zaključaka, ali nisu bili u mogućnosti da ih do kraja u potpunosti realizuju.



15. PAUL KLE: *Žuta luka*, 1921.



16. PAUL KLE: *Parobrod u Luganu*,
litografija, 1922.

⁵⁴ Vid. Charles Jencks, *The New Paradigm in Architecture: The Language of Postmodernism*, "Introduction", Yale University Press, 2002, 1-9.

Kleova slika *Kosmičko putovanje parobrodom* (sl. 17) predstavlja aluziju na industrijski razvoj koji je suprotstavljen nedokučivom kosmosu. Ona bi mogla da predstavlja i provokaciju, ali i konstataciju, da koliko god bio razvijen tehničko-tehnološki aspekt društva, ne postoji mogućnost da kosmos bude ikako dosegnut. Takođe, to su i dve različite krajnosti, s jedne strane izvorni početak (kosmos), a s druge sve intenzivnija tehnološka dostignuća koja su proizvod industrijskog razvoja, a pri tom su zemaljskog karaktera. Razmišljanja nas mogu voditi u još jednom, drugačijem pravcu, a to je da ova Kleova slika ne prikazuje samo put proizvoda industrijskog doba kroz krajnje nepoznate delove kosmosa, već i obrnuti proces, od nepoznatih delova kosmosa ka poznatom parobrodu. Iako je parobrod daleko manje kompleksan od kosmosa, on je možda baš zato i krajnje dostupan po svim aspektima. Istovremeno, ovaj odnos predstavlja i model Kleovih predavanja koja idu od haosa ka redu, a kosmos, i parobrod, kao jedan od brojnih drugih industrijskih proizvoda što su bili predmet istraživanja na Bauhausu, predstavljaju dva različita aspekta Kleovog istraživanja koja je on vešto povezoao.



17. PAUL KLEE: *Kosmičko putovanje parobrodom*, 1917.

Tumačenje Kleovih predavanja po etapama

S obzirom na to da su Kleova predavanja proizašla iz njegove umetnosti kao izvora, njihov razvoj se mora posmatrati i u tom kontekstu. Kleov evolutivni razvoj je veoma složen i specifičan, i to najviše zbog njegove umetnosti koja je i strukturirana po nekim principima evolucije. Ti principi su naročito uočljivi, a pre svega utvrđeni i razvijeni do najvišeg nivoa, u njegovim predavanjima. Iako sledeća Kleova zabeleška iz njegovih spisa ne ukazuje na to da bi njegova umetnost, a kasnije i predavanja, mogli da se razvijaju po prilično studiozno razrađenim principima evolutivnog razvoja, istraživanje sledećih etapa njegovog razvoja će nam pokazati da je taj proces vremenom dobio sasvim drugu dimenziju: „Moji prvi crteži iz detinjstva bili su visoko maštovito ilustrovanje. Bez razmišljanja o bilo kakvom modelu u prirodi. Cveće, životinje, crkve, kante za zalivanje, konji, vagoni, sanke i paviljoni za bašte, bile su teme koje su se često ponavljale.“⁵⁵

U određenom smislu je sasvim uobičajeno i logično da dete poseduje izraženiju maštu u odnosu na modele, koji se razvijaju po određenim pravilima. Međutim, činjenica je da Kleovo maštovito stvaranje nije čak ni tada bila puka maštarija, već neka vrsta inicijalnog otvaranja njegovog talenta prema različitim mogućnostima nestihijskog napredovanja. Takva vrsta stvaranja, uprkos svojoj naizgled neutvrđenoj i nepreciznoj strukturi, kod Klea je bila od ključnog značaja upravo za kasnije utvrđivanje principa evolutivnog razvoja, najpre njegove umetnosti, a zatim i njegovih predavanja. Iz druge Kleove zabeleške se vidi, pak, da se on ubrzo nakon prve faze kretao u pravcu pomenutog evolutivnog razvoja, koji je podrazumevao

⁵⁵ Paul Klee, *His Life and Work in Documents: Selected from Posthumous Writings and Unpublished Letters*, ed. Felix Klee, George Braziller, New York, 1962, 4, navedeno prema: Felix Klee (ed.), *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, University of California Press, Berkeley, 1968, 28.

sistematično i postupno izgrađivanje principa rada: „Jedan izvor inspiracije su bili listovi slika sa francuskim stihovima.“⁵⁶ Ovde vidimo da je Kle već počeo da koristi paralelne metode koji su, naravno, u pojednostavljenom obliku. Reklo bi se i da je on u tom trenutku spoznao mogućnosti racionalnog delovanja u likovnom izražavanju, to jest kako racionalna misao može postaviti u prihvatljive okvire neobuzdanu maštu. To proizvodi nešto što bih nazvao „evolutivnim kriterijumom određivanja metoda“, gde se paralelno i postupno – nekad i nesvesno - razvijaju nastavni metodi u procesu evolutivnog razvoja.

Kada smo naveli događaj koji je uznemirio Klea, a to je smrt njegove bake, pomenuti su i neki detalji vezani za dešavanja nakon njene smrti. Ipak, nije analiziran stvarni uticaj na Klea koji je ovaj neprijatan događaj proizveo. Naime, on u ovom slučaju piše sledeće: „Nakon smrti moje bake, kada sam imao 5 godina, umetnik u meni je učinjen siročetom; kroz kompenzaciju je počelo moje vežbanje muzike. Grad i selo su bili na veoma niskom nivou, samo dokle je umetnost bila predmet interesovanja; stvari su bile prilično bolje u sferi muzike.“⁵⁷ Ovde vidimo da nakon smrti svoje bake Kle pored sebe nije imao nikoga da ga podučava, što ga je donekle i obeshrabilo. To je sasvim razumljivo ako uzmemo u obzir činjenicu da je on prve umetničke korake, i jedine do tog trenutka, napravio upravo zahvaljujući svojoj baki. Ti prvi događaji, vezani za njegova iskustva sa crtanjem, snažno su se urezali u njegovo sećanje i izvršili su veliki, i možda i ključni uticaj na njegovo kasnije stvaralaštvo.

O detaljima vezanim za njegove prve pokušaje i iskustva sa crtanjem, može se videti u sledećim Kleovim rečenicama: „Moja baka, gospođa Frik (Frick), učila me je veoma rano da crtam kredama. Ona je koristila posebno meku vrstu papira, tzv. svilenu hartiju. Ne bi uzimala zalogaj jabuke, niti bi stavljala kriške jabuke u svoja usta; umesto toga, ona bi ih

⁵⁶ Ibid., 78.

⁵⁷ Ibid., 31.

prvo perorezom nastrugala u neku vrstu kaše. Iz njenog stomaka je periodično izlazio kiseo dah.⁵⁸ Pored samog doživljaja i osećanja koje je on izazvao, i neki drugi elementi su od značaja prilikom tumačenja. U ovom slučaju, bitan je i materijal koji je koristila Kleova baka, to jest vrsta papira i krede kojima ga je ona učila da crta na tom papiru. Ta mekana svilena hartija je sasvim odgovarajuća za pravljenje skica, što znači da je u skladu i sa početnom fazom Kleovog evolutivnog razvoja.

Kle je vremenom nužne i sasvim prirodne, a na samom početku u određenoj meri nesvesne situacije, u svom evolutivnom razvoju počeo da polako povezuje sa doslednim izborom „mogućeg“: „Ja slutim da ću dospeti do nekog pravila, ali ne smem da počinjem s hipotezama, već s primerima, makar i najmanjim. Ukoliko uspem da tu sagledam jasnu podelu, imaću više nego što je razuzdana imaginarna konstrukcija. A iz niza primera, automatski će proizaći ono tipično.“⁵⁹ Tumačeći Kleovu umetnost, a u vezi s tim i prethodne njegove rečenice, Verner Hofman (Werner Hofmann) ističe kako za Klea „umetnost predstavlja nešto što proističe iz stanja modela, koji u sebi već nose začetak radijusa razvoja, budućih potencijalnih ostvarenja formi. Čak i kad potpuno slobodno pronalazi, Kle zna da razluči svoj 'svetski stvaralački čin', od jednog sveobuhvatnog kosmičkog plana: on pronalazi samo oblike, koji bi na drugim planetama (što će jednom možda biti moguće dokazati) mogli da budu isti takvi.“⁶⁰

⁵⁸ Felix Klee (ed.), *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, University of California Press, Berkeley, 1968, 4.

⁵⁹ Reč unapred prilikom otvaranja izložbe u Jeni, 26. januar 1924, u: Paul Klee: Das bildnerische Denken, Hrsg. Von Jürg Spiller, Basel-Stuttgart 1956, S. 93., navedeno prema: Werner Hofmann, *Pitanje strukturne analize*, preveli Sonja Mađar i Zoran Gavrić, u: *Ideje*, 1, Beograd, 1980, 145.

⁶⁰ Ibid., 145-146.

Jasno je to da je Kle insistirao na primerima, i s tim u vezi na praksi, jer je smatrao da se samo na taj način mogu graditi hipoteze i ideje. Međutim, mislim da je Kle upravo u kasnijem periodu - naročito onom u kojem je držao predavanja – išao obrnutim redosledom, pa je često primere gradio na hipotezama i idejama koje su bile duboko utkane u njegovu teoriju. Takođe, „razuzdanu imaginarnu konstrukciju“ on je zamenio na svojim predavanjima jasno utvrđenim načelima i principima, što je bilo uslovljeno njegovim razvojem i napretkom, ali i specifičnom prirodom i strukturom njegovih predavanja.⁶¹

Kle je ubedljivo predstavio seriju svojih *Otkrića* kao čvrst *Opus I*. Termin „opus“, često primenjivan na muzičke kompozicije, i povremeno na književna dela, bio je naročiti izbor za relativno skromnu grupu od 11 grafika. U vezi sa tim, K. Porter Ejčel (Aichele) kaže: „Najjednostavnije objašnjenje za Kleov izbor terminologije je očigledna paralela između njegovih brojnih *Otkrića* i numeričkog sistema korišćenog u katalogizaciji muzike. Samim tim može se ustanoviti da je, prisvajajući termin tradicionalno rezervisan za muziku i književnost, Kle nameravao da izgradi konceptualni okvir u kojem su različite slike mogle da budu čitane kao sastavni delovi vizuelne celine, koja je doživljena i razumevana tokom vremena.“⁶²

S obzirom na to da je Kle bio slikar koji nije nalazio zadovoljstvo u pukom predavljanju on je, samim tim, čeznuo da izrazi svoj unutrašnji život. Kako je bio upoznat i sa muzikom – otac mu je bio profesor muzike, a i sam Kle je svirao violinu i u nekim periodima, počev još od detinjstva, dvoumio se između muzike i likovne umetnosti – Kle je zavidio na lakoći sa kojom muzika, najnematerijalnija i najapstraktnija od svih umetnosti,

⁶¹ Što se tiče Hofmanovog stava u vezi ovog problema, on je prepoznao strukturu Kleovog razvoja, koja iako se razvija po etapama, uvek u sebi nosi nesvesne moduse sa samog početka koji, pak, kasnije bivaju dovedeni do višeg nivoa svesti. Moglo bi se reći i da se hipoteza o oblicima koji bi na drugim planetama mogli biti isti, jasno nadovezuje na prethodnu konstataciju, ali je njen nedostatak upravo u nemogućnosti zahvatanja „sveobuhvatnog kosmičkog plana“.

⁶² K. Porter Aichele, *Paul Klee's Pictorial Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, 20.

ostvaruje ciljeve koji nisu dostupni likovnoj umetnosti. On je primenjivao muzičke termine na sopstvenu umetnost: ritam u slici, matematičko i apstraktno građenje, ponavljanje melodija boja, stavljanje boje u pokret.⁶³

Razmatrajući Kleovu grafiku *Dva gospodina se klanjaju jedan drugom*, svaki pretpostavlja da je drugi na višem položaju (1904), (sl 18) kao i celu grupu od njegovih 11 *Otkrića*, Ejčel piše sledeće: „Pored toga što obezbeđuje ključ opsega izvora za *Otkrića*, Kleov gotičko-klasični polaritet poziva posmatrača da razmotri grupu od 11 *Otkrića* kao inicijalnu manifestaciju uzajamnog dejstva polarnih suprotnosti, koje bi mogle da nastave sa obaveštavanjem umetnikovog estetičkog sistema.“⁶⁴ U ovoj grafici Kle je od mnogih mogućih gotičkih uzora za figure, izabrao skeletne partnere u kasnim srednjovekovnim predstavljanjima „Igre smrti“.⁶⁵ Jasno je da je Kle bio pod uticajem gotičkog stila, i da su njegove figure poprimile nešto od tog stila. Međutim, osnovni uzrok Kleove potrebe za izduživanjem figura vidim u nečem drugom.

Naime, prethodno je rečeno kako je Kle pronalazio samo oblike koji bi na drugim planetama mogli da budu isti takvi. Analizirajući njegove otiske iz „Opusa I“ *Otkrića* i druge njegove radove, pretpostavljamo da je Kle na početku imao ideju da se i njegove figure sastoje od ovih oblika. Njegove figure nisu poznate ljudskom rodu, a reklo bi se i da je

⁶³ Marvin Minski (Minsky) u svom radu “Muzika, um i značenje”, poredi sonatu sa predavanjem: “Nastavnik pridobija pažnju učenika, ili postepeno, ili pomoću majstorstva govora, tiho bez promene. Sledeće, nastavnik predstavlja elemente pažljivo, ne uvodeći previše ideja, ili ih razvijajući predaleko, jer sve dok se osnove uče, učenici ne mogu da grade na njima. Tako, na početku, nastavnik ponavlja mnogo. Sonate, takođe, objašnjavaju prvo neku ideju, onda drugu, i onda sve to rekapituliraju. Muzika ima mnogo formi, i postoji mnogo načina da se predaje. Ja ne kažem da kompozitori uopšte svesno teže da predaju, ipak, oni su majstori u izmišljanju obrazaca za izlaganje, uključujući one koji se umnožavaju sa više ideja i deluju na naše umove mnogo jače.” Marvin Minsky, *Music Mind and Meaning*, in: Stephan M. Schwanauer and David A. Levitt (eds.), *Machine Models of Music*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1993, 329.

⁶⁴ K. Porter Aichele, op. cit., 19.

⁶⁵ Termin koji je upotrebila K. Porter Ejčel (op. cit., 19.)

Kle iskoristio elemente gotičkog stila samo kao sredstvo za postizanje višeg cilja, za stvaranje različitih elemenata u procesu *Geneze*. Stoga možemo zaključiti da su Kleu upravo te druge planete poslužile za stvaranje bića nalik ljudskim, ali samo u meri u kojoj mi želimo da opazimo osnovne elemente, što čine i celinu ljudskog tela; kada je reč o veličinama i dimenzijama delova tela Kleovih figura, one se dosta razlikuju od nama poznatih.

Poslednji bakropis iz Kleove serije *Otkrića, Zreli Feniks* (1905),⁶⁶ predstavlja uobličavanje formi na sličan način kao u prethodnom bakropisu, s tim što je figura sada sasvim izdignuta i ponosito stoji uspravljena, sa kopljem na čijem vrhu se nalazi lobanja mrtvog Feniksa (sl. 19). Kle je svojoj ženi Lili objasnio ovaj otisak na sledeći način: „Ja imam alegoriju nepodesnosti kao što je buđenje Feniksa; piktoralno veoma interesantnu. Na primer, ti upravo moraš da zamisliš da je tamo baš bila revolucija, nepodesnost je spaljena, i sada je tu, podmlađen, raste iz svog pepela. To je ono u šta ja verujem...“⁶⁷ Međutim, ovde ćemo izneti tvrdnju koja ukazuje na to da je Kle izmenio tumačenje nakon što je završio grafiku: „Podmlađeni Feniks je postao zreo i (kao i sva *Otkrića*) praćen objašnjenjem: Zreli Feniks kao simbol nepodesnosti ljudskih stvari – čak i najviše – u vreme krize.“⁶⁸

Neka tumačenja u vezi ovog otiska povezuju Kleova razmišljanja o njemu sa nemačkim pobedničkim mentalitetom i Prvim svetskim ratom. On je očekivao brzu pobedu Nemaca, i nadao se da će nacionalni uspon ponovo doneti Nemcima sredstva (hrabrost i

⁶⁶ Paul Kle o ovoj grafici u svojim dnevnicima piše sledeće: „*Zreli Feniks* ne predstavlja idealnu figuru; on je stvarno 500 godina star, i kao što se vidi, mnogo toga mu se desilo za to vreme. Ovo ukrštanje između realizma i bajke je ono što proizvodi komičan efekat. Njegov izraz nije bez tragične strane, i misao koja će uskoro ovo stvorenje redukovati na partenogenezu, ne otvara bilo kakve ohrabrujuće perspektive. Ritam neuspeha, sa periodičnošću od 500 godina, jeste uzvišeno komična predstava.” Felix Klee (ed.), *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, University of California Press, Berkeley, 1968, 168.

⁶⁷ Felix Klee (ed.), op. cit., 173, navedeno prema: Susanna Partsch, *Paul Klee, 1879-1940*, Taschen, 2003, 31.

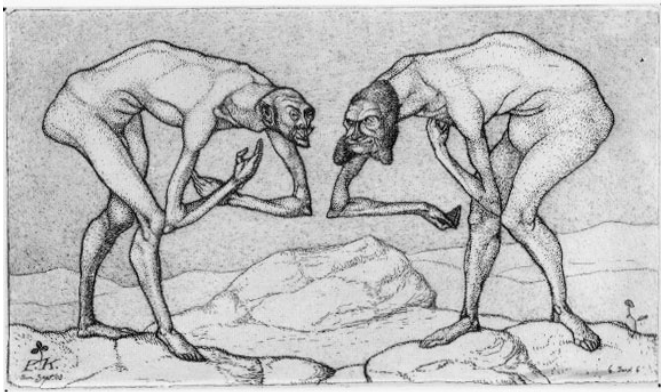
⁶⁸ Ibid., 31-32.

novac od pokrovitelja i izdavača), koja su poslednjih godina bila uskraćena. Kle je, ipak, nakon pogibije svog prijatelja, nemačkog slikara Makea, u ratu, promenio svoj stav prema ovom problemu.

Ipak, tumačenje ćemo usmeriti u drugom pravcu, koji nema mnogo veze sa ranijim tumačenjima, već pre sa celokupnom idejom na kojoj počiva serija *Otkrića*, naročito sa prethodnim bakropisom iz iste serije, *Dva gospodina se klanjaju jedan drugom...* Naime, dok pravimo paralelu između ova dva bakropisa, ne možemo a da ne primetimo da razlika – između figura koje se klanjaju na jednom bakropisu, i figure koja stoji uspravljena, na drugom – ukazuje na Kleovu dvosmislenost i otkriva nepodudaranje sa onom pričom o nemačkom pobedničkom mentalitetu. Opravdano je da tumačenje može, i treba da se zasniva – čemu sam i sâm bio sklon u prethodnim delovima – i na stvaranju umetnika koji je pod utiscima i uticajima događaja iz svog vremena, među kojima su i oni revolucionarnog karaktera što su uticali i na širu svetsku populaciju. Ali, smatram da u ovom slučaju Kleova ideja nije zasnovana u dovoljno jakoj meri na tumačenjima tog tipa, jer je i u ostalim radovima iz serije *Otkrića* ideja vodilja zasnovana na načelima koja prate evolutivni razvoj, proizašao iz najvišeg čina stvaranja - *Geneze*.

Razmatranje mogućnosti zasnivanja Kleovih predavanja na principima evolutivnog razvoja vodi nas, prirodno, ka Bauhausu i njegovim načelima, što je sasvim razumljivo iz razloga što je Kle najveći deo vremena tu predavao, ali i zbog činjenice da je Kle kao veoma značajan pojedinac uspeo da nametne neke drugačije principe od onih koje je propagirao Bauhaus. Tu pre svega mislimo na model Kleovih predavanja koji je pratio kretanja u procesu evolutivnog razvoja van područja umetnosti. To je bilo ostvarivo iz razloga što je Kle samostalno proučavao biologiju, ali i paleontologiju i astronomiju, dok se po pitanju astrologije konsultovao sa svojom suprugom, stručnjakom za ovu oblast. Kretanja u ovom pravcu su jednim delom svoju osnovu imala i na Bauhausu, za vreme upravljanja drugog po redu, od ukupno tri direktora. Naime, Gropijusa koji je bio prvi direktor (1919-

1927) nasledio je na čelu Bauhauusa 1927. godine Hanes Majer (Hannes Meyer), koji je od iste godine predavao na odeljenju za arhitekturu.⁶⁹ Iako je svoj pedagoški program izložio sa jasnoćom koja se ne može pogrešno razumeti, u obraćanju studentima on se izjasnio za načela što su se nadovezivala na Gropijusovu eru.



18. PAUL KLE: *Dva gospodina se klanjaju jedan drugom, pretpostavljajući da je ovaj drugi na višem položaju*, bakropis, iz serije *Otkrića*, 1904.



19. PAUL KLE: *Zreli Feniks*, bakropis, iz serije *Otkrića*, 1905.

Na osnovu tih načela Bauhaus je trebalo da rešava probleme koje postavlja život, to jest zadatak direktora se sastoji jedino u tome da sve pravce koji se sjedinjuju u njemu ponovo sažme u jednu pozitivnu celinu. Takođe, Institut je trebalo da bude spoj rada

⁶⁹ Treći i poslednji direktor je bio nemački arhitekta Ludvig Mis van der Roe (Ludwig Mies Rohe), od 1930. do 1933. godine, kada su Bauhaus zatvorili nacional-socijalisti.

po radionicama, i da postoje slobodne umetnosti i nauke. Radionica je zamišljena ne samo u smislu delatnog rada, nego u smislu umetničkog uobličavanja. Pritom, trebalo se usmeravati prema potrebama spoljašnjeg sveta. Majer napominje kako u ovom slučaju nije više reč o arhitekturi, nego o „građenju“: „Svaka umetnost jeste kompozicija, pa samim time protivna svrsi. Svaki život jeste funkcija i otuda neumetnički. Ideja 'kompozicije vidljivog' čini se jeste ideja koja nateruje na smeh! Pa ipak, kako nastaje nacrt nekog plana grada? Ili nekog plana stana? Kompozicija ili funkcija? Umetnost ili život??? Građenje je biološki postupak. Građenje nije nikakav estetski proces... Građenje znači promišljena organizacija procesa života. Građenje kao tehnički postupak, otuda, jeste samo jedan deoni proces.“⁷⁰

Ovde vidimo razdvojenost između umetnosti i procesa razvoja života, koja nagoveštava razmatranje sa naučnog aspekta, uključujući, pri tom, i biološki postupak. Napominjemo da se daje samo nagoveštaj, jer tek Kle odnos umetnosti i nauke detaljno razrađuje u okvirima Bauhauusa. Reklo bi se da on u nekim trenucima izjednačava proces razvoja života i proces građenja umetničkog dela. Kleova upoznatost sa procesom razvoja života ogleda se, pre svega, u njegovoj pasioniranosti biljkama, ali i drugim oblicima života, i naravno, onim što je prethodilo njihovom razvoju. Takođe, on na taj način, u neku ruku – pored toga što je usredsređen, i bavi se evolutivnim razvojem – i preispituje taj isti evolutivni razvoj, tako što stvara oblike koji nisu slični do sada poznatim oblicima proizašlim iz evolutivnog razvoja.

Sledeće Kleove misli odslikavaju njegovu širinu u pogledu na kompleksan proces evolutivnog razvoja: „Trebalo izmeriti sve prirodne pojave i otkriti njihov zakon. To brani od starenja. Jer sve prolazi i, od naših dana, prolazi brzo. Ne određujemo sadašnju datost kao takvu, odredimo je u prošlosti i u budućnosti; odredimo široko, u višestrukoj perspektivi.

⁷⁰ Werner Hofmann, *Studije o umetnosti XX veka*, priredio i preveo Zoran Gavrić, Bogovađa, Fakultet likovnih umjetnosti, Univerzitet Crne Gore, Cetinje, 2005, 187-188.

Odrediti izolovano sadašnje, znači ubiti ga.“⁷¹ Ovo se nadovezuje na prethodno razmatrano Kleovo razmišljanje o sasvim drugačijim oblicima života koji bi mogli da postoje. Isti je princip i sa evolutivnim razvojem: moraju se ispitati kako etape razvoja u prošlosti, tako i one u budućnosti. Takođe, Kle ovaj princip dosledno primenjuje i na predavanjima koja posmatra kao sveobuhvatnu celinu, u smislu, da na svakom predavanju prati ustanovljenu liniju razvoja koja uvek ima iste početne moduse, i od koje nikada ne odstupa.

Kle je pisao o tome da „umetnost ne reprodukuje ono što je vidljivo, već čini vidljivim.“⁷² Smatra se da je ova Kleova misao mnogostruko višeznačna: „U prvom pogledu, njen romantičarski sadržaj raspoloženja nadvladava opštiji činjenički sadržaj. Romantički doživljeno i tumačeno, 'činjenje vidljivim' u prvi mah asocira na onaj '*monde invisible*' ('nevidljivi svet' – prim. prev.) do čije je krajnosti u svom delu nameravao da dođe Redon, dakle, odvodi od vidljivog u prividno nekontrolisanu oblast fantastičke imaginacije.“⁷³ Svet i oblici o kojima je Kle govorio, a koji nisu poznati već su samo u domenu pretpostavke, mogu se okarakterisati kao „fantastička imaginacija“ koju Hofman prepoznaje kod Klea. Kako po Kleovim rečima oblici na drugim planetama možda već postoje, ovaj pojam ćemo primeniti u kontekstu budućnosti. Stoga će se ovaj pojam odnositi i na oblike života koji bi u budućnosti mogli da nastanu i na našoj planeti kao rezultat evolutivnog razvoja, što je s obzirom na nemogućnost da se i dokaže, još samo u domenu „fantastičke imaginacije“.

⁷¹ Paul Klee, *Fragments o modernoj umjetnosti: egzaktna istraživanja umjetnosti*, preveo Asaf Džanić, u: *Izraz*, 7, Sarajevo, 1980, 109.

⁷² Paul Klee, *Creative Credo, 1920*, in: Herschel B. Chipp, Peter H. Selz and Joshua C. Taylor (eds.), *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, University of California Press, 1968, 182; Obrazac ponavljanja unutar Darwinovog (Darwin) naučnog modela, uključuje zamišljanje nevidljivog i jedva mogućeg za praćenje. Barbara Jean Larson and Fae Brauer, *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, Dartmouth College Press, 2009, 289.

⁷³ Werner Hofmann, op. cit., 78.

Na svojim predavanjima, Paul Kle je kao primer koristio list kako bi opisao proces stvaranja i u umetnosti. Njegov list, kao i svaki drugi list, jedan je od delova veće celine, a to je drvo. Kle je govorio, takođe, da je drvo organizam a list organ, i da su listovi, kao i ostali manji delovi drveta kao celine, i sami dalje podeljeni: „Crteži lišća po ugledu na prirodu sa naglaskom na energije koje sačinjavaju rebra lista. Sa tim u vezi pokušaj tipizovanja različitih rodova neobičnih oblička delova. Rast je napredovanje materije kroz stvaranje novih oblička ka nepokretnom. Pokret zemaljskom području neophodne energije. Slično je i sa crtom, linijom i našim drugim slikarskim elementima, poput površine ili tona i boje itd.“⁷⁴ Ovde vidimo kako Kle pokušava da preko prirode i procesa razvoja po etapama u njoj, utvrdi određene zakonitosti u okviru likovnog postupka koje za osnovu uzimaju one što vladaju u samoj prirodi. Dakle, iako je tražio oblike koji ne postoje u prirodi i sasvim su različiti od onih u njoj, Kle je kao izvor koristio prirodu i rukovodio se njenim zakonitostima kada je želeo da što više i slikovitije približi svojim studentima proces likovnog stvaranja.

Činjenica je da Kleove namere nisu bile čisto tehnološke, naprotiv, on je nastojao da modernu umetnost, koja je već uveliko bila zasnovana i na teoriji, nadogradi novim činjenicama proisteklim iz nauke. Praktična delatnost za njega nije bila od fundamentalnog značaja, a esencija umetnosti je trebalo da proizađe kako iz praktične delatnosti, tako i iz saznanja iz različitih oblasti. Kleove namere možemo prepoznati u njegovoj alegoričnoj figuri *Angelusu Novusu* (1920) (sl. 20). Prema tumačenju Valtera Benjamina (Walter), ova figura oseća vetrove modernosti u svojim krilima, ali oni su se grubo okrenuli: „Oči su mu razrogačene, njegova usta otvorena, njegova krila raširena. Ovo je kako neko crta anđela istorije. Lice mu je okrenuto ka prošlosti. Gde mi opažamo lanac događaja, on vidi jednu katastrofu koja gomila ruševinu na ruševinu i baca to pred noge.“⁷⁵ Kle je poput njegovog „anđela istorije“ okrenut i ka prošlosti, iako sa izvesnom dozom

⁷⁴ Paul Kle, *Zapisi o umetnosti*, izbor, predgovor i prevod Bojan Jović, Esotheria, Beograd, 1998, 128.

⁷⁵ Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, Schocken Books, New York, 1969, 255, navedeno prema: Hal Foster, *Archives of Modern Art*, Verso, London and New York, 2002, 90.

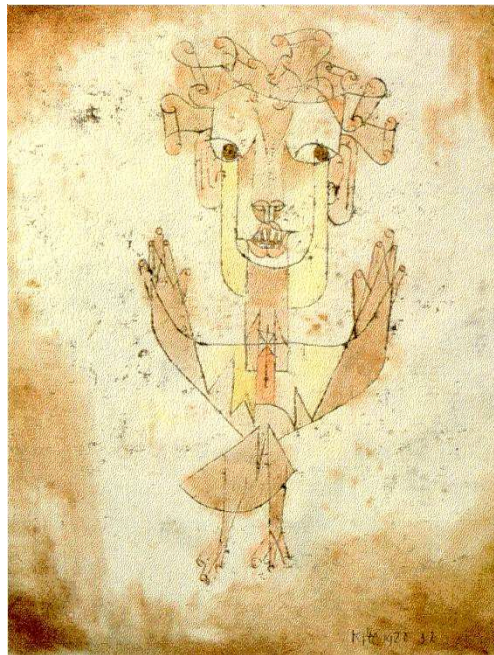
nedoumice i straha od toga šta će videti u njoj. Međutim, Kleu njegov izrazito kreativan duh, osetljivost za probleme i poštovanje tradicije, koju je on, ipak, duboko u sebi razvijao, nisu dozvoljavali da se olako prepusti isključivo rešavanju problema modernizma.

Kada je reč o razvoju umetnosti, kao i o razvoju predavanja po principima evolutivnog razvoja, uzećemo u obzir i fizički aspekt, ali i mentalne konstrukte tog razvoja. S tim u vezi, Ričard Volhajm (Richard Wollheim) postavlja pitanja: „Da li su umetnička dela fizički predmeti? i Da li su umetnička dela fizički predmeti?“⁷⁶ i, pri tom, odgovara na sledeći način: „Prvo pitanje bi bilo pitanje o materijalu ili pravljenju umetničkih dela, ono od čega su u najširem smislu napravljena; konkretnije: Da li su mentalna?, Ili fizička?, Da li su konstrukti uma? Drugo pitanje se odnosi na kategoriju kojoj umetnička dela pripadaju, o kriterijumu identiteta i individualnosti koji se na njih primenjuje; konkretnije: Da li su ona univerzalnija od kojih postoje slučajevi?, Ili klase od kojih postoje članovi?, Da li su ona pojedinosti? Grubo govoreći, prvo pitanje može se smatrati metafizičkim, drugo logičkim i, dovoljno zbunjujuće, oba mogu biti stavljena u formu pitanja o tome koja je vrsta stvari umetničko delo.“⁷⁷

⁷⁶ Richard Wollheim, *Art and Its Objects: With Six Supplementary Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980, 34-35.

⁷⁷ Ibid., 35; Ako sledimo Popera (Popper) i Eklsa (Eccles), možemo razlikovati tri sveta: „svet fizičkih predmeta (prvi svet), svet misli u duhu bilo kojeg pojedinca (drugi svet) i svet produkata ljudskog duha, kao što su istorija, eksplikativni mitovi, naučni problemi, društvene institucije i umetnička dela (treći svet).“ Vid. K. R. Popper, J. Eccles, *The Self and Its Brain: An Argument for Interactionism*, Springer International, 1971; S druge strane, Grejam P. Čapman (Graham Chapman) vrši podelu između sveta neživog i sveta biologije. „Najneposredniji razlog ovakve podele“, smatra Čapman, „jeste problem samoreprodukcije, koja je možda definicija života. To je pojam usko povezan s pojmom informacije potrebne 'prvome svetu' da izgradi neki organizam koji pripada 'prvome svetu'. Pritom, u genetskim kodovima nalazimo samo informacije potrebne za izgradnju ljudskog bića koje pripada prvome svetu. Ti kodovi ne kažu ništa o tome šta će se desiti u svesti 'drugoga sveta'. Na nižem nivou, podela između sveta živog i sveta neživog nije sasvim pouzdana. Na višim nivoima ima pojava koje granicu čine kolebljivom: na primer, ekosistem se može dvojako poimati. Prvo, kao zbir svih organizama; drugo, kao svet nežive okoline. Neke podele, opet nisu sasvim jednoznačne. Na primer, mozak je istovremeno organ koji pripada 'prvome svetu' i 'misao' koja pripada 'drugome'.“ Vid. Graham P. Chapman, *Epistemologija kompleksnosti*, preveo Daniel Bučan, u: Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba, 21-22, 1988, 179-181.

Inače, čovek se neprestano pita kakva je on vrsta stvari u metafizičkom smislu, ili drugačije, u koju metafizičku kategoriju kao ljudsko biće potpada. Jesmo li mi materijalni ili nematerijalni? Jesmo li supstancije, atributi, događaji ili nešto sasvim drugačije? Da li se sastojimo od materije, ili od misli i iskustava? Mogli bismo biti nedeljive nematerijalne duše (ili, alternativno, složene stvari sastavljene od nematerijalne duše i materijalnog tela).



20. PAUL KLEE: *Angelus Novus*, 1920.

Utvrđivanje osobnosti likovnog postupka na Kleovim predavanjima

Termin hermeneutički krug neizbežno postaje integrisan u modernu hermeneutiku i pomoću njega mi možemo razumeti i povezanost dva faktora, i njihovo uzajamno uslovljavanje u činu razumevanja i objašnjavanja. Po sličnom principu se prenosi i znanje, a na osnovu tog modela možemo da utvrđujemo i načela po kojima funkcioniše nastavni metod. Kleova predavanja su po mnogo čemu bila specifična, a ciljevi kojima je on njima težio bili su jasni i nedvosmisleni. Specifičnost koncepta rada koji je sproveden na Bauhausu usmeravala je profesore u određenom pravcu - što podrazumeva intenzivno učenje kroz praksu, gde teorija u izvesnoj meri pomaže da se dođe do jasnih ideja iz kojih bi proizašli konkretni rezultati – a Kle je možda najbolje od svih profesora na Bauhausu uvideo značaj koji i praksa može imati za teoriju, što proširuje ranije shvatanje da samo teorija može poboljšavati praksu. Pritom, on je ovo razumevao ne samo u kontekstu Bauhauusa, već i u širem kontekstu koji je praksu, to jest likovni postupak, izdigao na još viši nivo, što uključuje njegovu primenu na veći broj različitih oblasti.

Ono što nas upućuje na zaključak da Kle nije bio previše uskraćen, bez obzira na određene nedostatke u Bauhausu, jeste činjenica da je on više puta tvrdio i pokazivao pomoću primera, da su procesi *Geneze* i *rasta* koji dovode do formi važniji nego same forme. Ovo može ukazivati i na to da je njemu ideja bila bitnija od reprodukovanja, koje je više povezano sa slikarstvom. Naravno, to ne znači da je reprodukovanje glavna i jedina karakteristika slikarstva, naprotiv, ono bi, po mom mišljenju, trebalo da izražava umetnikovu ideju.⁷⁸ Kle je

⁷⁸ U svrhu osvetljavanja Kleovog paralelnog odnosa prema slikarstvu i ciljevima Bauhauusa, iznosimo sledeće stanovište Pola Vuda (Paul Wood): “Kao što je rašireni prelaz sa slikanja na izražavanje, zapravo sakrio robni karakter kao primarnu temu moderne umetnosti, tako je i pojačana retorika o autonomiji sakrila pridavanje robnog karaktera kao jedan od njenih uslova.” Robert S. Nelson i Ričard Šif (priređili), *Kritički termini istorije umetnosti*, preveli Ljiljana Petrović i Predrag Šaponja, Svetovi, Novi Sad, 2004, 460.

napisao: „Forma je kraj, smrt.“⁷⁹ Takođe, on je govorio o tome da je formiranje kretanje, akcija, i da je formiranje život. Samim tim što formiranje prenosi u sferu života, Kle njenu svrhu ne vidi u pukom reprodukovanju. S druge strane, čini se kako bi to moglo da ukazuje i na odnos između stvaraloca i dela, to jest preslikava formiranje umetnikove ličnosti i njegov životni razvoj u sferu umetnosti i umetničkih dela. U određenoj meri, to je i projekcija događaja iz života i životnih iskustava na umetnost i umetničko delo, što je u skladu sa prethodnim razmatranjima Kleovog života. Kle nije nastojao samo da prekopira gotove forme koje su već sređene, bilo kao slike u umu ili kao predmeti u svetu, već je nastojao da učestvuje zajedno sa silama, to jest stvaralačkim nagonom i kreativnom energijom, u davanju života biću. On je, stoga, pre bića tumačenje započeo sa biljkom, i napravio je paralelu između njenog rasta iz semena i rasta linije iz tačke koja nastupa u kretanju.

S tim u vezi, Tim Ingold piše: „Umetničko delo, insistiram, nije predmet nego stvar, i kao što je Kle raspravljao, uloga umetnika nije da reprodukuje unapred zamišljenu ideju, novu ili ne, nego da zajedno učestvuje i prati sile i tokove materijalnog, koji dovode formu dela u postojanje.“⁸⁰ Ovde je bitno razjasniti poziciju umetničkog dela koja nije baš do kraja sasvim jasna, s obzirom na opipljiv, to jest materijalni karakter njegove forme izraza. Stoga ćemo u ovom slučaju izneti mišljenje Marsela Mosa (Marcel Mauss) da „predmet sadrži osobine onoga koji daruje.“⁸¹ Na pitanje: Da li je umetničko delo predmet ili stvar?, ukazaćemo na to da odgovor zavisi od toga u kojem periodu se vrši tumačenje. Dakle, moje mišljenje je, za razliku od Ingoldovog, koji decidno tvrdi da umetničko delo nije predmet nego stvar, kako bi umetničko delo moglo da bude predmet, ali samo dok još traje proces njegovog stvaranja. Iako umetnik i u toku procesa stvaranja prenosi u delo sve one elemente

⁷⁹ Paul Klee, *Fragmenti o modernoj umjetnosti: egzaktna istraživanja umjetnosti*, preveo Asaf Džanić, u: *Izraz*, 7, Sarajevo, 1980, 112.

⁸⁰ Tim Ingold, *Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials*, University of Aberden, 2008, 17.

⁸¹ Marcel Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, Norton, New York, 1967, navedeno prema: Robert S. Nelson i Ričard Šif (priredili), op. cit., posebno Pol Vud, “Roba”.

koji bi mogli da ga izdignu iznad nivoa predmeta, po meni se tek uobličena i gotova celina može okarakterisati kao stvar.⁸² Takođe, segmenti stvaralačkog procesa - koji su rezultat nematerijalnog izražavanja umetnika – nisu još preneseni od strane umetnika na papir, štaviše, oni su isključivo u vlasništvu umetnika koji još mukotrpno razvija svoju ideju. Iz ovoga proizlazi da umetnik u toku procesa stvaranja još uvek pravi predmet, a ne stvar. Isto tako, umetnik daruje taj predmet osobinama koje do tada nisu viđene, dok druge ljude koji taj predmet percipiraju i uosećavaju se sa njim ne može da daruje kroz predmet, već samo kroz stvar, to jest tek kada je umetničko delo gotovo.⁸³

Kao i svaki drugi umetnik, i Kle je na samom početku stvaranja – kada se još razvija ideja – pravio skice kako bi na kraju dobio najbolje rešenje. Međutim, ono što je posebno karakteristično za njega je to da je on na svojim predavanjima između tekstualnog dela koristio i skice. Ovo upućuje na činjenicu da je njemu ideja bila važnija od završenog dela, barem što se tiče njegovih predavanja. To se nadovezuje i na prethodni deo izlaganja da nezastupljenost u dovoljnoj meri časova slikarstva na Bauhausu, nije mnogo remetilo Klea i njegov plan predavanja. Tako se pokazuje da njegova predavanja ne samo da su bila važna iz razloga što je Kle njima prenosio veoma bitno znanje svojim studentima (što je bio i prvi cilj), nego je i vizuelno, to jest skice, isticalo značaj početne ideje za dalje građenje.

⁸² Ovo je u suprotnosti sa Kleovim stavom, odnosno pre sumnjom, da bi moglo da dođe do potpunog objedinjavanja vizuelne forme. Kod Klea, misli koje se uvek iznova javljaju ne dozvoljavaju umetničkom delu da bude završeno, pa tako svaka nova ideja na neki način ruši koncept završenog dela. Takođe, za njega, rekao bih, skice predstavljaju začetke ideja uz pomoć kojih se formira delo. Ali, nasuprot tome, činjenica da skice koje su nedovršene za razliku od dela, po njemu ne mogu da izraze snažno apstrahujuće saznanje o formi, poklapa se u neku ruku sa mojim prethodnim stavom. Međutim, zaključak koji smo izveli iz analize Kleovog dela, a koji kaže da po njemu završeno delo znači i kraj jednog dela celokupnog procesa, i kako se on ne miri sa činjenicom da je i taj jedan deo završen, ipak na kraju suprotstavlja moj stav Kleovom.

⁸³ Ovde ću se nadovezati i na upotrebne predmete koji su stvarani u Bauhausu, a koji su opet imali i umetničku vrednost. Naime, činjenica je da će predmeti nadživeti i njihove stvaraoce i znalce. To je slučaj čak i sa predmetima koji nemaju umetničku vrednost, već služe za obavljanje uobičajenih, pa i onih najbanalnijih radnji. Tako će jedan razboj u nekom obliku nadživeti osobu. Na nama samo ostaje, da li ćemo taj isti razboj razbiti i rastaviti na delove, promenivši mu oblik, ili ćemo ga sačuvati u njegovom izvornom obliku, koristeći sve pogodnosti koje on može da pruži kao upotrebni predmet.

Osnovni elemenat iz kojeg se sastoji skica je linija.⁸⁴ Paul Kle je kao najaktivniju i najautentičniju vrstu linije opisao onu koja pruža uspon, i koja je stoga dinamična i temporalna. Ta linija, kao i svaka druga, nastaje iz tačke i kreće se kako to odredi onaj koji je izvodi. Kada mi čitamo liniju, oči prate istu putanju kao što je to prethodno činila ruka dok je crtala. Kle je tvrdio da linija koja se razvija slobodno i u sopstveno vreme, “šeta radi koristi od šetnje”.⁸⁵ Druga vrsta linije je, međutim, u žurbi. Ona želi da se pomera sa jednog mesta na drugo, i onda opet do sledećeg, ali ima malo vremena da tako uradi. Pojava ove linije, piše Kle, je “više kao serija položaja nego šetnja.”⁸⁶

Ona ide od tačke do tačke u nizu, onoliko brzo koliko je moguće, i u principu nikako na vreme. Za svako uspešno odredište je već ranije fiksirana, pre nego što je i krenula na put, i svaki segment linije je predodređen pomoću tačaka koje povezuje. Dok je aktivna linija u šetnji dinamična, linija koja povezuje susedne tačke u nizu je, prema Kleu, “tipičan

⁸⁴ Reč „crtež“ predstavlja opšti termin, pošto se „skiciranje“ fokusira na specifičnu tehniku. Skice dokumentuju primarne karakteristike nečega, ili se razmatraju kao preliminarne, ili uvodne za dalje istraživanje. Istorijski, čin skiciranja ili crtanja na papiru uključuje liniju. Na svom osnovnom nivou, proizvodnja linija predstavlja pravljenje tragova u određenom smeru sa alatkom, koje otpočinje kretanjem i silom. Obrnutim redom, oči prate liniju, i sa tom akcijom potencijal linije da nagoveštava kretanje je osnovni. Linija, ili trag, koja je napravljena u celini akcijom ruku, pokazuje svoju sposobnost da prouzrokuje reflektujuću akciju, kao što privlači ljudsko oko da je prati. Ovo saznanje podstiče asocijativna mišljenja, kao što linija nagoveštava nove forme. Mnogo od „kretanja“ skice dolazi od fizičke akcije ruke; na ovaj način, alatka postaje nastavak tela i reflektuje ljudsko telo. Kontrola ruke na crtaču alatku ne popušta konzistentnoj liniji, ali ono što je izmenjeno je to da li je debela ili tanka. Kvalitet traga je važan, dok individualne linije proizvode asocijaciju u umovima crtača. Skice mogu da budu odgovarajuće za akcije koje ne uključuju trag na papiru. Tako, skica može biti definisana pomoću svojih preliminarne i suštinskih kvaliteta. Vid. Kendra Schank Smith, *Architect's Drawings: A Selection of Sketches by World Famous Architects through History*, Architectural Press, Elsevier, 2005.

⁸⁵ Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook*, Praeger Publishers, New York and Washington, 1972, 16.

⁸⁶ Vid. P. Klee, *Notebooks, Vol. 1: The Thinking Eye*, ed. J. Spiller, trans. R. Manheim, Lund Humphries, London, 1961.

predstavnik statične”.⁸⁷ Ako nas prva vodi na put koji nema očigledan početak ili kraj, sledeća nam se predstavlja sa velikom zbrkom međusobno povezanih odredišta koja mogu, kao na ruti mape, biti viđena sva odjednom.⁸⁸

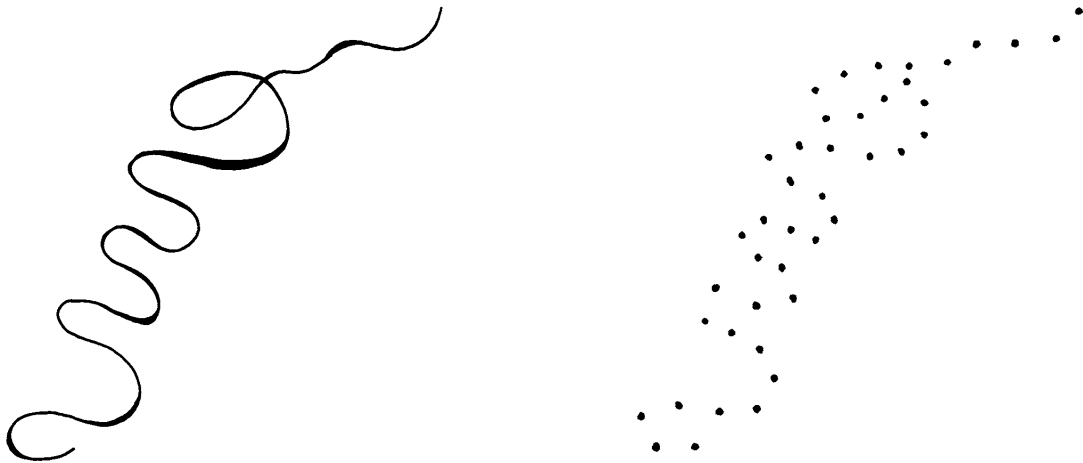
U zavisnosti od toga kako mi krećemo da crtamo iz tačke na papiru, uvek ćemo dobiti različitu liniju. Tako, ako ne odvajamo ruku i olovku od papira i, pri tom, izvodimo pokrete koji podebljavaju tu tačku, krajnja linija izvedena zaključno sa odvajanjem olovke od papira biće sastavljena od većeg broja linija koje su po nekoliko puta prelazile jedna preko druge. S druge strane, linija može da započne svoje kretanje i direktno iz tačke, pri čemu ne dolazi do podebljavanja tačke. Između tačaka ostaju tragovi kretanja koje, ipak, ne možemo da uočimo, već možemo samo da ih pomoću varke zvane “saznanje o njima” zamislimo. Paul Kle je očigledno imao ogroman protok ideja. Taj konstantni protok ideja nije mu dozvoljavao da se u jednom trenutku iskristališe ona osnovna. To mu je i dodatno otežavalo usaglašavanje svesti sa šakom.

Međutim, Kle je imao neverovatnu sposobnost da u velikoj meri kontroliše rad ruke. On je bio precizan, naročito kada je reč o skicama koje je izvodio na predavanjima, mada i njegove slike (što kod mnogih slikara nije slučaj) odražavaju neuobičajenu preciznost. Na svojim predavanjima, Kle je skice izvodio u velikoj meri iz zgloba šake, što mu je omogućavalo da bude precizniji nego što bi to bio da ih je izvodio iz lakta. Takođe, ovakav način rada mu je omogućavao da uspostavi i bolju usaglašenost svesti i rada ruke. Tu su još i drugi faktori, kao što su skoncentrisanost, osetljivost za problem, istrajnost za rešavanje

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Skice su neprecizne, jer se javljaju kao početna ideja; fizički bezvredne, i viđene kao sredstva da se nešto pronađe ili komunicira, pre nego kao dobitni objekti, u sebi, i izvan sebe. One su obično, ali ne nužno, slobodne i oskudevaju u detalju. Medijum (olovka, glina, ugljen, kompjuter, itd.), kao zavisna funkcija skice u procesu završne izrade, nije tako važan u njenom definisanju. Različiti medijumi i tehnike se koriste kako bi skica mogla da zakomplikuje definiciju slike. Skica može da postane medijum za izražavanje emocionalnih ili poetskih pojmova. Vid. Kendra Schank Smith, op. cit.

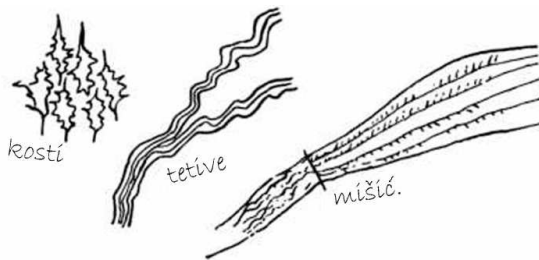
problema – sve ono što je Kle i svojim studentima nastojao da prenese. Šaka i lakat, odnosno ruka, veoma je zanimljiva pošto je krajnji izvršilac zamišljene ideje. Neke skice sa predavanja koje su slobodnije i ekspresivnije, Kle je radio više iz lakta, i taj pokret je širok, ekspresivan, manje i precizan. Budući da je šaka završni elemenat kojim se izvodi crtež, u njoj su skupljeni svi pokreti koji prethode onom završnom. Samim tim je i preciznost veća, što zahteva izvesnu usredsređenost svesti na sâm proces izvođenja.



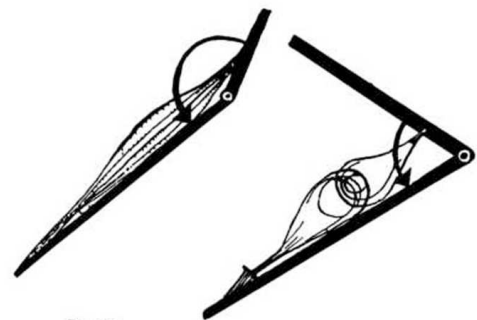
21. Skice iz knjige Tima Ingolda, *Linije: kratak istorijat*, Routledge, London i Njujork, 2007.

Kako je Kle bio fasciniran funkcionisanjem čovekovog organizma, pronašao je paralelu između elemenata tog organizma i delova mašine, pa je tako srce poredio sa mehaničkom pumpom i video je kao pumpu organizma koja pumpa krv. On je mozak video kao veoma bitan deo tela od kojeg započinje ceo proces stvaranja, jer je on praktično regulator čitavog procesa, budući da izdaje naredbe šaci koja izvršava određeni broj naređenja, dok druga ostaju neizvršena zbog paralelnog neusaglašavanja. Od pomeranja mišića zavisi rad ruke, jer mišić dovodi dve kosti uvek u novi ugaoni odnos. Isto tako, položaj

dve kosti jedne prema drugoj mora da se promeni ako mozak tako odluči i pošalje signal mišićima. Iako je u odnosu na funkciju mišića funkcija kosti pasivna, kosti ipak daju oslonac celokupnom organizmu i kada je u pokretu.



22. Materijalna struktura u prirodi,
“Pedagoške skice s predavanja”



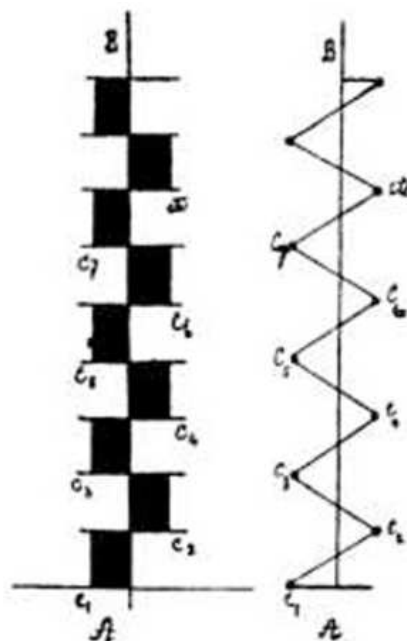
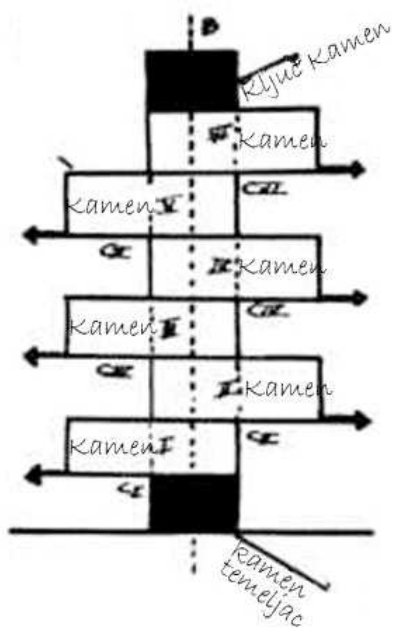
23. Odnos mišića prema kosti, i obratno,
“Pedagoške skice s predavanja”

Za razliku od kosti koja sama ništa ne postiže, mišić se savija i isteže. Međutim, mišić je zavisn od kosti, jer bez nje ne bi mogao da funkcioniše. Takođe je veoma bitan i rad zglobova iz kojih pokret i započinje, jer preko njih dolazi do pokretanja šake, a ne kosti koja je statična i ima pasivnu ulogu. Pod pasivnom ulogom se podrazumeva njena potpora koju ona daje mišiću. Dakle, u samom procesu crtanja kost nema aktivnu ulogu. Pored svih ovih aspekata, istaknućemo i psihološki i psihički aspekt ličnosti umetnika, koji u Kleovom slučaju igra veoma važnu ulogu, s obzirom na kompleksnost i visok stepen mentalne kontrole, jer je ona potrebna da bi se izvelo to što je on uspevao. Motorna kontrola je samo proizlazila iz mentalne, ali bez nje ne bi došlo do realizacije onoga što je Kle osmislio.

Kle je posvetio pažnju i građenju u arhitekturnom pogledu, a ono opet kao osnovni elemenat koristi liniju koja proizlazi iz tačke. On je praktično građenje iz stvarnosti, koje se izražava u trodimenzionalnom obliku, preneo na dvodimenzionalnu površinu table na svojim predavanjima. U Bauhausu je pod Majerom i Misom primarni fokus bila arhitektura. Kandinski, Kle, Just Šmit (Joost Schmidt) i Šlemer su se ograničili na predavanje specijalnih predmeta unutar sveobuhvatnog okvira preliminarog kursa Jozefa Albersa (Josef), i časovi „slobodnog slikanja“ bili su izolovani od nastavnog plana radionice, u neku vrstu sporog oslobađanja zamršene lančane saradnje, međusobnog pedagoškog i teorijskog uticaja, između umetnosti i dizajna koji je postojao u školi ranijih godina.⁸⁹

Izvođenje linije radi šetnje o kojem Kle piše, predstavlja samo početnu fazu koja prethodi nekim složenijim. Međutim, to što je ona manje složena od sledećih faza, ne znači i da je manje bitna, naprotiv, ona čak ima i izvornu vrednost koja je osobena. Jedna od tih složenijih faza, naročito specifična za Kleova predavanja ali i njegovo delo, svakako je ona koja se odnosi na građenje. Ono se sastoji u sklapanju delova u celinu, a budući da je Kle pravio direktnu paralelu između građenja građevine i građenja na tabli, papiru ili platnu, istaći ćemo elemenat koji je najzastupljeniji u tom građenju, bilo opipljiv ili prenesen na dvodimenzionalnu površinu. Taj elemenat je kamen, i građenje se odvija tako što se postavlja kamen na kamen. Osnovni kamen je „kamen temeljac“ i od njega građenje započinje, to jest na njega se slaže ostalo kamenje. Pri tom je veoma bitno održavati i ravnotežu, u smislu da leva ili desna strana ne bi trebalo da odstupaju previše u težini (sl. 24). Ovde ćemo napraviti poređenje sa kompozicijom umetničkog dela koja bi trebalo da je uravnotežena. Kle je razmatrao i mogućnost da se građevina sruši, to jest precizno je naveo ključne tačke rušenja kamenja. Te tačke, spojene jedna sa drugom pomoću linije, formiraju cik-cak obrazac koji opisuje vertikalnu osu.

⁸⁹ Vid. Barry Bergdoll and Leah Dickerman, *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*, The Museum of Modern Art, New York, 2010, 18.



24. Građenje kule, „Pedagoške skice s predavanja“

Ovo rušenje moglo bi da se poveže i sa haosom, iako se on više veže za početak, a rušenje proizlazi iz građenja, dakle, nije početna faza. Ipak, tu vrstu haosa ćemo okarakterisati drugačije, kao onu koja preispituje i redefiniše prethodno utvrđenu istinu. Mičel Fajgenbaum (Mitchell Feigenbaum), jedan od pionira teorije haosa, veruje da će razumevanje kako umetnici slikaju obezbediti kognitivne uvide neophodne da nauku činimo boljom: „Sasvim je očigledno da neko ne može potpuno da zaviri u naš svet. Ono što umetnici postižu je shvatanje da postoji samo mala količina ove stvari koja je važna, i onda pokušavaju da zapaze šta bi to moglo biti. Tako oni mogu da urade nešto od mog istraživanja za mene.“⁹⁰ Činjenica je da umetničko delo čini svet vidljivim, u onoj meri u kojoj nijedno ljudsko traganje za istinom i saznanjem to nije u stanju. Ako uzmemo, na primer, kompleks kamenja - koje se direktno vezuje za same početke nastanka naše planete - diferencijacijom

⁹⁰ Robert Root-Bernstein, *The Art of Innovation: Polymaths and Universality of the Creative Process*, in: Laarisa V. Shavinina (ed.), *International Handbook on Innovation*, Elsevier Science, 2003, 275.

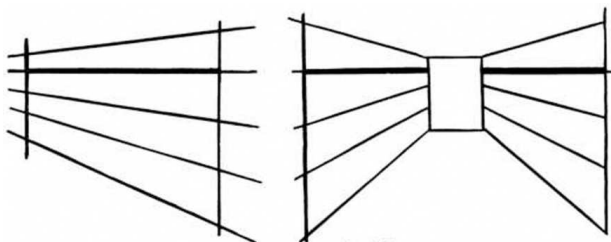
tog kompleksa pomoću matematičkih proračuna vezanih za haotične sisteme otvoriće se novo polje istraživanja. Naime, time će u samom ikoničkom sadržaju slike biti moguće prikazati raslojavanje jednog kompaktnog i postojećeg sistema na haotičan sistem.

Umetnik povremeno odbacuje ono što je njegov um spoznao kako bi uopšte nesmetano stvarao. On prevodi realne elemente u apstraktni sadržaj da bi delo dobilo novo značenje proizašlo iz oblasti realnog. Moje mišljenje je da umetničko delo samim odvajanjem od realnog poprima karakter evolutivne kategorije. Ono iz tog razloga mora da bude i vrednovano evolutivnim kriterijumima. Isto tako, kaos je bio sastavni elemenat Kleovih predavanja koja su se razvijala po principu evolutivnog razvoja. Granica između apstraktnog i realnog je veoma tanka, a istraživanje ovog problema može biti unapređeno uz pomoć modusa u okvirima haotičnog razvoja koji je krajnje inspirativan i značajan izvor.

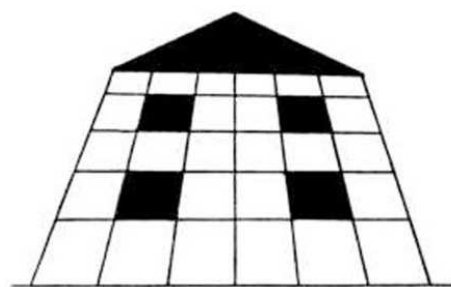
Na slici 26 predstavljen je zid kuće iz Kleovih „Pedagoških skica s predavanja“ (knjiga je inače nastala sintetizovanjem građe koja je proizašla iz njegovih predavanja). Kako kaže Kle, ovo predstavljanje nije logički netačno, jer su donji otvori prozora bliži oku nego oni gornji, što znači da su veći u perspektivi: „Kao predstavljanje obrasca sprata, ovakvo izražavanje perspektive bi lako moglo da bude priznato. Ova slika stoga nije pogrešna logički, nego psihološki. Jer svako stvorenje, s ciljem da sačuva svoju ravnotežu, insistira na viđenju aktuelnih vertikalna projektovanih kao takvih.“⁹¹ Ovo vidimo kao vrstu remećenja ravnoteže na slici, a što je opet uslovljeno psihološkim aspektom. Kle je na svojim predavanjima zasigurno obraćao posebnu pažnju na ovaj aspekt, što je sasvim logično, jer je stavljanje kompozicije u ravnotežu bitno na samom početku procesa stvaranja. Pritom, pomeranje percepcije sa jednog na druge delove ikoničkog sadržaja, podrazumeva i vreme za koje se taj proces odvija. Uklapanje svih delova u skladnu celinu podrazumeva ograničen vremenski tok u kom se ono odvija. Ipak, ovaj obrazac mora pretrpeti izmene u relacionom odnosu student-slika ili umetnik-slika, tako što će vreme u relaciji biti deo opšteg poimanja

⁹¹ Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook*, Praeger Publishers, New York and Washington, 1972, 41.

vremena. Za studenta umetničke akademije je veoma važno da se na početku, pre svih ostalih radnji prilikom realizacije (pre svega toga je ideja), usredsredi na organizovanje kompozicionog sklopa.



25. *Horizontalnost*, „Pedagoške skice s predavanja“



26. Još jednom vertikala – zid kuće,
„Pedagoške skice s predavanja“

Kada je reč o odnosu dvodimenzionalnog i trodimenzionalnog, i problemu prelaza sa trodimenzionalnog na dvodimenzionalno, osvrnućemo se na stav Ernsta H. Gombricha (Gombrich). Naime, on smatra da su „slike beskrajno dvoznačne zato što one predstavljaju ravnu dvodimenzionalnu geometrijsku projekciju trodimenzionalne stvarnosti. Reći za takvu projekciju da 'izgleda kao stvarnost' je beg od pitanja. Može, ali ona takođe izgleda kao beskrajno broj nestvarnih konfiguracija. Ali, ovaj tip dvoznačnosti će nas retko zabrinuti u stvarnom životu. Posle svega, mi doživljavamo realan svet okretanjem oko njega, i naše oči su prilagođene da nas vode.“⁹² Umetnik poima prostor u kome se nalazi na jedan način, a predstavlja ga na drugi. Dakle, praznina između ova dva procesa uključuje kategoriju vremena. S druge strane, od umetnikove ideje zavisi kako će taj prostor iz stvarnosti

⁹² E. H. Gombrich, *How to Read a Painting*, in: *Adventures of the Mind*, The Saturday Evening Post, 234, pp. 20-21, 64-65, 1961, 65.

predstaviti. Umetnikovo postojanje je u velikoj meri uslovljeno prostorom u kome se on nalazi, pa se na taj način uspostavlja interaktivan odnos između subjekta i prostora. Bez prostora umetnik ne bi postojao, slika ne bi zaživela da nema umetnika. Znači, umetnik je prenosnik između prostora i slike, jer prerađeni sadržaj iz stvarnosti prenosi u sliku.

Građenju, o kojem i Kle govori i koje se odvija na papiru, prethodi razmatranje problema. Kada uz to profesor treba da nauči studente veštinama koje će im omogućiti da vladaju procesom građenja na dvodimenzionalnoj površini, jasno je da na predavanjima složenost ovog procesa dobija na još većem značaju. Prateći ove Kleove misli, dolazimo do sledeće Arnhajmove konstatacije: „Vizuelna nastava mora da se zasniva na premisi da je svaka slika iskaz. Slika ne predstavlja sam predmet, nego niz pretpostavki o predmetu; ili, ako hoćete, ona predstavlja predmet kao niz pretpostavki. Te pretpostavke iskazuju se vizuelnim jezikom. Na primer, 'poređenje' se pravi pomoću sličnosti i paralelnosti. 'Redosled' se pokazuje vidljivim kontinuitetom. 'Uzrok i posledica' pokazuju se приметnom bliskošću u vremenu i prostoru ili i u jednom i drugom. 'Promena' se pokazuje nečim što se menja – ona mora da se vidi, a ne samo da se o njoj govori.“⁹³

Ovde Arnhajm jasno ukazuje na neophodnost da se predavanja na umetničkim akademijama u velikoj meri zasnivaju na praktičnoj nastavi, što je negde i sasvim logično. Dakle, on govori o tome da teorijsko predavanje na umetničkoj akademiji koje prethodi predavanju iz prakse, ne bi imalo svoju svrhu ukoliko ne bi bilo vidljivo kroz likovni postupak.

⁹³ Rudolf Arnhajm, *Prilog psihologiji umetnosti: sabrani eseji*, preveo Vojin Stojić, SKC, Cicero, Beograd, 2003, 151; Arnhajm piše i o složenosti procesa sa kojim se student suočava: “ ‘Nikada nisam toliko naporno mislio’, reći će neki student slikarstva posle višečasovnog rvanja sa kompozicionim problemom. A ako se, prilikom posete muzeju ili na času istorije umetnosti, student zaista udubi u delo nekog majstora, osetiće da se podvrgao jednoj retkoj disciplini svih svojih mentalnih moći.” Ibid., 151.

Teorijska pitanja o odnosu prakse i teorije

U ovom odeljku ćemo izneti teorijska pitanja o odnosu prakse i teorije u likovnoj umetnosti, odnosno predavanjima na umetničkim akademijama. Na neka od tih pitanja pokušaćemo da damo odgovor, dok će druga možda otvoriti nove teme. Kle je na predavanjima ukazivao na mogućnosti različitih vrsta kombinovanja, od inventivnih koja zahtevaju promišljanje o ideji, do onih koja se tiču tehničkog aspekta: „Podelimo dugačku belu na sedam delova i pokrijemo njih šest (izostavljajući sedmu oblast) tankom, čistom, crvenom natopljenom akvarel bojom. Kada je ova crvena oblast suva, pokrijemo delove pruge (izostavljajući prvu oblast) tankom, čistom, zelenom natopljenom akvarel bojom...“⁹⁴

Kada je reč o studentima umetničkih akademija, oni još više obraćaju pažnju na odnos između ideje i tehnike, to jest zamisli i realizacije. To podrazumeva i još veću usredsređenost na tehniku, jer ako student posveti previše pažnje i vremena tehničkim aspektima stvaranja likovnog dela, to je na štetu kreativnosti i ideje koja se neće razvijati u dobrom smeru. Problem je, ipak, u tome što student u fazi studija često obraća posebnu pažnju na tehniku izrade rada, što može eventualno da ga osujeti u njegovim naporima da dođe do inventivnih rešenja i pri tom ga uokviri u konvencionalni šablon. Crtanje ugljenom koje studenti u najvećoj meri praktikuju za vežbanje, zbog mogućnosti stalnih ispravki i prepravki, s jedne strane oslobađa studenta straha od greške, ali ga i ograničava, jer ga stalne prepravke i obuzetost njima mogu udaljiti od suštinskog cilja, a to je stvaranje originalnog dela kojem on daje svoj lični pečat. Originalnosti se čak i u slučaju studenata umetničkih

⁹⁴ Paul Klee, *Exakte Versuche im Bereich der Kunst*. In: *Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung 1*, 1928, navedeno prema: Frank Whitford, *Bauhaus*, Thames and Hudson, London, 1986, 11.

akademija daje prednost u odnosu na tehniku, bez obzira i na veliki značaj koji tehnika ima za buduće umetnike u ovoj njihovoj početnoj, i u nekom smislu i najbitnijoj fazi učenja, fazi formiranja.

Student umetničke akademije na početku studija nailazi na bezbroj prepreka. Teorijski predmeti mu u određenoj meri pomažu da reši probleme koji se javljaju tokom vežbi iz prakse, ali složenost vizuelnog izražavanja ne dopušta da teorijski principi u potpunosti reše ove probleme. Na dvodimenzionalnoj površini papira, koja je nepokretna i prazna površina, student kao zadatak ima da prikaže kretanje, to jest objektivno neograničen protok vremena svede na ograničenu, opažajno pojmljivu strukturu. Pritom vizuelni prikaz onoga što je planirano kao vežba na studijama, iako je prostorna kategorija, predstavlja istovremeno i vremensku. Kada student u jednom trenutku percipira ono što je nacrtao, različiti delovi crteža ili slike mogu da ga zbunjuju, u smislu da mu odvlače pažnju od harmoničnog jedinstva. Takođe, njegovo oko je priviknuto na jedan deo ikonografskog sadržaja, a budući da bi student kao i bilo koji drugi deo, isto tako i celinu percipirao samo u jednom trenutku, to mu još više otežava da rad neprestano posmatra kao celinu. Kako student pomera oko tako se menja i vremenski obrazac, dok vizuelni sadržaj ostaje isti, a njegov subjektivni doživljaj se menja.

Građenje sadržaja crteža ili slike pomoću različitih delova istovremeno ograničava ovaj proces. Tada je student u mogućnosti da percipira samo jedan segment celokupnog vizuelnog sadržaja koji je, pak, deo opšteg poimanja vremena. Svoje oko on fokusira na trenutno percipiran deo ikoničkog sadržaja, dok se usmeravanjem oka na bilo koji drugi deo slike vrši preorijentacija primarnog modaliteta. Tako student ima problema da odredi kako početak, tako i kraj na samoj slici. U tom smislu, može se napraviti paralela sa poimanjem samog vremena, a samim tim, i slika dobija karakter vremenski merljive

kategorije. Ukoliko student u zadovoljavajućoj meri definiše delove ikoničkog sadržaja kao prostorne celine, moraće isto tako da obrati pažnju na pomeranje percepcije sa jednog na druge delove ikoničkog sadržaja, koje podrazumeva i vreme za koje se taj proces odvija.

Kada je reč o odnosu jezika i slike, njihova segmentacija na delove je jasnija iz tumačenja u okvirima prirode. U tom smislu Bendžamin Li Vorf (Benjamin Lee Worf) piše sledeće: „Segmentacija prirode je jedan vid gramatike. Mi seckamo i organizujemo širenje i tok događaja kao što činimo svojim maternjim jezikom, uglavnom zato što smo strane u sporazumu da postupamo tako, a ne zato što je priroda razdeljena tačno na taj način da svi vide.“⁹⁵ Student često kreće od prirode i u njoj pronalazi elemente koje će kasnije nadograđivati. Ovi elementi koji potiču iz prirode mogu da budu predstavljeni i na slici. Zanimljivo je ono što se kasnije dešava, to jest kako razvijanjem svog kreativnog potencijala i izgrađivanjem sebe kao umetnika, student polako počinje da apstrahuje te elemente i na taj način utiče i na to da se njihovo značenje ne svede na taj jedan trenutak predstavljanja realno pojmljive stvarnosti.

Segmenti koji se odnose na procese što se odvijaju u prirodi studentu pružaju mogućnost inventivnog kombinovanja na samoj slici. Što se više povećava broj raspoloživih elemenata, otvaraće se i mogućnost za sve veći broj kombinacija, a samim tim će i student povećavati i razvijati svoje kapacitete. Student umetničke akademije stalno treba da razmišlja o ovim elementima kao o neiscrpnom izvoru, kojim se postepeno ide ka saznanju. Naravno, on nikada neće moći da dođe do potpunog saznanja, kao što to ne mogu da učine ni njegove iskusnije kolege umetnici, ali upravo to je razlog da se saznanje uvek iznova traži. Cilj svakog studenta umetničke akademije je saznanje, ka kojem će ići postepeno delimičnim saznanjima. Činjenica je i da je čovekovo postojanje uslovljeno postojanjem elemenata koji potiču iz prirode. Priroda je neiscrpan izvor, ali i ona je nastajala, i to postepeno. Dakle, kao

⁹⁵ Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought and Reality, Selected Writings*, ed. John B. Carroll, MIT Press, 1956, 241.

što se i u prirodi strukturalno građenje vršilo, ali se i dalje vrši dodavanjem novih elemenata, tako je neophodno i da student na slici postepeno nadograđuje celinu. Sa svakim novim vežbanjem student sve više razvija svoje potencijale i sveobuhvatnije sagledava celinu.

Kle je bio strastveni čitalac, čije je razumevanje narativnog bilo utemeljeno na sveobuhvatnom znanju književne istorije. Sudeći po bogatstvu knjiga iz njegove kućne biblioteke, naslovima citiranim u dnevnicima i pismima, i narativnim situacijama na koje se upućuje u njegovim crtežima i slikama, književni ukusi ovog svestrano obrazovanog stvaraoca bili su probrani, ali čvrsto ukorenjeni u kanon zapadne istorije književnosti. U sopstvenim radovima, Kle je tumačio niz narativnih žanrova, od epskih pesama do modernog romana, sa izrazitom sklonošću prema ironičnom. Polazeći od toga da se sva pričanja sastoje od onoga što je rečeno (priča ili sadržaj), i onoga kako je priča ispričana (diskurs ili forma), Ejčel naglašava da „mada je on pridavao istu težinu ovim dvema komponentama, jedinstvenost vizuelnih priča leži najvećim delom u njegovim otkrićima, u domenu onoga što je on nazivao 'piktoralni diskurs'“. ⁹⁶

Kleova serija grafika „Opus I“ i „Pakleni park“, predstavlja vizuelne tekstove sa mnogo slika koji ne zavise ni od podražajnog odnosa između književnog i vizuelnog izlaganja za njihovo značenje, niti od hronološkog redosleda ili kontinuiteta za njihovu strukturalnu koherenciju. Ove nelinearne vizuelne naracije dele najmanje jednu zajedničku

⁹⁶ K. Porter Aichele, *Paul Klee's Pictorial Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, 18; Porterova misli da „svaki napor da se okarakterišu Kleova složena vizuelna pričanja, mora da počne sa priznanjem da on nije primenio nijednu narativnu formulu. Njegova knjiga ilustracija i druge vizuelne priče su različite od 'anti-pričanja' Maksa Bekmana (Max Beckmann) i 'ne-pričanja' Baltusa (Balthus), koje je Džejms Elkins (James) naveo kao dokaz modernog pričanja u svojim početnim fazama samobrisanja. Ni Kleova pisanja se nisu uklapala u bilo koju šemu koju su razvili književni teoretičari. Čak i ove slike, koje mogu da izgledaju da su u skladu sa konvencijama neposredne slikovne ilustracije, idu uz, ili podrivaju ove konvencije na različite načine. Kleova dva kompleta objavljenih knjiga ilustracija odgovaraju aspektima književnih pričanja, koje one vizuelno parafraziraju, ali njihovo piktoralno prepričavanje je u oba slučaja bilo tako transformativno, da su slike, u stvari, predstavljale nove tekstove.“ Ibid., 18.

karakteristiku sa knjigama koje sadrže Kleove ilustracije: one su dvostruko označene, bivaju i predstavljačke i diskurzivne, i tako izazivaju razlike između vizuelnih i verbalnih modela izražavanja. Bilo da ilustruju prateći tekst, ili su nezavisna od bilo kojeg književnog izvora, Kleova vizuelna pričanja su višeslojna, uvek obrađena u sopstvenom procesu proizvodnje. Kao takva, ona mogu biti čitana kao podtekstovi opširnije vizuelne priče.

Crtanje linije može biti kao pričanje priče, priču možemo porediti sa umetničkim delom. Linija u crtežu je poput reči u priči, ona priča o sadržaju priče, to jest vizuelno opisuje ono što je dostupno našem čulu vida. Jedna linija može opisivati više reči a ne samo jednu, kao što to čini veći broj linija. Čak i kada je linija izvedena u jednom potezu, neodvajanjem olovke od papira, ona može opisivati više reči, a ne samo ona linija koja je nastala odvajanjem olovke, takozvana linija iz više poteza. Tim Ingold smatra da „ove stvari, u reči, nisu predmeti nego sadržine. Ležeći na ušću akcija i reakcija, svaka sadržina je identifikovana pomoću odnosa prema stvarima koje su utrle put za to, koje se trenutno slažu sa tim i koje to prate u svetu. Ovde značenje 'odnosa' mora da se razume sasvim doslovno, ne kao povezanost između unapred dodeljenih entiteta, nego kao putanja iscrtana kroz teren živog iskustva. Daleko od povezivanja tačaka u mreži, svaki odnos je jedna linija u mreži isprepletenih staza.“⁹⁷

Prenošenje znanja studentu od strane profesora, i studentovo usvajanje i primenjivanje istog u procesu vežbe i stvaranja likovnog dela, u suštini jedino vidimo kroz objedinjavanje teorije i prakse, odnosno jezika i vizuelnog. Ono što je najzanimljivije u čitavom procesu je to što student ne može da se rukovodi u radu tim unapred dodeljenim

⁹⁷ Tim Ingold, *Lines: A Brief History*, Routledge, Taylor and Francis Group, London and New York, 2007, 90; Tim Ingold o ovome nastavlja: “Pričati priču, onda je, odnositi se u narativnom, prema pojavama iz prošlosti, ponovo prelazeći putanju kroz svet koji ostali, rekurzivno skupljajući niti prošlih života, mogu da prate u procesu vezenja njihovog sopstvenog. Ali, pre kao u petljanju ili štrikanju, nit predena sada, i nit pokupljena iz prošlosti, obe su od istog prediva. Ne postoji tačka u kojoj se priča završava i život počinje.” Ibid., 90.

entitetima, već mora da kroz sam proces menja putanju i da u skladu sa tim i likovno delo prilagodi takvim izmenama. Dakle, on mora biti spreman na različite „scenarije“ koji priču, to jest sadržaj likovnog dela, uvek mogu da ispričaju na drugačiji način. Najbitnije je da je student stvaralac tih „scenarija“ i da priču osmišljava postupno, po etapama. Ta vrsta postupnosti zahteva i puno vežbe, a u tom segmentu stvaranja studentu najviše može pomoći profesor.

Budući da su Kleova vizuelna pričanja višeslojna, bilo da ilustruju prateći tekst, ili su nezavisna od bilo kojeg književnog izvora, trebalo bi upravo taj princip razmotriti u kontekstu njegovih predavanja. Višeslojnost Kleovih vizuelnih pričanja je usko povezana sa procesom raslojavanja elemenata koji su prikazani na njegovim slikama. Preciznost prisutna u ovom procesu može itekako omogućiti konciznije sagledavanje višeslojnih vizuelnih pričanja. Kako se jedan element procesom raslojavanja diferencira na veći broj različitih podelemenata, takav redosled u tumačenju neodoljivo podseća na deduktivni metod. Nasuprot njemu, višeslojnost je povezana sa induktivnim metodom, jer se na svaki sloj dodaje sledeći, što je dovodi u vezu sa građenjem koje Kle ističe kao ključno u procesu stvaranja umetničkog dela. Kao i u procesu raslojavanja, gde je važno otkriti osnovni element od kojeg raslojavanje započinje, i kod višeslojnosti je veoma bitno utvrditi koji je to osnovni element na koji se, pak, u ovom slučaju ostali elementi nadograđuju.

Na značaj objedinjavanja teorije i prakse koje svoj uzor pronalazi u Kleovom primeru, ukazuje i njegova usredsređenost na ovaj proces posredstvom pisanja koja počinju pismima,⁹⁸ preko poetskih, pa sve do onih pedagoških, primenjivanih u njegovim

⁹⁸ Džon Hajland (John Hyland) smatra da bismo “mogli pomisliti kako pismo, ako se stavi na određenu vizuelnu skalu, ili ako možda dobije poseban tipografski postupak, može po sebi da postane slika. U Kleovom radu, pisanje je često tamo u slici.” John Hyland, *An Extended Essay on the Use of the Gesture in Gertrude Stein’s Tender Buttons and Paul Klee’s Architecture Red-Green (yellow-purple gradations)*, Nebula, 1.3, 2005, 123; Paul Baušac (Bauschatz), takođe, u svom članku ukazuje na Kleovu upotrebu jezika u slici, da je “mnogo Kleovog raspravljanja jasno, ne analogijski, i da

predavanjima. Kao što je svako Kleovo delo stvarano na jednom nivou vizuelnog zapisa putem izvođenja, tako i svako njegovo predavanje sadrži u sebi obrazac tog istog zapisa, prevedenog u lingvistički diskurs. Takođe, bitno je ispitati i njegove radove koji se karakterišu narativnim modalitetom, zbog činjenice da je neophodno razjasniti odnos između jezika predavača i sadržaja, kako u njegovim radovima, tako i u vizuelnim pričanjima koja proizlaze iz tih radova. Poznato je da je Kle bio pod uticajem negovanja moderne lingvistike Ferdinanda de Saussure (Saussure), i da se bavio ovim koncepcijama u svojim slikama na različite načine. To se najbolje može videti ako se prouče Kleove beleške i radovi, kao i rane skice i crteži.

Po Kleu, slika je nesputavana oblast neprestanog kretanja, podsticanje oka da sakupi mnoštvo onoga što može biti viđeno u vezi sa onim što se vidi. Kao što Paul Baušac zapaža, „Kle je razumeo granice ljudske komunikacije. On je u svojim slikama računao sa ovim ograničenjima da bi stvorio vizuelne oblasti koje su, na neki način, komentarisale složenost ovih ograničenja.“⁹⁹ Elementi koje Kle predstavlja u svojim radovima su trajne stvari, ali uključivanjem u ikonički sadržaj one postaju promenljive, shodno njihovom preusmeravanju u stanje pokreta. Trajnost je ovde promenljiva kategorija, jer je uslovljena brojnim činiocima koji je diferenciraju na više različitih elemenata. Kretanje na slici postaje konstantna kategorija, jer je interaktivni odnos između različitih elemenata prisutan u svakom segmentu slike. Na izvestan način, jedan segment Kleove slike na kojem se odvija kretanje, može uticati na to da čitava slika odaje utisak pomeranja njenih elemenata posredstvom kretanja iz jednog položaja u drugi.

lingvistički principi igraju centralnu ulogu u njegovom umetničkom poduhvatu.” Vid. Paul Bauschatz, *Paul Klee's Speaking Pictures*, in: *Word and Image*, Vol. 7, No. 2, 1991.

⁹⁹ Ibid., 162.

Kle je uključivao različite lingvističke elemente: blisku distancu i percepciju različitih komponenti značenja. On je postupao prema „pisanju slike“ koje se krije iza opisa predmeta.¹⁰⁰ Predmeti mogu biti viđeni iz dve tačke pogleda. Ako ih razumemo u mogućem konceptu, onda postoje samo oni koje smo mi u mogućnosti da napravimo (na primer, da ih nacrtamo ili zamislamo). Broj ovih predmeta je konačan, čak i ako je uvek moguće napraviti drugi. Ovaj koncept ima svoje sopstvene konsekvence. Na primer, linija je jedinstven objekat, ne skup tačaka. Suprotno, ako mi razumemo predmet iz tačke pogleda stvarne beskonačnosti, svi takvi predmeti postoje, i postojali su i pre. Oni su postojali pre nego što smo mi počeli da radimo sa njima.

Očigledno je iz Kleovih dnevnika da je on bio svestan onoga što je radio, i iz njih se može naslutiti da je on bio ogorčen na “klasične” predstave figure. Kle, u stvari, nikada nije stvarao ono što bi neko mogao da smatra za klasičnu studiju lepote, jer je on radio na figuri skoro samo do kraja 1909. godine. Takođe, najveći deo njegovih otisaka je anatomski izobličen u svrhu satiričnog prikaza čoveka. Prvi skup otisaka je postao niz koji je dozvoljavao Kleu da izrazi svoje odbijanje, kao što je zabeležio u svom dnevniku, “služenja lepoti pomoću crtanja njenih neprijatelja.”¹⁰¹ Ovo bih povezao sa periodom pred sam Kleov upis na likovnu akademiju, odnosno sa jednim konkretnim događajem. Naime, atmosfera u ateljeu je, po rečima Klea, na njega ostavila poseban utisak: “Odvratna žena sa mlohavim mesom, naduvenim grudima, odvratnim stidnim dlakama. Sada sam trebao da je crtam sa oštrom olovkom! Imao sam svoju dužnost i građu za rad.”¹⁰²

¹⁰⁰ Marselin Plejne (Marcelin Pleynet) beleži u svojoj studiji o Matisu: “Pravo pitanje je znati šta je umetnik uradio sa onim što je video; da li je ono što je video odredilo ono što je stvorio; i da li ono što je stvorio u nekoj meri nije odredilo ono što je on bio sposoban da vidi.” Marcelin Pleynet, *Henry Matisse*, Gallimard, 1993, 152.

¹⁰¹ Felix Klee (ed.), *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, University of California Press, Berkeley, 1968, 49.

¹⁰² *Ibid.*, 22.

Ovaj događaj je verovatno u izvesnoj meri mogao imati nekog uticaja na kasniji Kleov stav po tom pitanju. Međutim, on je samo inicijalna tačka za nešto dosta dublje i kompleksnije. Iako se Kle suprotstavljao lepoti, on je istovremeno njoj i težio, samo na drugačiji način koji zahteva slojevitu analizu. Lepota ne mora biti nužno oličena samo u aktu, već se ona može manifestovati i kroz druge forme, kao što je to slučaj kod Klea. Dakle, on je mogao da vidi lepotu u nekim drugim stvarima, ali je takođe i lepota akta mogla kroz drugačije forme da provejava njegovim specifičnim izrazom. Isto tako, protivljenje lepoti i traženje njenih oponentata, može ukazivati i na Kleovu snažnu težnju za formama, koje upravo u sebi sadrže principe lepog.

Knir je Kleu jednom prilikom napomenuo: “Za sada, ništa ne želim da kažem.”¹⁰³ Ova rečenica s jedne strane sadrži duboku pedagošku notu, jer ostavlja studenta u taman dovoljnoj meri u nedoumici i sumnji, i stoga ga tera da još više radi i razvija se zbog osećanja nezadovoljstva, ali s druge strane ostavlja i dosta prostora za moguća različita tumačenja. Ovo drugo je u skladu sa prirodom umetnosti koja, uprkos brojnim pravilima na kojima se zasniva, uvek ostaje zagonetna i pruža veliki broj različitih rešenja jednog problema. Stoga je student zaista u stalnoj nedoumici (koja je u osnovi pozitivna) koju varijantu da izabere, i kojim od ponuđenih puteva da krene. Ono što, takođe, izaziva nedoumicu i što je normalno za jednog studenta koji počinje da uči, jeste činjenica da je i sam Kle izjavio kako ga ovaj Knirov komentar upravo nije podsticao.

Za pisca se često kaže da radi iz prefabrikovanog sistema izražavanja. Za razliku od njega, slikar, često se pretpostavlja, radi unutar nerazumljive mase linija i oblika. Mi moramo da uzmemo u obzir i činjenicu da je pisanje, i to ne samo ono neobavezno i svakodnevno, već i ono stručno, u neprekidnom dodiru sa svakodnevnim govorom. Kao što je pisanje povezano sa govorom, isto tako, i usvajanje i primena znanja studenta umetničke akademije koje mu je predočio profesor, zavise od dobro smišljenog govora profesora, a on,

¹⁰³ Ibid., 22-23.

pri tom, mora biti svestan i eventualnih posledica nekih izgovorenih reči.¹⁰⁴ Kao što pisac treba da izabere pravu reč koju će smestiti na pravo mesto kako bi tekst ili knjiga bili skladna celina, tako i predavač, pa zatim i njegov učenik, moraju intenzivno da promišljaju o tome koju liniju i boju da upotrebe, i na kojem mestu to da učine kako kompozicija ne bi bila narušena.

Klee govori i o tome da je Knir došao do njega i objasnio mu kretanje linije i taktilni proces, što se Kleu svidelo, i on je uskoro počeo da izrađuje radove koji su pohvaljivani.¹⁰⁵ Pre nego što student krene da povlači linije, profesor mu govori šta bi trebalo da uradi i na šta da posebno obrati pažnju. Ali, profesor kao manje ili više vešt "govornik", prethodno razmatra skup različitih mogućnosti omogućenih pomoću ranijih izbora. U stvari, on ima slobodu da izabere ono što bi trebalo da je najbolje za studenta, ali ga u isto vreme ta sloboda može dovesti u situaciju da napravi pogrešan izbor. Ovakav sled događaja može da se nastavi dalje i na studenta, što znači da i on, samim tim, može da napravi pogrešan izbor. Kada govorimo o gotovom umetničkom delu, posmatrač često prvo na slici opaža slične oblike. Takav deo slike, sa sličnim oblicima i predmetima, opet je samo jedan od segmenata njenog ikoničkog sadržaja. Delovi slike sa sličnim oblicima, pa i predmetima, za vreme njenog stvaranja i za vreme relacionog odnosa posmatrač-slika, identični su samo po svom obrascu, koji ipak drugačije opažaju kako stvaralac, tako i posmatrač.

¹⁰⁴ Moris Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty) smatra da "izražajan govor ne bira znak za već projektovano značenje, već umesto toga on traži oko označene namere koja nije vođena pomoću teksta." Na ovaj način, kreativni čin je događaj definisan brigama koje su svakako izvan jezika. Zbog toga što se opažanje pojavljuje pre mišljenja, i mišljenje je veoma mnogo povezano sa jezikom. Maurice Merleau-Ponty, *Indirect Language and the Voices of Silence*, in: Galen A. Johanson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, trans. Michael B. Smith, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1993, 118.

¹⁰⁵ Felix Klee (ed.), op. cit., 22-23.

Činjenica je i da pre opažanja/čitanja slike/teksta, postoji pokret na slici/tekstu koje su izveli slikar ili pisac, kada su crtali ili pisali linije i reči. Ono što je ipak bitno u slučaju predavanja na umetničkim akademijama je to da kretanje nastupa nakon govora profesora koji je izgovorio određene reči i rečenice, kao i studentovog eventualnog odgovora i pitanja na sve prethodno izgovoreno. Takođe, treba uzeti u obzir i važnu činjenicu da govor postoji kao rezultat jezika, te ga u tom kontekstu treba i razmatrati. Martina Plümacher (Plümacher) smatra da “ako reči, rečenice, tekstovi, imaju karakteristične linearne granice, slike imaju dvodimenzionalne granice. Stoga, oblik okvira: bio to pravougaon, kvadratni, kružni, ovalni, itd., i sve dinamike svojstvene slici, pod uticajem su činjenice da se one završavaju na ovoj graničnoj liniji, ili počinju od nje.”¹⁰⁶ Kako studentu umetničke akademije objasniti granicu između lingvističkog i vizuelnog? Šta je potrebno da profesor učini kako bi praznina između izgovorenog i vizuelnog (koje treba da izrazi student, najpre kroz vežbu) bila što više umanjena i koordinirana sa mogućnostima i jednog i drugog područja?

Ali, i profesor dolazi u kontakt sa vizuelnim kada predaje, i predočava studentu pomoću reči i rečenica ono što bi na dvodimenzionalnoj površini trebalo uraditi. Ovo znači da student ima malu pomoć u vidu rešenja na jednom nivou (na neki način ga i preskače, u pogledu prevazilaženja ne tako malog problema, jer se pojavljuje na samom početku) u procesu učenja. Student umetničke akademije po prirodi ima razvijenije vizuelno pamćenje, te bi stoga profesorovo ispisivanje izgovorenog (i obratno, izgovaranje ispisanog) dalo rezultata, u smislu da bi student pamtio mesta na kojima su reči i rečenice, i na osnovu toga sklapao i jasnije uobličavao i uokviravao vizuelnu celinu dvodimenzionalnim granicama. Kle

¹⁰⁶ Martina Plümacher, *Bildgrenzen aufbrechen*, Ms. Bremen, 2003, navedeno prema: Wolfgang Wildgen, *Cross-Cultural Dynamics of Picture and Text*, Contribution to the Round Table organized by Martina Plümacher in Lyon, 2004, 4; Wolfgang Wildgen (Wolfgang Wildgen) ističe da “ako je jezik u osnovi linearna struktura (De Sosirova pretpostavka), onda je to suštinski različito od simboličke organizacije slika (npr. slike, fotografije), i čak više različito od skulptura i arhitekture.” On, takođe, smatra da “linearnost jezika mora da prima pokret tamo-amo, i niz ovih pokreta zavisi od informacije date na pojedinačnim mestima (konstituentima). Za posledicu, linearnost jezika ima dominantan pravac (na vremenskoj osi), ali ona, takođe, ima sećanje na relevantne položaje u prošlosti, i reaguje na strukturalna mesta koja još nisu nađena (ali su tražena, neophodno je da dođu.” Ibid., 2-3.

je po tom pitanju ustanovio odličan metod, jer je na svojim predavanjima u isto vreme na tabli prikazivao i skice i tekst, čime je svaki student u istom momentu percipirao i vizuelno i lingvističko.

Kada je reč o različitim oblicima i njihovim graničnim linijama, o kojima govori Plimaherova, bitno je utvrditi i jasno razgraničiti, ali istovremeno i prisajediti područja verbalne komunikacije sa onim vizuelnim aspektima koji dozvoljavaju tzv. mešanje. Dakle, potrebno je jasno definisati određene zakonitosti koje bi mogle da važe prilikom verbalnog i vizuelnog predočavanja i opisivanja oblika zadatih objekata, koji su predmet analize i ispitivanja. S tim u vezi, Arnhajm na osnovu proučavanja ovog problema na različitim primerima,¹⁰⁷ iznosi stav da “neku liniju nazivamo cik-cak ne zato što vidimo da ima cik-cak oblik; naprotiv, vidimo tu liniju kao cik-cak zato što smo navikli da je tako zovemo!”¹⁰⁸

Ova konstatacija proizlazi iz tvrdnje da ne može biti mišljenja sem u rečima. Dakle, predavač ne može da prenosi znanje svojim studentima, a da ne koristi reči i rečenice. On, naravno, može da razmišlja o tome što namerava da kaže student, ali u tom slučaju to ostaje samo u njegovoj glavi, čime predavanja prestaju da imaju svoju funkciju. Nevezano i za ovaj aspekt, predavačevo mišljenje, ali i mišljenje svakog drugog pojedinca, ne može biti jasno artikulisano ukoliko se ne izgovara pomoću reči i rečenica, jer kao neizgovoreno ono samo “luta” u moru možda vrednih i zanimljivih ideja koje, ipak, nisu

¹⁰⁷ Jedan od takvih primera je i onaj Kasirera, koji govori o potrebi da se “sadržaji čulnog ili intuitivnog doživljaja oslobode izdvojenosti u kojoj su se prvobitno dogodili.” Drugi je Sapirov, koji je tvrdio da “čak i srazmerno jednostavni akti opažanja daleko više zavise od milosti društvenih sklopova zvanih reči nego što bismo mi mogli da pretpostavimo. Ako, na primer, neko nacrtá desetak linija različitog oblika, mi ih opažamo kao deljive na takve kategorije kao što su ‘prave’, ‘izlomljene’, ‘cik-cak’, zbog klasifikatorske sugestivnosti samih lingvističkih termina. Vidimo, i čujemo, i na druge načine doživljavamo, uglavnom onako kako činimo, zbog toga što jezičke navike naše zajednice pretpostavljaju izvestan broj tumačenja.” Rudolf Arnhajm, *Prilog psihologiji umetnosti: sabrani eseji*, posebno “Mit o jagnjetu koje bleji”, preveo Vojin Stojić, SKC, Cicero, Beograd, 2003, 144-145.

¹⁰⁸ Ibid., 145.

precizno definisane. Čak i izgovorene reči i rečenice nisu tako precizne u odnosu na napisane. To se može dobro videti i na primeru Kleovih skica s predavanja, gde je on svoja razmišljanja jasno artikulisao, i praktično izvršio studioznu pripremu za svoja predavanja na kojima je ono napisano izrazio u govornom obliku. Međutim, ne treba zaboraviti da se na umetničkim akademijama profesor praktičnih predmeta koristi i vizuelnim sredstvima, i kako su ona veoma važan segment predavanja u kojima treba usaglasiti odnos između teorijskog i praktičnog.

Kada je reč o okviru bez slike (slikovna “tišina”), to jest praznom platnu, ona poseduje složenost koja ide daleko izvan one jednodimenzionalne lingvističke “tišine”.¹⁰⁹ U ovom slučaju je dimenzionalnost ključna za razliku između jezika i slike. Zajednička (kognitivna) osnova oba modaliteta uzima u obzir stapanje lingvističkih i piktoralnih znakova, i njihov doprinos jednoj univerzalnoj vrsti ljudskog razumevanja.¹¹⁰ U slučaju kada je slika u stalnom protoku vremena, to jest nije zaustavljena u jednom trenutku, proces kretanja na slici stvara dinamičnost čime okvir slike postaje suvišan. Tada neka situacija iz stvarnosti biva vešto izvučena i predstavljena na slici. Međutim, ona na samoj slici nije statična, pokret je vidljiv kako u svakom segmentu slike, tako i u naslućivanju ikoničkog sadržaja i izvan slike.

¹⁰⁹ Jednodimenzionalni prostor (jezik) je lišen lingvističkih znakova, npr. tišine, dok je dvodimenzionalni prostor (slika) prazan. Postavlja se pitanje, koja vrsta dinamike može da se pronađe u ovoj (netaknutoj, nevinoj, neobrađenoj) situaciji. U slučaju jezika, neko može da zaključi kako tišina upravo počinje (komunikacija prekinuta), ili da će se tišina završiti (komunikacija uskoro počinje). Praznina linearnog prostora implicitno ima obrazac vektora početak/kraj. Wolfgang Wildgen, op. cit., 4.

¹¹⁰ Razmatrajući mogućnost razumevanja slike ili teksta (rečenice) i fenomen samoorganizacije ili odabira po redu koji leži u osnovi tog razumevanja, Wolfgang Vildgen piše sledeće: “Kao opšti rezultat, organizacija kompleksa zasnovanih na sadržaju, npr. značenja, zavisi od odgovarajućeg razumevanja dimenzionalnosti koja nadvisuje datu simboličku formu (jezik, figurativnu umetnost), i od otkrića osnovnih strategija označavanja koje su u stanju da nadoknade informacije, očekivane prema dimenzionalnom sabijanju.” Ibid., 20.

Okvir bez slike, pak, podrazumeva da ne postoji ikonički sadržaj koji stvara granice između sebe i situacija iz stvarnosti, pa tako prazno platno svojim kompleksnim isticanjem “ne-sadržaja” prevazilazi jednodimenzionalnost lingvističke “tišine”. Tako vreme u jednom trenutku postaje i suvišna kategorija, pa samim tim dobija i novo značenje koje uključuje poteškoće sa njegovim merenjem. Ovde je prostor od suštinskog značaja, dok je vreme merljiva kategorija preko prostornih segmenata praznog platna.¹¹¹

Ako govorimo o popunjavanju prazne površine, to jest platna ili papira, neophodno je da od nečega započnemo građenje. Ono od čega se na umetničkim akademijama najčešće polazi je akt koji služi, pre svega, kao vežba. Tako Kle smatra da “slika koja predstavlja ‘nagu osobu’ ne može da bude stvorena pomoću zakona anatomije, nego jedino pomoću zakona kompozicione anatomije. Prvo graditi armaturu na kojoj slika treba da se izgradi. Koliko daleko neko ide dalje od ove armature, predstavlja stvar izbora.”¹¹² Kle je inače napravio serije studija u boji, aktova i glava, samo zbog prakse i vežbe. U njima je prisutno veoma strogo određenje vrednosti boje, preko vodene boje. Uradio je, takođe, i ulja jednostavna za mešanje čiji su, po Kleu, rezultati bili sasvim neprivlačni.

¹¹¹ Prazno platno, budući da je belo, može se povezati sa belom bojom. Analizirajući belu boju, Kle je dovodi u vezu sa prirodom: “Rad sa belom odgovara slikanju u prirodi. Kao što sada napuštam veoma specifičnu i striktno grafičku oblast crne energije, ja sam sasvim svestan da ulazim u ogromno područje, gde na početku nije moguća pravilna orijentacija. Ova *terra incognita* je, u stvari, misteriozna. Ali, mora se preduzeti korak napred. Možda će mi ruka Majke Prirode, koja sada postaje mnogo bliža, pomoći nad mnogim neizrađenim mestima.” Felix Klee (ed.), *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, University of California Press, Berkeley, 1968, 175.

¹¹² K. Porter Aichele, *Paul Klee, Poet/Painter*, Camden House, 2006, 74; Armatura na kojoj je Kle izgradio *Mit o cvetu* (piktoralno razvijanje ideje formulisane u Kleovim dnevnicima), jeste ženski torzo, apstrahovan i fragmentiran gotovo do neprepoznatljivosti. Sa dodatkom ravne oblasti tople roze, posute na elegantno prefinjenu botaničku i nebesku sliku, on je preoblikovao žensku anatomiju u kompozicionu anatomiju imaginarnog pejzaža. Iako dodaci rekonfiguriraju i dodaju simboličku vrednost nepotpunoj figuri, koja bi inače mogla da bude nalik na stari skulpturalni fragment, oni ne prikrivaju činjenicu da je žensko telo rastavljeno. Odsečen na ramenima, bicepsu i gornjem delu butina, torzo sve, osim da ispunjava pravougaoni okvir. Ispupčene krive torzoa i ugaoni dodaci, koji ga sabijaju u plitak piktoralni prostor, generišu isto dinamičko uzajamno dejstvo formalnih kontrasta koji saopštavaju *ab ovo*. Ibid., 74.

Sasvim je logično i da je studentima crtanje aktova neprivlačno, budući da je njihov glavni cilj vežba, te stoga mogu biti zamarajući zbog neprestanog ponavljanja istih, ili sličnih radnji. Rezultati tih vežbi su im, pak, neprivlačni verovatno zbog toga što se pri tom procesu javlja veliki broj grešaka, ali i zbog nezadovoljavanja samo vežbom, i potrebe da se uradi nešto vredno, odnosno kreativno i originalno. Akt u bilo kojoj varijanti ne pruža takvu mogućnost, ali s druge strane disciplinuje studenta koji tako dobija čvrstu osnovu na kojoj će graditi idejno, ali i kompoziciono sve složeniji sklop. Tako je razumljivo i da student u jednom trenutku napusti crtanje akta, to jest ne vrši više građenje na osnovama akta. Ova nova faza građenja uključuje složeniji proces, ne samo nadograđivanja, već i stapanja različitih ideja koje se razvijaju po etapama.

Razmatrajući odnos teksta i slike kroz istoriju, Wolfgang Vildgen iznosi sledeće zapažanje: “Ako uporedimo tekst i sliku u vreme Leonarda i danas, mi opažamo da su sa jedne strane lingvistički tekstovi uvek manje konkretni, manje prostorno tačno određeni nego slike. Drugo, slike uzimaju u obzir radikalnu vrstu apstrakcije koja nije (lako) pristupačna tekstovima.”¹¹³ Apstrahovanje je veoma bitan segment u okviru celog procesa stvaranja dela, ali je isto tako od ključnog značaja i za studenta umetničke akademije, jer znači i prelaz sa nivoa vežbanja na nivo zrelog promišljanja i započinjanja realizacije ideja. Elementi koji se apstrahuju u svom izvornom obliku vode poreklo iz prirode. Pod crtanjem akta se podrazumeva proces koji se odvija po modelu iz stvarnosti, i on uključuje i strukturalno građenje koje se vrši dodavanjem novih elemenata.

¹¹³ Wolfgang Wildgen, op. cit., 21; Preobražaj tekstualne sadržine u istoriji moderne umetnosti (Kandinski, Kle, Vorhol) pokazao je to da je specifična vrsta dvodimenzionalne semantike slika, koja je zasnovana na linijama i površinama boje, stavljena u pozadinu u modernoj umetnosti, dok moderna književnost, iako je delimično uzela istu putanju, nije pratila tendenciju prema apstrakciji na isti način. Ibid., 20-21.

Iako je u slici neophodno postepeno nadograđivati celinu, proces apstrahovanja često mora da usledi naglo i prekine puko reprodukovanje iz stvarnosti. To se prvenstveno odnosi na studente umetničkih akademija koji u procesu sazrevanja dolaze do faze kada su sposobni da vrše apstrahovanje, i da na osnovu onih iz stvarnosti, otkrivaju nove elemente. U tom smislu, apstrahovanje od pojedinačnih elemenata ka opštim zakonitostima uzima se kao model u razvojnim etapama stvaralačkog procesa. Slika je, dakle, više apstraktna od teksta, ali je, takođe, i više prostorno tačno određena, što je opet dovodi u nezavidnu situaciju da miri suprotnosti. Tekst je, pak, više konkretan, manje prostorno tačno određen, što njegov položaj čini u određenoj meri jasnijim. Iz tog razloga je i značajan teorijski aspekt na umetničkim akademijama, jer svojom većom konkretnošću i “određenošću” može pomoći u ispravnom usmeravanju toka stvaranja, što važi i obratno, da i praktični aspekt može dati itekako značajne smernice teoriji.

Treći deo

NASTAVNI METOD PAULA KLEA

Primena teorije u nastavnoj praksi

Najbolji način provere teorijskog znanja na fakultetima likovnih i primenjenih umetnosti predstavlja njena primena u praktičnom radu, što uključuje veliki broj predavanja i vežbi. Veoma je važno da profesor dobro osmisli predavanja, jer ona prethode vežbama. Predavanja prati osmišljeni scenario koji, u zavisnosti od odvijanja situacije u praksi, predavač menja ne remeteći pri tom određenu putanju razvoja. Predavači ispituju ponašanje studenata, njihov međusobni odnos koji može pratiti kako surevnjivost, tako pomaganje i saradnja, ali i svoj lični odnos prema studentu, i obratno, studenta prema njima. Profesor je i dobar psiholog, on procenjuje ličnost studenta, jer će to u velikoj meri uticati i na studentov napredak i razvijanje većeg dela njegovih potencijala. Ali, i profesor može dosta toga da nauči od svojih studenata i podučavajući ih, on i sam istovremeno uči. Ukoliko student mehanički reprodukuje prirodu – što je opasnost koja vrebava upravo na vežbama na umetničkim akademijama – to može u velikoj meri osujetiti izražavanje njegove ličnosti.

Problem ličnosti nekog studenta može se posmatrati sa višeg nivoa nego što je to njegov karakter, sposobnosti, ponašanje na predavanjima i vežbama, itd. Problem ličnog identiteta studenta umetničke akademije razmatraćemo na nivou koji prevazilazi granice njegove ličnosti koja funkcioniše samo na fakultetu. To podrazumeva da se njegova ličnost posmatra kroz njegov život, što znači i da se njegov život preslikava u umetnost, kao što se i situacije i doživljaji iz života preslikavaju na njegove fakultetske aktivnosti. Svaki student akademije je složen organizam različitih razmišljanja, doživljaja, osećanja, i svaki drugačije gleda na svoj život i živote drugih kolega, kao i na umetnost i načine izražavanja. S tim u vezi, Arnhajm govori o tome kako čovek ne može postići neki viši cilj nego da postane svestan šta znači biti živ: „Nema nijednog drugog konačnog dostignuća za njegov život koji

će da se razori pre ili kasnije sa svim svojim proizvodima, bilo laganim kosmičkim silama bilo nestrpljivom prostodušnošću čovekovom. Takva osećajnost je blisko povezana sa umetnošću, a možda je istovetna sa njom.“¹¹⁴

Mi ne možemo jasno utvrditi sve zakonitosti po kojima funkcioniše umetnost, ali nam se preko nje stalno predočava moguća putanja ka budućnosti koju možemo osetiti i naslutiti. Kao što život i dela odslikavaju ličnost jednog umetnika, tako život i naponi da se dostigne nivo umetnika odslikavaju studenta umetničke akademije. Kada sagledavamo ličnost nekog studenta, onda najpre razmatramo njegov lični identitet u užem smislu, to jest u toku celog perioda njegovog života do dolaska na studije. On se tokom svog života kao i svaki drugi pojedinac menja, te stoga i njegov lični identitet podleže promenama. Takođe, i on sagledava svoju ličnost u okviru perioda koji je za njim; nije nebitna činjenica da će on bolje razumeti problem svog ličnog identiteta ukoliko je prošao duži period za njim. Naravno, on ni tada nije u mogućnosti da sagleda ovaj problem kao sveobuhvatnu celinu, ali rad i vreme će uticati na to da on sve jasnije sagledava svoju poziciju u odnosu na umetnost i položaj koji ona ima u njegovim razvojnim okvirima.

Student će u jednom trenutku postaviti sebi pitanje: Ko sam ja?, i to se po pravilu najčešće dešava upravo u toku njegovih studija, što utiče na njegovo sazrevanje, preispitivanje i naročito na razvoj kreativnog dela njegove ličnosti. Međutim, iako se samoizražavanje događa samo u apstraktnoj formi, studentu umetničke akademije u pokušaju da odgovori na prethodno postavljeno pitanje jedno vreme najverovatnije ništa konkretno neće padati na pamet, pa čak ni putem proizvoljnih asocijacija i apstrahovanja samog pojma. Arnhajm piše o tome kako se „naročito pretpostavlja da su apstrakcije neposredni i verni prikazi nesvesnog, o kojima se govori da su istinsko Ja. Na ovo psiholog mora da kaže, pre

¹¹⁴ Rudolf Arnhajm, *Prilog psihologiji umetnosti: sabrani eseji*, preveo Vojin Stojić, SKC, Cicero, Beograd, 2003, 319-320.

svega, da ne može da bude tako nečeg kao što je neposredno prikazivanje nesvesnog, zato što, kao što je Frojd jasno istakao, nesvesno može da se ispolji samo posredno, bilo spoljnom akcijom ili svesnim doživljajem.“¹¹⁵

U jednoj varijanti student će razmišljati na sledeći način: 'Ja sam mogao biti i drugačiji, ali se to ipak nije desilo. Šta je uzrok tome ostaje nepoznanica, kao i to da sam to ja a ne neko drugi. Ako sam to ja, onda to znači da nisam trebao biti neko drugi, iz čega proizlazi da je bivstvovanje i opstanak moje ličnosti povezan sa time što sam to ja. Ako bih bio drugačiji nego što ja stvarno jesam, to ne bih ni bio ja, a mogu samo da nagađam koliko sam drugačiji mogao biti od onoga što sada zaista jesam. Drugim rečima, ako sam ja stvarno Ja, onda sam identičan sa onim što sam trenutno Ja, a činjenica je i da sam Ja mogao biti i drugačiji od onoga što sam stvarno Ja.' Prateći, takođe, Arnhajmovu misao da se "Ja najjasnije izražava time kako postupa sa spoljnim svetom",¹¹⁶ dolazimo do zaključka da je jedan veoma bitan deo tog spoljnog sveta i umetnička akademija na kojoj student polako ulazi u umetničke vode. On u toj sredini izgrađuje odnos između svoga Ja i ličnosti kako profesora, tako i ostalih studenata, ali i svih pozitivnih i negativnih posledica delovanja njegovih profesora i kolega.

Arnhajm smatra da "ako pogledamo svesne doživljaje, u snovima, mišljenju sećanju ili zapažanju, utvrdićemo da se oni ne bave trouglima i pravougaonicima, nego ljudima i životinjama, drvećem, suncem i mesecom, ili vatrom. A, ti sadržaji su daleko od toga da budu mehanička beleženja spoljnih draži."¹¹⁷ Kako ljudska egzistencija zahteva stabilnost i trajnost stvari, i student umetničke akademije neprestano uravnotežava svoju ličnost sa zahtevima koji se pred njega postavljaju na fakultetu. Takođe, on se uvek osvrće i kreće od ideje o postojanju, pre svega svom, pa zatim i ljudi iz njegovog okruženja. To mu

¹¹⁵ Ibid., 318.

¹¹⁶ Ibid., 318.

¹¹⁷ Ibid., 318.

pomaže da i umetnost počne da sagledava iz drugačije perspektive, koja podrazumeva neparcijalno sagledavanje umetnosti i njene svrhe. Ukoliko ne bi posmatrao umetnost i na ovaj način, student akademije bi ostao na nivou parcijalnog proučavanja umetnosti koje je, naravno, bitno, ali ne pruža šire uvide u svrhu postojanja umetnosti.

Ideja o postojanju je usko povezana sa elementima o kojima Arnhajm govori. Tako je sasvim prirodno da ovi elementi kao sastavni delovi okruženja svakog pojedinca i, pri tom, neophodni za njegovo postojanje i život, ne budu, kako Arnhajm piše, mehanički beleženi. Da su sunce, kao i neki drugi elementi, neophodni za čovekovo postojanje, te su stoga na neki način i iznad čoveka čije postojanje ne utiče bitno na ove elemente, pa ni na čitavu konstelaciju životnog ciklusa i procesa u prirodi, govori i sledeći stav Iva Ejota (Yves Eyot): „Ni suncu, ni zemlji, sa svim njihovim fizičkim svojstvima, njihovim uzajamnim položajem, zračenjem, atmosferom i promenama koje atmosfera izaziva na zračenju koje kroz nju promiče, nisam potreban ni ja, niti bilo ko drugi, da bi postojali. Od tog zračenja, štaviše, ja mogu okom opaziti samo relativno uzan dijapazon talasnih dužina.“¹¹⁸

U načinu kako dete prikazuje sunce na papiru mogu se pronaći slični obrasci koje koristi i student umetničke akademije. Dok, recimo, posmatra sunce sa zemlje, on će se u nekom trenutku zapitati koliko je mali u odnosu na sunce. Svest o tome ga može uznemiriti, ali ga isto tako može podstaći da umetnost sagledava iz šire perspektive i time unapredi svoj razvoj na tom polju. Relativno uzan dijapazon talasnih dužina koji neki student opazi on neće mehanički reprodukovati, već će ga svojim umetničkim senzibilitetom proširiti i predstaviti sunce na specifičan i jedinstven način.¹¹⁹

¹¹⁸ „Saglasno metodi koju sam ja usvojio, odgovor na ovo pitanje ne bi trebalo da daju 'filozofija' ili 'estetika', nego upravo prirodne nauke. Fizika se, međutim, nikad nije služila takvim konceptima. Za nju je 'estetičnost' (kao i Bog) nepotrebna hipoteza.“ Yves Eyot, *Fizička priroda*, preveo Zlatko Sušić, u: *Ideje*, 1, Beograd, 1980, 89.

¹¹⁹ Po Žoržu Bataju (Georges Bataille), „sunce, sa čovekove tačke gledišta (drugim rečima, ako je ono zamenjeno sa pojmom podne), jeste najuzvišeniji koncept. Ako definišemo pojam sunca imajući na umu

Kada je reč o crtežu ili slici i površini na kojoj se crta ili slika, i jedna i druga površina su, naravno, dvodimenzionalne, što znači da po tom pitanju nema razlike. Međutim, ključna razlika je u onome iz čega se ove dve površine sastoje. Popunjena površina se sastoji iz većeg broja elemenata koji čine kompoziciju. Prazno platno, iako je prazna, bela površina, ima svoj okvir koji na neki način ipak ograničava tu površinu. Ali, da bi crtež ili slika dobili svoje značenje, to jest da bi im student dao značenje, on raspoređuje veći broj elemenata na različite načine, povećava ih i smanjuje, postavlja više gore ili dole, levo ili desno, kako bi došao do što skladnije celine. Pred njim je svakako težak zadatak, pogotovo na samom početku, jer ga prazno platno u velikoj meri zbunjuje. Najteži korak je započeti crtanje ili slikanje na praznoj površini, te iz tog razloga student može stajati pred platnom u nedoumici šta da čini. Profesorova podrška i usmeravanje u određenom pravcu su veoma značajni, ali student najpre rešava problem u svojoj glavi i sam preduzima početni korak.¹²⁰

Ali, profesorov zadatak je da od početka uskladi najpre jezik sa onim što izgovara, pa zatim i ono izgovoreno sa vizuelnim koje u praktičnom radu pokazuje studentu. On, pri tom, ima barem nekakvu predstavu u glavi o tome kako bi crtež ili slika mogao da izgleda. Ovde je jako bitan i faktor iznenađenja, jer crtež ili slika studenta mogu da izgledaju u manjoj, ali i u većoj meri, različito od onoga što je profesor očekivao. Zato je veoma bitna komunikacija između profesora i studenta, to jest profesor osluškuje studentov govor, a to će najbolje učiniti pomoću razgovora.

čoveka koga nemoćne oči primoravaju da mu oslabi vid, onda se mora reći da sunce ima poetsko značenje matematičke mirnoće i spiritualnog uzdignuća. Pošto je sunce koje prethodi (ono u koje se ne gleda) savršeno lepo, ono koje je savršeno posmatrano može biti užasno odvratno.“ Georges Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, ed. Allan Stoekl, trans. Allan Stoekl, Carl R. Lovitt and Donald M. Leslie Jr., *Theory and History of Literature*, vol. 14, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985, 57.

¹²⁰ Pikaso govori o traženju istine na svojim platnima: “Kakva istina? Istina ne može postojati. Ako tražim istinu na mojim platnima, mogu da naslikam stotinu slika sa tom istinom. Ali koje je platno onda istinito? I šta je istina – stvar koja predstavlja model, ili ono što sam naslikao? Ne, to je kao i sa drugim stvarima. Istina ne postoji.” Pablo Pikaso, *Umetnost nije nevina*, preveo A. Ilić, u: *Književna reč*, 64, Beograd, 1976.

Profesor i student znakove na slici često tumače različito, i ta tumačenja iznose putem jezika. Ono što je veoma značajno, a čime se bave lingvisti, jeste raspored reči u izgovorenim rečenicama. Pažljivim slušanjem onoga što i profesor i student imaju da kažu jedan drugom, i traženjem nekih logičkih rešenja u redosledu reči i rečenica, mogu se pronaći izvesni modeli po kojima student izgrađuje rad, ali i povezanost lingvističkog aspekta sa rasporedom elemenata na crtežu ili slici. Zasnovanost jezika na logici upućuje na još veće angažovanje u sferi jezika, odnosno verbalne komunikacije između profesora i studenta, jer ona može u određenoj meri da ubrza i razjasni stvari koje nije moguće shvatiti samo neverbalnom komunikacijom. I ono što je još važno, postoji opasnost da se bez upotrebe jezika ili njegovom oskudnom upotrebom, čas crtanja ili slikanja svede na mehaničko reprodukovanje stvarnosti.

U današnje vreme se retko raspravlja o ulozi koju bi profesor umetničke akademije u budućnosti trebalo da ima. Ipak, jedno od malobrojnih predviđanja dolazi od Arnhajma: "Nastavnik sutrašnjice treba da bude sposoban da um koji misli i opaža sagledava u međusobnom dejstvu sa htenjima, strastima i strahovanjima celokupnog ljudskog bića. Naglasak na činiocima ličnosti naveo je neke nastavnike umetnosti da na tehnike koje zahtevaju preciznost forme gledaju sa podozrenjem. Oni su zamenili starovremsku pisaljku materijalima koji neguju spontani potez, impulsivni zamah, sirovo dejstvo amorfne boje. Spontan izraz je odista poželjan, ali izraz postaje haotičan kada remeti vizuelnu organizaciju."¹²¹

¹²¹ Rudolf Arnhajm, *Prilog psihologiji umetnosti: sabrani eseji*, posebno „Nastavnicima i umetnicima“, preveo Vojin Stojić, SKC, Cicero, Beograd, 2003, prvi put objavljeno u: *Colege of Art Journal*, 1954, 13, 1097-112.

Isprobavanje novih metoda likovnih postupaka je poželjno, ali ono ima svoju opravdanost samo ukoliko dovodi do konkretnih rezultata. Isto tako, treba obratiti pažnju na ličnosti studenata i to uzeti kao jedan od parametara pri određivanju stila i pravca u kojem će se oni kretati i koji su im istovremeno prijemčivi. Neki student, recimo, nije iz raznoraznih razloga - od onih vezanih za njegove mogućnosti, pa sve do onih koji se odnose na njegovo interesovanje – u mogućnosti da prati nove tendencije koje podrazumevaju i primenu novih metoda. Takvog studenta profesor usmerava u pravcu u kojem on najbolje izražava svoje potencijale, i pronalazi tačno onaj stil za koji je najtalentovaniji.

Najrasprostranjenija i najpoznatija među svim dijagramskim formulama koje se uče u zapadnoj tradiciji je ona preko podeljenog ovalnog, ili jajastog oblika koji služi kao glava. Gombrih misli da je jajasti oblik možda toliko koristan zato što deluje kao uspešan ispravljač jedne od najčešćih grešaka koje neizveštane osobe prave kada crtaju glavu, greške da poistovete ono što ih zanima, to jest lice, sa celom glavom: “Ako od početnika zatraži da odabere neko drugo polazište, polazište koje će ga primorati da najpre porazmisli o glavi, a tek potom o licu kao nečem podređenom trodimenzionalnoj strukturi glave, nastavnik će svakako pospešiti napredak.”¹²² Inače, mi se više usredsređujemo na ljude nego na ostale predmete kada pretražujemo, jer tu postoji više informacija pa se i na više elemenata usredsređujemo. To je uslovljeno i time što naš vizuelni sistem može da funkcioniše na veoma kratko vreme. S tim u vezi, Gombrih smatra da informacija o portretu ima veliko značenje za nas.

Može li portret da bude najveći atraktor od svega?¹²³ Ali, pre nego što damo odgovor na ovo pitanje, razmotrićemo najpre početke strukturiranja lica u vizuelnom i duhovnom smislu. Element koji započinje proces građenja lica na dvodimenzionalnoj

¹²² E. H. Gombrih, *Umetnost i iluzija: psihologija slikovnog predstavljanja*, prevela Jelena Stakić, Nolit, Beograd, 1984, 156.

¹²³ Termin atraktor (“onaj koji privlači”) upotrebljava se u *Eksperimentalnoj estetici*.

površini je tačka. Ona u početnom delu strukturalnog građenja izrasta u liniju. Zanimljivo je uporediti, u metafizičkom smislu, proces građenja linija lica sa pokretima lica. Pre nego što student pristupi crtanju lica, on unapred osmišljava kako bi čitav proces mogao da izgleda, i istovremeno razmišlja o tome u kojem će se pravcu svaka od linija kretati. U sledećem koraku, student obraća pažnju na proces građenja u idejnom smislu. Duhovno, koje je izgradilo čoveka, sada uokviruje i lice, bez obzira što i ono samo izlazi iz svojih okvira. U tom smislu, lice (materijalno) je definisano pomoću dimenzija čovekovog tela (materijalno). Ovo znači da materijalno odgovara materijalnom, dok duhovno u ovom slučaju odgovara licu, jer pokreće samog izvršioca facijalnih procesa, to jest čoveka. U širim okvirima duhovno nadilazi lice - čovekovo osećanje, pa i poimanje lica.

Ovde je funkcionisanje materijalnog uslovljeno duhovnim, i obratno. I kao što duhovno pruža čoveku egzistenciju u realnom svetu, tako i licu daje smisao i značenje. Svako lice ima svoje značenje, kao što je i svaki čovek specifičan pojedinac koji egzistira u svojim i širim okvirima definisanog sveta. U samom činu stvaranja, mišić (aktivan) stvara pokrete koji izazivaju promenu u vidu započinjanja strukturalnog građenja na licu. Mišić (aktivan) može biti i medijalnog karaktera, kada su kosti lica (pasivne) i lice (pasivno, ali i aktivno) tačke oslonca, to jest potpore koje održavaju strukturu. I u ovom slučaju, duhovno je viša kategorija koja pokreće čitav proces. Mozak je regulator, jer reguliše čitav proces i objedinjuje sve njegove delove u jednu organizovanu celinu. Kao inicijator procesa, mozak šalje signale ostalim delovima tela, omogućavajući između ostalog i ispoljavanje facijalne ekspresije na licu.

Prethodni primer je jedan od osnovnih koji se primenjuje na početku podučavanja studenta umetničke akademije da savlada osnove tehnike crtanja. U ovom, kao i u drugim primerima, važno je usmeriti studenta u najoptimalnijem pravcu za njega. To uključuje ne samo učenje kroz praksu, već i teoriju, koja joj prethodi i razjašnjava je. Teorijska načela su, stoga, dobar putokaz praktičnom delovanju koje mora biti postavljeno i

na racionalne osnove i, pri tom, jasno osmišljeno. Mogućnosti za proveru teorijskog znanja putem predavanja i vežbi su velike, s obzirom na samo prividnu nemogućnost da se ova dva segmenta nekako povežu u jasnu celinu. To samim tim otvara još veće polje za istraživanje, što podrazumeva da se sve intenzivnije radi na sprovođenju teorijskih načela koja su plodonosna za praksu, a koja istovremeno bivaju ispitivana i stavljana na konkretnu probu kroz tehnički aspekt crtanja.

Kleova teorijska i praktična nastava na Bauhausu

Činjenica je da se učenje ne završava na umetničkoj akademiji, već se ono nastavlja i nakon studentovog završetka ovih studija. Kle je tako nastavio svoje učenje – pri tom učeći i svoje studente – na Bauhausu. Kleova iskustva vezana za predavanja na Bauhausu su neprocenjiva za njegov razvoj kao umetnika, ali je istovremeno i on velikim delom zaslužan za promene izvršene u sistemu ove institucije, koje su imale dalekosežni snažan uticaj na formiranje jednog univerzalnog školskog sistema, sa pripremljenim i razrađenim planom da stvara umetnike sposobne da se snađu i prilagode brojnim izazovima modernog doba. Da li reči mogu dovoljno da govore o slici? Neku vrstu sumnje i nedoumice – iako je i sam bio posvećen teoriji i teorijski zasnovanoj praktičnoj nastavi na Bauhausu - izražava i Kle, ali više iz razloga praktične provere nekih novih mogućnosti za delovanje u teoriji. Tako on piše sledeće: „Kada u blizini svojih radova, koji bi i sami trebalo da govore svojim sopstvenim jezikom, sada uzimam reč, najpre strahujem da li postoji dovoljno osnova za to i da li ću to učiniti na pravi način. Jer: koliko god kao slikar bio ubeđen da vladam svojim sredstvima, u tolikoj meri da ih mogu dovesti dokle seže moja volja, ipak, ne osećam da posedujem istu sigurnost kada bi trebalo da te puteve opišem rečima.“¹²⁴

I profesor praktičnih predmeta na umetničkoj akademiji, na svojim predavanjima izgovara reči. Da bi te reči imale smisla, on nastoji i da razume svaku reč koju je izgovorio. Student pažljivo sluša šta mu profesor govori, ali isto tako i profesor prati studentove reakcije i odgovore. Da li u slučaju kada profesor podučava studenta da crta i slika, jezik stvara izvesna ograničenja po pitanju prenošenja znanja? I da li crtanje, slikanje i vajanje mogu uspešno da se podučavaju i nauče? Svaki pojedinac promišlja i stvara na svoj

¹²⁴ Paul Kle, *Zapisi o umetnosti*, izbor, predgovor i prevod Bojan Jović, Esotheria, Beograd, 1998, 44.

način, a opet je i profesor drugačiji od svih studenata, budući da poseduje više iskustva. Mala je verovatnoća da će profesor samo svojim praktičnim delovanjem – recimo, kad pokazuje studentu kako nešto da nacrtava povlačeći sâm linije – naučiti studenta da stvara, jer će se podučavanje svesti samo na tehnički aspekt, pa će tako studenti ličiti na svog profesora.

Paul Fajerabend (Feyerabend) smatra da „čak ni znanje ne može nastati na čisto racionalan način.“¹²⁵ On kao primer navodi kako Platon u sedmom pismu objašnjava da se „usled duge i posvećene težnje za predmetom, te zbog bliskog druženja s njim, iznenada, kao vatra što se raspali iz kresnute varnice, u duši rađa (razumevanje) i odmah nalazi održanje u samome sebi.“¹²⁶ Fajerabend zaključuje da „tako razumevanje ili gradnja umetničkog dela sadrži elemenat koji prevazilazi veštinu, tehničko znanje, i nadarenost. Jedna nova moć zahvata dušu i upravlja je, u jednom slučaju, prema teorijskom uvidu, a u drugom prema umetničkom postignuću.“¹²⁷ Likovno delo koje stvara student umetničke akademije nikada ne može da ispadne onako kako ga je on na samom početku zamislio. To znači da delo tokom stvaranja neprestano menja svoju strukturu. Međutim, bez obzira na svoju značajno promenljivu prirodu, stvaralački proces, ipak, podrazumeva studioznu pripremu. Takođe, student će doći do zanimljive i značajne ideje nenadano i spontano, samo ukoliko se prethodno dobro pripremio za proces stvaranja. Tako, ako je prethodno savladao tehniku crtanja kroz veći broj vežbi, on će s izvesnom lakoćom stvarati, to jest sprovoditi svoju ideju u delo. Pripremne radnje, u odnosu na onu koja podrazumeva stvaralački proces, jesu radnje koje je omogućavaju ili olakšavaju.

¹²⁵ Pol Fajerabend, *Stvaralačka moć*, prevela Jasna Šakota, u: Književna reč, 337, Beograd, 1989, 38.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid.

Među ove radnje spadaju sledeće: uočavanje na samom početku grešaka koje bi mogle da se jave u toku procesa stvaranja, priprema plana za delo koje treba izraditi, materijal i alatke kojima će se radnja izvoditi i priprema izvršioca glavne radnje koja će uslediti nakon ovih pripremnih radnji. Da bi student stekao sve veću rutinu u izradi rada, on često ponavlja određene segmente vežbi koje, ili nije dovoljno savladao, ili su oni veoma bitna karika u lancu procesa stvaranja. Zatim, on obavlja sve teže vežbe. Nakon savladavanja određenog broja vežbi i dostizanja izvesnog nivoa, student se suočava sa vežbama koje prevazilaze čak i onaj nivo na kojem se on trenutno nalazi, ali koje nije nemoguće izvesti uz ulaganje dodatnih napora. Naravno, to zavisi i od potencijala, to jest talenta koji poseduje određeni student, ali bez obzira i na to, svaki student će u nekom trenutku prevazići nivo na kojem se nalazi, pre ili kasnije. Pre nego što student uz pomoć profesora stvori plan, on osmišljava u svojoj glavi sliku tog plana. Njegova opsežna priprema se može smatrati uspešnom ukoliko on dobro zamisli kompoziciju koju će stvarati i razmotri sve mogućnosti njene izrade.

Kle iznosi svoj stav po pitanju neophodnosti da student obrati pažnju na delove dok stvara celinu: "Mi moramo da se uprkos svim nedostacima, podrobno pozabavimo delovima. Ali trebalo bi da kod svakog dela, koliko god se manjkavo mogao proceniti, ostanemo svesni obrade dela kao takve, da se ne bismo uplašili kada potom nove obrade delova povedu u sasvim drugom pravcu, u drugu dimenziju, u stranu, gde sećanja na ranije obrađene dimenzije mogu lako da izblede."¹²⁸ Jedna od mogućih situacija je da student, iako ima razrađen plan, nema do kraja jasnu predstavu kako će taj plan i izvesti. Situacija može biti još teža ukoliko se student u prošlosti nije susretao sa sličnim problemima. Ukoliko je dovoljno spreman, on se neće pokolebati i odustati od zacrtanog plana, već će pokušati da u odnosu na taj plan pronađe rešenje za njegovu realizaciju.¹²⁹ Kada je reč o saradnji profesora i studenta, ona će biti uspešna ukoliko profesor pomaže studentu da dođe do određenog cilja.

¹²⁸ Paul Kle, *Zapisi o umetnosti*, izbor, predgovor i prevod Bojan Jović, Esotheria, Beograd, 1998, 50.

¹²⁹ Up. Tadeuš Kotarbinjski, *Traktat o dobrom delanju*, posebno "Priprema delanja", predgovor Svetlana Knjazev, preveli Vera Mitrović i Svetozar Nikolić, Nolit, Beograd, 1964, 156-168.

Problem je u tome što profesor može nesvesno, ili čak i svesno (ipak u ređim slučajevima), da odmaže studentu, to jest da mu pomaže više ili manje neuspešno, a na štetu samog studenta. Ponekad profesor može da pomogne studentu, a da toga i nije svestan, pa tako neko ko uopšte nije ni imao nameru da pomogne može svojim nesvesnim postupcima da utiče na nečiji napredak.

Pomaganje ne mora da se odvija samo u jednom smeru, već može biti dvosmerno. Tako student može da pomogne profesoru svojim odgovorom, to jest reakcijom na zadati problem, ili nekim za profesora neočekivanim promišljanjem ideje koje izlazi iz zadatih okvira. Ako profesor, recimo, pomaže studentu u ostvarenju jednog od njegovih ciljeva, u isto vreme mu može odmagati u postizanju nekih drugih ciljeva. Stoga, interaktivna saradnja u jednom pogledu može biti pozitivna, a u drugom negativna. U slučaju saradnje između studenata, može se javiti negativna interaktivna saradnja, a jedno od njenih pozitivnih ispoljavanja je takmičenje.

Cilj svakog profesora je da u što je moguće većoj meri razvije potencijale koje poseduje svaki student. Pod potencijalima se podrazumevaju urođene sposobnosti, odnosno talenat, ali i stečene koje se najviše razvijaju na umetničkoj akademiji. Te sposobnosti profesor otkriva i sve više razvija kod svakog studenta, i pokušava da ih usmeri i u pravcu delovanja čitavog kolektiva. U radu sa velikim brojem studenata, profesor stiče iskustvo i posmatra kako određene radnje izvršavaju studenti ranijih generacija. On stoga često može da pronade odgovarajući primer za svakog studenta, kojim se on može indirektno rukovoditi. U kolektivu kao što je umetnička akademija, cilj je teže uočljiv zbog značajne individualnosti svakog pojedinca, te stoga profesor nastoji da razvija još istančaniji osećaj za otkrivanje opšteg cilja kolektiva.¹³⁰

¹³⁰ Up. Ibid., posebno "Kolektivno delanje", 100-114.

Razmišljajući o odnosu celine i njenih delova, student pronalazi pojedinačno u opštem. Pritom, redosled nije toliko važan, jer student uči da se snalazi u situaciji i kada mora da započne od pojedinačnog kako bi shvatio celinu, ali i u situaciji gde treba da krene od celine kako bi shvatio pojedinačno. Na putu savladavanja različitih veština i susretanja sa neuobičajenim idejama koje bi mogle da dovedu do neočekivanih rešenja, student je spreman da se kreće u više smerova. Ali, ako posmatramo studentovo napredovanje upoređujući ga sa principom kretanja hermeneutičkog kruga, zaključićemo da ono može da bude nepravilno, to jest da se ne kreće nekim uobičajenim i predviđenim tokom, što nije baš slučaj i sa hermeneutičkim krugom.¹³¹ Po pravilima, svaki student prvo nacрта celinu, pa nakon toga u okviru nje radi detalj po detalj. Redosled čak i nije toliko bitan, kao što je prethodno rečeno, jer će se po principima kretanja hermeneutičkog kruga student vratiti na ono što je prethodno prevideo ili na čemu nije radio dovoljno. Ono što je najbitnije je to da student – radeći bilo koji od detalja – ni u jednom trenutku ne skrene svoje misli sa celine, i da se neprestano rukovodi celinom kao osnovnim merilom.

Kleov profesor Štuk je mislio kako bi ga mogao posavetovati da se okrene skulpturi, jer je smatrao kako bi tako pronašao dobar metod kroz ono što bi tu naučio, za kasnije, kada bi se ponovo vratio slikanju. Međutim, to je za Klea bio dokaz da Štuk nije ništa razumeo u oblasti boje. Zatim ga je Štuk posavetovao da ode kod Rimana (Rümann). Kle je očekivao da kao Štukov student bude tamo primljen bez teškoća. Međutim, iskusni Riman mu je ukazao na neophodnost da polaže prijemni ispit. Kle je, pak, tražio da bude oslobođen, ali mu je na kraju, ipak, sav uzbuđen, uputio zahtev: „Ja sâm jednom moram da prođem prijemni ispit.“ Ova rečenica koju je izgovorio zvučala mu je sjajno. Kle zatim nastavlja: „Onda je

¹³¹ Za hermeneutički krug ne možemo nikako reći da je nepravilan krug. Ovakav krug je logička operacija koja se sastoji u pretpostavljanju zaključka na premisama. Luis Alonso Schökel, *A Manual of Hermeneutics*, Sheffield Academic Press, 1998, 73; Pikaso iznosi sledeći stav: “Zbog čega da podražavam prirodu? Isto tako bih mogao da pokušam da tragam za perfektnim krugom. Ono što treba da učinim jeste da primenim što najbolje mogu ideje koje mi objekt sugerše, povežem, ujedinim i obojim na svoj način senke koje objekt baca u mene, osvetlim ih iznutra. I budući da je moja vizija nužno sasvim različita od vizije drugog čoveka, moje će slike interpretirati stvari na sasvim drukčiji način, iako su upotrebljavale iste elemente.” Pablo Pikaso, *Umetnost nije nevina*, preveo A. Ilić, u: Književna reč, 64, Beograd, 1976, 22.

podvrgnuo moje crtanje oštroj kritici; pored toga, za nekoliko kandidata on je potvrdio neku vrednost. Konačno, ja sam otišao bez prihvatanja njegovog stava po pitanju ispita. Možda sam ga posle svega malo i impresionirao. Možda je on očekivao da me vidi ponovo?”¹³²

Umetnički koncept koji su zastupali profesori na Bauhausu, a pre svega Paul Kle, otvarao je mogućnost da se naučna otkrića iskoriste u umetničke svrhe. Događaji koji su bili predmet tadašnjih rasprava preslikavali su se i u sferu umetnosti. Stoga su se profesori u Bauhausu na neki način identifikovali sa realnim procesima koji su se odvijali u njihovoj neposrednoj okolini, i to je zasigurno uticalo i na njihov kreativni rad i stvaranje, kako u praksi tako i u nastavi. Takođe, Kle i Kandinski, ali i ostali profesori, držali su i teorijska predavanja koja u osnovi imaju čvrst interaktivni odnos između predavača i studenata, zasnovan na intenzivnoj komunikaciji. Bauhaus je zastupao tradicionalnu nastavu iz livenja i konstruisanja odlivaka grčke i rimske skulpture ili po živom modelu, sa vežbama koje su razvijale veštine u formalnoj kompoziciji, i podsticale studente da poštuju prirodne kvalitete materijala. Ove vežbe su formirale osnovu ne samo za kasniju nastavu na Bauhausu, nego takođe i za nastavni plan i program nove umetnosti, arhitekture i dizajna širom sveta. Isto tako, one nisu bile ograničene samo na fakultete likovnih umetnosti, već se njihov uticaj danas proširuje čak i na nastavu koja se pruža maloj deci. Jednom kada je student završio pripremni kurs, on je nastavljao sa individualnim radom u radionici. Ideja pomoću koje su dizajneri razumevali način na koji će njihovi dizajni biti proizvedeni, nije bila nova.

¹³² Kle iznosi sedam Rimanovih proročkih reči: “I. Nikome neću dozvoliti da mi kaže šta da radim; II. Ti nisi, kao što vidim, crtač od samog prvog reda; III. Ovo je nacrtano sasvim lepo; IV. Ova glava, međutim, zaslužuje pridev ‘loša’; V. Samo oni ljudi su oslobođeni testa koji su modelirali figure godinama; VI. Jednom sam i sâm morao da prođem test. (Ovo je taj momenat gde sam odlučio da odustanem) VII. Dobar dan, gospodine Kle.” Felix Klee (ed.), *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, University of California Press, Berkeley, 1968, 50.

Ni Gropijus nije spajao formu kojom se služio predavač likovne umetnosti bez iskustva u pojedinačnoj veštini, sa formom karakterističnom za stručnjaka u određenoj tehnici.¹³³ Rezultati su, bez obzira na to, bili potpuni i impresivni. Bilo da su radili kao zanatlije ili industrijski dizajneri, studenti Bauhauusa su sintetizovali lekcije naučene iz proučavanja apstraktne umetnosti u pripremnom kursu i pomoću majstora forme, sa svešću o tome kako su predmeti zapravo konstruisani. Iako nastava u radionici nikada nije mogla da postane onoliko univerzalna, koliko varijante na vežbama predstavljenim u pripremnom kursu, njihov uticaj na sâm dizajn je bio podjednako dalekosežan. Mnogi od studenata koji su došli u Bauhaus nisu bili početnici. Nijedna druga škola u svetu, sa mogućim izuzetkom odeljenja arhitekture fakulteta *Вхутемас* u Moskvi, nije delila privrženost za novo zalaganje u Bauhausu.

Ketlin Džejms (Kathleen James) ističe da „iako je fotografija došla da zameni slikarstvo kao medijum izbora među studentima, ipak je talenat slikara obezbeđivao izvornu inspiraciju za većinu eksperimenata koji tamo nisu sputavani. Za studente, kao što su brojni intervjui i naučne rasprave učinili jasnim, osećaj oslobođenja nije bio ograničen na odustajanje od akademskih konvencija umetničke produkcije.“¹³⁴ Fotografija je otkrivena, i počela je da se razvija u periodu kada se već odvijala industrijska revolucija, baš u trenutku kada je u toku bilo konzistentno napredovanje svih struktura jednog kompleksnog sistema, a što je opet bila posledica ubrzanog razvoja nauke. Taj razvoj je već dostigao veoma visok nivo u periodu postojanja i rada Bauhauusa. Bitno je istaći i da je nastavni plan Bauhauusa, za razliku od nastavnih planova nekih umetničkih škola i akademija iz prošlosti, ali i iz sadašnjosti, bio utemeljen na prilično čvrstim osnovama.

¹³³ Fajerabend smatra da „ne postoji neka uniformna koncepcija znanja. Velika raznolikost reči koristi se za izražavanje onog što mi danas smatramo za različite forme spoznaje ili različite načine sticanja znanja. σοφία znači stručnost u određenoj profesiji (tesar, pevač, general, lekar, vozač bojnih kola, rvač), uključujući umetnosti (gde se umetnik hvali ne kao istaknuti stvaralac, nego kao majstor svoje veštine); ερσευαι, doslovce ‘videvši’, upućuje na znanje dobijeno od pregledavanja.” Paul Feyerabend, *Protiv metode*, preveo Mario Suško, „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1987, 241.

¹³⁴ Kathleen James, *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, “Introduction”, University of Minnesota Press, 2006, xix.

Iako su studenti Bauhauusa iskazivali lojalnost školi, koja je bila prisutna tokom čitavog perioda studiranja, Kle ističe kako bi umetnik trebalo da sledi i svoje principe: “Uobražen je umetnik koji svoj put ne sledi sve do kraja. Ali su izabrani oni umetnici koji prodru u onaj predeo tajnoga mesta gde iskonska snaga hrani svu evoluciju.”¹³⁵ Student koji ima jasan cilj neće se pokolebati, ili još gore odustati, kada naiđe na neki problem ili počne da pravi greške. On će, naprotiv, uložiti maksimum svojih mogućnosti kako bi prebrodio loše faze. Ukoliko shvati gde je grešio, on će nakon tih faza izaći još jači i čvršći nego što je ranije bio. U skladu sa tim, završiću ovaj deo sledećom Kleovom konstatacijom: „Kada sam hteo da razredim jednu isuviše ’bujnu’ asfaltnu podlogu, dok je još bila topla, poprskao sam je terpentinom i nastala je boja mramora, na najdivniji način osnova se pretvorila u neobičnu akvatinta podlogu. Tako se otkriva na vlastitim greškama.”¹³⁶

¹³⁵ Paul Kle, *O modernoj umetnosti*, preveo Božidar Božović, u: Književne novine, 341, Beograd, 1968.

¹³⁶ Paul Kle, *Dnevnici (1898-1918)*, *Boja me poseduje*, preveo Zoran Cerar, u: Književne novine, 691-692, Beograd, 1985, 28.

Kretanje i forma u Kleovim pedagoškim skicama s predavanja

Voda, na njoj talasi, na njima brod, na njemu muškarac.

Smišljeno još leta 1904. Konstrukcija koja se ljulja.¹³⁷

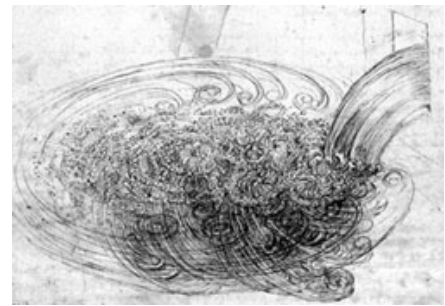
Paul Kle

Na crtežu Utagave Hirošigea (Utagawa Hiroshige, 1797-1858) *Kanazawa hassho yakei (1857)* prikazane su stene, voda, drveće, sunce, itd. (sl. 27). Razmotrimo sada dva veoma bitna elementa koja su u velikoj meri zastupljena na crtežu, a to su voda i stene. Prvo pitanje koje se ovde postavlja jeste, šta je prvo prethodilo, to jest iz čega je šta proizašlo. Može biti da je tu prvo bila stena, koja je pod uticajem klimatskih uslova u vidu kiše postala okružena vodom. Dalje, voda je udarala u stene i menjala njihov oblik. Naravno, i za najmanje preoblikovanje bilo je potrebno da prođe duži vremenski period. U analizi, dakle, treba obratiti posebnu pažnju na vreme, jer upravo je to kategorija koja premošćuje različitosti realno, odnosno naučno pojmljivog, i imaginativnog. U vezi sa tim, mogu se javiti izvesne nedoumice po pitanju toga koji od ova dva elementa je prethodio, to jest koji elemenat je proizašao iz onog drugog. U jednoj od mogućih varijanti tu je bila prvo stena, koju je pod uticajem iznenadnih klimatskih promena počela da okružuje voda.

¹³⁷ Paul Kle, *Dnevnic (1898-1918)*, *Boja me poseduje*, preveo Zoran Cerar, u: Književne novine, 691-692, Beograd, 1985, 27.



27. HIROŠIGE: Originalan crtež za poznati triptih: *Buyo Kanazawa hassho yakei*, 1857.



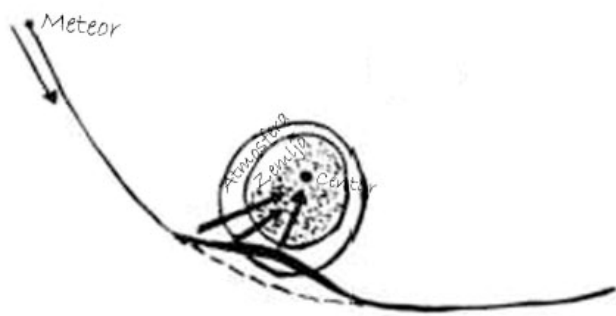
28. LEONARDO DA VINČI: *Vrtlog*

Planina se formira iz vode i tako dobijamo novu formu. Ali, ta nova forma se sastoji iz više elemenata koji imaju neku svoju formu, a koji su se opet formirali iz neke druge forme. Tako dobijamo formu koja je nastala iz većeg broja procesa formiranja i sastoji se iz različitih formi. Jedna forma prati drugu formu, kojoj je i sama prethodila. Međutim, kada je pred nama dvodimenzionalna površina, to jest papir, i kada imamo mogućnost da stvaramo po svojoj volji, mi možemo proces da okrenemo u suprotnom pravcu, i prvo počnemo crtati planinu, pa zatim vodu. U tom slučaju bi princip hermeneutičkog kruga doživio svoju potpunu primenu. Jer, na osnovu tog principa, mi možemo da delujemo iz oba pravca, a da opet postignemo isti cilj.

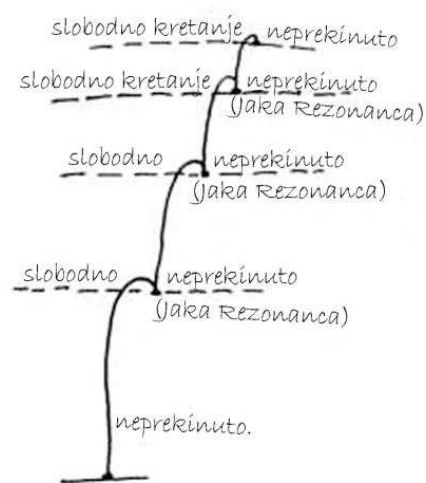
Sada ćemo se vratiti na element od kojeg je ta planina sastavljena, a to je kamen. Ako hoćemo da utvrdimo poreklo ovog elementa, pa tako i planine, onda je najbolje da odemo do samog izvora. Taj izvor mora biti izvan naše planete, to jest u kosmosu, jer proces nastajanja nije mogao da se dogodi sa elementima koji se vezuju samo za našu planetu, a ne i za čitav kosmos i sve ostale planete. Analizirajući ovaj element i njegovo kretanje u različitim pravcima, Kle piše sledeće: "Meteor se kreće duž svoje orbite. Privučen Zemljom, on skreće sa svog pravca i prelazi zemljinu atmosferu. Kao gađana zvezda, on jedva izbegava opasnost da zauvek bude vezan za zemlju, i premešta se u stratosferu,

postepeno se hladeći i gaseci (slobodan kontinuitet).”¹³⁸ Dakle, Kle se nije mirio sa činjenicom da je kamen na Zemlji tek tako, a pri tom se ne zanimajući za to kako je on tu dospao, to jest za njegovo poreklo i izvor iz kojeg je potekao.

Ali, šta bi se dogodilo kada bismo taj kamen direktno suočili sa planinom, dakle, kao izdvojen element iz te planine. I kada bi to bio, recimo, baš onaj kamen, to jest meteor, koji je započevši svoje kretanje iz kosmosa došao do planine. I šta se tu prvo pojavilo? Logično je, ako kažemo kako je meteor dospao do planine, da je tu prvo i postojala ta planina. Kle proširuje analizu, pa tako opisuje kretanje kamena koji je dospao na Zemlju: “Kamen pada. Povećavanjem ubrzanja, on odskače niz strmo brdo (kontinuitet delimično slobodan, delimično rigidan).”¹³⁹



29. Kosmičko i atmosfersko spojeni, “Pedagoške skice s predavanja”



30. Zemlja (planina) i vazduh spojeni, “Pedagoške skice s predavanja”

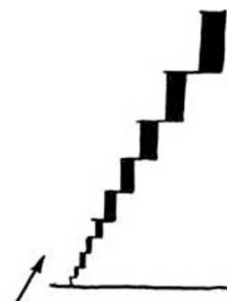
¹³⁸ Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook*, Praeger Publishers, New York and Washington, 1972, 49.

¹³⁹ *Ibid.*, 49.

Opet, ako čitav proces posmatramo kao moguće izvodljiv na dvodimenzionalnoj površini, to jest papiru, onda prethodno pomenuti smer, od elementa ili celine ka svom izvoru, može imati svoju primenu. Jer slika i zahteva da se posmatra najpre kao celina koja je sastavljena iz različitih elemenata. Takođe, umetnik će, bez obzira na različite smerove u kojima se proces kreće, uvek imati na umu i razmišljati o izvoru koji bi mogao da prethodi elementima na slici, pa i samoj slici. Kao što se neka stvar spušta, isto tako ona može i da se penje. Kle govori o kamenu koji se spušta, to jest pada, ali i o čoveku koji se penje: “Čovek koji se penje stepenicama, penje se sa povećavanjem energije, korak po korak (rigidan kontinuitet).”¹⁴⁰ Kamen se spušta, čovek se penje uz kamenje, dakle, kamen dolazi u dodir sa kamenom spuštajući se, a čovek se penje stepenicama napravljenim od svih prethodno nagomilanih kamenova. Ovo znači da čovek može, ili da gradi na prethodno već izgrađenom, ili da od početka sâm počne da gradi. Kle govori o plivaču koji se pokretanjem nogu kreće u ritmu slobodnog kontinuiteta. Taj plivač može da se kreće dvosmerno – ili sa kopna, odnosno planine, u vodu, ili iz vode na kopno. U tom slučaju, on se spuštao niz kamene stepenice, ili je prvo plivao (sl. 31 i 32).¹⁴¹



31. *Voda*, “Pedagoške skice s predavanja”



32. *Zemlja (planina)*, “Pedagoške skice s predavanja”

¹⁴⁰ Ibid., 48.

¹⁴¹ “Metaforički iskazi o prirodi mogu se”, piše Ričard Volhajt, “posmatrati kao da spadaju u dve grube grupe. Postoje metafore koje pokušavaju da zahvate prolazni aspekt prirode, ili aspekt koji zavisi od raspoloženja u kojem smo. I postoje one metafore koje pokušavaju da zahvate aspekte prirode što su nezavisni od našeg raspoloženja, i traju dok se sama priroda menja.” Richard Wollheim, *The Mind and Its Depths*, Harvard University Press, 1994, 147.

Klee opisuje rad vodenice čiji je glavni elemenat vodenični točak. Prva faza obuhvata dve energije, gravitaciju i preprečavanje planine koje je aktivno. U sledećoj fazi je bitan odnos dijagonalne sile prema energijama, što za posledicu ima stvaranje vodopada koji je medijalan. Na kraju, poslednja faza za posledicu ima okretanje točka koje je pasivno. Pored velikog vodeničnog točka tu je i mali, kao i čekić koji se pokreće zahvaljujući okretanju točkova. Tako je vodopad aktivan, točkovi su medijalni, dok je čekić pasivan. Veliki točak sadrži valjkove, a mali točak žbice. U čitavom procesu veoma je bitna transmisija kaiša koji povezuje oba točka.¹⁴² Klee čoveka ne posmatra kao vrstu, već kao deo jedne ogromne celine - on je deo kosmosa (mikrokosmos), ali je i sam makrokosmos, to jest makrokosmos je u svakom čoveku.¹⁴³

Ričard Volhajm smatra da se "izražavanje u umetnosti, iako potiče iz kreativnog čina, ipak prenosi pomoću tačno opažljivih karakteristika, i dobija potvrdu iz nepogrešivog izvora koji je priroda samog kreativnog čina, i smatra se jednim delom ponašanja. Jer, preko vizuelnih umetnosti kreativni čin uvek pronalazi fizičku realizaciju u stanju koje dozvoljava, koje podstiče umetnika da bude povezan sa svojim delom čak i kad ga stvara. To garantuje da

¹⁴² Vid. Paul Klee, op. cit.; Bilo je pokušaja da se ilustruje tok na ovaj način i na Zapadu, a najpoznatije su Leonardove studije vode. Leonardo je, kao i kineski slikari, nastojao da nađe suštinske forme i obrasce toka, ispod efemernih prskanja i svetlucanja. Ali za razliku od njih, njegovo interesovanje nije bilo čisto estetsko ili filozofsko. Leonardo je, takođe, bio inženjer hidraulike, jer je napravio vodene mašine i planirao je da manipuliše tokom reka. Istraživao je Arhimedesove spirale za podizanje vode, takođe, kao i pumpe za usisavanje i vodene točkove. U saradnji sa Nikolom Makijavelijem (Niccolò Machiavelli), on je sastavio planove da preusmeri tok reke Arno ka severu, dalje od Pize, time je lišavajući toga da služi za snabdevanje i dospe u ruke Firentinaca. Leonardovi planovi su dati na čuvanje inženjeru Kolombinu (Colombino) koji ih je upropastio, forsirajući da projekat bude napušten.

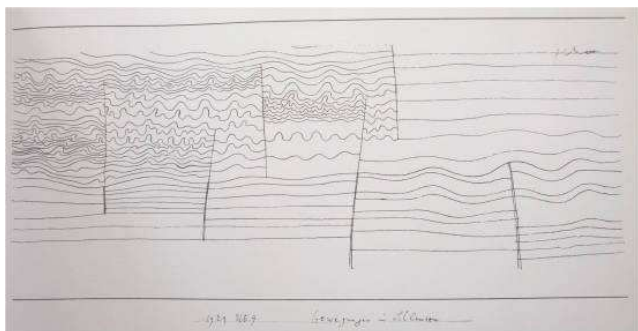
¹⁴³ Postavlja se pitanje kako je Leonardo mogao da zapazi zadivljujuće atmosferske vrtloge uragana (sl. 28). Ove gigantske forme toka ilustruju jednu od fundamentalnih istina o toku koju je Leonardo pokušao da shvati: unutar svog turbulentnog haosa nagnule vode, mogu se pojaviti određene, otporne strukture i modeli. Neke od Leonardovih skica pejzaža začuđujuće izgledaju kao satelitske fotografije, sa rekama i pritokama koje rezbare planinske lance u fraktalne peraste listove. Sličnost anatomiji čoveka nije bila nerazumljiva za ovog proto-naučnika koji je lično zahtevao da ima seciranih više od 10 ljudskih tela. Veran renesansnom verovanju da je „mikrokosmos“ čoveka reflektovao „makrokosmos“ sveta, Leonardo je smatrao rečne vode za „krv zemlje“ i tvrdio je da „okean ispunjava telo zemlje sa beskonačnim brojem vena vode.“ Vid. Robert Wallace, *The world of Leonardo*, Time-Life Incorporated, 1966.

je umetnik izvorni posmatrač svog dela. Ali, ako je ono deo njegovog sopstva, onda je bitno da shvati zašto je to tako; njegov cilj nije u tome da otkrije ono što je stvorio, nego je presudno to da ga je stvorio.”¹⁴⁴ Ovaj odnos možemo posmatrati i na drugačiji način. Naime, umetnik na početku svog stvaranja, zamišljen i pomalo zbunjen, gleda u udaljenu tačku koja bi mogla da predstavlja izvor čitavog procesa. Međutim, što se umetnik više približava toj tački, to jest izvoru, može se dogoditi da on bude sve udaljeniji od njega. Ipak, on će u jednom trenutku i skrenuti sa tog pravca i vratiti se procesu stvaranja, to jest fizičkoj realizaciji umetničkog dela. Vrlo je verovatno da umetnik neće uspeti da dosegne ni sâm početak na izvoru, ali će ga činjenica da se ni kraj ne nazire nagnati da istražuje dalje i stvaralački proces izdigne na još viši nivo. Kao što je i umetnost u nekom vakuumu, međuprostoru, u stalno početnom, isto tako i umetnik neprestano i iznova traži izvore njenog delovanja. Na taj način je umetnik posmatrač svog dela, ali za razliku od običnog posmatrača, on je posmatrač na samom izvoru svog dela.

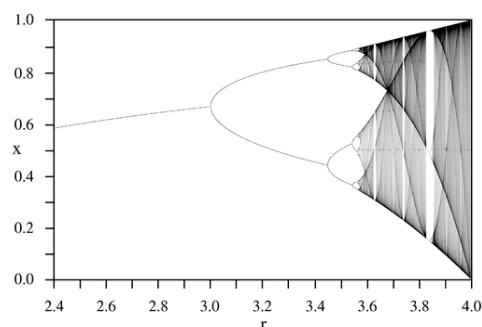
Kle je u serijama skica istraživao tok vode, kako se postepeno pretvara iz laminarnog (glatkog) u turbulentan, i očigledno opazio prelaz u turbulenciju kao sukcesivno povećanje kompleksnosti. Njegova skica u tušu *Kretanje u lancima* (1929), opisuje zdesna na levo protok preko šest prepreka (sl. 33). Nakon svake prepreke, obrazac toka postaje sve više kompleksan dok se, daleko levo, kolebljivi vrtlozi ili kovitlaci pojavljuju u različitim skalama, neki se čak krećući u obrnutom pravcu od toka. Budući da su ove kvalitativne karakteristike zapravo karakteristične za turbulentan tok, Kle je pomoću intuicije tačno opazio i nacrtao turbulenciju. Štaviše, kao što naslov skice upućuje na neko neutvrđeno “kretanje”, turbulentan tok, što je i Kle opazio, nije ograničen na vodu ili tečnost, nego je levo otvoren ka širenjima prema bilo kojem fluidu, kao što je zaista slučaj sa nekom pojavom. Kle je nastavio sa primenom svoje ideje o slojevima u predstavljanju opažanja turbulencije: rezultat je *Šest početnih tačaka*, gde je napravljen prelaz ka turbulenciji.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Richard Wollheim, op. cit., 155.

¹⁴⁵ Teodor Pavlopoulos (Theodor Pavlopoulos) detaljno analizira ovaj problem, napominjući kako je turbulencija teorijski nerešen problem u fizici i da je povezana sa tzv. “Teorijom haosa”, poljem



33. PAUL KLEE: *Kretanje u lancima*, 1929.



34. Bifurkacija na logaritamskom grafičkom prikazu

Dvoznačnost treće dimenzije može naterati posmatrača da uloži dodatni napor za razumevanje Kleovih “slojevitih” slika. Prividno preovlađujuća prisutnost dvodimenzionalnih površina u ovim slikama, navodi posmatrača da se usredsredi na samo kretanje – koje je i najbitnije u prikazu vrtloga i kovitlaca – a ne na spoljne manifestacije koje bi bile aktualizovane isticanjem treće dimenzije. Isto tako, naglasak na dvodimenzionalnosti stvara utisak snažnije slojevitosti koja je skoncentrisana na manji opseg delovanja, te je i efekat delovanja jači nego što bi to bio slučaj da je slojevitost raspoređena u trodimenzionalnom prostoru, na više planova. Dvoznačnost treće dimenzije se uspešno može

proučavanja koje obuhvata oblast između matematike i fizike, i ispituje sisteme veoma “osetljive na početne uslove”: “Da bismo razumeli zašto je turbulencija ‘haotična pojava’, pretpostavimo da dve plute plutaju na površini vode koja teče. U slučaju laminarnog (glatkog) toka, može da bude napravljeno potpuno precizno predviđanje kretanja pluta. Ako su dve plute blizu jedna drugoj na početku njihovog kretanja, one bi takođe mogle da budu blizu jedna drugoj na kraju. Blago pomeranje plute iz njenog početnog položaja ne bi napravilo veliku razliku u odnosu na konačni položaj: rezultat laminarnog toka nije osetljiv na početne uslove. Na desnoj strani Kleovih *Šest početnih tačaka*, veliki, široki slojevi su upotrebljeni da ukažu na takav laminaran, predvidiv tok. Međutim, u slučaju turbulentnog toka, plute bi mogle da plutaju među različitim, kolebljivim, lokalnim, manjim ili većim vrtlozima i kovitlacima koji čine njihovo kretanje nepredvidivim. Blago kretanje plute iz njenog početnog položaja moglo bi da napravi veliku razliku u odnosu na njen konačni položaj, i u početku susedne plute, mogu da završe daleko jedna od druge posle nekog vremena, na sasvim neočekivan način. Kretanje pluta u turbulentnom toku je opisano pomoću povećane kompleksnosti slojeva grupisanih korišćenjem geometrijske progresije ili ‘udvostručavanjem’ puta.” Theodor Pavlopoulos, *Paul Klee’s Strata and the Transition to Complexity*, in: *Visual Arts, The Peacock’s Tail, Essays on Mathematics and Culture*, 2010.

objasniti i Geštalt psihološkim teorijama. Međutim, upravo ove dvoznačnosti i iluzije proizvode uvek isti efekat na posmatrača, tako da se ovi fenomeni mogu koristiti kao invarijante i čvrste tačke u daljim proučavanjima. Kle, takođe, koristi psihološko kolebanje u percepciji perspektive u svom akvarelu *Stari parobrod*. Sve ovo pokazuje i da je matematička estetika tek na početku svog pohoda. Ako je tačno mišljenje koje zastupaju neki savremeni filozofi, da polako napuštamo epohu dominacije etičkih vrednosti i ulazimo u razdoblje nadmoći estetskih principa, ovoj grani estetike tek predstoji period afirmacije.

Dženi Enger (Jenny Anger) naglašava da “Kle predstavlja srednju poziciju između prihvatanja i osuđivanja dekorativnog. Zapravo, on se kreće brzo između ponekad suprotstavljenih pozicija u ovom kontinuumu. Zato što je rasprava o dekorativnom sama strahovito uvijena – ili zavisna od jedne perspektive, komplikovano isprepletene – Kleov sopstveni ambivalentan odnos prema tome može biti viđen kao njegov simbol. Međutim, Kleovi sopstveni napori da otkloni svoju dekorativnost, i preovlađujući pogled moderniste da je ‘dekorativno’ ‘epitet’, kao što Gombrih tvrdi, sakrili su ovaj aspekt Kleovog rada, njegovo razvijanje i prihvatanje.”¹⁴⁶

Kleova predavanja nisu bila u tolikoj meri bazirana na načelima dekorativnog.¹⁴⁷ Takođe, i činjenica da Kle nije bio u mogućnosti da u dovoljnoj meri sprovede časove slikanja na Bauhausu, delimično je uticala na to da predavanja budu osmišljena na specifičan način. Jer, dekorativno se u najvećoj meri vezivalo za Kleove slike čiji je sadržaj bio uslovljen prvenstveno bojama. Njegova predavanja su se, pak, oslanjala na crno-bele skice

¹⁴⁶ Dženi Enger na pitanje: “Šta je dekorativno?”, odgovara: “Pre nego što usredsredimo našu pažnju na Klea, mi moramo da postavimo ovo pitanje, zato što dekorativno nikako nije lako razgraničiva oblast. Naprotiv, ona je opštepoznata po svojim neočekivanim promenama i promenljivosti.” Jenny Anger, *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, 6.

¹⁴⁷ Najmanje od Platona, zapadna filozofija daje prednost formi više nego sadržaju. Imanuel Kant (Immanuel) je nanovo opseo filozofiju ovom sklonošću za moderno doba, i njegovo mišljenje je imalo ogroman uticaj na modernu umetnost. U skorije vreme, međutim, teoretičari su počeli da dekonstruišu centralitet forme u zapadnoj filozofiji, i ornament je postao ključni u njihovom istraživanju. *Ibid.*, 7.

koje su ciljale da studentima jasno predoče principe kojima bi trebalo da se rukovode u svom praktičnom radu. Odsustvo boje u ovim skicama je tok predavanja usmeravalo u pravcu izlaganja čistih ideja i sasvim logičnog promišljanja predavača o važnosti realizacije predavanja u adekvatnom obliku.

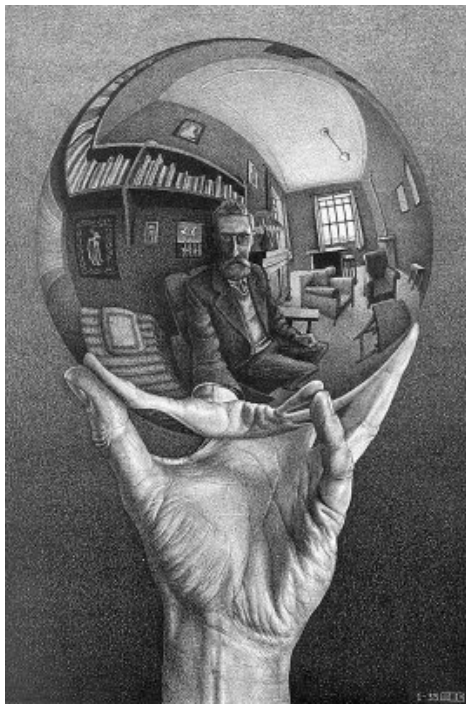
Na Kleovim predavanjima linija je imala veoma bitnu, u odsustvu boje čak dominantnu ulogu, koja je bila sasvim različita od one koju ona ima u sadejstvu sa bojom. Ta linija je aktivna, a njeno slobodno kretanje i bez cilja može ukazivati i na Kleovu nameru da svakog studenta usmeri u različitom smeru, a u zavisnosti od njegovih afiniteta. Kao uzrok pokretljivosti navešćemo tačku koja premešta svoj položaj napred. U Kleovim skicama s predavanja, osim linija, pojavljuju se crne i bele površine, ali one ni u kom slučaju nemaju dekorativni karakter. To je prvenstveno iz razloga što nisu u boji, mada i način na koji su raspoređene i ukomponovane dosta doprinosi tome. Dalje, Kleova materijalna struktura kosti, tetiva i mišića, takođe, ne dopušta tumačenje sa aspekta dekorativnog.¹⁴⁸ Isto tako, i prirodni organizam kretanja sa svojom nadmaterijalnom prirodom, usmerava tumačenje u ovom pravcu.¹⁴⁹

Treba pomenuti i tri organa, od kojih je prvi mozak kao aktivan, drugi mišić kao medijalan i treći kost kao pasivan. Ili, kada Kle na svojim predavanjima studentima objašnjava proces građenja, on crta stepenaste, piramidalne strukture koje su bele i omeđene linijama. Te strukture se sastoje od većeg broja pravougaonika, i po svojoj

¹⁴⁸ Kleov strukturalni pojam u prirodi izgleda ovako: "Grupisanje najmanje prepoznatljivih entiteta u materiji: Materija kosti je ćelijska ili cevasta. Struktura ligamenta je sinusno-vlaknasta mreža. Kostu su neprekidne s vezivnim tkivom mišića, ojačane poprečnim vlaknom." Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook*, Praeger Publishers, New York and Washington, 1972, 26.

¹⁴⁹ Kle vidi prirodni organizam kretanja kao kinetičku volju i kinetičko izvršenje (nadmaterijalno): "Kosti su usklađene da formiraju skelet. Čak i u stanju mirovanja, one zavise od zajedničkog oslonca. Ovo je snabdeveno ligamentima. Njihova je funkcija sekundarna; neko bi mogao da govori o hijerarhiji funkcije. Sledeći korak u motoričkoj organizaciji vodi od kosti do mišića. Tetiva je središnja između ovo dvoje." *Ibid.*, 27.

dvodimenzionalnosti na prvi pogled podsećaju na dekorativnu kompoziciju. Međutim, ti pravougaonici, u stvari, predstavljaju kamenove koji su poslagani jedan na drugi, dakle, imaju trodimenzionalni karakter. Kle objašnjava proces građenja pomoću kamenja: “Delo raste ‘kamen na kamen’ (dodatak) ili, blok se kleše ‘parče iz parčeta’ (oduzimanje). Oba procesa, građenje i smanjivanje, vremenski su povezani.”¹⁵⁰



35. M. K. EŠER: *Kristalna lopta*, 1947.



36. M. K. EŠER: *Bukova lopta sa urezanim ribama*

¹⁵⁰ Ibid., 33; Kle objašnjava i proces građenja kule: “Kamen I oslanja se na kamen temeljac. Ovo remeti ravnotežu prema levo. Za izjednačenje, i prouzrokovanje novog poremećaja, kamen II se dodaje na desno. Sledeći ovaj obrazac, kamen III se povlači na levo, kamen IV izjednačuje i povlači na desno, itd., dok konačno ključni kamen ne uspostavi definitivnu ravnotežu. P1, p2, p3, itd., jesu ključne tačke rušenja kamenja. Spojene jedna sa drugom pomoću linije, one formiraju cik-cak obrazac koji opisuje vertikalnu osu.” (sl. 24, str. 89) Ibid., 45.

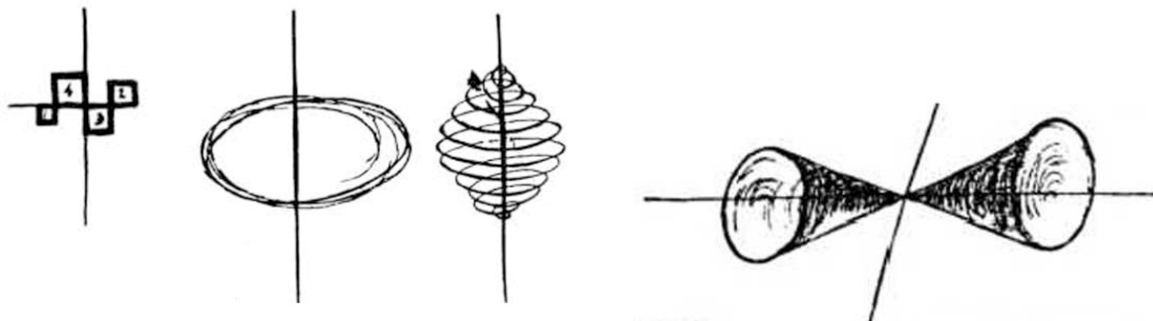
Na ovo oduzimanje obraćaju pažnju i studenti umetničkih akademija, jer se ne dodaju samo elementi na postojeću strukturu, već se suvišni elementi od nje i oduzimaju. Ovde ćemo napraviti paralelu sa odnosom celine prema delovima, i obratno, delova prema celini, što je princip hermeneutičkog kruga. U tom slučaju građenje predstavlja kretanje od delova prema celini, a smanjivanje od celine prema delovima, jer se oduzimanje može odvijati samo od skupa koji se sastoji od većeg broja delova, pošto u suprotnom ne bi imalo od čega da se oduzima.

Kada govori o simbolima forme u pokretu, Kle ističe vrćenje čigre (sl. 37): “Vaga, lišena svoje materijalne podrške, i redukovana na jednu dodirnu tačku, srušiće se i pasti, čak i ako je njena težina pažljivo raspodeljena. Horizontalno okretanje će sačuvati ovu igračku od padanja. Ovo je princip vrćenja čigre. Dvostruka čigra će čak igrati na zategnutoj struni, a da ne padne.”¹⁵¹ Kle ovde piše o formi koja je nalik kretanju čigre: ili će nakon zavrtaanja nastaviti da gradi svoju zamršenu mrežu putanja, nastojeći da se što duže kreće i da, pri tom, pokuša da ne padne, ili će već na početku građenja te mreže pasti i prekinuti svaki pokušaj da se napravi nekakva forma. Čak ne bi bio problem i kada bi čigra u jednom trenutku pala, bitno je da je ostvaren izvesni kontinuum u njenom vrćenju, to jest kretanju. Bez tog kontinuumu forma ne bi mogla da se gradi na čvrstim osnovama. Kao kada bi određeni student ili umetnik u nekom trenutku stvaranja izgubio nit koja je pratila formu tokom čitavog procesa, i bez ikakvih uložениh dodatnih napora odustao od pokušaja da tu nit i povрати.

Kle ne želi da slika “oblike” već snagu, ne “stvorenu prirodu” već “prirodu koja se stvara”. Po njegovom mišljenju, “uspela je samo ona forma koja je kretanje, akcija, neuspela forma je inertnost, zaustavljenost. U stvari, forma sama po sebi je nešto savršeno,

¹⁵¹ Ibid., 51.

mrtvo. Živo je samo formiranje.”¹⁵² Celokupno Kleovo delo nije ništa drugo nego pokušaj da se zabeleži trenutak koji stalno izmiče. Zanimljivo je da je Kle, posmatrajući svoja završena dela, dolazio do zaključka da su ona upotpunjena celina samo u formalnom smislu, dok u idejnom to nikako nisu. Jer, to bi značilo da je proces stvaranja završen sa tim jednim umetničkim delom, što Kleu ni u kom slučaju nije odgovaralo zbog njegovog drugačijeg sagledavanja celine. Ta celina je morala da obuhvata sva njegova dela, stvaralački proces je morao da traje neprekinut, dokle god je on stvarao dela. Zaključujemo, s jedne strane, da je on na taj način formu podređivao ideji i sadržaju, budući da svako završeno delo sadrži formu koja je u potpuno definisanom obliku, ali da je s druge strane formu posmatrao i kao mnogo širu celinu, koja ne zahvata samo jedno delo već mnogo veći broj dela. Dakle, formiranje određuje na koji način će se forma razvijati i kako će izgledati.



37. *Simboli forme u pokretu – Vrćenje čigre, “Pedagoške skice s predavanja”*

¹⁵² Vid. Felix Klee (ed.), *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, University of California Press, Berkeley, 1968.

Analizirajući beskonačno kretanje kao hromatsko,¹⁵³ Kle zaključuje da u slučaju prenošenja do beskonačnog kretanja, gde stvarni pravac kretanja postaje irelevantan, on prvo mora da eliminiše strelu (sl. 38): “Posredstvom ove radnje, grejanje i preispitivanje, na primer, postaju jedno. Patos (ili tragedija) preokreće se u etos koji okružuje energiju i kontraenergiju unutar sebe. U početku, kretanje i kontrakretanje: tako → ili ← tako. Na ovom putu centar je pripremljen – centralna siva. Čistije predstavljanje sive, njen suženiji dohvat, teorijski ograničen u samu tačku. Levo od sive tačke, zelena je u uzdizanju; desno, blizu sive tačke, već crvena. Zbog toga bi neko mogao da bude doveden u iskušenje da stigne u sledeći dijagram.”¹⁵⁴ Kle u svojim skicama s predavanja ne koristi boju, on na mestima gde bi trebalo da je boja stavlja reči koje je opisuju i, pri tom, koristi samo crno-beli crtež, sa linijom kao glavnim elementom (sl. 39 i 40). Nedostatak boje, koju student ne može da percipira čulom vida, već samo čuje reč koja je opisuje, može u velikoj meri pojačati njegov senzibilitet, ne samo za boje, već i za čitavu kompoziciju. Student će na taj način razvijati prvenstveno svoje sposobnosti za inventivno kombinovanje boja i kompozicije, i neće biti rob nečije već osmišljene i realizovane kombinacije.

“Termin ‘forma’ se”, po Vladislavu Tatarkjeviču (Władysław Tatarkiewicz), “upotrebljava u značenjima A, B, C, F, G, H, J, K, L. Štaviše, na smenu se upotrebljava za označavanje *konkretne stvari* i *apstraktne osobine*: u prvom značenju statua je forma, a u drugom – ima formu. Takođe se upotrebljava na smenu za označavanje *jednokratne forme* i

¹⁵³ Ešerova (Escher) lopta, koja je pokrivena konačnim brojem motivskih oblika koji se ponavljaju, predstavlja divan simbol beskonačnosti u konačnom obliku (sl. 36). Ako je uzmete u ruku i polako okrećete, figure koje je prekrivaju obrazuju beskonačni niz, a ipak su to iste figure koje se ponavljaju. Ešer u vezi s tim piše: “Napravio sam nekoliko takvih lopti u drvetu sa motivima izrađenim u duborezu; efekat kontrasta je dobijen bojenjem drveta u dve ili više nijansi.” M. K. Esher, *Istraživanje beskonačnosti*, izbor, predgovor i prevod Bojan Jović, Esotheria, Beograd, 1998, 174.

¹⁵⁴ Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook*, Praeger Publishers, New York and Washington, 1972, 60; Kle, ipak, smatra da “nije moguće uvesti pragove crveno-zelene i ljubičasto-žute, za razliku od plavo-narandžaste. Stoga je nagovešteno dijagonalno predstavljanje glavne skale.” Zatim dodaje: “Došli smo do spektralnog kruga boja, gde su sve strele suviše. Jer, više nije pitanje: ‘krenuti tamo’, već biti ‘svuda’, i otuda, takođe, ‘Tamo!’ ” Ibid., 61.

opšteg, više puta upotrebljavanog modela formi.”¹⁵⁵ Najpre ću slikovito opisati drugi slučaj, kada se forma upotrebljava za označavanje apstraktne osobine, to jest kada, recimo, statua, ima formu. Možda ću u ovom slučaju zvučati previše poetski, ali nemojte mi zameriti, jer mi je cilj bio da drugačijim načinom izražavanja pobliže objasnim ovu karakteristiku.



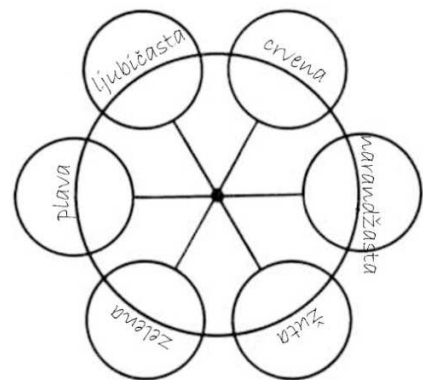
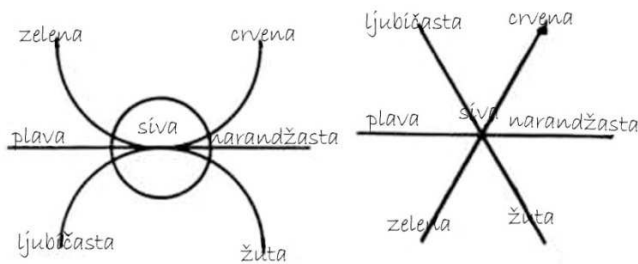
38. *Beskonačno kretanje, hromatsko, “Pedagoške skice s predavanja”*

Ta moja kratka poetska priča glasi ovako: “Da li umetnost može da se hrani sopstvenim sokovima, da li je sama sebi dovoljna? Armija žednih, gladnih, kidiše na neosvojeno. Hranili su se sa sopstvenog izvora. Izvoru je pretilo isušivanje. Ali, nekim čudom, izmešten je na drugi kraj, tačno u liniji spoznaje. Majka Priroda je opet, po ko zna koji put, odigrala svoju ulogu. Neko je posle kratkog vremena ipak uspeo da je nadmudri.

¹⁵⁵ Tatarkjevič ovde nije uvrstio formu D koja je predstavljala zasebnost zrele skolastike i formu E koja je počela da budi zanimanje tek pri kraju devetnaestog veka. On je ne samo razlikovao mnogo pojmova forme, nego je i predstavljao njihove istorije: “A istorija svakog od pet velikih pojmova forme proticala je drugačije. Forma A je tokom neverovatno dugog niza vekova bila osnovni pojam teorije umetnosti. Forma B je u raznim vremenima bivala suprotstavljana sadržini umetničkog dela i stavljena iznad sadržine, a ipak nikada tako odlučno kao u dvadesetom veku. Forma C bila je svojevrsno geslo umetnosti šesnaestog i sedamnaestog veka.” Vladislav Tatarkjevič, *Forma: istorija jednog izraza i pet pojmova*, preveo Petar Vujičić, u: Treći program, 37, II, Beograd, 1978, 372-373.

Pod pet velikih pojmova forme, Tatarkjevič podrazumeva ovde napomenute forme A, B, C, D i E. O ovim formama, kao i o formama F, G, H, J, K i L, opširnije videti u: Ibid., 347-373.

Isušio je taj izvor. U daljini se čula grmljavina i sevanje. Nebo se toliko namračilo da su postale vidljive senke impresivnog otelotvorenja - ‘Ah, da li sam zatečen ovim novim otkrićem? Ili sam zaveden tajnom koju je donela sa sobom, koja će prohujati kroz istoriju ili postati otkrovenje, lice i naličje trenutka u vremenu i vremena u zamišljenom prostoru? Da, da, vidim je, vidim statuu, remekdelo tog trenutka, tog velikog trenutka iskonske snage i moći’ - reče neko, ali ga glas iz neke nesagledive daljine zaustavi i on bi skamenjen u misli, koja ipak iznađe svoj pravi put, mali prorez vidljivog u kome stvarnost postaje saglediva. Da li je živa? Nije bila, sve dok joj nije udahnut život u trenutku kada je svetlost porazila mračnu sliku u sukobu dva različita makroskopska entiteta. Tada je i nebo počelo da je boji u nesagledivim razmerama. Sve je bilo nekako nestvarno, nesrazmerno širini spoznaje i spoznatog u ovom ili onom nesagledivom razvojnom putu, pokrenutom od strane korena prapočetnog delovanja.”



39. Nagoveštavanje dijagonalnog predstavljanja glavne skale, “Pedagoške skice s predavanja”

40. Spektralni krug boja, “Pedagoške skice s predavanja”

Statua iz ove priče ima formu koja čak i nije forma u pravom smislu, jer se može definisati, pre svega, pomoću apstraktnih osobina. Čak i te osobine samo nagoveštavaju kako bi forma na kraju mogla da izgleda, to jest koju bi formu statua mogla da ima. Dakle, ova statua nije forma jer nije ni konkretna stvar, koja bi u tom slučaju mogla i da se prepozna po svojim konkretnim karakteristikama. Kada je, pak, reč o tumačenju forme kao konkretne stvari, po kojem bi statua sama bila forma, predočiću jedan primer u duhu modernog vremena. Robot nije živo biće, isto kao i statua. Dalje, robot ne može da bude ni fetus niti leš, to jest nije u mogućnosti da se kao čovek razvija i doživi različita starosna doba, što je slučaj i sa statuom. Ono što ga, ipak, čini dobrim primerom za objašnjenje prvog slučaja je činjenica, da se za njegovu formu ne bi moglo reći da je umetnička (ili bi teško mogla da to bude), što njegovu formu čini veoma konkretnom. To se može zaključiti i iz njegove glavne osobine da bude funkcionalan, a ne da poseduje određeni nivo estetske vrednosti. Drugo, on je stvar, i to prilično konkretna stvar (a ne živo biće), konkretniji i od statue. Dakle, on sâm kao određena forma funkcioniše i služi određenoj svrsi, te stoga nije bitno kakvu formu zapravo on ima, što bi kod statue bilo od značaja.

Kada studenti umetničkih akademija primenjuju neke od prethodno iznetih stvari, oni imaju na umu način na koji će realizovati svoje ideje i namere. Svaku vrstu realizacije im omogućuje tehnika, te oni ne zanemaruju ovaj aspekt. Naprotiv, tehnika predstavlja jednu vrstu forme, onu koja prethodi formi i služi za njeno prikazivanje. Forma predstavlja sredstvo tehnike, i to ono sredstvo koje je najznačajnije za početak stvaranja. To ne znači, pak, da je kao sredstvo tehnike, ona njoj i podređena. Pre bi se moglo reći da one deluju u sadejstvu, i da je na taj način i tehnika sredstvo za ostvarivanje određene forme. Zaključak je, ipak, da jedna bez druge ne mogu.

Uticaj nastave u Bauhausu na formiranje Kleovog nastavnog metoda

U ovom delu ćemo uporediti Kleov nastavni metod sa nastavnim metodima njegovih kolega iz Bauhausu, Kandinskog i Johanesa Itena (Johannes Itten) i, pri tom, ustanoviti razlike i sličnosti u njihovim nastavnim metodima, ali i uticaje koje su oni vršili jedan na drugog. Ali ono što je najbitnije u ovoj analizi je razmatranje Kleove namere da osmisli svoj originalni metod u sistemu Bauhausu. Gropijus je između 1920. i 1922. godine - čim su fondovi postali raspoloživi ili postojeće službe napustili akademski profesori - postavio još pet majstora forme. Oni su svi bili slikari, i dvojica od njih, Kle i Kandinski, već su uživali ugled pre nego što su stigli. Sve je počelo od predkurseva (*Vorkurs*) koji nisu bili ništa novo, budući da su i neke druge škole u Nemačkoj već insistirale na probnom periodu za sve studente, za vreme kojeg bi mogla biti proveravana njihova podesnost za završni upis. Ono što je proizveo Bauhausov pripremni kurs, bila je jedinstvena količina i kvalitet teorijske nastave, i intelektualna strogost sa kojom je ona ispitivala suštinske vizuelne doživljaje i umetničko stvaralaštvo.

Kle i Kandinski su predstavljali deo teorijskog programa, i u najvećem delu trajanja pripremnog kursa predavali su osnovnu teoriju, dok je Iten na svojim predavanjima eksperimentisao sa materijalima, analizirao stare slike majstora i ispitivao osobine boja i forme. Takođe, i Kle i Kandinski su držali obavezne časove o boji i formi, Kle do 1931., a Kandinski do 1933. godine, kada je škola bila zatvorena. Obojica su zabeležili šta su govorili na času, ili u najmanju ruku objavili knjige bazirane na svojoj nastavi. Knjige "Tačka i linija u površini" (1926) Kandinskog i Kleove "Pedagoške skice s predavanja" (1925), objavljene su u Bauhausu.

Na početku 1922. godine, Kleu se u Bauhausu pridružio čovek sličnog umetničkog ugleda, ali sasvim drugačije ličnosti i prilazu predavanju, Vasilij Kandinski, već u srednjim godinama i na sredini karijere kada je stigao u Vajmar. Kandinski je bio Rus koji je studirao u Minhenu od 1896. godine. Ostao je u Nemačkoj do izbijanja rata, kada je kao neprijatelj stranac bio obavezan da je napusti, vrativši se u Rusiju preko Skandinavije. Posle Revolucije, aktivno je bio angažovan u kulturnoj politici Sovjetskog Saveza, zapravo u reformisanju već postojećih likovnih škola, kao i u otvaranju novih. Za vreme tog perioda, Kandinski je bio u korespondenciji sa Gropijusom koga je upoznao pre rata, i koji je sada bio informisan o njegovim aktivnostima u sferi likovnog obrazovanja. Kandinski je očigledno bio inspirisan Gropijusovim *Manifestom*¹⁵⁶ iz Bauhausea, kada je pisan program za *Moskovski institut za umetnost i kulturu* 1920. godine. On je smatrao da se u Bauhausu može ostvariti sintetičko spajanje arhitekture, slikarstva i vajarstva.



41. Zgrada Bauhausea, fotografija Lucije Moholj-Nadž, 1926.



42. Snimak zgrade iz “ptičje perspektive”

¹⁵⁶ Bauhausov *Manifest*, na čijem se početku nalazi reprodukcija drvoreza *Katedrala* Lajonela Fajningera, napisao je Valter Gropijus 1919. godine u Vajmaru.

Kada se Kandinski vratio u Nemačku 1921. godine, pokrenut strahovima od reakcije protiv eksperimentalne umetnosti u Sovjetskom Savezu i razočaran revolucijom, on je gajio nadu da bi za njega moglo biti mesta na Bauhausu. U stvari, Gropijus je stupio s Kandinskim u vezu ubrzo po njegovom dolasku u Berlin. Međutim, Gropijus je u početku bio oprezan, zamolivši svoje kolege da postavljene Kandinskog drže u tajnosti za okolinu, pošto bi mogle da nastanu teškoće vezane za “ruske veze Kandinskog”. Postojali su i drugi razlozi za Gropijusov poziv Kandinskom da se pridruži u Bauhausu. Iako je njegovo delo bilo jedva poznato, čak odbačeno od nekih delova avangarde koji su izrazili sumnju u pogledu transcendentalne teorije Kandinskog, “Rus je bio, jednostavno, jedan od najpoznatijih živih apstraktnih slikara”, jer je stvorio “prvu nefigurativnu kompoziciju u istoriji umetnosti”, i njegov dugačak esej „O duhovnom u umetnosti” (1911) smatran je ključnim u teorijskom pogledu, “čak od strane mnogih koji ga nisu ni shvatili”. Kandinski je, takođe, verovao da bi umetnička forma budućnosti mogla da “zajedno spoji i prevaziđe sva individualna sredstva, stvarajući slavnu sintezu”. Ovo je bilo praktično neprevodivo *Gesamtkunstwerk* (grubo: „celokupno umetničko delo“), reč koju su skovali nemački romantičari, a upotrebio je Rihard Vagner (Richard Wagner), koji je ciljao na takvu sintezu u svojim dramama.



43. Profesori na Bauhausu, s leva na desno: Jozef Albers, Hinerk Šeper, Georg Muhe, Laslo Moholj-Nadž, Herbert Bajer, Just Šmit, Valter Gropijus, Marsel Brojer, Vasilij Kandinski, Paul Kle, Lajonel Fajninger, Gunta Štolc, Oskar Šlemer, nepoznat autor, 1926.

Kandinski je pružio probni primer *Gesamtkunstwerk*-a u tekstu objavljenom 1912. godine, u almanahu “Plavi jahač”: “Žuti zvuk” u kojem su govor, pesma, pokret, oblici i boje slobodno kombinovani. Nije bilo ničeg u Gropijusovoj predstavi o umetnosti što bi ličilo na *Gesamtkunstwerk*: “koje bi moralo da se izgradi, i u kojem bi mnogi talenti i veštine bili rešeni u zajedničkoj umetničkoj svrsi.”¹⁵⁷ I pored toga, ciljevi obojice, i Kandinskog i Gropijusa, bili su blisko povezani. Drugi aspekt dela Kandinskog naveo je Gropijusa da veruje da bi on mogao da se pokaže kao dobar profesor u Bauhausu. On je bio neumorni teoretičar, koji je u svoje analize unosio glavne umetničke probleme, široko znanje iz različitih oblasti, kao što su jurisprudencija (*Rechtswissenschaft*) i fizika. Kandinski je celokupnu metafiziku eseja “O duhovnom u umetnosti”, pokušao da formuliše kao “objektivne zakone za izražavanje subjektivnog doživljaja.”¹⁵⁸



44. Kandinski ispred svog platna

¹⁵⁷ Iz teksta Kandinskog u prvom poglavlju almanaha “Plavi jahač” (*Der Blaue Reiter*, Piper, Munich, 1912.), navedeno prema: John Sallis, *Shades – Of Painting at the Limit*, Indiana University Press, 1998, 77.

¹⁵⁸ Vid. Kandinsky Wassily, *Concerning the Spiritual in Art*, Kessinger Publishing, 2004.

Drugi Kleov kolega sa Bauhauusa, Iten, rođen je blizu Tuna u Švajcarskoj 1888. godine, i smatra se za jednog od najvećih predavača umetnosti boje u moderno doba. Nekoliko ljudi njegovog ugleda je stalno posvećivalo toliko mnogo godina – preko pet decenija – podučavanju vizuelnim, psihološkim i estetskim zagonetkama boje. Budući da se duboko interesovao za slikarstvo i boju, on je otišao u Štutgart 1913. godine da studira kod Adolfa Helcela (Adolph Hölzel), vodećeg nemačkog teoretičara boje i predavača. Fasciniran bojom, Iten je obraćao naučnu pažnju na remekdela Getea (Goethe), Šopenhauera (Schopenhauer), Rungea iz Nemačke, i Ševrela (Chevreul) iz Francuske. On je video veze između muzike i boje, i rano je posvetio pažnju apstraktnom izražavanju boje u geometrijskim slikama. Iz Štutgarta je otišao u Beč, gde je pokrenuo sopstvenu školu.

Njegovo insistiranje na spontanosti i ličnom izražavanju bojom – podržani adekvatnim znanjem, disciplinom i obukom – dobilo je svoje brojne pristalice; 1919. godine četrnaest njegovih studenata ga je pratilo u Vajmar gde se on pridružio Bauhausu. Iten je na ovom fakultetu postao profesor (1919-1923) i razvio je osnovni kurs o formi i boji. On je često započinjao svoje časove određenim istočnjačkim vežbama i kontrolama tela. Tako je napisao: “Onaj koji želi da postane majstor boje, mora da vidi, oseti i doživi svaku boju pojedinačno, u njenim bezbrojnim kombinacijama sa svim ostalim bojama. Boje moraju posedovati tajanstvenu mogućnost duhovnog izražavanja, nevezano za predmet.”¹⁵⁹

Nakon napuštanja Bauhauusa, Iten je vodio sopstvenu školu u Berlinu (1926-1934), gde je formulisao mnoge od principa koje je kasnije objavio u knjigama “Dizajn i forma” i “Osnovni kurs u Bauhausu”; takođe je osnovao i *Školu za dizajn tekstila* u Krefeldu, u Nemačkoj. Kada se vratio u Švajcarsku, postao je direktor *Škole umetnosti i zanata-i-Muzeja tekstilne škole* u Cirihi (1938-1954), i osnovao je muzej *Ritberg*. Pored mnogih važnih izložbi u *Muzeju umetnosti i zanata* 1944. godine, mnogo pre nego što je njegova

¹⁵⁹ Faber Birren (ed.), *The Elements of Color: A Treatise on the Color System of Johannes Itten*, John Wiley and Sons, 1970, 6.

glavna knjiga “Umetnost boje” objavljena, Iten je organizovao specijalne izložbe na temu boja u velikom broju švajcarskih i nemačkih gradova. Isto tako, uvek je posvećivao mnogo svog vremena slikanju. Iten je sebe kao slikara prvenstveno smatrao “obdarenim koloristom”; često je na svoj potpis dodavao reči „Predavač umetnosti boje”. On je, takođe, verovao da je kao teoretičar boje najveći doprinos pružio u obrazovanju umetnika. Helcel je bio jedan od nekolicine nemačkih umetnika, posle Getea, koji je dao originalan doprinos teoriji boje, i kao Gete, bio je više zainteresovan za emocionalne i duhovne osobine boje, nego za njene naučne aspekte. Itenove teorije mnogo duguju Helcelu.

Iten je verovao da je nemoguće razmatrati boju odvojeno od forme, i obratno, da jedno ne može da postoji bez drugog.¹⁶⁰ Kratak esej, koji je napisao 1916. godine, otkriva suštinu njegove teorije o boji i formi:

Jasna geometrijska forma je ona najvećim delom lako razumljiva, i njeni osnovni elementi su krug, kvadrat i trougao. Svaka moguća forma leži skrivena u ovim formalnim elementima. Oni su vidljivi za onoga ko vidi, nevidljivi za onoga koji ne vidi.

*Forma je takođe boja. Bez forme nema boje. Forma i boja su jedno. Boje spektra su tako najvećim delom lako razumljive. Svaka moguća boja leži skrivena u njima. Vidljiva za onoga koji vidi, nevidljiva za onoga koji ne vidi...*¹⁶¹

Dakle, Iten se za razliku od Klea, na svojim predavanjima intenzivno bavio bojom i formom. Kle je na drugačiji način od Itena gledao na geometrijska tela. Tako je on krug posmatrao kao obuhvatno biće, to jest svemir ili kosmos. Iten je, pak, svojim studentima

¹⁶⁰ Kandinski je kurs o boji premeštao ka vizuelnom jeziku koji bi, on je verovao, eventualno prenosio osećanja jasnije nego što bi to mogao verbalni jezik. Pošto je, kao i Iten, verovao da boja ne može postojati nezavisno od forme, njegova teorija forme bila je bitan deo tog jezika. Vid. Frank Whitford, *Bauhaus*, Thames and Hudson, London, 1986.

¹⁶¹ *Ibid.*, 104.

objašnjavao da započinju svoja proučavanja boje i forme tako što će ograničiti sebe prema osnovnim oblicima i nijansama. Kle je četvorougao smatrao za izuzetak koji je zasnovan na horizontali-vertikali, dok se trougao približavao krugu i bio je njegov deo, pri čemu je dijagonala označavala srodnost (sl. 45 i 46). Po Itenu, forma ne bi mogla da postoji bez boje, i niti bi mogla da postoji nezavisno od nekog konteksta, pa je stoga uvek bila neophodna neka tačka poređenja; kontrast i napetost su osnovni elementi u njegovoj teoriji. Stoga se može zaključiti da je Kle u slučaju geometrijskih tela akcent stavljao na same oblike, njihovu strukturu, značenja koja ti oblici imaju, dok se Iten više bavio odnosima boja, njihovim emocionalnim karakterom, kao i mogućnostima da se umetnost i svet posmatraju kroz obojenu prizmu.

Iten je u vezi odnosa boje i forme, odnosno geometrijskih formi, napisao sledeće: “Geometrijske forme i boje spektra su najjednostavnije, najsenzitivnije forme i boje, i stoga najpreciznije sredstvo izražavanja u umetničkom delu.”¹⁶² Moje mišljenje je da Iten geometrijske elemente svodi na osnovnu formu, čime cilja pre svega na to da svaki element iz prirode – koji je sam za sebe vrlo složena struktura sastavljena iz većeg broja, takođe, kompleksnih elemenata – uobliči u što je moguće jednostavniji element, kada je reč o obliku i broju elemenata iz kojih se sastoji. Kle radi upravo suprotno: on složene strukture i elemente iz prirode stavlja na papir, ali u prerađenom obliku, što podrazumeva da on na osnovu tih predložaka sâm osmišljava svoje složene strukture. One su nove u idejnom smislu, i povezane su sa razmatranjem ideja u vezi kosmosa, ali se nadovezuju na one iz prirode, prateći i ne skrećući sa putanje koja kao svoj početak ima zacrtanu izvornu tačku.

¹⁶² Ibid., 104.



45. Medijalne linije, linearna energija (uzrok), planarni uticaj (efekat), “Pedagoške skice s predavanja”

46. Aktivne ravni, pasivne linije; planarna energija (uzrok), planarni uticaj plus sekundarni linearni efekat, “P. S.”

Jasno je i da Iten cilja na preciznost u izražavanju koja se ogleda u prikazivanju najjednostavnijih formi i boja, odnosno geometrijskih formi i boji spektra. Međutim, ta preciznost i jednostavnost u njegovom radu ne znači i bolje rešenje od, recimo, Kleovih struktura na predavanjima, koje za cilj imaju usložnjavanje elemenata. Drugo, mnogo manja zastupljenost boje na Kleovim predavanjima, ukazuje na to da je on u nedostatku boje proces preusmeravao na liniju i formu kao najoptimalnija sredstva izražavanja, i da je tako na neki način bio “primoran” da proces vodi u smeru njegovog daljeg razvijanja pomoću raspoloživih sredstava, i njegovog postepenog grananja i usložnjavanja. Boji kao boji nisu potrebni dodatni elementi, ona sama govori za sebe. Dakle, Iten je nastojao da upotrebi elemente kojima nije potrebno “meso”, to jest dodatna sadržina, dok je Kle neprestano proširivao sadržaj i značenje, tražio je uvek novu formu koja bi proizlazila iz onih starih.

Iten je, sledeći Helcela, za osnovu uzeo sedam posebnih tipova kontrasta boja: jednostavan kontrast između jedne i druge boje, kontrast između boje svetlog i boje tamnog tona, između tople i hladne boje, i između komplementarnih boja. Takođe, postojali su i simultani kontrasti, i kontrasti kvaliteta i kvantiteta. Svaki od njih je bio napravljen da izbací suštinske kvalitete boja kojima se bavio, i koje je upotrebio za najjači efekat. Zanimljivo je da se čak i kurs Kandinskog “Osnove dizajna” primarno bavio bojom. Kandinski je držao seminar o boji za koji su se svi studenti obavezali da će prisustvovati na njemu, a takođe je napravio i plan, i predavao kurs analitičkog crtanja.

Ono što ću sada napomenuti, u vezi je sa odnosom prazne površine papira ili platna i popunjene površine. Popunjavanje prazne površine, to jest platna ili papira, zahteva da se od nečega započne građenje. Anegdota koja sledi odnosi se na Kandinskog, odnosno jedan drugačiji aspekt njegovih predavanja. Naime, Lotar Šrejer (Lothar Schreyer) je ispričao kako je jedan student, verujući da je apstraktno slikarstvo potpuna besmislica, naslikao za Kandinskog sliku koja se sastojala ni od čega, sem od bele površine: “Profesore Kandinski”, rekao je učtivo, “Konačno sam uspeo u slikanju apsolutne slike apsolutno ničeg.”¹⁶³

Kandinski je uzeo moju sliku potpuno ozbiljno. Postavio ju je desno ispred nas i rekao: “Dimenzije slike su pravilne. Vi ciljate na nemoguće. Moguća boja je crvena. Zašto ste izabrali belu?” Odgovorio sam: “Zato što bela ravan predstavlja prazninu.” “Praznina je ogromna podela”, rekao je Kandinski, “Bog je stvorio svet iz praznine. Tako da sada mi želimo... da stvorimo mali svet iz ničega.” On je uzeo četkicu i boju, stavio dole na belu ravan crvenu, žutu i plavu fleku, i glazirao na svetlo zelenoj senci sa strane. Iznenada, slika je bila tamo, prava slika, veličanstvena slika.”¹⁶⁴

Rad Kandinskog u radionici muralnog slikarstva u velikoj meri se sastojao u prenošenju formi i boja, iz razmere štafelajnog slikarstva na monumentalnu razmeru. Jedan od njegovih studenata, Herbert Bayer (Bayer), koji je kasnije i sam postao profesor na Bauhausu, piše o predavanjima Kandinskog u radionici:

¹⁶³ Ibid., 93.

¹⁶⁴ Ibid., 93.

Obuka se zasnivala na vežbama za murale, za unutrašnje i spoljašnje prostore. One su bile namenjene da razviju osećanje za integrisanje boje sa arhitekturom. Praktičan rad bio je proširen diskusijama o prirodi boje i njenoj vezi sa formom. Jedno je uticalo na drugo: teorija i praksa. Teorijska iskustva su isprobavana na muralu sa najrazličitijim materijalima i tehnikama. Ideja Kandinskog o psihologiji boja i njihovoj vezi sa prostorom, izazivala je naročito žive diskusije.¹⁶⁵

Iz ovoga se vidi da je Kandinski imao osećaj za prostor, s obzirom na to da je boju pokušavao da umetne u arhitekturnu strukturu. Kako arhitekta projektuje taj enterijer po čovekovo meri – čovekove proporcije su osnova za definisanje dimenzija građevine i enterijera – tako se i Kandinski rukovodi prema dimenzijama prostora kada ugrađuje boje u već gotovu celinu. Dakle, on taj prostor boji, kao što boji i na dvodimenzionalnoj površini. Međutim, činjenica da u slučaju muralnog slikarstva on oslikava zidove trodimenzionalnog prostora, dakle, i sam prostor, govori kako on sada radi u drugačijim uslovima od onih koji su važili kod slikanja dvodimenzionalne površine.

Pri tom je prostor, to jest trodimenzionalna struktura koju on oslikava, već gotova celina, budući da je nju neki drugi stvaralac već stvorio. Doduše, i štafelaj i prazno platno su već napravljeni, ali njihova dvodimenzionalnost ne dozvoljava nikome da se kroz njih prošeta i oseti njihovu strukturu, kao što bi to bio slučaj sa trodimenzionalnim prostorom. Ipak, i prostor je kao i platno, prazan pre crtanja i slikanja. Međutim, uzmimo, na primer, da je taj prostor već ispunjen određenim elementima još pre nego što se pristupi njegovom oslikavanju. U tom slučaju, on je poput delimično ili skroz popunjenog platna, pa se proces slikanja vrši u već ispunjenoj celini.¹⁶⁶ Ali, razlika je, ipak, što se i u slučaju prostorije, i u

¹⁶⁵ Ibid., 93-94.

¹⁶⁶ Kandinski piše: "Jedna velika, veoma velika, mala ili srednja zgrada podeljena na različite prostorije. Zidovi prostorija prekriveni malim, velikim, srednjim platnima. Često i hiljadama platana. Kroz njih, upotrebom boje, dati su delovi prirode: životinje na svetlu i u senci, koje piju vodu, stoje kraj pojilišta,

slučaju elemenata koji se nalaze u njoj, radi o trodimenzionalnim strukturama, a proces slikanja u prostoru, odnosno na njenim zidovima, u osnovi se izvodi na dvodimenzionalnoj površini.¹⁶⁷ Međutim, bavljenje duhovnim u umetnosti Kandinskog zasigurno mu je otvorilo vidike u vezi sa prostorom. Naime, kao što je duhovno u svakom čoveku, tako ono provejava i prostorom, čovek putem građenja ugrađuje u taj prostor i duhovno.¹⁶⁸

Nešto slično je radio i Iten. On je tako verovao kako bi njegovi studenti mogli bolje da razumeju šta su forme u stanju da izražavaju ako ih dožive fizički. Oni su stoga bili podstaknuti da svoja tela premeste u, na primer, kružni ili trouglasti izgled, sa ciljem da osete i dožive oblike pre nego što bilo šta stave na papir. Od studenata je takođe tražio da naprave

leže u travi...” Vasilij Kandinski, *O duhovnom u umetnosti*, predgovor i prevod Bojan Jović, Esoteria, Beograd, 1996, 34.

¹⁶⁷ Uprkos nedostatku stvarnih dostignuća koja su bila karakteristična za prve godine Bauhauusa, jedan rani projekat je pokazao da bi odeljenja škole Vajmar mogla da rade zajedno u saglasnosti sa Gropijusovim ciljevima. To je bila vila u Berlinu, koju je naručio trgovac drvenom građom Adolf Zomerfeld (Sommerfeld), a završena je 1921. godine (kasnije uništena). Konstruisali su je Gropijus i Adolf Majer (Meyer) u saradnji sa Bauhausovim radionicama. Na fotografijama Zomerfeldove zapanjujuće kuće može se videti Gropijusovo racionalno korišćenje novih materijala, njegovo insistiranje na jednostavnosti, kao i nedostatak dekoracije. Ona je bila izgrađena isključivo od drveta, i grede su upotrebljene na način koji relativno podseća na primitivne strukture, kao alpske kolibe ili kućice naseljenika na divljem zapadu. Takođe, odaje uticaj američkog arhitekta Frenka Lojda Rajta (Frank Lloyd Wright). Izbor teških greda od tikovine efikasno je nametnut Gropijusu i Majeru. Materijali svih vrsta bili su retki 1920. godine, a Zomerfeld je nabavio velike količine spašenih brodskih greda.

Reljefi koje je urezao Bauhausov učenik Just Šmit stvaraju veoma različito raspoloženje u enterijeru. Oni su apstraktni, geometrijski, i daleko od ekspresionističkih, u smislu ravnoteže i reda koji prenose. Nešto nameštaja napravio je Marsel Brojer (Marcel Breuer), kao deo ispitivanja sa putovanja, a lampe, kvake i druge delove opreme dizajnirali su ostali studenti. Iako uspešna, Zomerfeldova kuća je bila kao kooperativni projekat, ilustruje slabosti Bauhauusa u nekoliko oblasti. Ona je veličala majstorstvo u *oldfashion* smislu: nije bilo ničeg na njoj što bi sugerisalo na industrijski dizajn. Poručio ju je, ne lokalni vajmarski patron, nego neko ko je živeo u Berlinu. Frank Whitford, *Bauhaus*, Thames and Hudson, London, 1986, 75-76.

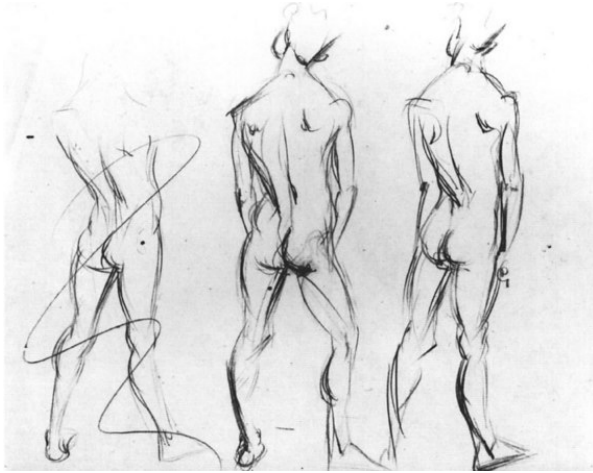
¹⁶⁸ Kandinski govori i o mestu koje pripada umetnosti u duhovnom životu: “Duhovni život, kome pripada i umetnost, i u kome je ona jedan od najmoćnijih činilaca, jeste jedno složeno ali određeno kretanje, i ono se može jednostavno predstaviti. Ovo kretanje je kretanje saznanja. Ono može da poprими različite oblike, u osnovi, međutim, ono sadrži isti unutrašnji smisao, svrhu.” Vasilij Kandinski, op. cit., 36.

kompozicije koje pokazuju karakter kruga, kvadrata ili trougla, ili kombinacije sva tri. Ovoga puta, Iten se nadao kako bi njegovi studenti mogli da postanu senzitivni na unutrašnje značenje formi i boja, i bolje snabdeveni da prenose svoja osećanja vizuelno u tri dimenzije, takođe, i u dve.¹⁶⁹ Itenove teorije su bile neujednačena mešavina objektivnog opažanja i subjektivne tvrdnje. U tome, one su bile mnogo više slične razrađenim i određenim teorijama Kandinskog, koje su se takođe bavile formulisanjem elementarnog vizuelnog jezika.

Itenove misli o boji odvele su ga u dizajn, ne obojeni točak, nego bojenu sferu, koju je opisao kao „najkorisniji vid predstavljanja redosleda boja“. Ona dopušta predstavljanje pravila komplementarnosti i ilustracije svih osnovnih povezanosti jedne sa drugom, takođe, kao i njihov odnos prema crnoj i beloj. Pomeranjem od crvene ka ljubičastoj oko ekvatora, i od bele ka crnoj, od pola na pol, Itenova sfera uvodi četiri srednje nijanse u dodatku na onu od spektra, i ilustruje kako se komplementarne boje dovode u vezu sa primarnim, sekundarnim i jedne sa drugima, u svakoj tački na tonalnoj skali. Iten ukazuje na različite aspekte analize boja: “Mnogi od mojih studenata su mi pomogli da pronađem materijale sa kojima se gradi, i ja sam im duboko zahvalan. Doktrina koja se ovde razvija je estetička teorija boje, koja vodi poreklo iz doživljaja i intuicije slikara. Za umetnika, efekti su odlučujući, pre nego faktori kao što se proučavaju pomoću fizike i hemije.”¹⁷⁰

¹⁶⁹ Itenove teorije nisu uticale samo na razmišljanja studenata o njihovom slikarstvu i vajarstvu. One su, takođe, uticale na ono što je napravljeno u Bauhausovim radionicama. Kolevka opasnog izgleda, koju je Peter Keler napravio 1922. godine u radionici za proizvodnju, ne upotrebljava samo trougao, krug i uređenost kvadrata, nego takođe boje, koje su po Itenu njima najviše odgovarale. Ona je, takođe, uzgred, sigurnija nego što izgleda. Frank Whitford, op. cit., 106.

¹⁷⁰ Faber Birren (ed.), *The Elements of Color: A Treatise on the Color System of Johannes Itten*, John Wiley and Sons, 1970, 7; Da bi ilustrovao generalni problem neurobiologije kao nauke, Zeki predlaže okretanje ka problemu boje, i piše da “iako nešto ograničeni, filozofi su zajednički upućivali na boju u naučnoj diskusiji, i postavljali su pitanja kao što su: Da li boje postoje u materijalnom svetu? i Da li mogu da budu smatrane za osobine objekata? Mi imamo grubu ideju o vrsti operacije koju mozak mora da preduzme kako bi sebe učinio nezavisnim od promena u sastavu talasne dužine i u određivanju boje prema površini i, prema tome, grubu ideju o njegovom formalnom doprinosu sastavljanju boja. Ona se sastoji u determinisanju odnosa svetlosti svih vidljivih talasnih opsega reflektovanih sa površine i sa svojih okruženosti, odnosa koji uvek ostaje isti. Razmere se uzimaju pomoću mozga i krajnji rezultat tog procesa uzimanja razmere boje, jeste osobina mozga, ne izvan sveta. Kroz ovu operaciju mozak stiže



47. *Aktovi*, Itenov pripremni kurs, 1919.



48. Johannes Itten na svom predavanju

Dok se Kandinski intenzivno bavio odnosom boje i zvuka, odnosno muzike, Iten se, takođe, interesovao za ovaj problem, posmatrajući ga, naravno, iz drugačijeg ugla. Naime, Kandinski je od ranih godina znao da poseduje dar za sintetizovanje: kada je jedan od njegovih osećaja bio stimulisan, drugi je reagovao. U njegovom slučaju, on je čuo nešto kada je gledao u prizor ili čak jednu boju, ili video boju i prizor kada je slušao muziku. Ono što je čuo i video, bilo je dosta specifično: određena nota je odsvirana na određenom instrumentu, na primer. Boje i zvukovi, takođe, izazivali su sasvim specifična osećanja, i iako su takvi emocionalni doživljaji bili neizbežno veoma subjektivni, Kandinski je pokušao da otkrije i definiše univerzalna pravila koja ih objašnjavaju.¹⁷¹ U svojim razmišljanjima o boji Kandinski se duboko zanimao za ideje van pojavnog sveta materijalnih predmeta.¹⁷² On je

znanje o pouzdanoj osobini objekata. Ali, ovo znanje nije o boji (pošto tela nemaju boju), nego o refleksiji, naime, o efikasnosti sa kojom je površina u stanju da reflektuje svetlost različitih talasnih opsega.” Semir Zeki, *Splendors and miseries of the brain: Love Creativity, and the Quest for Human Happiness*, John Wiley and Sons, 2011, 139.

¹⁷¹ Ono što je Kandinski estetički definisao kao četiri glavna zvuka pojavljuje se ovako: toplo i svetlo; toplo i tamno; hladno i svetlo; hladno i tamno. Vid. Frank Whitford, op. cit., 1986.

¹⁷² Teorija boja Kandinskog, izvedena od Getea, preko antropozofa Rudolfa Štajnera, upotrebila je fundamentalne razlike u „temperaturama“ boja - njihova očigledna toplota ili hladnoća - i njihov ton - njihova svetlina ili tamnoća. Ibid., 106.

upoređivao tonove boje sa muzičkim notama i poznato je da je povezivao promenljivost boje sa duhovnom oblašću. Kandinski je verovao kako je svrha umetnosti da uzdiže čovekov duh. Kada piše o odnosu muzike, i forme i boje, Iten misli sledeće: “U muzici je teorija kompozicije dugo bila važan i prihvaćen deo profesionalne edukacije. Međutim, muzičar može znati kontrapunkt i još uvek biti jednoličan kompozitor ako mu nedostaju sagledavanje i inspiracija. Upravo tako, slikar može znati sve izvore kompozicije u formi i boji, i ipak ostati neplodan ukoliko mu je inspiracija uskraćena.”¹⁷³

Kandinski, poput Kleovog tumačenja organizma kao mašine - i u tom kontekstu funkcionisanja umetnika i njegovog odnosa prema građenju dela – iznosi slične ideje u vezi takvog načina funkcionisanja: “Kada razgovaramo sa nekim zanimljivim čovekom, onda nastojimo da se udubimo u njegovu dušu, tražimo unutarnji lik, njegove misli i osećanja, i ne mislimo na to da se on pomaže rečima, koje se sastoje od slova, da su slova samo svrhoviti zvuci za čiji je nastanak potrebno uvlačenje vazduha u pluća (anatomski deo), koji putem izbacivanja vazduha iz pluća i posebnog postavljanja jezika, usana, itd., proizvode treperenje vazduha (fizički deo), koji dalje kroz bubnu opnu dospevaju do naše svesti (psihološki deo), proizvode dejstvo nerava (fiziološki deo), itd., itd., u beskonačnost.”¹⁷⁴

¹⁷³ Faber Birren (ed.), *The Elements of Color: A Treatise on the Color System of Johannes Itten*, John Wiley and Sons, 1970, 7.

¹⁷⁴ Vasilij Kandinski, *O duhovnom u umetnosti*, predgovor i prevod Bojan Jović, Esoteria, Beograd, 1996, 123; Kandinski govori o tome da zbog toga što *unutrašnja površina* uvek ostaje ista, elemente konstrukcije slike tako ne bi trebalo tražiti u spoljašnjem, već samo u *unutrašnjoj nužnosti*. Takođe, Kandinski ističe kako je gore pomenuti zanimljiv čovek, to jest gledalac, isuviše naviknut da u takvim slučajevima traži “smisao”, tj. spoljašnju povezanost delova slike: “Ponovo je isto materijalističko razdoblje u celom životu pa tako i u umetnosti obrazovalo gledaoca koji ne može da se jednostavno postavi ispred slike (pogotovo ne poznavalac umetnosti) i koji u njoj traži sve moguće (oponašanje prirode, prirode kroz umetnikov temperament – dakle taj temperament, neposrednu atmosferu, ‘slikarstvo’, anatomiju, perspektivu, spoljašnju atmosferu, itd., itd.), samo ne traži da oseti sam unutrašnji život slike, da pusti sliku da neposredno deluje na njega. Zaslupljeno spoljašnjim sredstvima, njegovo unutarnje oko ne traži ono što živi kroz ta sredstva.” Ibid., 123.

Klee ipak direktno usmerava tumačenje u pravcu poređenja funkcionisanja čovekovog organizma sa funkcionisanjem mašine, i u tom smislu je prilično precizan kada koristi termine kako bi opisao elemente mašine i procese u kojima oni učestvuju, ali isto tako i organe i procese koji se odvijaju u čovekovom organizmu. Tako on mišić vidi kao aktivan elemenat koji je zadužen za pokrete, kako kod umetnika tako i u umetničkom delu. I kod Kleea je, kao i kod Kandinskog, duhovno najviša kategorija, koja je iznad svih elemenata, to jest ne može se meriti sa njima na osnovu istih merila. Ono na neki način sve te elemente povezuje u jednu, po svim parametrima, skladnu i funkcionalnu celinu. Najbitniji elemenat, to jest organ koji služi kao most između duhovnog i organizma je mozak, ujedno i regulator čitavog procesa. Mozak uvek prvi započinje sve procese, šaljući pri tom signale ostalim delovima tela. Emocionalno stanje je u najvećoj meri uslovljeno srcem, to jest pumpom organizma. Klee u svojim *Pedagoškim skicama s predavanja* iznosi sledeće razmišljanje u vezi ovog problema: “Nezavisnost funkcije mišića je, naravno, relativna. Ona se primenjuje jedino u odnosu prema funkciji kosti. U stvari, mišić nije nezavisan, nego sluša naređenja koja je izdao mozak. On ne želi da služi; ili u najboljem slučaju, on želi da sluša. Transmisija naređenja mozga može da se uporedi s telegramom, sa nervima koji igraju kao žice.”¹⁷⁵

Iten smatra da se “estetici boje može pristupiti iz sledeća tri pravca: utisak (vizuelno), izražavanje (emocionalno) i građenje (simbolično).”¹⁷⁶ Klee, recimo, od sva ova tri pravca, najveći naglasak stavlja na građenje. Ono započinje od tačke koja polako izrasta u liniju, što omogućuje da se pređe u drugu fazu stvaranja, to jest pravljenje dvodimenzionalnih površina.¹⁷⁷ Ove površine, pak, predstavljaju osnovu za, ili percipiranje, ili modelovanje

¹⁷⁵ Klee ovde još dodaje: “S ciljem da se predstavi relativan međuodnos služenja i naređivanja, ili strukturalne prema individualnoj funkciji, sl. 24 predstavlja dijagram uporediv sa gnežđenjem kutija za igranje. Ovaj dijagram upotrebljava postavku u skladu s težinom ili važnošću, s povećanim vrednostima prema centru, a u postavci koja je u skladu sa dimenzijom, mozak bi morao da zauzme (periferno) mesto najveće prostorne ekspanzije.” Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook*, Praeger Publishers, New York and Washington, 1972, 29.

¹⁷⁶ Faber Birren (ed.), op. cit., 13.

¹⁷⁷ I ispitivanje forme Kandinskog počelo je sa najmanjim nesvodljivim elementom, tačkom, koja kada se kreće, proizvodi liniju. Priroda tačke je relativna prema veličini zemlje na kojoj se pojavljuje,

trodimenzionalnih struktura u zamišljenom prostoru. Kleovo raslojavanje je blisko povezano sa građenjem, to jest jedan je od bitnih segmenata građenja. Jedan od segmenata je i dodavanje elemenata, a ovde se opet radi o dodavanju, samo u ovom slučaju različitih slojeva. Proces raslojavanja kod Klea najčešće ima simboličku pozadinu, što znači da se slojevi sjedinjuju po principu simboličke povezanosti. Drugo, kod njega možemo uočiti i simboličko raslojavanje elemenata koje je preciznije, jer se svaki element tumači pojedinačno. U tom slučaju se jedan element raslojava na više simboličkih značenja. Na taj način, Kle ne dopušta na samom početku da tumačenje ide samo u jednom pravcu. Bitno je i da se na početku pronade glavni simbol, koji bi bio osnova za otkrivanje i građenje i ostalih simbola, pa tako i različitih simboličkih značenja.

Iten, Albers i Kandinski, svi kolege sa Bauhausa, nastojali su da pomognu svojim studentima da bolje razumeju i izražavaju uticaj boje u umetnosti. Iten i Kandinski su istraživali ekspresivnu i emotivnu moć boje, zato što su shvatali da istraživanje treba da se odnosi više na samu boju nego na tehničke aspekte: hemijski pigment kompozicije, talasne dužine svetlosti i naučne kompleksnosti um/oko percepcije. Iten je verovao da boja, takođe, govori sopstvenim jezikom posmatraču. Stoga se on, kao i Albers, interesovao za mehaniku upotrebe boje, harmoniju, optičku iluziju i mešanje, on se čak više interesovao i da pomaže studentima kroz svoj osnovni kurs, kako bi naučili da vide boju kao nešto više od oruđa. Albers je proširio Ševrelove ideje dokumentujući umetnički prilog “nauci” o viđenju boje, u uputstvu koje se sastoji od serija studentskih vežbi. U vizuelnom opažanju, boja se skoro

međutim, relativno krupna tačka postaje disk, na primer. Vrsta linije koju je proizvela tačka, zavisi od vrste sile izvršene na tački. Jedna redovna sila proizvodi pravu liniju, dve ili više sila proizvode ugaone ili talasaste linije. Svaka vrsta linije poseduje osobine direktno analogne onim koje poseduje svaki tip boje. Vertikale, na primer, jesu tople, horizontale hladne, dok dijagonale naginju i jednom i drugom, u zavisnosti od svoje pozicije i pravca. Frank Whitford, op. cit., 107-108.

nikada ne vidi onakva kakva je stvarno – kao što je fizički. Ova činjenica čini boju najrelativnijim medijumom u umetnosti. Albers piše o tome kako su “vežbe bile koncipirane ne da pruže konkretan odgovor, nego da nagoveste način proučavanja.”¹⁷⁸



49. Jozef Albers na svom predavanju



50. “Osnovni kurs” u Bauhausu, Albers sa studentima, 1928.

¹⁷⁸ Denise D. Carroll Childress, *The Power of Color: Shades of Meaning*, University of Houston-Clear Lake, ProQuest, 2008, 15; Leonardo je najverovatnije bio prvi koji je posmatrao da kada su dve boje postavljene jedna pored druge, one uzajamno deluju jedna na drugu, čime se vrši njihov uticaj na naše opažanje. Gete opisuje mnoge od ovih efekata u svojoj “Teoriji boja”. Albers je prešao na objašnjavanje i ilustriranje ovih efekata u svojoj knjizi “Interakcija boje”. Mnogo pre Albersa, međutim, Ševrel je preneo ova posmatranja u praksu. On je stvorio krug boja da bi proširio analizu izvan osnovne vrednosti primarnih i sekundarnih boja koje je koristio Njutn. Ševrelovi principi boje uticali su na generacije umetnika i istraživača. On je njima otvorio oči za tehničko uzajamno dejstvo boje, koje dozvoljava umetnicima da izraze tonalne harmonije i napetosti. Pokreti kao što su Impresionizam, Neoimpresionizam, Ekspresionizam i Op-art, kao i umetnici današnjice, duguju mnogo Ševrelu. Ibid., 14.

Iten je verovao da svaki student ima sopstveni skup boja. Studenti su podsticani u vežbama koje je razvijao Iten, da otkriju svoj lični skup boja. Iten je u vezi sa tim napisao: “Pomoći studentu da pronađe svoje lične forme i boje znači pomoći mu da pronađe sebe.”¹⁷⁹ Svaki skup boja predstavlja odraz umetnikovog unutrašnjeg sveta. On mu pomaže da prepozna i izrazi svoj jedinstveni umetnički “izraz” i identitet. Analiza umetnikovih uključivanja i odbacivanja boja u umetničkim delima, otkriva lični stil pojedinačnog umetnika. Ukratko, upotreba boje i odbacivanje boje otkrivaju psihologiju umetnika.

Neka objašnjenja predavanja Kandinskog dozvoljavaju nam da detaljno pratimo njegove metode. Ovaj opis je iz vežbe sa predavanja o analitičkom crtanju:

*Lekcije Kandinskog trajale su dva sata. Za praksu iz crtanja, Kandinski je sâm, ili uz pomoć studenata, sklapao mrtvu prirodu od debelih dasaka, letvi, parčića drveta, lenjira, itd. Nije nam bilo dozvoljeno da kopiramo mrtvu prirodu; Kandinski je radije zahtevao i očekivao od studenata da je prevedu u linije tenzije ili strukture, beležeći teške ili lake karakteristike, od dna do vrha.*¹⁸⁰

Kle, pak, ukazuje studentima na jedan drugačiji izvor stvaranja:

*Pratite puteve prirodnog stvaranja, postajanja, funkcionisanja formi. To je najbolja škola. Onda, možda, polazeći od prirode, postići ćete sopstvena formiranja, i jednog dana, vi možete čak da postanete i sami kao priroda i započnete stvaranje.*¹⁸¹

¹⁷⁹ Faber Birren (ed.), *The Elements of Color: A Treatise on the Color System of Johannes Itten*, John Wiley and Sons, 1970, 5.

¹⁸⁰ Frank Whitford, op. cit., 94.

¹⁸¹ Ibid., 89.

Ovde vidimo da je Kandinski svojim studentima zadavao vežbe iz crtanja koje su podrazumevale korišćenje elemenata iz stvarnosti, za razliku od Klea, koji je za izvore na svojim predavanjima uzimao elemente direktno iz prirode. Tako Kandinski u svojim mrtvim prirodama upotrebljava predmete koje je čovek pomoću svog mozga i svojih ruku napravio, dok Kle tumačenje započinje od tog istog čoveka, predočavajući studentima njegove bitne organe i funkcionisanje čovekovog organizma pomoću njih. Takođe, Kandinski u mrtvu prirodu uključuje daske i letve koje je čovek napravio od drveta. Kle, pak, drvo posmatra isključivo u prirodi, njegovom izvornom okruženju, pa tako umetnikov razvoj i funkcionisanje upoređuje sa razvojem i funkcionisanjem drveta. Ipak, ne mora da znači da je pristup Kandinskog manje dobar od Kleovog, koji kreće od početnog izvora. Činjenica je da su, bez obzira na različite pravce kretanja, i jedan i drugi dolazili do značajnih rešenja po pitanju strukture samog dela.

Štajnerov stav da se “duše dece razvijaju u telo koje raste kao sama priroda”,¹⁸² na neki način je blizak Kleovom stavu da se studenti polazenjem od prirode i sami formiraju, i da jednog dana mogu i sami započeti stvaranje kada postanu sami kao priroda. Ovde ćemo kao glavno vezivno tkivo, i kod Klea i kod Štajnera, istaći ideju koja potiče iz prirode, ali koja je istovremeno i usmerena ka prirodi od strane umetnika, u ovom slučaju studenta. Dakle, ovu ideju ćemo posmatrati kao prilično fleksibilnu kategoriju, jer je njen razvoj uslovljen različitim izvorima. Student na početku svakako bira elemente iz prirode i pristupa njihovom kombinovanju. Ali, taj student je u isto vreme i onaj subjekt koji se najviše pita kako će izgledati, i koje će značenje imati ono što stvori.

¹⁸² Rudolf Steiner, *A Modern Art of Education*, Anthroposophic Press, 2004, 131.



51. Radionica za metal



52. Stolarska radionica u Desau



53. Radionica za štampu



54. Čas arhitekture u Desau



55. Časovi u Bauhausu, nepoznat izvor, 1919-1933.

Razmatranje o stilu i Kleov životni stil

Da sam hteo da predstavim čoveka “kakav jeste”, onda bih morao da upotrebim tako zbunjujuću zbrku linija da čisto elementarno predstavljanje ne bi uopšte došlo u pitanje. Rezultat toga bila bi takva nejasnoća da se ništa ne bi dalo raspoznati. A u svakom slučaju, ja ne želim da predstavim čoveka kakav jeste već onakvog kakav bi mogao biti. Tako sam ja postigao da srećno udružim svoj pogled na svet (Weltanschauung) i čisto umetničko zanatstvo.¹⁸³

Paul Kle



56. Fotografija Paula Klea, 1939.

¹⁸³ Paul Kle, *O modernoj umetnosti*, preveo Božidar Božović, u: Književne novine, 341, Beograd, 1968, 14.

Radeći na samome sebi, Kle je ovladavao različitim aspektima svoga bića, što je uticalo na obrazovanje njegovog sopstva. Preko sopstva, on je dolazio i do svog stila, do one tačke u kojoj je bio prepoznatljiv samome sebi, pomoću čvrsto izgrađenog Ja. Glavni put je bio njegov život kojim je on ovladavao, a sporedni različite razvojne putanje. Čak i ako je nenamerno ili nesvesno, zalutao u pogrešnom trenutku sa glavnog na sporedni put - koji je na mapi ucrtan drugačije od kretanja u praksi – on je u svakom trenutku mogao da se vrati na ispravnu putanju. Jer, sporedni putevi su sastavni deo kompleksne mreže puteva, i moguće je sa bilo kog puta vratiti se na neki drugi put, pa tako i na glavni.

Stil i samospoznaja su povezani onoliko koliko pojedinac može da spozna svoje mogućnosti i raspodeli ih efikasno. Kleovo vlastito znanje i znanje koje je sticao na akademiji su bili nerazdvojivi, u smislu da su se direktno odnosili na svakidašnje sopstvo. Stil i samospoznaja su, ili u određenoj srazmeri, ili su izjednačeni, što je ipak redak slučaj. Naizmenično usmeravanje kapaciteta ka jednom ili drugom, dovodi do razdvajanja koje može biti produktivno po pitanju spoznaje osobenosti sopstva. Stil koji je do neke granice izgrađen ili počinje da se gradi, neprekidno se dokazuje u praksi, to jest praktičnim vežbama uz pomoć kojih pojedinac spoznaje umetnost umetničkog dela. Za stilom se stalno traga, taj put za pojedinca nije nimalo jednostavan. On tako u svoje traganje uključuje i tehničke i netehničke aspekte stvaranja dela, zatim praksu, učenje, doradivanje, preoblikovanje. Tokom traganja, Kle se služio i *ratiom* ali i intuicijom, kako bi se slobodna tvorevina uobličavala i kako bi sâm potvrdio čin stvaranja koji je prethodno bio u rukama umetničkog dela. Na taj način je on iskazivao ne samo sopstvenu ličnost, već je bio u mogućnosti i da sebe uobličava i, po potrebi, preoblikuje.

Da bi se slobodna tvorevina uobličila neophodna je stvaralačka sloboda, koja omogućuje pojedincu da stvara ono što želi. Međutim, postoji granica do koje on može da stvara isključivo ono što želi. Kada u nekom trenutku on pređe tu granicu, neograničena slobodna volja može se preobraziti u ograničen opseg delovanja. Kada je reč o Kleu,

slobodna volja je podrazumevala da su mu misli i ponašanje određeni njegovom sopstvenom voljom, a ne spoljašnjim činiocima. To je, takođe, bilo njegovo svojstvo kojim je on upravljao svojim delima, pri tom imajući alternative izbora na temelju svoje razumske spoznaje. Student umetničke akademije će u nekim trenucima, kada stoji pred praznim platnom, svakako postaviti sebi pitanje: A šta sada treba da radim? Taj odgovor sigurno neće dobiti odmah, niti će njegov profesor moći da mu pruži adekvatan odgovor na to pitanje. U situacijama kada je pred njim samo prazno platno, student neće imati previše izbora, pa će biti prinuđen da se oslanja na praktični predmetni svet. On će se tako naći u situaciji u kojoj je prepušten besmislu, jer će ga predmetni svet koji ga okružuje u svakom slučaju zbunjivati. Ovo znači da će biti u nedoumici šta da iz tog sveta izabere, od čega da prvo krene. Kada bude prestao da traži smisao, onda će i prevazići stanje zbunjenosti, a to opet znači kako je on napredovao do izvesnog nivoa. Što student više napreduje, on je sve i slobodniji u svom promišljanju i izražavanju.

Dok stvara, student se slobodno ispoljava, i taj čin sam po sebi ne nameće nikakva pitanja. Student ne može slobodno da stvara iz unapred datoga. Stoga je on zbunjen i praznim platnom koje se nalazi pred njim i predmetnim svetom. On vremenom polako ulazi u bespredmetni svet, suprotan, ali poreklom blizak praktičnom predmetnom svetu. On tako postaje nezavisan i ima slobodnu volju da izabere iz predmetnog sveta ono što mu odgovara. Budući da je student ipak vezan za taj svet iz kojeg potiče i u kojem dela, on nije u potpunosti slobodan u svom stvaralaštvu. Kako bi postao slobodan, on zauzima distancu prema stvarima u predmetnom svetu, i sa njima se susreće sasvim ravnodušno. On tako pronalazi svoj svet, i za njega sasvim nov, koji je drugačiji od sveta što ga okružuje. Problem može predstavljati to što se on već navikao na već postojeći život i praktičan svet u kojem se nalazi.

Student vremenom postepeno ovladava apstraktnim jezikom koji zatim prevodi u sferu praktičnog delovanja, što iziskuje i nove nivoe tumačenja. Međutim, pre toga student realne elemente prevodi u apstraktni sadržaj kako bi delo dobilo novo značenje. Veoma je tanka granica između apstraktnog i realnog, jer su studentove oscilacije, u smislu tumačenja jedne ili druge sfere, prisutne kako u samom procesu, tako i u kasnijoj komunikaciji samog dela sa posmatračima. Apstrahovanje realnih elemenata je intenzivnije za vreme procesa stvaranja likovnog rada. Ovo se dešava zbog toga što rad ne bi mogao da izađe iz okvira sadašnjice ukoliko student od samog početka na ovakav način ne bi pristupio stvaranju dela. Dakle, to je osnovni preduslov za stvaranje likovnog rada koji bi mogao postati umetničko delo, i samim tim tumačen i u budućnosti.

Prateći Kleovo shvatanje da je stil mnogostrukost i mnogoobličnost, dolazimo do jednog od mogućih opisa stila, a idući dalje, i do načina na koji se do njega može doći. U tom smislu, student umetničke akademije obrazuje prvenstveno svoje sopstvo i razvija ga na prethodnim osnovama, i izgrađuje svoju ličnost u više pravaca, oblikujući tako mnogostruko razvijenu ličnost, osposobljenu i spremnu da osluškuje izazove iz različitih pravaca koji se pred njega postavljaju. On se suočava i bori sa izazovima koji se javljaju u različitim oblicima, jer će samo na taj način doći do oformljenog stila, pa i do - sudeći po Kleovom iskazu iz njegovog dnevnika "Ja sam svoj stil" – izgrađenog Ja. Ovako pripremljen, student će moći da se uhvati u koštac sa elementima i pristupi njihovom kombinovanju. Pri tom se složena struktura može stvoriti samo delanjem, ona ne može iznići na samom početku.

Student neće razvijati svoje sopstvo samo kada crta ili slika, već i ako bude pisao. Na taj način, on će vežbati da misli, jer će u tom slučaju pisanje biti refleksija o sopstvu i delatnost sopstva. Ono će ga tako oblikovati, preko oblikovanja njegovog sopstva koje se odvija tokom procesa pisanja. Pisanje se, kao i crtanje i slikanje, odvija na papiru koji je dvodimenzionalna površina. Dakle, u tom smislu je ono bliže ovim dvema oblastima likovnih umetnosti nego, recimo, vajanju koje podrazumeva građenje u trodimenzionalnom

prostoru. Takođe, kao i kod crtanja i slikanja (naročito kod crtanja), i kod pisanja se kao glavni elemenat koristi linija, koja opet izrasta iz tačke. Razlika je samo u tome, što kod pisanja linija gradi slova, reči, rečenice, dok crtanje podrazumeva da linija formira različite vizuelne znakove. Ponekad i slika i crtež mogu sadržati u sebi čak i izdvojena slova ili reči, ili rečenice, sa jasno ili slabije uočljivim značenjem.

Isto tako, u svim ovim oblastima, pa tako i u pisanju, kao sredstvo realizacije koristi se ruka, odnosno šaka. Ona se i tokom procesa pisanja pomera u saglasnosti sa svešću. Razlika je samo u tome, što je kod crtanja veoma bitna preciznost u usaglašavanju svesti i šake, dok kod pisanja to nije od značaja, jer većina ljudi piše, i pri tom ne obraća svesno pažnju na rukopis, oblik, veličinu, položaj i međusobni razmak slova u rečima koje se ispisuju. Može se, takođe, dogoditi da se zbog stalnog protoka ideja ne može iskristalisati adekvatna i prečišćena ideja. Ovo za likovnog umetnika može predstavljati dodatni problem kada nastoji da usaglasi rad šake sa svešću.

Postoje brojni primeri da se ozbiljnom posvećenošću pisanju sopstvo može obrazovati, ali i korigovati. Jedan od takvih primera je Kle, koji je sa svojim dnevnicima pokazao da je moguće obrazovati i korigovati sopstvo ako se ide ovim putem. Kod Klea je proces pisanja koji realizuje kroz dnevnik, u direktnoj vezi sa procesom crtanja i slikanja. Jer, njegovi dnevници su neka vrsta autobiografije, to jest pisanja života, a za Klea se proces stvaranja ogleđa u kretanju kroz život. On, dakle, o životu koji živi ujedno i piše, beleži ga na papiru, smešta ga na dvodimenzionalnu površinu, u svesku koju je moguće obuhvatiti rukama. U dnevnicima je pokušavao i da sebe konstituiše na drugačiji način, što znači da, iako je u njima pisao o životu, on je težio da neke stvari u svom životu izmeni, da koriguje sopstvo. Kle ne samo da je u dnevnicima korigovao sopstvo, već ga je i kritikovao. Taj kritički stav je uticao na to da Kle u dnevnicima zapisuje samo ono što na neki način ima značaja u odnosu na sopstvo i njegovo uobličavanje.

Vizuelno otkriva i ono podsvesno, što umetnik nikada ne izražava svojim *ration*. Iako naizgled završeno, umetničko delo neprestano podleže dubinskoj analizi ispod površine dela. U Kleovom dnevniku, između delova teksta pojavljuju se skice i crteži; on pojedine misli želi da izrazi vizuelnim. Dakle, vizuelno pojednostavljuje tekstualno i otkriva ono što je u tekstu skriveno; kada je delo završeno, ono podleže kritici i kompleksnoj analizi. Umetnikova misao u dnevniku menja se kako on sazreva, i kako se u njegovom životu dešavaju promene. Da li to znači da dnevnik sadrži više detalja vezanih za misli koje grade idejni proces? Moglo bi se reći da je to skup neodređenih ideja koje egzistiraju u neprekidnom procesu, što će reći da delo sadrži ideje prikupljene od momenta njegovog nastajanja do sklapanja u jednu organizovanu celinu. Ono što je umetnik želeo da kaže rekao je, a ono što će tek poželeti da izrazi, moći će to da učini u sledećem umetničkom delu, ali ne u već završenom. Dakle, dnevnik se može definisati i kao skup različitih dela koja nedovršena egzistiraju u kompleksnom skupu ideja. S druge strane, u dnevniku se pominju putovanja i doživljaji koji su se snažno urezali u Kleovo pamćenje. Ovde je ključna kategorija promenljivosti; promena prostora u realnom životu prouzrokuje drugačiji tok misli u samom dnevniku, što dalje može uticati i na proces stvaranja umetničkog dela. Prostor ne mora da bude faktor koji utiče na promenu, već samo nepromenljiva kategorija koja prouzrokuje promenu doživljaja.

Ipak, Kle ne piše dnevnik u klasičnoj formi koja predstavlja situacije što se dešavaju u svakodnevnom životu; one se pojavljuju na momente, samo kao nagoveštaji dubljeg građenja, ne dopuštaju mu da se u potpunosti odvoji od stvarnosti. S druge strane, taj kontrast postaje izvoriste kompleksne i kreativnije analize. Kada Kle u dnevniku piše o procesu nastajanja jedne grafike, asocijacija može da bude u nekom elementu iz stvarnosti; cinkana ploča se premazuje asfaltom koji je crn (noć), povlačenjem linija nastaju beli elementi (svetlost). Dakle, kontrast, uslov bez koga ne može da se odigra proces nastajanja i strukturalnog građenja, i ovde je prisutan. U dnevniku uobičajeni, realni elementi, ovde se inkorporiraju u metafizički sadržaj; realni element, uzet iz svakodnevnog života, postaje izražajno sredstvo za predstavljanje realnog procesa.

Proces nastajanja jedne grafike, kao realan, ne odgovara klasičnom dnevničkom prikazu stvarnosti. S druge strane, taj proces je nemoguće vizuelno prikazati u dnevniku, jer to ne dozvoljavaju forma, sadržaj, prostor i vreme. Zato se vizuelno (crtež, skica) i javlja između tekstova, kako bi premostilo razliku koja je prisutna usled stvaranja dijametralno suprotnih formi izražavanja. Ono nagoveštava sam proces građenja, ali ne može da ga prikaže u potpunosti, jer je ograničeno vremenom i prostorom. Kle, međutim, proces stvaranja i pravljenja jedne grafike u dnevniku ne prikazuje kao događaj iz svog života, već kao postupak izrade koji čitalac koga to zanima usvaja. Dakle, opet dolazimo do pravila i normi, koji su izgleda u Kleovom slučaju neizbežni, čak i u dnevniku, što ne znači da nije moguć i slobodniji vid prikaza.

Student umetničke akademije dobro promišlja koju tehniku će koristiti, jer i od toga dosta zavisi u kom smeru će se kretati, to jest da li će njegova putanja biti uzlazna. Pogrešan izbor može usporiti, ili čak i sprečiti razvoj nekih faza koje mogu biti i ključne za studentov razvoj. Takođe, izborom tehnike koja mu najviše leži, student će otvoriti sebi mogućnost da najbolje što može izrazi svoje ideje, za koje je veoma bitno da budu na adekvatan način izražene i realizovane. Ukoliko izabere tehniku koja mu manje, ili uopšte ne odgovara, student će u velikoj meri ograničiti sebi opseg mogućnosti kojima raspolaže. Isto tako, svaka tehnika ima u svojoj osnovnoj strukturi određene uslove i mogućnosti. Student će se uobličavati ne samo razvojem svoje ličnosti i sopstva, već i uz pomoć tehnike.

Iz Kleovih dnevnika, mi možemo da saznamo o prostoru i vremenu u kojima se on kreće, o situacijama koje uobličavaju kako njegovu ličnost, tako i njegovo sopstvo. On u njima postavlja i ciljeve kojima teži i, pri tom, sâm pravi izbore koji nisu u saglasnosti sa izborima koje mu je život postavio. Tako on na neki način prkosi životu, suprotstavlja mu se, ali ne da bi ga poništavao, već da bi napravio izmene u njemu koliko je god to moguće. Jer time što menja izvesne stvari u životu, on istovremeno menja i razvija svoje sopstvo, nastojeći pri tom da se to odvija u pozitivnom smeru. To je neka vrsta prakse života i

umetnosti, kojom ovladava i student umetničke akademije. Student takođe usmerava svoju pažnju, koliko god je u mogućnosti, na ono što je moguće, a ne na ono što je stvarno. Ovo znači kako on ne prihvata stvarnost onakvu kakva je, već kroz ovladavanje praksom života i umetnosti, i sintetizovanjem građe proizašle iz te sinteze, stvara svet drugačiji od onog u kojem živi, ali koji je u osnovi potekao iz već postojećeg.

Student se u jednom trenutku pita i o svom životu, i razmatra da li je on u saglasnosti sa ciljevima koje je sebi postavio, u drugom on preispituje da li se nalazi na pravom putu kako bi mogao na vreme menjati razvojnu putanju. Takođe, student će pisanjem razvijati ne samo svoje sopstvo, već će se još više približiti jasnom uobličavanju svog stila. Zato je važno da se na umetničkim akademijama studentima daju i vežbe iz pisanja. Studentov vlastiti život predstavlja i svojevrsan materijal za obrazovanje i uobličavanje. Iz tog materijala može proizaći umetničko delo.

Četvrti deo

STUDIJE VIZUELNE KULTURE

Skice i vežbe za predavanja

U četvrtom delu izložićemo skice i vežbe. Skice su, u određenoj meri, rađene po uzoru na Kleova predavanja, i u sebi sadrže osnovne elemente koji se mogu pronaći i kod ovog umetnika-predavača. Tako u skicama razmatramo pojmove: kaos, kosmos, Zemlju, tačku, liniju, vodu, planinu, kamen, meteor – koje dalje razrađujemo u našoj analizi procesa koji se pomoću tih elemenata mogu postići. Zemlja se upoređuje sa tačkom, a kosmos sa površinom, i u tom novonastalom odnosu likovnih elemenata traži se mogućnost realizacije ideje na papiru. Iz toga proizlazi linija, čije građenje u velikoj meri zavisi od odnosa crne i bele površine, ali i tačke od koje čitav proces započinje. Potom se upoređuju stvaranje na Zemlji i kosmički procesi kao dve različite vrste stvaranja koja su, opet, u tesnoj vezi i zavise jedno od drugog. U tom isprepletenom i krajnje složenom procesu nastaje umetničko delo kao proizvod koji pomiruje suprotnosti.

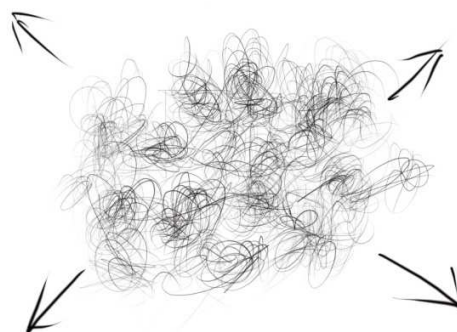
U skicama uvodimo i kompleks kamenja koji se pomoću nauke, to jest matematičkih proračuna, može upotrebiti u umetničke svrhe; planini koja se nalazi u vodi suprotstavlja se meteor iz kosmosa o kojem i Kle govori. U ovom slučaju koristimo princip hermeneutičkog kruga, sve u svrhu omogućavanja delovanja iz dva različita pravca; tu su i stepenice kojima kamen može da se penje, ali i spušta. Takođe, sagledavamo i ulogu umetnika koji u traženju izvora svog procesa stvaranja, dospeva do izvora svog postojanja. Umetnik se, isto

tako, upoređuje sa šahovskom figurom, i predočava mogućnost da u nekom trenutku umetničko delo koje on stvara njemu samom postane oponent. Stoga, umetnik neprestano traži pravu formu koja će na najbolji način ilustrovati njegovu ideju.

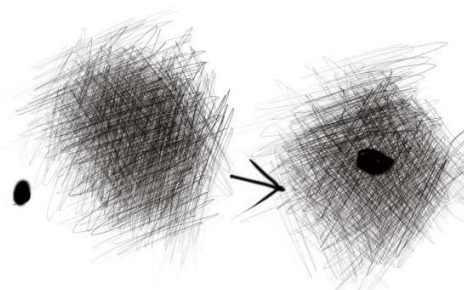
Skice omogućuju da se kasnije u vežbama, to jest na predavanjima (časovi), mogu bolje razumeti neki principi koji su u skicama dati u osnovnim crtama. Vežbe slede nakon skica.

SKICE

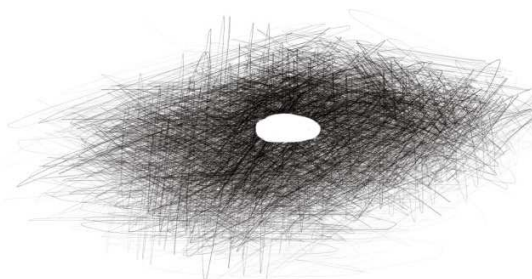
Kao beskonačno prostranstvo koje se neprestano širi, kosmos može biti posmatran i kao vrlo uređena celina. Neprestanim širenjem, on anulira dejstvo haotičnih procesa koji se odvijaju na njegovoj površini.



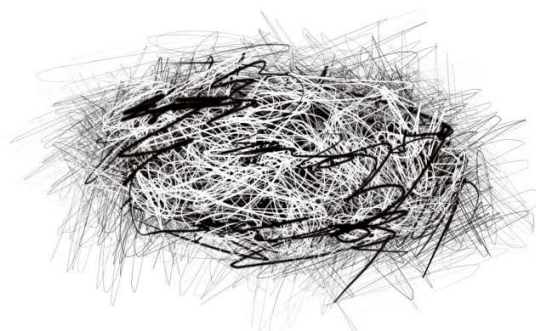
Zemlja se odnosi prema kosmosu kao tačka prema površini. Pronalaženje linije nije nimalo lak zadatak, s obzirom na popunjenost površine koja okružuje tačku. Tako se tačka i površina stapaju u jednu površinu.



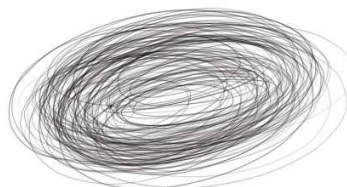
Jedina mogućnost da se na crnoj površini povuče linija, je uvođenje bele tačke. Ova tačka je jedini prolaz za linijsko kretanje bele boje.



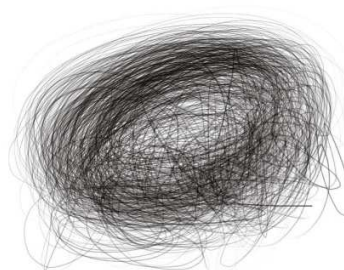
Tek kada se u određenoj meri pomoću belih linija napravi bela površina, može se na toj površini postaviti crna tačka. Iz ove tačke, pak, započinje kretanje crne linije.



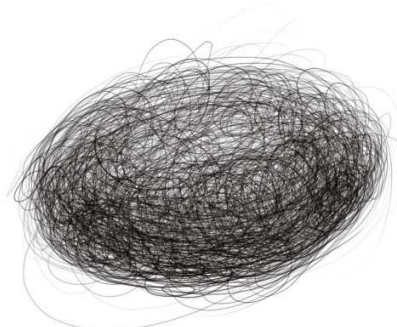
Haotično kretanje linije. Akcija koja ima tendenciju da preraste u građenje klupka. U ovoj vrsti građenja, linija se kreće neprekinuto.



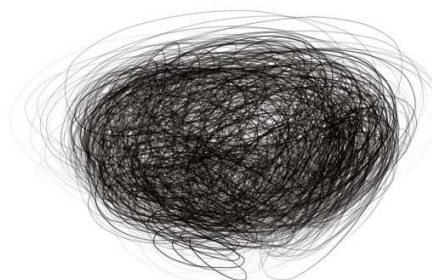
Objekat koji ima delimično jasno definisanu strukturu.



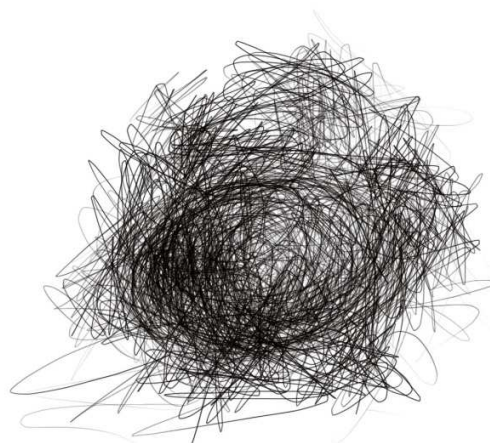
Nešto jasnije definisana i čvršća struktura.



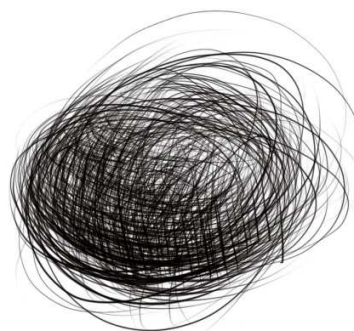
Potencijalna opasnost da od dosta jasno definisane i čvrste strukture nastane prilično nejasna i tamna forma. Stanje između haotičnog i uređenog, nemogućnost da se dalje vrši proces građenja u pravcu uređenog, ali i haotičnog.



U početku linijsko dodavanje nema jasno utvrđenu putanju razvoja. Ono nije u funkciji celine, bilo skladne ili razučene. Tako je ono dodavanje radi dodavanja, sa tendencijom da se ugradi i oblikuje zajedno sa celinom.

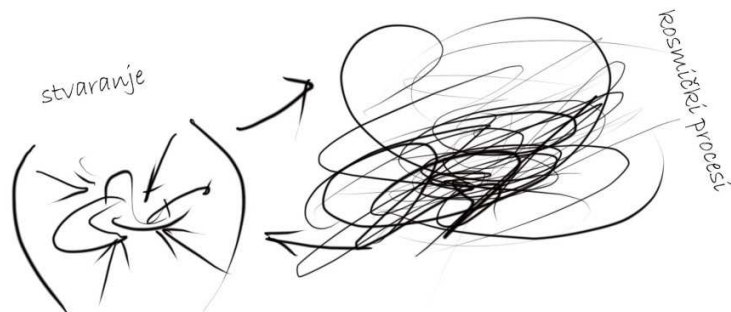


Iako se sada planski izgrađuje skladna i uređena celina, kretanje linije mora i dalje da zadrži i slobodni i stihijski karakter.

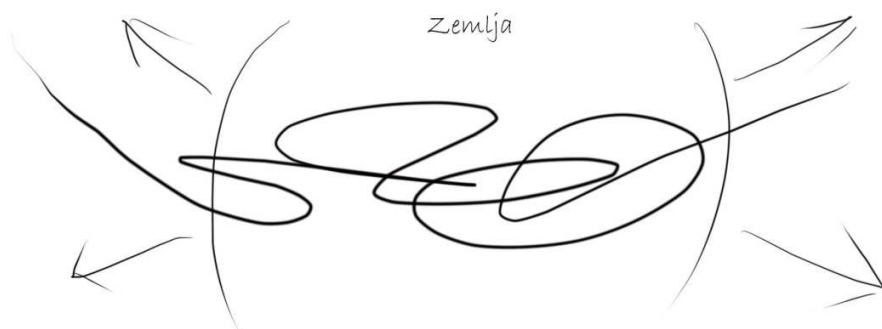


Slobodno i stihijsko kretanje linije omogućuju da se kreativni nagon razvija neometano, gradeći ideju, i onemogućuju mehaničko komponovanje.

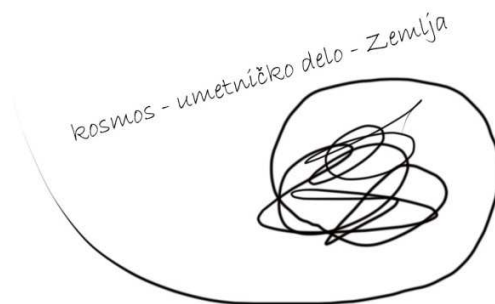




Stvaranje koje je rezultat procesa koji se odvijaju u stvarnosti, za razliku od kosmičkih procesa je vremenski ograničeno. Stoga, ono i na dvodimenzionalnoj površini dobija karakter merljivog.



Stvaranje se odvija na velikom, ali ipak ograničenom prostoru, Zemlji. Umetničko delo, pak, izlazi iz okvira ograničenosti u neograničen vremenski tok. Po toj logici, ni stvaranje koje se odvija na Zemlji nije strogo uokvirano.



Zemlja je neodvojiva od kosmosa, sadrži se u njemu. Tako je i umetničko delo sastavni deo čitavog prostora. To znači da nema osnova za uokviravanje umetničkog dela pri njegovom tumačenju.



Kompleks kamenja se direktno vezuje za same početke nastanka naše planete. Diferencijacija tog kompleksa pomoću matematičkih proračuna vezanih za haotične sisteme, otvara novo polje istraživanja.

Nauka kao izvor novih, drugačijih rešenja za umetnost.

Ovakav pristup omogućuje da se u ikoničkom sadržaju umetničkog dela prikaže raslojavanje jednog kompaktnog i postojećeg sistema na haotičan sistem, koji je praktično i uzrok njegovog nastanka.

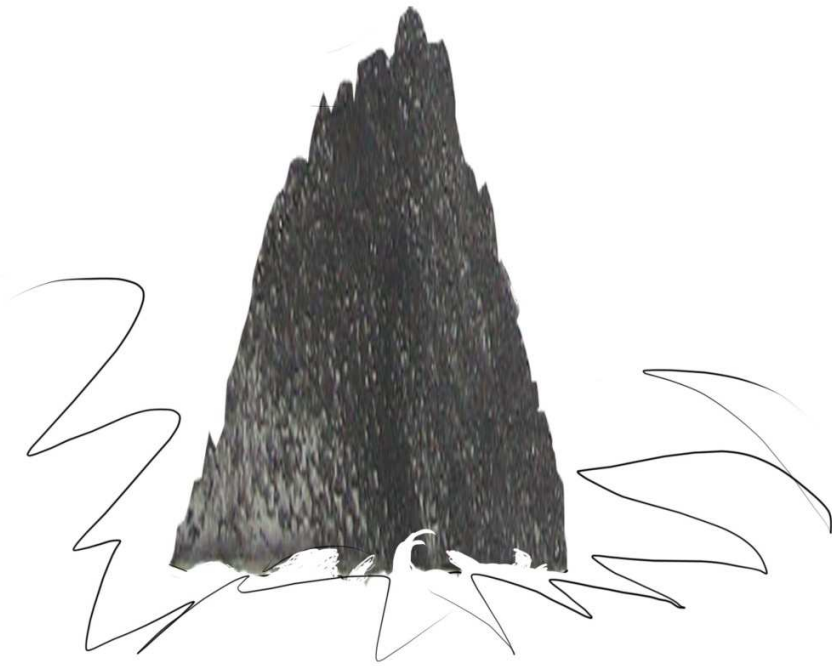


Masa od zemlje i kamenja polako izvire iz uskovitlane vode, a zatim se i izdiže iznad nje. U ovom slučaju se odvija proces formiranja pasivnog elementa koji proizilazi iz aktivnog elementa.

Suprotstavljanje aktivnog i pasivnog elementa kao mogući model za formiranje.

Rezultat ovog sukoba je planina koja se kao novi element suprotstavlja uskovitlanoj vodi.

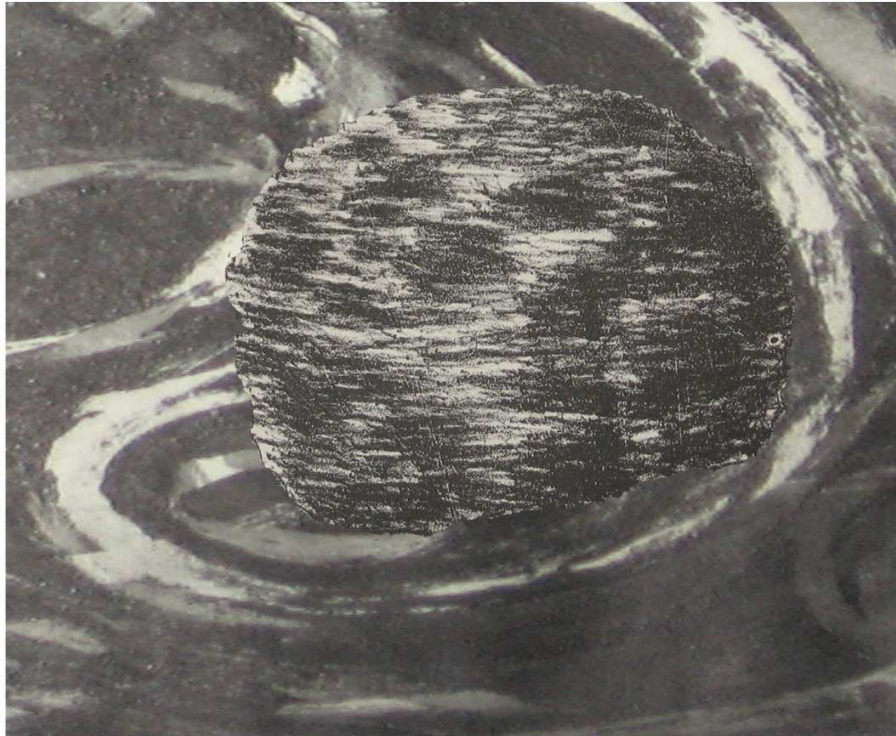
Formiranje kao posledica formiranja.



Na papiru, dvodimenzionalnoj površini, planina kao trodimenzionalna površina. Sloboda da stvaramo po svojoj volji, odvešće nas u suprotnom pravcu. Tako ćemo prvo nacrtati planinu, pa tek onda vodu. Planina je data u trodimenzionalnom obliku, a voda u obliku progresije linije koja je napeta.

Objekat i kontraobjekat.

Ovde je reč o principu hermeneutičkog kruga, s obzirom da se delovanje odvija iz oba pravca.



Izvor kao jedina mogućnost da se utvrdi poreklo kako kamena, tako i planine.

Ovaj izvor je u kosmosu, izvan Zemlje.

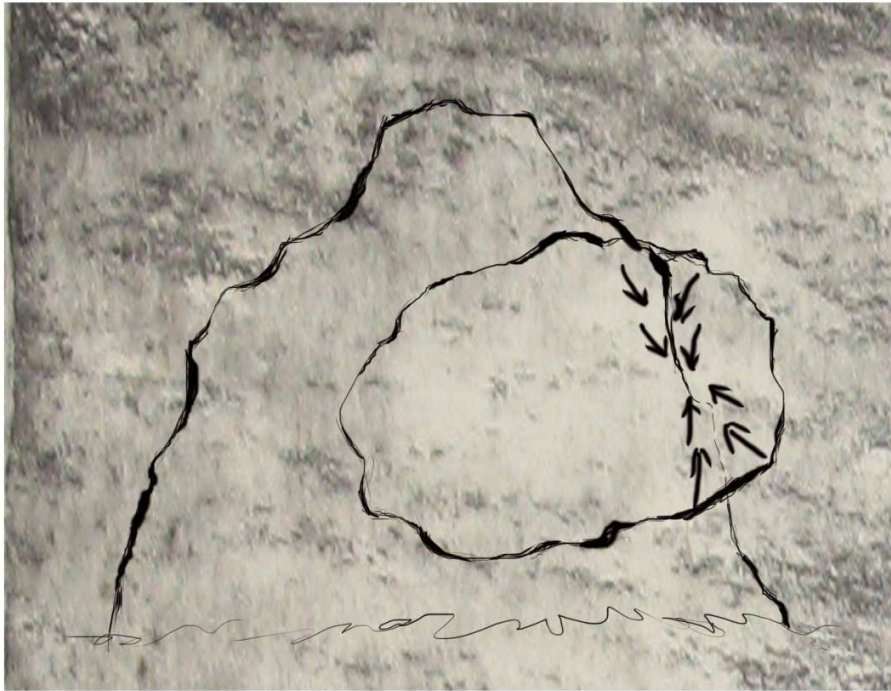
U procesu nastajanja ne učestvuju elementi koji se vezuju samo za našu planetu, a ne i za čitav kosmos i sve ostale planete.



Kako sve više posmatra ovu planinu, umetnik će se zapitati kako je ona baš na tom mestu, na koji način je nastala, iz čega se sastoji i gde je izvor elemenata iz kojih se ona sastoji.

Direktno suočavanje kamena sa planinom.

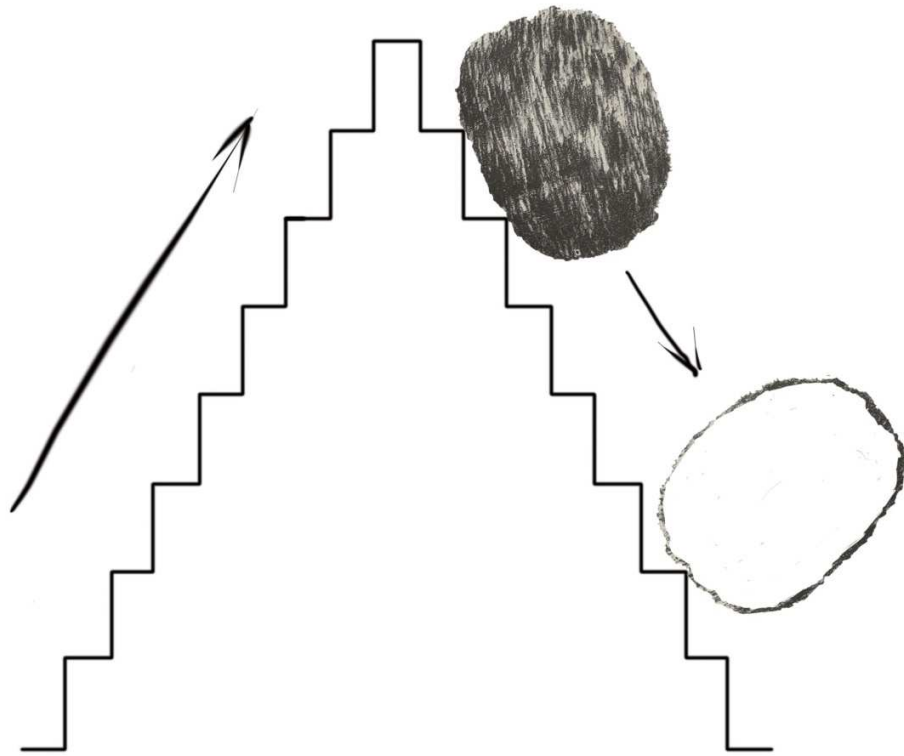
Ovaj kamen je, u stvari, onaj meteor koji je započeo svoje kretanje iz kosmosa, prešao nekoliko slojeva i došao do planine.



Jasno je da u ovom slučaju umetnik nema drugi izbor nego da se zapita šta se tu prvo pojavilo.

S obzirom da se tu već nalazila planina, umetniku će se odgovor sam predočiti. Ali, on će i dalje biti zbunjen jer unapred zna da izvor planine ne može da se pojavi nakon iste.

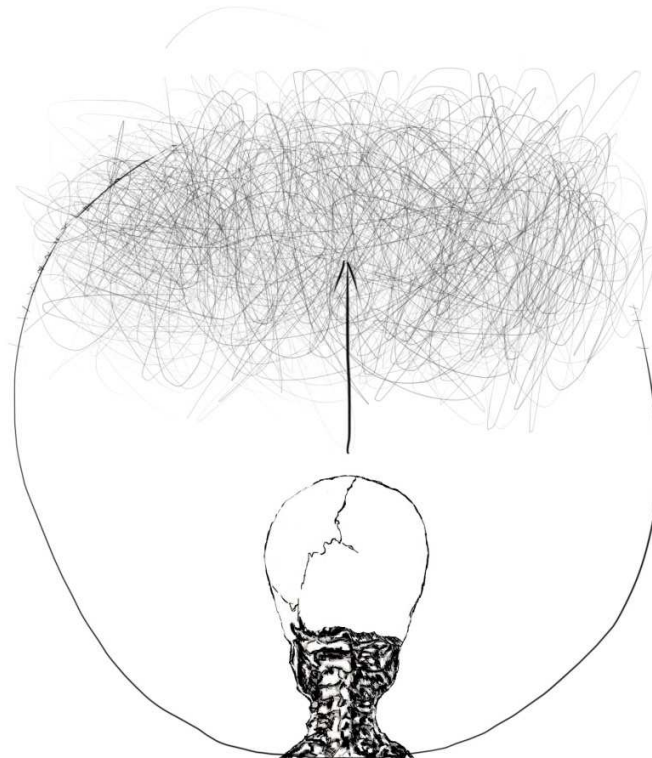
Stoga, umetnik može da obrne tumačenje, pa taj izvor posmatra samo kao jedan od elemenata veće celine.



Penjanje uz stepenice. Kamen se spušta.

Penjanje uz stepenice napravljene od kamena. Kamen dolazi u dodir sa kamenom.

Građenje ili na već izgrađenom, ili građenje od početka.



Umetnik na početku svog stvaranja zamišljen i pomalo zbunjen gleda u udaljenu tačku koja je izvor čitavog procesa.

Ali, što se umetnik više približava ovom izvoru, on je u isto vreme i sve udaljeniji od njega.

Da bi dosegao ovaj izvor, umetnik mora prethodno da spozna izvor koji mu je veoma blizak, izvor svog postojanja.

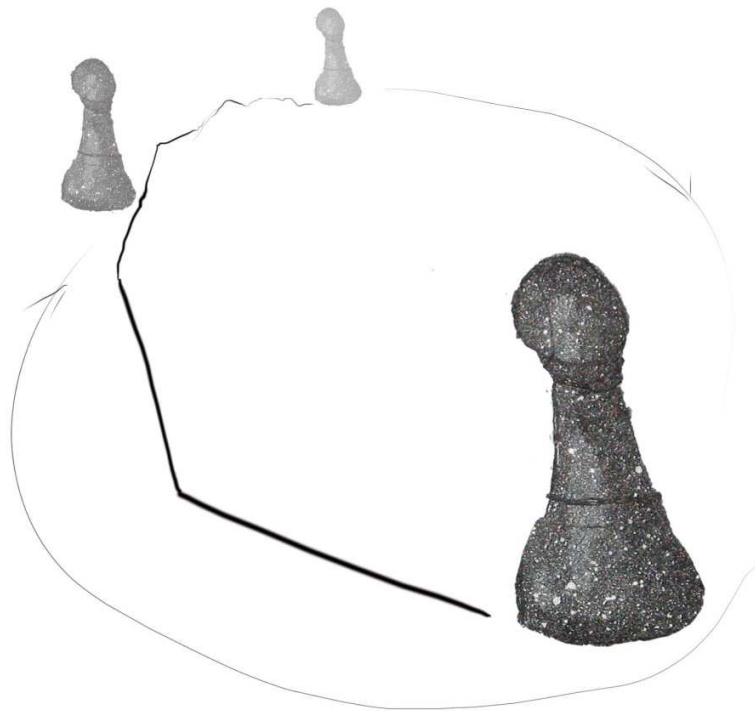
Nemogućnost da se dospe do samog početka. Ipak, njegovo saznanje da se kraj ne nazire, probudiće u njemu želju da istražuje dalje i stvaralački proces izdigne na još viši nivo.



Kamen kao osnovni elemenat pomoću kojeg se vrši proces građenja. Osnovni veliki kamen koji se razlaže na sve veći i veći broj kamenova različitih veličina.

Na početku haotičan proces. Težnja da se pronade prava forma.

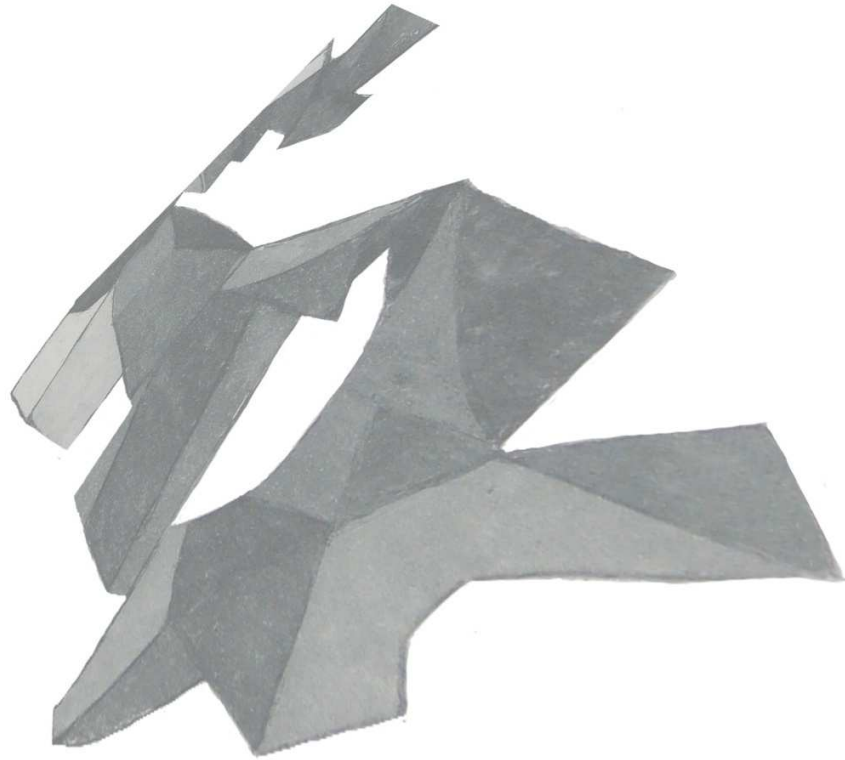
Izvesni stepen slobode u ovom procesu je neophodan kako građenje ne bi bilo po principu automatizma.



Umetnik poput šahovske figure mora da menja svoj položaj, a u zavisnosti od poteza koje je prethodno načinio u umetničkom delu. To praktično znači da on mora da osluškuje razvoj umetničkog dela po etapama.

U tom složenom procesu, umetničko delo u određenim trenucima postaje i samo umetnikov protivnik.

Faktor iznenađenja kao posledica nepredvidive situacije.



Građenje kao red poteza u šahu. Nekoliko unapred pripremljenih poteza.

Svaka struktura prati one prethodne. Kada ne bi bilo ovakvog reda, formiranjem bi se dobila neodgovarajuća forma.

Odgovarajuća forma bi bila ona koja se rukovodi hermeneutičkim principom odnosa celine i njenih delova.

VEŽBE

PRVA VEŽBA

ČAS 1.

Razmatrajući problem beskonačnosti u pogledu forme njenog prikaza, prvo na šta pomislimo je trodimenzionalna forma, budući da živimo u trodimenzionalnom, materijalnom svetu. Dvodimenzionalni prikaz nam se čini kao ni približno dobro rešenje za ovaj problem. Ipak, koliko god nam trodimenzionalni prostor izgledao kao blizak (budući da u njemu postojimo i živimo), mi smo i ograničeni tim prostorom, jer nismo u mogućnosti da nazremo niti njegove granice, niti njegov beskonačni karakter. Dvodimenzionalna površina nam pruža mogućnost za fiktivno nadograđivanje opipljivog prostora koji je suviše čitljiv. Zamišljanje elemenata koji sačinjavaju prostor, a koji nisu vidljivi na slici (ali se nadovezuju na nju), jeste dobar početak za postepeno strukturiranje beskonačnosti na ograničenom dvodimenzionalnom prostoru.

Ispred vas su prazne površine. Razmislite o tome, po čemu se prazna površina svakog studenta ponaosob razlikuje od onih ostalih studenata. Stoga, svako od vas treba da shvati šta za njega predstavlja njegova prazna površina, to jest na koji je način on vidi u odnosu na prazne površine drugih kolega. Takođe, razmenite svoja razmišljanja u vezi odnosa prema svojoj praznoj površini sa ostalim studentima, koji vam opet mogu reći kako oni shvataju ulogu vaše prazne površine.

Sledeći korak je da nešto učinite sa svojom praznom površinom, kako ona više ne bi bila prazna. Kada ste otkrili da vaša prazna površina ima ili nema svrhu sama po sebi, vi bez obzira na to treba da je popunjavate, da bi ona počela da dobija svoju svrhu postojanja. Trebalo bi i da odmerite šta će se izgubiti, a šta dobiti popunjavanjem prazne površine.

Kada budete nešto nacrtali, pokušajte da shvatite odnos između te površine i površine na kojoj se crta. Jasno vam je da su obe površine dvodimenzionalne, i u tome je njihova sličnost. Ipak, pogledajte dobro iz čega se ove dve površine sastoje i uvidećete razliku. Tako ćete zapaziti da se nacrtana, to jest popunjena površina, sastoji iz većeg broja sličnih i različitih elemenata koji čine kompoziciju. Prazna površina, iako je bela i prazna, ima svoj okvir koji na neki način ograničava tu površinu. Kako biste onome što stvarate dali značenje, morate da rasporedite veći broj elemenata na različite načine, da ih povećavate i smanjujete, postavljate više gore ili dole, levo ili desno, kako biste dobili što skladniju celinu.

Za sledeći čas, neka svako od vas donese odštampanu reprodukciju umetničkog dela (svi medijumi osim skulpture) nekog umetnika, koja na vas ostavlja naročito ubedljiv utisak po pitanju kompozicije i rasporeda elemenata.

ČAS 2.

Dobro pogledajte reprodukciju koju ste doneli. Sada od kartona napravite trodimenzionalnu strukturu po uzoru na tu reprodukciju, onako kako je vi vidite pojednostavljenu i apstrahovanu. Zatim nastavite da pravite različite vrste kombinacija, jer ćete tako elemente videti uvek u drugačijem položaju. Kada budete pronašli kombinaciju koja vam po vašem osećanju izgleda kao najviše

odgovarajuća, nacrtajte je olovkom na papiru, blago povlačeći linije. Nakon toga, linijama jačeg intenziteta pronađite kompoziciju koja se uklapa u dvodimenzionalnu površinu.

ČAS 3.

Danas ćete imati vežbu crtanja akta po živom modelu. Pre nego što krenete da crtate, prisjetite se prošlog časa, i istovremeno razmišljajte o različitim kombinacijama koje ste izvodili jednu iz druge. Imajte na umu taj princip i dok crtate akt, i tokom crtanja uvek sagledavajte model kao celinu. Uzmimo primer velikog švajcarskog umetnika Paula Klea, koji u svojim radovima čoveka nije posmatrao kao vrstu, već kao kosmičku tačku. Tako i vi, pokušajte da se na trenutak udaljite od tumačenja modela koji crtate kao vrste, i nastojte da ga posmatrate samo kao jedan deo, jednu malu tačku mnogo veće celine. Ako na taj način postupite, u svakom trenutku ćete moći da analizirate model, to jest čoveka, i kao vrstu.

Ako je prostor funkcija univerzuma, i ako ga pojave određuju, postavlja se pitanje gde se te pojave događaju pre nego što se uspostavi to vreme i taj prostor. Jer, da bi bilo trajanja, potrebno je da već postoji izvesna količina kretanja, a da bi bilo prostora, potrebno je da postoje bar dve „materijalne tačke“ koje zauzimaju izvesno polje i stoje na izvesnom rastojanju jedna od druge, i kreću se dovoljno različitim pravcima i dovoljno različitom brzinom. Potrebno je, takođe, da postoji i treća tačka u odnosu na koju te relacije vremena, prostora i kretanja mogu da se osmisle. Upravo zato što su predmeti koji nas okružuju čvrsta, relativno postojana tela, možemo da odredimo mere i odnose iz kojih izvodimo pojam prostor, ili, pak, možemo intuitivno da ga osetimo.

Tokom crtanja akta obratite pažnju na još jednu bitnu činjenicu. Kao stvaraoci modela na dvodimenzionalnoj površini, vi neprestano modelujete akt na toj površini. Stoga, pokušajte da postanete svesni prostora u kojem se ovaj živi model nalazi, ali, takođe, i prostora, odnosno dvodimenzionalne površine, na kojoj nastaje akt. Na prvi pogled će vam se učiniti da naizgled beživotnu figuru na toj površini nećete moći da shvatate kao i sva ostala živa bića. Projekcijom fiktivnog elementa u realni svet, uspećete da nacrtanu figuru analizirate putem projektovanja u njenu svest, a ne kao do tada samo preko spoljnih činilaca koji utiču na njeno definisanje. Na taj način će nacrtani akt prestati da bude samo pasivni i nemi posmatrač, i postaće i aktivni učesnik u procesu strukturalne analize.

ČAS 4.

Zašto crtate akt tokom studija? Verovatno vam je poznato da mnogi umetnici nakon završetka likovne akademije nikada ne urade akt, to jest ljudsku figuru, ili je vrlo malo koriste u svojim radovima. Ono što ipak treba da znate je to da dok percipiramo predmete i okolinu, mi se više usredsređujemo na ljude nego na ostale predmete. Ako postoji više informacija, na više fiksacija se i usredsređujemo. Međutim, izdvojio bih jedan deo čovekovog tela koji je naročito specifičan i kompleksan, te tako i najviše privlači vašu pažnju. Taj elemenat je čovekovo lice. Pogledajte pažljivo nekoliko minuta model koji crtate i zaključićete ovo o čemu vam govorim. Pre nego što vam predočim načine na koje biste mogli da nacrtate portret, objasnio bih vam početke strukturiranja lica i u vizuelnom, i u duhovnom smislu.

Element koji započinje proces građenja lica je tačka. Ona u početnom delu strukturalnog građenja izrasta u liniju. Proces građenja linije u prividno opažajućem realitetu, u metafizičkom smislu identičan je funkcionisanju

čovjekovog organizma. Dakle, ono što osmišljava i gradi čitav proces može da bude upotrebljeno u zajedničkom, paralelnom poređenju i analizi. Proces osmišljavanja celokupnog toka je primaran, i prethodi kretanju linije u različitim pravcima i smerovima. Sledeći korak je proces građenja u idejnom smislu. Duhovno, koje je izgradilo čoveka, sada uokviruje i lice, bez obzira što i ono samo izlazi iz svojih okvira. U tom smislu, lice (materijalno) definisano je pomoću dimenzija čovekovog tela (materijalno). Ovo znači da materijalno mora da odgovara materijalnom, dok duhovno u ovom slučaju odgovara licu, jer pokreće samog izvršioca facijalnih procesa, to jest čoveka. U širim okvirima duhovno nadilazi lice – čovekovo osećanje, pa i poimanje lica.

Ovde je funkcionisanje materijalnog uslovljeno duhovnim, i obratno. Materijalni elementi, kost (pasivna) i mišić (aktivan), funkcionišu po principu kretanja iz tačke oslonca. Ovde je izvršena potpodela, jer se aktivno i pasivno sada sadrže i u materijalnom. I kao što duhovno pruža čoveku egzistenciju u realnom svetu, tako i licu daje smisao i značenje. Svako lice ima svoje značenje, kao što je i svaki čovek specifičan pojedinac koji egzistira u svojim i širim okvirima definisanog sveta. U samom činu stvaranja, mišić (aktivan) stvara pokrete koji izazivaju promenu u vidu započinjanja strukturalnog građenja na licu. Mišić (aktivan) može biti i medijalnog karaktera, kada su kosti lica (pasivne) i lice (pasivno) tačke oslonca, to jest potpore koje održavaju strukturu. I u ovom slučaju, duhovno je viša kategorija koja pokreće čitav proces. Mozak je regulator, jer pomoću duhovnog reguliše čitav proces i objedinjuje sve njegove delove u jednu organizovanu celinu. Kao inicijator procesa, mozak šalje signale ostalim delovima tela, omogućujući između ostalog i ispoljavanje facijalne ekspresije na licu.

Sada ćete kao zadatak dobiti da nacrtate portret. Vodite računa o tome da dok crtate portret ne poistovetite lice koje vas, prirodno, najviše zanima, sa celom glavom. Dakle, krenite prvo od glave kao trodimenzionalne strukture, a tek potom radite na licu kao nečem što je podređeno toj trodimenzionalnoj strukturi. Nemojte se previše oslanjati na šematske prikaze portreta, jer vas one mogu

ograničiti u uspešnom portretisanju. Ovi šematski prikazi će imati efekta ukoliko ja budem išao od studenta do studenta, i svakom ponaosob ukazivao na greške tokom crtanja portreta, i efikasne načine na koje možete da izgradite izražajan portret. Stoga, krenite sa crtanjem, a ja ću uskoro obilaziti svakog od vas i pomoći vam u vašem radu.

ČAS 5.

Prošli čas ste crtali portret po živom modelu. Danas ćemo pomoću kompjuterskog projektora zajedno analizirati knjigu Đovanija Čivardija (Giovanni Civardi) „Crtanje portreta: lica i figure“ (Drawing Portraits: Faces and Figures - 2002). [4] Zatim ćete mi vi postavljati pitanja u vezi portreta koje ste nacrtali prethodni čas, a ja ću ići od jednog do drugog studenta i davati sugestije kako da se reše određeni problemi. Kada uvidim problem kod bilo kojeg studenta, zastaću i pronaći na slajdu malopre pomenute knjige jedno od mogućih rešenja za njegovo otklanjanje. Na taj način će svi studenti videti sve greške svojih kolega, kao i svoje greške. Čak i ako tu grešku neki studenti nisu ni napravili, ovakav pristup će i njima pomoći da takve greške ne prave u budućnosti.

ČAS 6.

Ovog puta ćete preko slajdova gledati knjigu „Kompletan umetnički vodič za facijalnu ekspresiju“ (The Artist's Complete Guide to Facial Expression - 2008), autora Gerija Fejdžina (Gary Faigin). [8] Za vreme ovog procesa i nakon njega, analiziraćemo tehnike i metode za uspešno dočaravanje određenog izraza lica.

ČAS 7.

Sada ću vam prikazati sliku *Bitka kod Angijarija* (1505), koju je Leonardo da Vinči naslikao kako bi označio proglašenje Firence kao republike, prateći rušenje familije Mediči (sl. 57). On je nije završio, i kada su se Medičijevi vratili na vlast 1560. godine, postoji mišljenje da je Vazariju naloženo da napravi novi rad na istom mestu.

Setite se skica u kojima sam upotrebljavao metaforu za umetnika, i objašnjavao kako umetnik kao šahovska figura menja svoj položaj, a u zavisnosti od poteza koje je prethodno načinio u umetničkom delu. To znači da i vi treba da oslušujete razvoj vašeg rada po etapama. Činjenica je i da će vam na tom putu, kroz složen proces, crtež koji radite u određenim trenucima i sam postati vaš suparnik.



57. Studija figure

LEONARDO DA VINČI: *Bitka kod Angijarija*, 1505.

Studija figure

Dakle, mi možemo da koristimo šah kao metaforu za borbu. Međutim, možemo da odemo i dalje u tumačenju borbe. Tako, razvoj borbe koja se odvija u pravilnim intervalima, a odredila ju je jedna strana, narušava unapred isplaniran sistem funkcionisanja druge strane. U sukobu dva različita plana funkcionisanja unapred određenih sistema, koncept relativnosti dobija na značaju. Dakle, potpuno izgrađen i unapred isplaniran sistem funkcionisanja jedne borbe nije moguć, jer u planiranju čitavog toka borbe učestvuju dve suprotstavljene strane, čiji su koncepti potpuno različiti. S druge strane, cilj je istovetan za obe strane, a to je uspeh u borbi, to jest poraz protivničke strane. To znači da koncept mora da obuhvati unapred isplaniran sistem borbe svoje strane, ali i predviđanje poteza suprotne strane, to jest tumačenje njenog plana koji je u svojoj početnoj fazi još u intuitivnoj sferi.

Uspeh u borbi prvenstveno zavisi od kompleksnog objedinjavanja unapred pripremljenog i dobro razrađenog plana svoje strane (logička sfera), i predviđanja poteza i potencijalnog plana suprotstavljene strane. Uspeh zavisi i od dobrog tumačenja prethodnih poteza protivničke strane. Dobro tumačenje već napravljenih grešaka znači i umanjenje sličnih grešaka u budućem povlačenju poteza. Ipak, čak i samo jedna greška može da izmeni tok borbe. U slučaju kada je ta greška od presudnog značaja za celokupnu borbu, njeno otklanjanje u povlačenju budućih poteza neće mnogo izmeniti situaciju koja je u velikoj meri tom, samo jednom greškom, već bitno određena.

Dalje možemo da tumačimo facijalnu ekspresiju svakog borca ponaosob. Tu se misli na izraze lica boraca prve strane, koji odražavaju razočaranje, bes, nemoć, beznadežnost – a koji su izazvani promišljenošću druge strane, budući da je ona prozrela namere prve strane. Kako dve sukobljene strane različito funkcionišu, i kod jedne i kod druge će se javiti zbunjenost, sumnjičavost, nestrpljenje – a što će se odraziti i na licima boraca obe strane. Drugo, pobednici će biti nasmejani, srećni, rasterećeni, bezobzirni, osvetoljubivi, nemilosrdni – dok će poraženi biti tužni, nesrećni, utučeni, rezignirani, nemoćni. Sve ovo će se odraziti i na njihovim licima. Različitost u facijalnoj ekspresiji je izražena kod svakog

pojedince, u zavisnosti od njegovog karaktera i prilagođavanja novim situacijama. Međutim, nemoguće je da se osećanje iz jedne grupe pojavi u drugoj grupi. Na to utiče i situacija u kojoj su se našli, to jest borba, i relativno velika usklađenost u funkcionisanju svih boraca (što je i odlika vojske i njenih pripadnika).

Kada je reč o predviđanju poteza suprotne strane, tu se ističe vođa, to jest general vojske. Izraz njegovog lica mnogo govori borcima koji su pod njegovim velikim uticajem. Izraz smirenosti, nepokolebljivosti, moći, volje, beskompromisnosti, svakako će pozitivno uticati na borce i preneti na njih ta osećanja. S druge strane, izraz lica vođe koje očitava nemir, pokolebljivost, nemoć, bezvoljnost, kompromis – negativno će uticati na većinu boraca, pa samim tim i na borbu. Dakle, na licima se u velikoj meri očitavaju osećanja, i ona su u velikoj meri ogledala naših emotivnih i duševnih stanja.

Vaš zadatak je da sada nacrtate borce sa izrazima lica koje vi izaberete, i oni ne moraju da budu u konkretnoj i određenoj kompoziciji koja je završena. To znači da ćete uraditi samo njihove portrete, slobodno skicirane i raspoređene na papiru, kako vama najviše odgovara. Nakon toga ćemo analizirati sve radove, i uz konsultacije sa mnom, podelićete se u dve grupe, a izabraćemo i vođe svake grupe. Cilj je da za naredni, kao i časove nakon njega, svi studenti iz jedne grupe urade što bolje svoje radove, kako bi kao grupa bili bolji od druge grupe. Ocenjivaće se ubedljivost izraza lica, ali i tehnički aspekt. Ove borbe, odnosno takmičenja, ponovićemo i u narednom periodu, sve dok se svi studenti ne izređaju kao vođe, i dok se ne izmenjaju po grupama. Ovaj zadatak ćete raditi isključivo kod kuće, a na početku svakog narednog časa ćemo izdvojiti malo vremena za ovaj zadatak, pa ću tako ocenjivati sve studente i određivati pobedničku grupu. Bitno je i to da ovaj zadatak neće remetiti plan rada na samim časovima. Isto tako, vođe grupa treba okvirno da naprave plan šta ćete raditi, delimično ili u potpunosti u konsultacijama sa ostalim članovima grupe.

ČAS 8.

Danas ćemo pronalaziti istaknute facijalne komponente na portretu i naglašavaćemo ih. Stoga, vaš zadatak će biti da na osnovu portreta koji ste već nacrtali, ali i gledajući živi model, izobličite portret crtajući karikaturu. Karikatura će vam pomoći da otkrijete facijalne karakteristike koje su glavne na portretu.

Ali pre toga, analiziraćemo sliku *Ljudi koji jedu krompir* (1885), koju je Vinsent van Gog (Vincent Gogh) naslikao tokom boravka u Nuenenu (sl. 58). Vreme koje je proveo u ovom mestu se pokazalo kao strašno teško za sticanje iskustva, kao što je to da pokuša da odredi sopstveni jedinstveni stil. Mnogi od njegovih portreta seljaka mogu da se posmatraju kao studije kroz koje je Van Gog bio u stanju da dovrši ono što mnogi smatraju za njegovu prvu veliku sliku, a to je upravo ova.

Ovde je prisutna njegova težnja da svojim likovima dâ još snažniji izraz. Budući da se moć karikature ogleda u tome da lice predstavi još realnijim nego što ono stvarno jeste, Van Gog je ovde posegao za izvesnim sredstvima kojima se služi i karikaturista. Tako je on još više, na licima ovih ljudi, potencirao tugu, bol, jad, neraspoloženje, razočaranost, koji su prouzrokovani teškom situacijom u kojoj su oni živeli. Na prvi pogled, ovi ljudi (naročito muškarac sa leve strane) podsećaju na likove iz nekog crtanog filma. Takođe, dok posmatrate ovu sliku može vam se u trenutku učiniti da ovi likovi odaju humoristički karakter, koji je samo jedna od odlika karikature. Ali, kada je pažljivo posmatrate bićete uvučeni dublje u samu sliku, u njene likove, u njen sadržaj. Da li vidite da se prethodno opažena lica preoblikuju u sasvim nova lica. Ova nova lica, pomoću facijalne ekspresije izražavaju mnogo kompleksnije stanje u kojem se osobe nalaze, nego što se to na prvi pogled može i naslutiti. U ovom slučaju je očigledan proces facijalne metamorfoze, koji je prisutan i u karikaturi.



58. VINSENT VAN GOG: *Ljudi koji jedu krompir*, 1885.

DRUGA VEŽBA

ČAS 9.

Pre nego što krenete da crtate akt po živom modelu, hoću da vas navedem na razmišljanje o osobi koju crtate. Koga ili šta vi crtate? Od nečega morate da krenete, pa ćemo tako reći da vi, u stvari, crtate ljudsko biće. Šta ovaj pojam predstavlja za vas? Zar i vi, kao i model koji crtate, niste ljudsko biće? Da li bi onda bilo korisno da prvo razmislite o tome ko ste u stvari vi? Stoga, postavite sebi pitanje: Ko sam ja? Verovatno da vam ništa konkretno neće pasti na pamet, pa čak ni putem proizvoljnih asocijacija i apstrahovanja samog pojma.

Svako od vas, uostalom kao i svi ostali ljudi, mogao je biti drugačiji, ali se to ipak nije desilo. Šta je uzrok tome ostaje nepoznanica, kao i to da ste to vi, a ne neko drugi. Ako ste to vi, onda to znači da niste trebali biti neko drugi, iz čega proizlazi da je bivstvovanje i opstanak vaše ličnosti povezan sa time što ste to vi. Ukoliko se vi, pak, zapitate koliko drugačiji ste mogli biti od onoga što sada zaista jeste, zaključićete da ako biste bili drugačiji nego što stvarno jeste, to ne biste ni bili vi. Drugim rečima, ako ste vi stvarno Vi, onda ste identični sa onim što ste trenutno Vi. Vi ste mogli biti i drugačiji od onoga što ste stvarno Vi, ali onda ne biste uopšte mogli ni da mislite o onome koji se pita o onome koji je mogao biti drugačiji.

Kao esencijalno čovekovo svojstvo izdvojićemo um, to jest svest. Akcidentalno ili kontingentno (sporedno) svojstvo onda bi bilo telo, to jest čovekov izgled. Ali, zašto u nekoj varijanti ne bi bila i obrnuta situacija, da telo bude

esencijalno, a svest akcidentalno ili kontingentno svojstvo. Zašto ne bi svest bila ta koja se igrom slučaja pojavila? S druge strane, zašto ne bismo i svest i telo smatrali za akcidentalna ili kontingentna svojstva, budući da mi nismo ni odlučivali o tome da li ćemo to biti mi. Međutim, ako posmatramo ovu stvar iz ugla da mi posedujemo ta svojstva, u tom slučaju je za nas svest esencijalno svojstvo, jer da nije tako, mi ne bismo ni postojali kao takvi.

Sada, setite se trenutka u kojem ste se zapitali ko ste Vi. Ili, ako to ne možete, probajte da u ovom trenutku razmišljate o tome. Zatim, pokušajte da u apstraktnom obliku nacrtate ono o čemu mislite, to može biti i proizvoljna asocijacija. Crtaćete u crno-belom tehničkom stilu.

ČAS 10.

Ovog puta ću vam puštati slajdove knjige Đovanija Čivardija „Crtanje ljudskog tela: anatomske vodič“ (Drawing the Human Body: An Anatomical Guide – 2001). [5] Za vreme i posle gledanja slajdova, razgovaraćemo i analizirati probleme kojima se bavi ova knjiga.

ČAS 11.

Na ovom času ćete crtati akt po živom modelu. Ali, napravite samo linijski crtež, bez ulaženja u detalje, linijama slabijeg intenziteta. Razmišljajte o tome da sve zavisi od vašeg uma. Stoga, napregnite malo svoje moždane vijuge, jer sam već govorio o tome da je mozak regulator, pošto pomoću duhovnog

reguliše čitav proces i objedinjuje sve delove vašeg tela (pa tako i ruku, što utiče na pokrete) u jednu organizovanu celinu. Vaš um, odnosno mozak, slaće signale ostalim delovima tela, naročito srcu, od čega će zavisiti i vaša osećanja prilikom crtanja.

ČAS 12.

Sada ćete po dimenzijama nacrtanog akta crtati na kartonu delove skeleta. Pored živog modela vam stoji plastični ljudski kostur kako biste se lakše snalazili i bili što precizniji. Potom ćete iseći te delove i staviti ih na gomilu pored svog mesta. Prisetite se šta sam vam pričao o kostima na jednom od prethodnih časova. Tada sam objašnjavao da su one tačke oslonca, to jest potpore koje održavaju strukturu. Imajte to na umu do sledećeg časa.

ČAS 13.

Uzmite delove ljudskog skeleta sa svoje gomile. Počnite da ih stavljate na nacrtani akt. Primetićete da svakome od vas nedostaje neki od delova skeleta. Ja sam odgovoran za nestanak tih delova. Prethodno sam ustanovio anatomske greške koje ste pravili prilikom crtanja akta, i na svakom delu tela na kojem je napravljena greška nedostaje i njegov deo skeleta. Taj deo ćete morati sami da nacrtate, znači, nećete dobiti njegov kartonski deo koji sam vam oduzeo. U crtanju tih delova ću, naravno, pomoći svakom ponaosob.

ČAS 14.

Počnite da crtate akt linijom jačeg intenziteta, podebljavajući linije gde je to potrebno. Zatim skinite kartonske delove ljudskog skeleta. Sada radite detalje na aktu koji uključuju mišiće i tetive, a za to imate na raspolaganju plastični model sa mišićima. Radite linijama slabijeg intenziteta, kako biste kasnije pojačali linije i osenčili one delove koji treba da budu urađeni. Obratite pažnju na to da je mišić aktivan, i da ćete pomoću njega moći da dočarate pokrete. Takođe, mišići će vam omogućiti da gradite trodimenzionalnu strukturu na dvodimenzionalnoj površini, sloj po sloj.

ČAS 15.

Na ovom času ću se vratiti na onu priču o odnosu uma, to jest svesti, i tela. Naime, kako je čoveku kao nosiocu mentalnih odlika, mentalni kontinuitet dovoljan da bi on i opstao, postavlja se pitanje zašto je svest smeštena baš u telo onakvo kakvo je. Nije li postojala i druga mogućnost, da svest bude smeštena u nekakvo drugačije telo, ili da možda čak ne bude smeštena ni u telo, već u nešto sasvim drugačije nego što je telo. Ili je i svest mogla da bude sasvim drugačija, ili da je uopšte ni nema, već da je na njenom mestu nešto sasvim drugo.

Zašto je svest smeštena baš u telo koje je po svojim fizičkim karakteristikama slično životinjskom? Zašto je svest smeštena baš u naše telo, a ne u životinjsko, što čini drastičnu razliku između njih? Pošto mi nismo ni uticali na to, nismo ni u mogućnosti da sudimo o tome. Ostaje nam jedino da se oslonimo na teoriju evolucije i njene zaključke. Mi samo pretpostavljamo da smo mogli biti drugačiji nego što jesmo, a svesni smo i da smo onakva bića kakva i jesmo, a ne drugačija. Ipak, činjenica je da nam svest omogućuje da razmatramo ovakva pitanja, jer da nju ne posedujemo ne bismo ni imali problem ovakve vrste.

Crtajte brzo, u što manje poteza, kroki na osnovu živog modela koji će, pri tom, neprestano menjati poze. Zatim, preko tih krokija radite detaljno ljudsku figuru. Živi model će se vraćati u onu pozu koju budete radili detaljno. Nakon detaljnog crtanja figure, vratićete se ponovo na crtanje krokija u toj istoj pozi.

ČAS 16.

Ljudsko telo se tokom razvoja i posle određenog vremena menja u izgledu i veličini. Zamislite, recimo, da ako je određena ličnost u prošlosti bila onakva kakvom ste mogli da je zamislite da će izgledati u budućnosti, onda bi ta ličnost preko svedočenja treće ličnosti mogla u smislu sličnosti u izgledu da bude baš ta osoba iz prošlosti. Ona je u tom slučaju prostorno-vremenski kontinuirana sa vama.

Međutim, kada posmatrate model, to jest osobu koju crtate, vi ne možete sa sigurnošću utvrditi kako su promene u izgledu i veličini tekle, bez obzira i na činjenicu da postoji prostorno-vremenski kontinuitet. Vi ne znate da li su se njen izgled i veličina menjali, u manjoj ili većoj meri, za određen period života. Tako, vi ne možete ni da utvrdite koliko sadašnja osoba liči na onu iz prošlosti, i na koji način i kojom brzinom bi promene u izgledu i veličini mogle da se odvijaju u budućnosti.

Vaš zadatak je da na osnovu izgleda modela u sadašnjosti, nacrtate istu osobu, ali kako je izgledala pre 15 godina. Kada završite svoje radove, pokazaću vam fotografiju iste osobe pre 15 godina, i analiziraćemo svaki rad ponaosob. Zatim ću izabrati one radove koji su najpribližniji izgledu te osobe pre tog određenog vremena, to jest na fotografiji. Nakon toga ćemo razgovarati o mogućnostima kako da se uvide izvesni modusi fizičkog razvoja osobe.

TREĆA VEŽBA

ČAS 17.

Ovde vidimo Rembrantovu (Rembrandt) sliku *Čas anatomije doktora Nikolasa Tulpa*, naslikanu 1632. godine (sl. 59). Pre nego što objasnim ovu sliku, predočiću period u kojem je ona nastala i društvene prilike koje su tada vladale.



59. REMBRANT VAN REJN: *Čas anatomije doktora Nikolasa Tulpa*, 1632.

Naime, u 17. veku nauka je doživela izvesne promene u Evropi. Tako je glavni model pomeren u polje fizike, matematike i astronomije, koje su bile poduprte usvajanjem sistematske eksperimentalne metodologije i inspirisane posebno Bejkonovim (Bacon) delom. Međutim, u biologiji i medicini se takve promene nisu odigrale. Uprkos glavnim napredcima, nije bilo revolucije u znanju, ekvivalentnog onom u revolucijama Galileja i Njutna u fizičkim naukama. Na tako nešto je moralo da se još sačeka, sve do sredine 19. veka, odnosno do Darvina i njegovih otkrića u biologiji. Ali, iako u 17. veku nije postojala specifična biološka „revolucija“, ipak se u ovom periodu dogodila kvalitativna promena, kao posledica dve ključne epistemološke inovacije. Prvo, prirodna istorija je sve više usvajala Bejkonovo poverenje u eksperimentisanje. Drugo, pronalazak mikroskopa u Holandiji oko 1595. godine, imao je ogroman uticaj na percepciju prirodnog sveta – i bukvalno i figurativno.

Anatomi i umetnici su u istoriji medicinske nauke rano gradili odnos, kako bi učili o ljudskom telu i ilustrovali ga. Za vreme Srednjeg veka i ranije, mnogo onoga što je bilo poznato o prirodnom svetu (biljkama, životinjama, kamenju, ljudima) napisali su Grci i Rimljani p.n.e. Plinije, rimski prirodnjak, nipodaštavao je misao da bi šetnja šumom mogla da informiše naučnike o prirodnom svetu. On je više voleo da se oslanja na pisanja onih ljudi pre njega. Tako, u ranom Srednjem veku nije bilo naglaska na posmatranje, koje je postalo tako kritičko prema naučnim otkrićima Renesanse. Pre, Srednji vek je bio period u kojem je znanje bilo zasnovano na pisanjima iz Starog veka i teološkom razumevanju sveta koji je stvorio Bog.

Posmatranje i empirijski dokaz su bili suvišni. Na taj način je ideja stvarnog gledanja u ljudsko telo - da bi se odredilo kako ono funkcioniše – dala signal za pomeranje u naučnom mišljenju u 14. veku u Evropi. U periodu od 14 do 17. veka, čulno saznanje je postepeno postalo prioritarno kao najbolja informacija, pre nego privrženost starim tekstovima. Danas nam je ovo razumljivo, zato što su se naše fundamentalne kulturalne vrednosti pomerile ka nauci i empirijskom

dokazu. Takođe, to nas usmerava u pravcu da prvo pronalazimo dokaz kako bismo dokazali ideje. Sve manje verujemo i „otkrivenoj istini“ ili znanju zasnovanom na verovanju.

Grci su razvili razumevanje anatomije u vreme Helenističke ere (8-4 v.p.n.e.), preko seciranja. Međutim, u Evropi je ovaj postupak prekinut u ranim vekovima prvog milenijuma. U kasnom Rimu, pa sve do Srednjeg veka (800-1200), ono što je bilo poznato o telu bilo je prikupljeno pomoću posmatranja mrtvih ljudi, ili gledanja leševa na bojnopolju. Seciranje tela je ponovo aktualizovano krajem 13. veka.

Seciranja su ponekad izvođena napolju u 14. i 15. veku. U januaru 1540. godine, Andreas Vesalijus (Vesalius) je izveo seciranje pred entuzijastičnom publikom od dve stotine stranih studenata i članova fakulteta, u privremeno podignutom teatru univerziteta Bolonja, dok je Mateus Curtius (Matthaeus), koji je sedeo iznad glava učesnika, na uzdignutoj profesorskoj stolici, formalno držao čas iz anatomije.

Sada ćete sesti za kompjutere i ući na internet. Zatim ću vam na projektoru pokazati neke metode traženja izvora na internetu, a u vezi sa današnjom temom. Izvori će biti u vidu tekstualnih i video zapisa. Nakon toga ću ići od studenta do studenta, odgovaraću na pitanja i pomagati u rešavanju problema. Na kraju će svako od vas izabrati neki tekstualni izvor, odštampati ga, i doneti ga za sledeći čas.

ČAS 18.

Danas ću vam završiti priču o seciranju u teatru univerziteta Bolonja. Naime, iako je Vesalijusov stvarni zadatak bio ograničen na demonstriranje delova tela o kojima je raspravljano na času, izbila je rasprava. Curtius je naglasio Galenov (Galenus) tekst iz anatomije, dok je Vesalijus insistirao da bi rezultatu seciranja, obično izloženom da ga svi vide, trebalo verovati, a ne punovažnosti teksta.

Vaš današnji zadatak je da napravite jednu malu studiju, koja će podrazumevati kako crtanje, tako i pisanje. U tome će vam pomoći dva plastična skeleta, jedan sačinjen samo od kostiju, a drugi od kostiju i mišića, kao i tekst koji ste na prošlom času skinuli sa interneta i odštampali ga. Takođe, vaš zadatak će biti i da procenite kolika je po vama važnost rada pomoću plastičnih skeleta, a kolika pomoću teksta.

ČAS 19.

Na ovom času ću se vratiti na Rembrantovu sliku *Čas anatomije doktora Nikolasa Tulpa*. Tulpovo originalno ime je bilo „Claes Pietersz“, ali njegova pasioniranost za holandsku lulu (tulipan), navela ga je na to da promeni svoje ime u „tulp“, što je holandski naziv za „cvet“. Na ovoj slici, Tulp i njegove kolege su istraživali inferiorno i superiorno savijanje tetive. Ruka je razmatrana kao jedan od najinteresantnijih mehanizama u anatomiji. U donjem desnom uglu nalazi se otvoren ogroman priručnik iz anatomije, verovatno „Fabrika ljudskog tela“ (De humani corporis fabrica), knjiga autora Andreasa Vesalijusa koja je objavljena 1543. godine. Leš na slici je Aris Kint, koji je prethodno tog dana obešen zbog oružane pljačke. Inače, najraniji izvori leševa su bili oni iz javnih egzekucija, i nešto manje iz zvaničnih ranih seciranja, koja su proizašla iz

nabavki putem pljačkanja grobova. Osnovni izvor prihoda dolazio je od snabdevanja škola sa leševima iz regularno iskopanih grobova, i čak sa ubijenim lualicama i izgnanicima, kako bi se obezbedio postojan priliv svežih leševa.

Sada ću se vratiti na ono razmatranje o odnosu svesti i tela. Vidite, zanimljivo je to da predmeti koji okružuju ljude mogu vrlo lako i da ih nadžive. Kao primer ću uzeti robota, jer je on, složitete se, predmet koji najviše nalikuje čoveku. Da li možemo da zamislimo robota koji se razvija identično kao i čovek? Šta bi se desilo kada bismo jednim eksperimentom napravili robota, koji bi se razvijao kao fetus, rodio, rastao, i na kraju umro? Možda bi se takvim eksperimentom dokazalo da je fizikalni razvoj od presudnog značaja i za razvoj svesti, a možda i suprotno, da je moguće mentalno razviće i bez ovog elementa. S druge strane, uprkos činjenici da robotu nedostaje fizikalni razvoj, on je materijalno konstituisan, to jest sačinjen je od određenih materijala.

Uzmimo da je telo robota sačinjeno od metala. Ono vremenom može da propada usled korozije, ukoliko se ne održava. Međutim, postoji mogućnost da se taj isti metal istopi, i pretopi u sličan ili drugačiji oblik, zadržavajući svoj izvorni sadržaj, svoju materiju. Takva mogućnost ne postoji kod ljudskog leša, usled njegovog karaktera da propada i da ne može da se transformiše u drugi oblik. Doduše, i ljudsko telo uprkos propadanju nakon smrti, prestaje da postoji u nekoj tački (ili tokom nekog neodređenog perioda), između sadašnjosti i miliona godina od sadašnjosti, kada od njega neće ostati ništa osim prašine. Međutim, u ovom slučaju evidentan je proces destrukcije, bez obzira na očuvanje materije koja je svedena na prašinu, nasuprot materijalnoj transformaciji robota.

Kada je reč o robotovom mozgu, to jest neuronskoj mreži, ona je napravljena od različitih materijala, između ostalog i od metala. Ipak, ona je za razliku od robotovog tela više podložna kvarovima i teže zamenljiva, u smislu materijalne transformacije, to jest pretapanja materijala iz jednog oblika u drugi. Ovo znači

da je delove robota, poput ruke, noge, lakše zameniti, to jest pretopiti. I ono što je možda i najvažnije, neuronska mreža sadrži veliki broj informacija koje nisu svodljive na materiju.

Ono što ćete vi sada uraditi je sledeće: Nacrtaćete figuru koja podseća na ljudsku, ali imate slobodu u njenom građenju. Tako, neka ta figura izgleda kao da je prošla kroz neku vrstu evolucije, koju ste vi zamislili u svojoj glavi. U skladu sa tim napravite i delove skeleta. Umesto mišića koje ima ljudsko telo, vi možete da izgradite strukturu koja je drugačija. Ova nova figura može da se razlikuje u manjoj ili većoj meri od ljudske, a u zavisnosti od toga kako je vi osmislite. Kao osnova će vam poslužiti živi model.

ČAS 20.

Sada ćemo analizirati figure koje ste nacrtali. Potom ćete nacrtati figuru po živom modelu, od kojeg ste prošlog časa i započeli građenje nove figure. Zatim ćete tu figuru apstrahovati. U tom procesu je najbolje da krenete od izduživanja, najpre ekstremiteta ljudske figure koja je model.

ČAS 21.

Na ovom času ćemo putem slajdova gledati i razmatrati knjigu „Spektakularna tela: umetnost i nauka ljudskog tela od Leonarda do danas“ (Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now – 2000), autora Martina Kempa i Marine Valas (Wallace). [11] Ono što mi je jako važno da

shvatite iz ovoga, jeste sâm proces građenja ljudskog tela. Najlogičnije bi bilo da se tokom crtanja kreće prvo od skiciranja kostiju, s obzirom na činjenicu da one imaju čvrstu, pasivnu i prilično određenu poziciju. Dalje bi se dodavale tetive i mišići, i na kraju bi ova struktura bila prekrivena mesom i kožom.

Međutim, taj proces ne samo da se može obrnuti, već je on i drugačiji kada crtate ljudsku figuru po živom modelu. Vi tada radite po modelu koji je već definisana struktura, sa svim prethodno pomenutim elementima. Dakle, vi crtate već oformljeno telo, i pri tom ne vidite ono što se nalazi ispod kože - meso, tetive, mišiće i na kraju kosti. Na koži, vi možete da zapazite određene senke koje biste na crtežu trebalo da odradite tako da trodimenzionalnost ljudske figure bude vidljiva. Jasno je da ste u prvi mah sigurno zbunjeni, budući da ne vidite ono što se nalazi ispod. Takođe, postoji mogućnost i da vas ne zanima ono što nije vidljivo.

Danas ćete uraditi sledeće: Svako od vas će izabrati iz knjige koju smo danas razmatrali neku reprodukciju ljudske figure, koja poseduje sve elemente o kojima smo govorili, i to vidljive. Kod kuće ćete razmisliti o tome, zašto ste izabrali baš tu reprodukciju, zbog čega ona po vama najbolje predstavlja strukturu ljudskog tela. U analizu ćete uvesti i kontekst perioda u kojem je određena reprodukcija nastala. Takođe, možete izneti i prednosti ili mane određenog perioda u kojem je ta, ili neka druga reprodukcija nastala. Pritom, na toj reprodukciji ne mora biti predstavljeno čitavo ljudskog telo, to može biti i neki njegov deo. Svoja zapažanja ćete i napisati, u tekstu do 500 reči. Odštampane reprodukcije i tekstove ćete doneti za sledeći čas.

ČAS 22.

Svako od vas će pročitati svoj tekst koji sam vam zadao prošli čas. Dok čitate tekst, na slajdu će svi moći da vide reprodukciju koju je taj student koji trenutno čita izabrao. Zatim ćemo zajedno analizirati reprodukcije, i upoređivaćemo sva vaša zapažanja. Na kraju ćemo, nadam se, doći do izvesnih zaključaka u vezi ovog problema.

Sada će vaš zadatak biti da razmislite o tome na koji način da pristupite izradi akta. To znači da možete da izaberete kojim ćete redosledom ići, da li od skeleta ka celoj figuri, ili od figure ka skeletu. Samo je važno da na kraju svi elementi budu u toj figuri - od skeleta, tetiva, mišića, pa sve do kože. Kada budete nacrtali akt, objasnićete zašto ste išli određenim redosledom, i koje mislite da su prednosti takvog pristupa.

ČAS 23.

Pre nekoliko časova (na 15. času) sam vam govorio o tome da ste se verovatno u nekom trenutku zapitali zašto je svest smeštena baš u telo onakvo kakvo je. Ali, ukazaću vam na jednu ključnu razliku kada je u pitanju vaš odnos prema aktu koji crtate. Činjenica je da se hipotetičke pretpostavke iznete na tom času odnose i na osobu koju ovde crtate. Međutim, kada je reč o crtanju te osobe, u tom slučaju vi skoro u potpunosti možete da utičete na to kakva će ta osoba izgledati na crtežu. To vam može dati izvesno osećanje moći, budući da biste kao neko ko prethodno uopšte nije mogao da utiče na to kako će sâm izgledati, sada u potpunosti kontrolisali situaciju, stvarajući biće po svojim zamislima.

Sada ćete akt koji crtate po živom modelu okružiti fiktivnim prostorom, koji vi budete sami smislili. Prostor treba da bude realno, a ne apstraktno predstavljen, što opet ne znači da nemate potpunu slobodu da otkrijete neki svoj prostor, i uređujete ga kako to vi želite.

ČAS 24.

Pretpostavljam da vam je sada dosta jasnije zašto je učenje anatomije bitno ne samo za izgrađivanje ljudskog tela, već i za druge aspekte stvaranja umetničkog dela, kojim ćete se ubuduće sve intenzivnije baviti. Za čoveka je karakteristično, pa tako i za vas i mene, da istražuje, pa mogli bismo reći, čak i da kontroliše prirodu, ali da u isto vreme oseća i poštovanje prema prirodi i svetu koji je potekao iz nje. Dakle, vaše akcije potiču jednim delom iz prirode, vi ste sami deo prirode, pa tako vi treba da učite ljudsku anatomiju kako biste otkrili uzroke svih tih akcija i promena, kako bi one i za vas postale vidljive.

Vaš današnji zadatak je da kompoziciju od prošlog časa, koja se sastoji od akta i prostora koji ste sami osmislili, sada apstrahujete, to jest da najpre pronađete osnovne linije koje čine kompoziciju. Akt ne treba da iskače iz ove nove kompozicije, već treba da bude sastavni deo nje. To znači da akt treba da bude urađen istim linijama kao i ostatak kompozicije, to jest prostor, ali u isto vreme treba i da ga na neki način naglasite. Nakon apstrahovanja pomoću linija, nastavićete da koristite i ostale likovne elemente u građenju kompozicije.

ČETVRTA VEŽBA

ČAS 25.

Na ovom času ću vam govoriti o procesu stvaranja. Kao polaznu osnovu - od koje ću vam lično izvesti moguće premise – koristiću premise poljskog filozofa Vladislava Tatarkjeviča, koji je razmatrao odnos između stvaralaštva i umetnosti. Premise izgledaju ovako: *Ako umetnost označimo slovom U, a stvaralaštvo slovom S, i ako razlikujemo S1=stvaralaštvo božansko, S2=stvaralaštvo ljudsko u najširem obimu, S3=stvaralaštvo isključivo umetničko, odnos će biti ovakav: Nijedno S1 nije U i nijedno U nije S1. Međutim: Neka S2 jesu U i neka U jesu S2. I najzad: Svako S3 jeste U. S druge strane, postoji mogućnost da svako U jeste S3.* [17]

Ako sada uzmemo da stvaralaštvo božansko – čovek, svet koji ga okružuje – nije umetnost, onda rešenje problema ide u sledećim pravcima. Čovek, koji nije stvaralaštvo božansko, stvara na crtežu biće po svojim zamislima koje može podpadati pod stvaralaštvo ljudsko u najširem obimu. Budući da se samo neka dela mogu svrstati u ovu grupaciju, naš zadatak je da u tom slučaju ovom dvodimenzionalnom biću odredimo njegovo mesto. Razvrstavanje zavisi i od toga šta smatramo za stvaralaštvo u najširem obimu, to jest koja su to dela koja ispunjavaju sve uslove da se smatraju za umetnička. Kako je u prethodnim premisama navedeno da nijedno stvaralaštvo božansko nije umetnost, u tom slučaju nama, ljudskim bićima, određene su ruke da određujemo šta je umetničko. Ali, postavlja se pitanje, kako mi imamo tu slobodu da odredimo šta jeste a šta nije umetnost, budući da i mi sami nismo proizvod umetnosti.

Vi morate imati na umu da granica između onoga što nije umetnost i onoga što jeste, u nekim trenucima može biti veoma tanka. Tako, akt koji crtate po živom modelu i pri tom ga na dvodimenzionalnoj površini pretvarate u biće po svojim zamislima, može u jednom trenutku preći tu granicu i postati umetnost. To zavisi najviše od stvaraoaca, to jest od vas, jer od vaše kreativnosti i inventivnosti započinju akcije koje menjaju status određenog objekta. Iako se u svom radu, naročito na početku, rukovodite određenim pravilima, čovek generalno sebi daje neograničenu slobodu, budući da i sâm nije proizvod umetnosti.

Međutim, ako kažemo da neka stvaralaštva božanska jesu umetnost, onda se izvođenje premisa menja. Ako bi čovek bio proizvod stvaralaštva božanskog, onda bi on možda mogao da se smatra za proizvod umetnosti. Pitanje je samo da li bi on imao prednost u odnosu na ostala stvaralaštva božanska, budući da je jedino biće koje bi svesno moglo da stvara. Ali, ako je to lančani niz, onda bi stvaralaštvo moglo da se posmatra u tom kontekstu. Ono bi, dakle, kružilo od jednog do drugog objekta, uzimajući u obzir stvaralaštvo na samom vrhu od koga je sve poteklo. S jedne strane, čovek je sebi dao nešto veću slobodu, ali je u isto vreme nastavio lančani niz, kao kada umetnik nastavlja i nadograđuje dela svojih prethodnika.

Ovde je slučaj ipak nešto drugačiji, jer je najviše stvaralaštvo ustanovljeno, ali to ne znači da lančani niz ne treba da teče dalje, kako bi se očekivanja što je više moguće ispunila. Zamislimo situaciju kada bi prestala da se stvaraju umetnička dela, i kada bi svo težište bilo prebačeno na neki davni period u kojem su stvorena izvesna umetnička dela. Na taj način bi, sužavanjem pojma stvaralaštva, on bio ograničen na vrhovno, neprikosnoveno i nedodirljivo stvaralaštvo. Pojam stvaralaštva bi tako izgubio smisao koji bi on morao da ima. Takođe, to bi bilo porazno i za čoveka koji bi na taj način odgurnuo od sebe smisao svog postojanja.

Zadatak je sledeći: Pored živog modela postaviću različite predmete. Vi treba da odaberete određene predmete, i da napravite kompoziciju samo od jednog segmenta čitave kompozicije sa predmetima, pri tom, ne menjajući raspored i udaljenost između predmeta, kao i veličinu i oblik predmeta. Takođe, živi model kojeg okružuju ovi predmeti nećete crtati, iako se on tu nalazi.

ČAS 26.

Danas će svako od vas nacrtati portret svog kolege koji se nalazi do vas. Zatim ćete portrete na kojima ste vi nacrtani, uzeti od kolege i staviti kod sebe. Dobićete glinu od koje ćete napraviti svoj portret, tako što ćete kombinovati posmatranje portreta koji je nacrtao vaš kolega i vaše poznavanje sopstvene ličnosti, a od vas samih zavisi koliki će uticaj čega biti na vašu skulpturu.

ČAS 27.

U „Skicama“ sam napravio crteže kamenja i jednim delom pojasnio njihovu svrhu i značenje. Objašnjenja su bila izneta u jednom redosledu koji je sličan onom koji postoji u procesu stvaranja nekog umetničkog dela. Pritom, planski nisam išao u detaljna objašnjenja procesa koji su se odvijali u svakom crtežu, to jest skici.

Tamo sam govorio i o tome da se izvor planine, odnosno kamena, nalazi u kosmosu. Takođe, zaključak je bio da u procesu nastajanja ne učestvuju elementi koji se vezuju samo za našu planetu, a ne i za čitav kosmos i sve ostale

planete. S tim u vezi, možda ste čuli da je u avgustu 2011. godine NASA obelodanila da su nađeni sastojci DNK u meteoritima, što ukazuje da je život, po svemu, nešto vanterestralno (vanzemaljsko), i to je prosta posledica stava „svet je jedan“. Ovaj stav je naznačio još Tales iz Mileta, i to je bio prevashodni interes čoveka zagledanog u sveopštu raznolikost sveta. [20] Čovekov interes je, stoga, da uvidi pre jedinstvo i poredak u njemu, nego haos bez kraja.

Međutim, do rezultata koji je matematički, došao je tek na početku 21. veka ruski matematičar Grigorij Jakovljevič Pereljman (Григорий Яковлевич Перельман). On je dovoljno strogo protumačio da se sve ono suštinsko što bi važilo za loptu (a to je Zemlja), može jednako preneti i na kosmos kao celinu. U stvari, on je rešio Poenkareovu hipotezu, jedan od najtežih matematičkih zadataka svih vremena. Kod tog zadatka većini ljudi je teško objasniti i samu postavku, a vodeći svetski matematičari su ga bez uspeha rešavali više od sto godina. Verovarno ste čuli i da je ovaj genijalni naučnik odbio Fildsovu medalju, koja se svake četvrtne godine dodeljuje četvorici matematičara mlađih od 40 godina, a po značaju se smatra Nobelovom nagradom za matematiku (koja inače ne postoji). Takođe, odbio je i nagradu Instituta Klaj za uspeo dokaz, i to u vrednosti od milion dolara.

Ipak, vratiću se na temu sa početka časa. Ovde imate postavljene različite vrste kamenova, iz različitih perioda, i sa različitom predistorijom i istorijom svog nastanka. Vaš zadatak je da od svih ovih kamenova izaberete jedan. Zatim ćete dobiti glinu, i napravićete kompoziciju zajedno sa tim kamenom. Pri građenju kompozicije to ne moraju da budu oblici koji su poznati iz prirode, recimo, planine, već imate slobodu da pravite i potpuno apstraktne oblike, ali i realne, iz stvarnog okruženja.

ČAS 28.

Sada ću vam objasniti koliko je koji kamen sa prošlog časa - koji ste ubacili u vašu skulptorsku kompoziciju – star, i na koji način je nastao i vremenom menjao svoju strukturu. Nakon toga ćemo uporediti vaše kompozicije sa određenim pravcima i periodima u umetnosti, to jest na koji od njih elementi iz te kompozicije najviše podsećaju. Zatim ćemo uporediti taj vremenski okvir sa onim koji je vezan za kamen iz kompozicije. Potom ćete na osnovu ove skulptorske kompozicije nacrtati kompoziciju koja može manje ili više da se razlikuje, što znači da možete da izmenite i dodate neke nove elemente, kao i da po svojoj zamisli kreirate njihov raspored.

ČAS 29.

Ono što je bitno da shvatite je to da i elemente koji su razmatrani na prošlom i prethodnom času, a uključivali ste ih u svoje kompozicije, mogu kao i ostali najrazličitiji elementi da budu predstavljeni u umetničkom delu. Ipak, uvek treba da vodite računa o tome da je te elemente neophodno da apstrahujete, u manjoj ili većoj meri, kako se njihovo značenje ne bi svelo na taj jedan momenat predstavljanja realno pojmljive stvarnosti. Sigurno je da vam činjenice i saznanja koji se odnose na procese u prirodi, mogu pružiti mogućnost inventivnog kombinovanja u samom radu.

Što više povećavate broj novih činjenica, ikonička kombinatorika će biti sve inventivnija. Budući da se na taj način proces kreće u jednom ograničenom okviru, i da su vam, pri tom, na raspolaganju realne činjenice i dokazi, istovremeno vam se ipak otvara polje za dalje istraživanje. Takođe, tako vam se otvara put koji iz ograničenog, to jest realno spoznajnog, ide ka beskonačnom,

ali u vašem kreiranom svetu umetnosti. To je praktično jedan neiscrpan izvor, kojim se postepeno ide ka saznanju. Naravno, nemoguće je da vi, ili ja, ili bilo koji drugi čovek, dođe do potpunog saznanja, ali upravo to je razlog da saznanje uvek iznova tražite.

Cilj je saznanje ka kojem se ide delimičnim saznanjima. Vaše, moje, i postojanje svakog drugog čoveka na ovoj planeti je uslovljeno postojanjem elemenata koji potiču iz prirode. Priroda je neiscrpan izvor, ali je i ona nastajala, i to postepeno. Dakle, strukturalno građenje se vršilo dodavanjem novih elemenata. Tako je neophodno da u vašem radu postepeno izgrađujete i nadograđujete celinu. Isto tako, sa svakim vašim novim radom struktura se povećava, svaki rad koji napravite je jedan element od bezbroj elemenata koji čine celinu.

Zadatak je da na crtežu postepeno gradite strukturu, od dna ka vrhu, poput građenja kule, recimo. Koristićete najrazličitije elemente koje vi sami izaberete, i realne i apstraktne. Pokušajte, što više možete, da građenje crteža bude detaljno. Pri tom ćete ići neograničeno u visinu. U jednom trenutku ćete doći do vrha, to jest kraja papira, gde više ne možete da idete dalje. Tada ćete ostaviti crtež, i počecete da pravite istu takvu strukturu od gline. Gradićete u visinu koliko god možete, sve dok je skulptorska kompozicija stabilna, to jest ne može da se sruši.

ČAS 30.

Na ovom času ću vam predstaviti i analizirati Sliku Paula Klea *Visbetovering* (1925) (sl. 60). Na ovoj slici je prikazana zlatna riba, koja je ujedno i centralni motiv. Ona se pretvara u loptu koja asocira na ljudsku glavu. Ova lopta ne izbija

više toliko u prvi plan, jer su se ribe koje je okružuju osmelile da se prošire i na drugu teritoriju. I flora i fauna koja je nastanjena u vodi doživljava procvat u procesu intenzivnog nastajanja. Dakle, zlatna riba je metamorfozirala u ljudsko biće. Kle na taj način preusmerava proces nastajanja u okean, koji je po njemu izvor života. Lopta, koja nagoveštava preobražaj u čoveka, biva prskana vodom, što opet govori o prostornoj dvoznačnosti slike. Voda, kojom je prskana lopta, jeste deo vode, voda je deo Zemlje, Zemlja je deo kosmosa, dakle, voda kojom je prskana lopta je deo kosmosa. S druge strane, lopta metamorfozira u čoveka, čovek je na Zemlji, Zemlja je u kosmosu.

Ako lopti damo simboličko značenje naše planete, ona će sadržati u sebi vodu, zatim ribu, pa potom i čoveka, a svi ovi elementi zajedno će se sadržati u kosmosu. Tako kosmos nagoveštava jedna manja lopta u pozadini, koja ne daje utisak da će metamorfozirati u čoveka ili neki drugi oblik. Tu loptu delimično okružuje plavi oreol, što znači da je voda i u zemlji, i na zemlji, i van zemlje. Ova lopta može da označava i našu planetu, ali i neku drugu, shodno Kleovim pretpostavkama da je na drugim planetama stvaranje verovatno dalo sasvim drugačiji rezultat.



60. PAUL KLE: *Visbetovering*, 1925.

Kleova pretpostavka da je stvaranje na drugim planetama verovatno dalo sasvim drugačiji rezultat, opravdana je iz jednog ugla posmatranja. To podrazumeva da se posmatra izgled i raspored elemenata na određenoj planeti, ali ne uključuje i poreklo i nastanak određenog elementa. Dakle, mi smo danas u nekakvoj prednosti u odnosu na Klea i njegovo vreme, na osnovu ranije pomenutog otkrića sastojaka DNK u meteoritima. Tako vi možete proširiti svoje sagledavanje određenih problema pomoću novih naučnih saznanja, i istovremeno to možete da primenite i u svojim radovima.

Za zadatak imate da nacrtate jedan segment određenog prizora, kako ga vi zamišljate da bi mogao da izgleda u nekom drugom okruženju, na drugoj planeti. Možete, ali i ne morate da nacrtate ljudske figure, kako god vi odlučite. Imate mogućnost da nacrtate i figuru koja nalikuje ljudskoj, ali to nije u potpunosti, sa izduženim ekstremitetima, ili nacrtana na neki drugi način. To znači da ta figura ne može biti u potpunosti proizvod vaše fikcije. Takođe, što se tiče i ove figure - koju ste radili na jednom od prošlih časova tako što ste je gradili kao kroz proces evolucije, ali onako kako ste ga vi zamislili – imate izbor da li da je stavljate ili ne stavljate u kompoziciju. Možete, ali i ne morate, da u kompoziciju uključite i floru i faunu.

ČAS 31.

Danas ćemo analizirati crteže koje ste uradili na prošlom času. Zadatak koji sam vam prošli čas dao, zahtevao je da upotrebite svoju maštu, inventivnost, kreativnost. Kada je, pak, reč o načelima komponovanja, za vas je najbitniji segment u ovom zadatku bio prostor, to jest prostorna orijentacija. Ona je veoma bitna, jer određuje kompozicioni sklop, to jest raspored elemenata na slici. U ovom primeru, geografski položaj nije bio od tolikog značaja, to jest

nije imao svoju svrhu i značenje koju bi imao u predstavljanju nekog prostora iz stvarnosti, u nekom određenom vremenu. Ovde se taj geografski položaj praktično utopio u metafizički sadržaj crteža.

Činjenica je da vi generalno poimate prostor u kojem se nalazite na jedan način, a predstavljate ga na drugi. Ali, vi u ovom zadatku niste imali za cilj da predstavite realan prostor, recimo onaj u kojem se nalazite, već ste morali da ga doslovno izmislite, razvijajući na taj način i neke druge svoje kapacitete. Dakle, u potpunosti je zavisilo od vas, odnosno vaše ideje, kako će svi elementi u radu biti predstavljeni. U generalnom smislu, vaše postojanje je u velikoj meri uslovljeno prostorom u kojem se nalazite, čime se uspostavlja neka vrsta interaktivnog odnosa između vas kao subjekta, i prostora kao objekta. Vi ste stoga prenosnik između prostora i crteža, jer prerađeni sadržaj zasnovan na osnovnim elementima geografskog položaja prenosite u crtež. Međutim, vi u ovom slučaju niste mogli da uspostavite tipičan interaktivan odnos između vas i prostora, jer niste imali postojeće elemente na raspolaganju. Tako vi niste bili u mogućnosti i da budete prenosnik između nepostojećeg prostora i crteža, budući da niste imali osnovne elemente geografskog položaja.

Danas je vaš zadatak da na osnovu urađenog crteža napravite crtež u kojem ćete fiktivan prostor nastojati da što više približite nekom realnom, postojećem prostoru. Pokušajte da na osnovu sećanja nacrtate prostor koji ste dobro zapamtili. To može biti i prostor u kojem živite, najviše boravite, ali i prostor u kojem ste bili retko ili samo jednom. Kada nacrtate taj prostor, u kompoziciju ćete ubaciti akt, to jest crtaćete ga po živom modelu.

ČAS 32.

Sada ćete izbrisati prostor koji ste na prethodnom času nacrtali, ali ćete ostaviti ceo akt. Potom ćete nacrtati prostor u kojem se model nalazi, a to znači da ćete crtati prostor u kojem provodite najviše vremena učeći i crtajući, dakle, svoj glavni radni prostor u periodu studiranja. Obratite pažnju na to da kompozicija bude skladna, što znači da treba da nastojite da se prostor koji dodajete u tehničkim aspektima poklapa sa figurom, i da akt ne odudara i iskače iz tog prostora, pa tako i čitave kompozicije.

PETA VEŽBA

ČAS 33.

Na ovom času ćete na slajdovima gledati, a ja ću vam analizirati, *Predavanja* iz Kleove knjige „Zapisi o umetnosti“, [13] kao i knjigu istog autora „Pedagoške skice s predavanja“ (Pedagogical Sketchbook – 1972). [12] Potom ćete u njima pronaći određenu skicu, ili više skica, koje vas na neki način asociraju na ono što vi radite. Onda će svako na kompjuteru ući u *folder* sa svojim radovima od svih prethodnih časova, i sa kompjuterskom olovkom za crtanje ćete preko svojih crteža skicirati po uzoru na odabrane Kleove skice, i pronalazićete određene moduse u građenju crteža. Posle toga pokušajte da i po uzoru na ostale Kleove skice uradite isto.

ČAS 34.

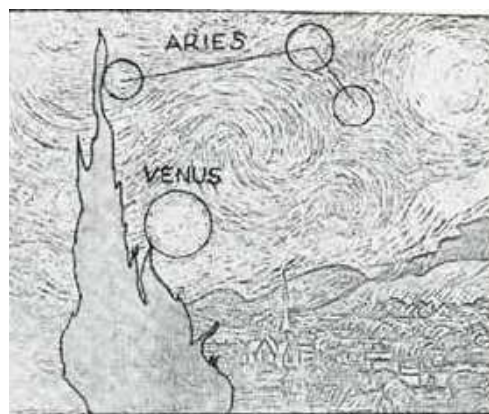
Ovde vidite Van Gogovu sliku *Zvezdana noć* (1888), koja je verovatno njegovo najviše reprodukovano delo (sl. 61). Ipak, u ovom slučaju ću vam ga predočiti i tumačiti iz jednog drugačijeg ugla – sa aspekta astronomije. Ono svakako predstavlja prvi prizor noćnog neba koje obiluje zvezdanim životom: bleđi mesec sa svojim oreolom, mreža belih, žutih, narandžastih i plavih zvezda, koje izgledaju kao da rotiraju i pulsiraju, i izbacuju kosmičku energiju, i spiralna traka koja se uključuje dok protiče paralelno sa horizontom. Ispod ovog aktivnog neba, možete da opazite kuće u seocetu koje su okružene pšeničnim poljima i lugovima masline, i ograničene na desnoj strani sa pobrđem, čije se

preteranosti ponavljaju pomoću svetlih linija na nebu. U centru seoceta je crkva sa svojim tornjem koji jedva prekida liniju horizonta, dok su na levoj strani tri uspravna stabla čempresa preko cele kompozicije.

Zasnivajući svoje gledište na poziciji meseca i pravcu rogova polumeseca, izvestan broj astronoma se slaže da nam slika pokazuje istočni deo neba pre svitanja, približno oko četiri sata ujutru. Oni su uzeli geografsku širinu Sen-Remija, i koristili su datum 19. jun 1889. godine (dan kada je Van Gog uzbuđeno pisao svom bratu Teu da je konačno završio *Zvezdanu noć*) – direktor observatorije *Griffith Park* usporavao je planetarijumov *zeiss* projektor, kako bi ponovo napravio nebo preko Sen-Remija u tom trenutku rano ujutru. Rezultat je pogled koji je upečatljiv zbog dve blistave sfere pod uglom koji se približava dvoma najsvetlijim objektima na Van Gogovoj slici, i konstelacija između njih formira skalirajući trougao. Svetlo bela planeta Venera približava se horizontu, analogno značajno belom disku na slici, i mi možemo da odgonetnemo sazvežđe Oвна iznad nje (sl. 62).



61. VAN GOG: *Zvezdana noć*, 1888.



62. Šematski crtež *Zvezdane noći* sa

Venerom i Ovnom

Sada ću vam na slajdovima prikazati i objasniti veći broj skica, crteža i fotografija, koje predstavljaju različite delove kosmosa, sa elementima u njemu, poput planeta, zvezda, itd. Potom ću vam, takođe, na slajdovima, prikazati i analizirati reprodukcije poznatih umetnika na kojima su prikazani delovi kosmosa sa nekim elementima, u kombinaciji sa pejzažom. Nakon svega toga, vaš zadatak će biti sledeći: Najpre ćete pripremiti platno i akrilne boje. Zatim ćete svi obojiti svoja platna u crno. Nakon toga ćete u različitim bojama slikati kompozicije u kojima naglasak može biti više, ili na nekom delu kosmosa i njegovim elementima, ili pejzažu, ili taj odnos može biti više manje usklađen. Dakle, imate slobodu da date nečemu prioritet i to prikažete i na slici.

ČAS 35.

Sada ću vam prikazati i analizirati Kleovu sliku *Zlatna riba* iz 1925. godine (sl. 63). Na ovoj slici, u središtu je prikazana zlatna riba, dok je sa strane okružuju druge, manje ribe. Dok gledate sliku, da li vam je prva asocijacija na vodu u kojoj se ove ribe na slici nalaze, a inače je njihovo prirodno prebivalište? Budući da je to samo vaš inicijalni utisak, hoću da vam skrenem pažnju na drugačiji aspekt tumačenja. Ovde ću vam ukazati na to da se u tumačenju ne vodite samo time na koji način i kojom bojom je predstavljena pozadina na slici. Jer, i na velikoj dubini u moru ili okeanu boja vode je tamna, praktično i crna, kao što je slučaj i na ovoj slici.

Međutim, želim da se na trenutak odvojite od tumačenja pozadine kao vode, i da je posmatrate kao kosmos. Sada nastojte da, vodeći se fundamentalnom simbolikom, za prebivalište ovih riba uzmete i vodu, i kosmos. Tako, ako krenemo od toga da je voda izvor života, materijalni prauzrok nastanka živog sveta, i da je ona deo kosmosa (iz njega i potiče), zaključićemo da simboličko raslojavanje u stvari teče kružnim tokom. Znači, riba je u vodi, ali je s druge

strane i u kosmosu, u kosmosu je Zemlja a na Zemlji je voda u kojoj je riba. Riba je simbol hrišćanstva, dakle, religije u koju se inkorporiraju i kosmos, i Zemlja, i voda, i riba, koja je u svim ovim elementima, to jest njen je deo.

Međutim, ono što je glavni predmet tumačenja je proces nastajanja elemenata koji su prikazani na slici, a ne njihovo poreklo. Iako su riba i voda sastavni delovi Zemlje i kosmosa, njihov uzročno-posledični odnos je uzet kao ključni element u analizi. Ovaj odnos otvara novo polje za istraživanje, a to je proces nastajanja. Nije slučajno što je u središtu zlatna riba, jer sama reč zlatno govori da ono što sadrži u sebi tu reč odudara od uobičajenog. Ona asocira i na nešto čarobno, dakle, može da nagovesti i nastanak nečega, što realnim poimanjem nije moglo da se nasluti. To je, takođe, nešto specifično, posebno, nikad viđeno. Nije slučajno što je na slici prikazana riba, a ne čovek, jer je na taj način nagovešteno i čovekovo poreklo. Znači, postojeći element otkriva značenje suprotnog elementa, koje se dalje i proširuje.

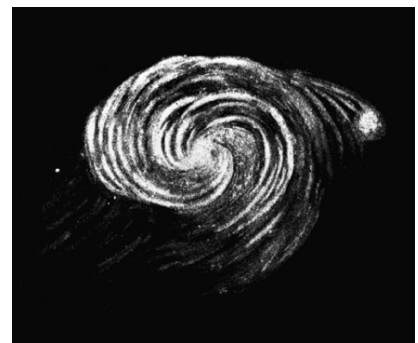


63. PAUL KLEE: *Zlatna riba*, 1925.

Sada ću se nadovezati na Van Gogovu sliku *Zvezdana noć*, o kojoj je bilo reči na prošlom času. Naime, hoću da obratite pažnju na obrazac vrtloga koji se nalazi u centru slike. On je istaknut i može se bolje uočiti na ovoj skici za sliku *Zvezdana noć* (sl. 64). Pored ove skice vidite crtež koji je nacrtao irski astronom Vilijam Parsons (William). Tu je, takođe, prikazan obrazac vrtloga, i mogu se uočiti sličnosti između dva obrasca koja su nacrtali umetnik i astronom (sl. 65).



64. VAN GOG: *Zvezdana noć*, skica olovkom, uništena, ranije Kunsthalle, Bremen, 1889.



65. Skica vrtloga Mlečnog puta, Vilijam Parsons, 1845.

Ono što je vaš današnji zadatak je da na osnovu Kleove slike *Zlatna riba*, nacrtate crtež tako što ćete umesto ribe koristiti neki drugi elemenat koji izaberete. Pritom, vodićete se procesom nastajanja - kao što je prikazano i na Kleovoj slici – što znači da ćete nacrtati osnovni elemenat, ali i druge elemente koji su od njega izvedeni. Ali, pozadina ne treba da bude statična i crna kao što je kod Klea, već nastojte da dočarate dinamičnost, to jest kretanje na crtežu. To

ćete učiniti tako što ćete se poslužiti Van Gogovim obrascom vrtloga. Takođe, pokušajte da sa tehničkog aspekta crtež nacrtate u stilu kako je urađena ovde prikazana skica *Zvezdana noć*.

Logično je da ćete u radu krenuti od realnih elemenata koji postoje u stvarnosti, ali nastojte da prodrete i u ono nepoznato, recimo, što bi moglo da se krije u kosmosu, koji je i sâm tajanstven i u velikoj meri neistražen. Pokušajte da radite poput dece koja crtaju ono što znaju, a ne ono što stvarno vide. Jer, vi, kao i ja, i mnogi drugi ljudi, niste u mogućnosti da zavirite i vidite dublje u kosmos, koji je vidljiv samo površinski. Stoga, vi morate da posegnete za činjenicama koje poznajete, i koje ćete dalje moći da nadograđujete svojom intuicijom. Tako vi, s jedne strane morate biti oslobođeni logičkog rasuđivanja, kao dete koje se tek razvija, a s druge strane treba da izvodite neke zaključke i zapažanja.

ČAS 36.

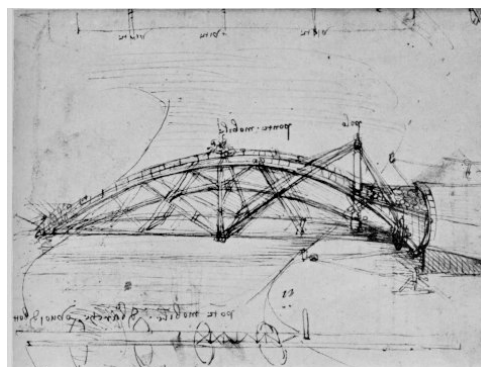
Pokušajte da u crtežu koji ste radili na prošlom času, pronađete izvesne moduse pomoću kojih je moguće izgraditi takvu kompoziciju. To znači da od relativno neuređene strukture treba da napravite strukturu koja sadrži izvesne zakonitosti građenja. Nastojte da raspored i odnos elemenata budu promišljeni, i sve vreme, dok gradite pojedinačne elemente, razmišljajte i o celini, koja na kraju treba da bude koliko toliko skladna.

ČAS 37.

Ispred vas stoji maketa Leonardovog obrtnog mosta, napravljena od drveta (sl. 66). Na slajdu, pak, vidite Leonardov crtež tog istog mosta (sl. 67). Ovaj most je njegov najpoznatiji i najviše je danas u upotrebi. Iako sličan pokretnom mostu, on je sagrađen na jednoj obali reke ili kanala gde ga okružuje jarbol (zvani klin), i otvara se okrećući se, pre horizontalno nego vertikalno. Leonardov originalan crtež je pokazivao da most treba da bude napravljen od drveta, koje bi bilo najpogodniji i najlakši materijal, ali svi Leonardovi infrastrukturni projekti su dozvoljavali izmenu u materijalima, u zavisnosti od toga šta je bilo dostupno u to vreme i na tom mestu. Izgleda kao standardni parabolčki most sa rukohvatima sa strane, ali ima neuobičajeno čvrsto dno, sa ciljem da izdrži težinu koja se raspodeljuje samo na jednu obalu, bez oslonaca u reci.



66. Maketa obrtnog mosta koji je napravljen prema jednom od Leonardovih crteža



67. LEONARDO DA VINČI: Crtež za parabolčki obrtni most, 1480-1490.

Iako je most pokretan, to nije povremeno kao u Leonardovim ostalim projektima, i tako zahteva rampe na obe strane obale, sa ciljem da kotrlja opremu iznad i preko mosta. Slično kao sidro broda koje se povlači na njegovu palubu, most se otvara i zatvara okretanjem točka koji vuče niz užadi koja su privezana za most. Leonardo je projektovao niz dizalica da budu izgrađene između točka i mosta, sa ciljem da drže uže koje se pomera u ispravnom smeru. Sa druge strane mosta, ali na istoj strani obale, nalazi se drugi točak, dizalica i sistem užeta koji dozvoljava mostu da se ponovo zatvori. Most drži veći deo težine na obe strane. Čak i ako može da nasloni nešto težine na suprotnu obalu dok je zatvoren, on još uvek mora biti u stanju da sebe usporava dok se otvara. Iako protivteža pomaže u tom pogledu, on mora još da ima čvrsto dno, sa ciljem da sačuva luk kako se ne bi urušio.

Postoji mogućnost da trenje duž klina bude problem, zbog snage klina i težine koju on drži. U zavisnosti od toga koliko pravilno se most otvara, trebalo bi da bude pravilno podmazan, ali ne tako mnogo da prouzrokuje problem dok je most zatvoren, uprkos njegovoj stabilizaciji na suprotnoj obali. Užad bi morala da budu dovoljno jaka da ne puknu za vreme zatvaranja, jer bi izgubio svoju svrhu kao ratni most. Trebalo bi da bude i dovoljno lak da bi osoba ili nekoliko ljudi mogli lako da ga pomere, ali ne može biti toliko lak da ne može da izdrži težinu životinja i mašina koje ga prelaze.

Zamislite sada da se na obe obale koje spaja most nalazi samo kamenje i stenje. Ono se sastoji ili iz nekih delova kamenih građevina, poput ruševina kamenih kuća koje su sagrađene od relativno obrađenog i pravilnog kamena, ili iz nepravilnih stena, koje je obrađivala samo priroda. Pored ove makete je postavljen jedan mali deo kamene kuće, kao i mali deo stene. Sada ćete crtati i jedno i drugo. Posebno obratite pažnju na glatku ili reljefnu strukturu površina ovih elemenata.

ČAS 38.

Objasniću vam na samoj maketi Leonardovog obrtnog mosta - o kojem sam vam govorio na prošlom času – njegovo funkcionisanje. Nakon toga, vaš zadatak je da nacrtate kompoziciju u kojoj ćete prikazati ovaj most, ali i delove obala koje most spaja. Ovi delovi obala treba da budu sastavljeni samo od struktura pravilnog kamenja i nepravilnih stena. Elementi koji se sastoje od kamenja - koje ste crtali na prošlom času – pomoći će vam da ovo nacrtate. Pritom, vi te elemente možete da crtate u raznim veličinama, da ih raspoređujete kako to vi želite, dakle, možete da pravite najrazličitije kombinacije.

ČAS 39.

Slika *Most Langloa u Arlu sa praljama* iz 1888. godine, jeste jedna iz serije prikaza mosta u Arlu, koje je Vinsent slikao između sredine marta i sredine maja 1888. godine (sl. 68). Na ovoj slici su prikazane žene koje peru veš pokraj mosta, i one su obučene u raznobojne haljine. U prednjem planu, ispred ovih žena, prevladavaju zelene nijanse, prožimajući se najviše kroz travu i čitavu obalu.

Ove slike su među najproslavljenijim i najprepoznatljivijim slikama iz perioda njegovog boravka na Jugu – petnaest meseci koje je Van Gog proveo u Arlu predstavljaju ključni momenat u njegovoj karijeri, u kojem je objedinio rezultate meseci eksperimentisanja i stvaranja nekih od svojih najčuvenijih remekdela. Sa svojom snažnom paletom i upadljivim obrascem, slike mosta Langloa predstavljaju njegov zreo stil. Most Langloa, koji je podignut oko 1820. i srušen 1935. godine, bio je jedan od jedanaest drvenih pokretnih mostova za prelaz preko kanala koji je povezivao Arl sa priobalnim gradom Port-de-Buk na jugu.

Zvanični naziv mosta je bio *Pont de Réginelle*, ali je obično bio poznat kao *Pont de Langlois*. U posveti aktuelnoj slici, Van Gog se pogrešno pozvao na njega kao *Pont de l'Anglais*.



68. VAN GOG: *Most Langloa u Arlu sa praljama*,
1888.



69. VAN GOG: *Skica iz pisma, Ljubavni par, most Langloa*

Očigledna fasciniranost mostom Langloa koja ga je obuzimala, može delom biti objašnjena njegovim snažnim holandskim karakterom, a i projektovani su ga holandski inženjeri. Umesto mračnih tonova tipičnih za Sever, Van Gog je naslikao most i okolni pejzaž na način koji je opisao kao „današnja paleta“ svetlo narandžaste, žute, zelene i plave.

Sada ćemo zajedno analizirati Leonardov obrtni most koji imamo u vidu makete, kao i most Langloa, predstavljenog samo na Van Gogovoj slici. Upoređivaćemo konstrukcije ovih mostova, kao i određene specifičnosti stila

gradnje koje su važile u različitim periodima projektovanja ovih mostova. Napomenuću vam da su Leonardovi izumi – i oni koji su zaživeli u njegovo vreme, i oni koji su ostali na skicama i zaživeli kasnije – u velikoj meri inicirali nastanak upotrebnih predmeta u modernom smislu, i na neki način su označeni kao predpojava dizajna. Na slajdovima ćemo gledati i reprodukcije iz knjige autora Džona T. Paoletija (John Paoletti) i Gerija M. Radkea (Gary) „Umetnost Renesanse u Italiji“ (Art in Renaissance Italy - 2005), [14] kao i reprodukcije iz knjige Ričarda R. Bretela (Richard Brettell) „Moderna umetnost, 1851-1929: kapitalizam i predstavljanje“ (Modern Art, 1851-1929: Capitalism and Representation – 1999). [3] Napomenuću vam da naročito obratite pažnju na kompozicije, odnosno pejzaže i prostorne okvire na ovim reprodukcijama.

ČAS 40.

Sada ću vam opisati izgled mosta u Arlu i njegove okoline u današnje vreme (sl. 70). Danas je ovaj most van grada na oko deset minuta vožnje. Stoji mirno na uskom kanalu odolevajući modernosti, izuzev popločanog puta. Umereno područje ivice puta od šljunka služi za parking. Ovaj most je mali, zastareo i neoperativan. On stoji u permanentno povišenom položaju, iza se nalazi oronula kuća, a u blizini drveće. Može se hodati duž kanala ka severu i jugu, jer postoji utabana staza. Van Gog je ostajao neko vreme kada je posećivao ovo mesto.

Takođe, ovde je u to vreme verovatno bilo dosta manje ljudi nego što je to slučaj danas. U današnje vreme ovde pristižu brojni turisti, naročito Japanci, koji neprestano škljocaju svojim fotoaparatom, i onda kreću u potragu za sledećom Van Gogovom destinacijom. Mesto zrači duhovnošću koja je prenesena i na Vinsentovo platno, ali i na posetioce koji dođu ovde. Činjenica je, ipak, da se otprilike 14 identičnih malih mostova nekada protezalo duž kanala. U nekom trenutku u 20. veku, oni su uklonjeni, jer je nastupila nova

tehnologija. Nažalost, jedan od mostova koji je uklonjen bio je onaj koji je Van Gog naslikao. U ime istorijskog očuvanja, međutim, poseban most stoji levo. Pošto je ovaj most identičan Van Gogovom, njega je turistička industrija proklamovala kao svoj most, što u nekom smislu i jeste.



70. Fotografija mosta Langloa

Vaš zadatak je da napravite crtež mosta Langloa sa njegovom okolinom, koju ćete vi sami kreirati u skladu sa Van Gogovim vremenom. Zatim ćete naslikati neki moderan most (sami ćete ga osmisliti) sa okolinom koja je u skladu sa današnjim vremenom i, takođe, sami ćete je kreirati, više ili manje i u skladu sa mestom gde se most nalazi. Bitno je da znate da je ovaj most u Van Gogovo vreme na neki način bio i simbol industrijskog doba. Kanal koji most premošćuje suštinski se nije promenio mnogo, dok je most uklonjen zbog ubrzanog tehničko-tehnološkog razvoja. Budući da je u centralnom delu vašeg

istraživanja most koji je istorijski aktivan objekat, njegovu moć transformacije ćete iskoristiti da se projektujete i u prošlo i u sadašnje vreme, a možda i u buduće (a sve u zavisnosti od vaše sposobnosti imaginacije).

Moderan most koji budete radili na slici može da odgovara ovom vremenu, ali, isto tako, u određenoj meri može da bude i futuristički, kao i okolina. Samo, ako na taj način budete radili, vodite računa da ne preterate u takvom prikazu. Podsetite se Leonardovih skica mostova koje su direktno prethodile nastanku modernih mostova. Pomoći će vam i ako zamislite situaciju u kojoj Van Gog u doba neoimpresionizma sedi pored mosta Langloa kod Arla, i slika njega i njegovu okolinu, a potom zamislite istog tog Van Goga u Leonardovo doba Renesanse, i kako bi celo okruženje moglo da izgleda u to vreme, naravno, bez mosta Langloa koji je sagrađen tek 1820. godine. Takođe, Leonardov *Zlatni most* nije sagrađen u Istanbulu u njegovo doba, ali je zato manja verzija pešačkog mosta podignuta u Asu, u Norveškoj, gradu na oko pola sata severno od Osla. Norveški arhitekta Vebjorn Sand, pronašao je i izveo Leonardov projekat mosta. Tako je most konačno sagrađen od drveta, umesto Leonardovog originalnog kamena.



71. VAN GOG: *Most Langloa u Arlu sa putem pored kanala*, 1888.



72. VAN GOG: *Most Langloa u Arlu viđen s puta*, crtež olovkom i olovkom od trske, 1888.

ŠESTA VEŽBA

ČAS 41.

Kada govorimo o Suncu, ono što nam je prva asocijacija je to da je ono izvor energije i toplote, kao i da je izvor života. Da li u nekom trenutku, dok posmatrate sa Zemlje Sunce, pomislite koliko ste mali u odnosu na Sunce? Znam da vam je to teško da učinite, budući da ga sa ogromne udaljenosti vidite samo kao malu površinu. Ali, kada biste se skoncentrisali i pažljivo posmatrali Sunce, možda biste uspjeli da opazite relativno uzan dijapazon talasnih dužina.

Dalje, svojom inventivnošću i kreativnošću, vi njega možete da predstavite na specifičan i jedinstven način. Pokušajte da sada Sunce posmatrate kao loptu, a ne kao dvodimenzionalnu površinu. Jasno je da je i samo Sunce jedna ogromna užarena lopta. Vi, kao i svi ostali ljudi, ne možete da ga vidite kao loptu zbog njegove ogromne udaljenosti od Zemlje. Ali, to može da probudi vašu imaginaciju, što će uticati na to da svako od vas na svoj originalan način predstavi Sunce. Stoga sam vam pripremio loptu, i lampu koja je postavljena iznad nje.

Lampa će osvetljivati loptu, a ja ću, kada završite jedan crtež, pomerati lampu kako bi lopta bila uvek drugačije osvetljena. Tako ćete napraviti seriju crteža. Imate slobodu da eksperimentišete sa svetlosnim efektima, loptu možete da nacrtate i kao jako svetlu površinu (poput Sunca), koja se maltene samo nazire, ali, pri tom, treba i dalje da bude vidljiv oblik lopte. Imajte na umu i činjenicu

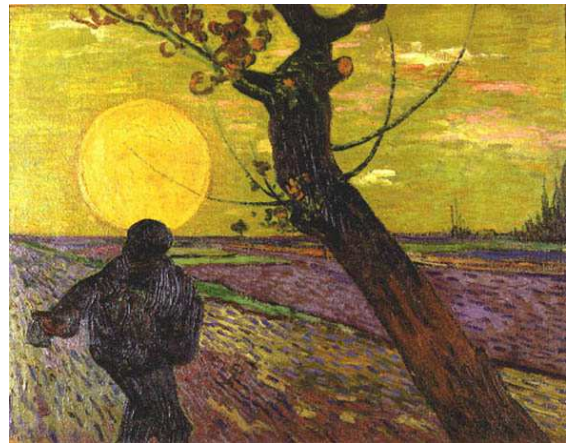
da lopta može da se okreće, kao i da je osnova lopte krug. Iako je lopta koju budete crtali pasivna, to jest stoji u mestu, njeno kontinuirano osvetljavanje lampom iz različitih uglova, može davati utisak njenog kretanja.

ČAS 42.

Ovde vidite Van Gogove slike *Sejač* (1888) (sl. 73) i *Sejač sa zalazećim suncem* (1888) (sl. 74). Na prvoj slici, Van Gog je upotrebio sunčev disk kao vizuelni znak da bi nagovestio dubinu i udaljenost. Velika udaljenost, koja je implicirana pomoću sunčevog diska, upravo je razlog za odsustvo bilo kakvog detalja u ljudskoj figuri *sejača*. Ukupna veličina sunca, kao što je naslikano na slici, pozicionira slikara 350 m daleko od sejača. Detaljno slikanje i jasna ljudska figura ispred ogromnog sunčevog diska, mogli bi Van Gogu da izgledaju kao nemoguća, paradoksalna slika, jednostavno zato što veličina sunca implicira distancu nekompatibilnu sa detaljnim predstavljanjem.



73. VAN GOG: *Sejač*, 1888.



74. VAN GOG: *Sejač sa zalazećim suncem*,

1888.

Slika *Sejač sa zalazećim suncem* prikazuje citron žuto i zeleno nebo, na kojem se u izmaglici nadvijaju ružičasti oblaci nad ljubičastom zemljom, dok ogromno zlatno sunce direktno vibrira iznad sejačeve glave kao oreol. Figura sejača je kompaktna i svedena, zatvorena u sebe, i njen efekat je jedna od ikoničkih apsorpcija u raspršivanju semena. Odmah pored ove surovo uopštene arhetipske forme, stoji čvornato drvo, čije oskudno crvenosmeđe lišće objavljuje sezonu opadanja života, ali čije deblo je prošarano bogato zelenom bojom organskog razvitka. Ovo drvo, sa svojim osveženim granama, napravljenim kako bi obezbedile snažan nov razvitak u dolazećoj godini, služi kao paralelan simbol principa ponovnog rođenja i proširuje značenje sejača.

Ispred vas se nalazi bonsai (minijaturno japansko drvo) hrasta (sl. 75). Najpre pažljivo posmatrajte njegovu reljefnu strukturu, i uočavajte detalje, kao što su deblo, grane, lišće. Zatim počnite da crtate ovo drvo i, pri tom, nastojte da što više uđete u detalje.



75. Bonsai drvo hrasta

ČAS 43.

Ovaj čas ću započeti Van Gogovim opisom umetničkog senzibiliteta kao novog izdanka koji će brzo klijadi, u pismu upućenom svom bratu Teu: *Bojim se da je staro deblo suviše rascepljeno, i ja kažem, klijadi u sasvim novom pravcu, inače, bojim se da će se pokazati da deblu nedostaje neophodna vitalnost.* [1]

Tako što je formirao oblikujuću i kolorističku ekvivalenciju između mršavog, neizvesno nagnutog drveta i slične zgusnute, nakrivljene i tamno zelene figure sejača, Vinsent nagoveštava da prokreativan, produktivan čovek, onaj koji radi za obnovu, jeste jedno sa prirodom. Čovek i priroda su slične manifestacije božanskog kreativnog principa, i oboje su skloni radovima po zakonu prirode. Budući da se Van Gog potpisao direktno na deblo, kombinovani motiv sejača i drveta postaje čak moćniji simbol njegove sopstvene težnje pune nade za regeneraciju.

Međutim, Kle je otišao još dalje u prikazu drveta. On je tako umetnika predstavio kao stablo drveta koje crpi sokove, odnosno inspiraciju, iz korena (izvora). On je ovde prenosnik između korena i krošnji, koje predstavljaju umetničko delo. On na taj način prenosi stvaralačku, ali i tvoračku energiju, stvara, ali je i on stvoren. Mešanje ovih energija daje novu, umetnosti blisku, ali u isto vreme i veoma udaljenu energiju.

Ovde vidite panj drveta, čiji naziv vam neću reći (sl. 76). Za zadatak imate da na osnovu ovog panja izgradite dalje strukturu. To znači da treba da nacrtate deblo, grane, lišće, itd., dakle, sve elemente koje sadrži drvo.



76. Panj hrasta



77. Inokulacija panja

ČAS 44.

Ispred vas se nalazi stolica napravljena od hrastovine. Ono što vam ja uvek preporučujem da radite pre nego što krenete da crtate određeni predmet, jeste to da pokušate da utvrdite bitne karakteristike tog predmeta, njegovo poreklo, da uspostavite neku vrstu odnosa sa njim. Jer, razumevanje odnosa između čoveka i predmeta je ključno za rekonstruisanje modusa promena prošlih, sadašnjih i budućih društava, ali isto tako i za razrešenje značenja predmeta. Ono je, takođe, bitno za moguće utemeljenje nepromenljive kategorije, koja bi kroz kolektivno delovanje u različitim periodima približila odnos između čoveka i predmeta drugačijem tumačenju muzejske prakse.

Takođe je značajno u moru najraznovrsnijih predmeta izdvojiti one koji se mogu oceniti kao pripadnici visoke umetnosti. Na taj način, upotrebnici kao i neupotrebnici predmeta, sa najrazličitijim namenama, neće naći svoje mesto u muzeju, a i ako ga nađu, biće upoređivani sa već priznatim, pa će shodno tome i

njihova vrednost biti procenjivana i ocenjena u odnosu na one prve. Često je vreme najbolji presudilac, pa se tako može desiti da oni sa sigurnim položajem i čvrsto utemeljeni, budu podvrgnuti preispitivanjima i ponovnim ocenjivanjima.

Šta vi mislite, koja je to univerzalna vrednost, koja određuje šta će biti smešteno u muzeje, naročito one najveće? Ko su ti ljudi koji to određuju i na osnovu čega donose svoj sud koji više nije samo njihov, i može imati i posledice po dalji razvoj? Prolaznost i dugovečnost su potencijalna svojstva odnosa između osoba i stvari, ali njihov kulturni značaj može značajno da varira. Od vrste odnosa, to jest principa po kojem je zasnovan, stvari mogu biti klasifikovane u različite nivoe. Ono što određuje da li će neki predmet biti manje ili više dugovečan, zavisi od utvrđivanja njegove vrednosti. Davanje određenom predmetu izuzetno visoke vrednosti, odslikava na neki način i čovekove želje koje su duboko usađene u kolektivnu svest, i blago variraju od perioda do perioda.



78. Stolica od hrastovine



79. ALVARO URIBE: Dinamična „Kopenhagen“ stolica iz
različitih uglova

Ova stolica od hrastovine je upotrební predmet, jer je mi prvenstveno koristimo za sedenje (sl. 78). Međutim, ona može vremenom postati i neupotrební predmet, kada bude izgubila funkciju, odnosno svoju upotrebnu vrednost, i kada u isto vreme bude dobila muzejsku vrednost.

Sada će model sedeti na ovu stolicu, i vi ćete to nacrtati. Ali, pre toga ćemo pogledati na internetu različite dizajne stolica kroz više perioda. Kao vrlo zanimljivu, istakao bih dinamičnu „Kopenhagen“ stolicu, koju je napravio industrijski dizajner iz Njujorka Alvaro Uribe (sl. 79). Stolica je napravljena od hrastovog drveta i furnira, veoma je dinamična i ima besprekornu pojavu, naglašavajući karakteristiku izrade. Kosim nogama i krivim linijama, dizajner je stolici dao lepotu i energiju. Možda na prvi pogled deluje veoma tanko, krhko, klizavo, ali se može nositi rame uz rame sa svakom drugom klasičnom stolicom, jer je jako izdržljiva. Ona je zaobljena i puna uglova, i može se uklopiti u svaki moderni enterijer.

Dakle, kao što sam malopre rekao, crtaćete model kako sedi na stolici. Međutim, nećete crtati ovu stolicu, već stolicu modernog dizajna koju vi sami budete osmislili. Znači, crtež će prikazivati stolicu koju vi sami budete dizajnirali i nacrtali, i model koji već sedi na staroj stolici, dakle, njega ne menjate. Pored papira na kojem ćete crtati model na stolici, imaćete još jedan papir na kojem ćete praviti skice te stolice.

Za sledeći čas ćete napraviti fotografije građevina i spomenika koji se nalaze ispred njih. Spomenici moraju da budu u obliku ljudskih figura, a ne u apstraktnom obliku.

ČAS 45.

Sada ćemo zajedno izabrati po jednu fotografiju svakog studenta. Zatim ćete na osnovu te fotografije praviti skulptorsku kompoziciju. Na taj način ćete oprobati svoju sposobnost da procenjujete dimenzije objekata i njihovu udaljenost. Budući da će na svakoj fotografiji spomenik biti uvek drugačije veličine – bez obzira i ako je napravljen u prirodnoj veličini osobe koju predstavlja – tako će i građevina iza njega biti neodređenog karaktera. Tako, na nekoj fotografiji građevina može biti protumačena kao visoka, a na drugoj kao dosta niža.

Građevina u toj skulptorskoj kompoziciji treba da izgleda kao ona na fotografiji, dok spomenik možete da uradite ili u obliku ljudske figure koju vi sami izmislite, ili u apstraktnom obliku.

ČAS 46.

Na ovom času ćete skulptorsku kompoziciju sa prošlog časa nacrtati iz ugla koji sami odaberete. Posle toga ćemo analizirati vaše crteže. Nakon ove vežbe, bitno je da utvrdite neke zakonitosti i pravila u građenju i tumačenju dela. Ono što je bitno da zapamtite je to da u svakom umetničkom delu koje nije dovoljno apstraktno da bi bilo kompletno odvojeno od stvarnosti, dve karakteristične distance su relevantne: teorijska udaljenost umetnika S od subjekta i udaljenost posmatrača P od umetničkog dela. Onda kada su ove dve distance na neki način determinisane, teorijska udaljenost posmatrača od subjekta je neposredno nagoveštena.

Treba da znate i da ste vi naviknuti da razmatrate udaljenost posmatrača P od umetničkog dela kao proizvoljnu. Međutim, čak i ovo ne mora da bude uvek tačno. Ipak, veličina rada vam može nagovestiti prihvatljiv opseg udaljenosti na kojoj bi trebalo da budete pozicionirani. U mnogim slučajevima je nemoguće odrediti distance S i P sa nekom tačnošću, osim ako u radu postoji neka vrsta vizuelnih znakova koja može biti korišćena kao referenca. Možete izmeriti ljudsku figuru (pod uslovom da je ona u prirodnoj veličini), ali ne u svim slučajevima, jer je u nekim kompozicijama jednostavno nemoguće iskoristiti dimenzije ljudske figure, pogotovo kada su figure u specifičnom položaju i perspektivi. Sada ćete vežbati zajedno, tako što će svaki student sa svojim kolegama razmenjivati uloge umetnika i posmatrača. Takođe ćete izvršiti ona merenja koja je moguće izvesti.

ČAS 47.

Slika Đorđa de Kirika (Giorgio Chirico) koju vidite ovde (sl. 80), jeste jedna od većeg broja slika iz njegovog „metafizičkog“ perioda koji se otprilike proteže od 1909. do 1919. godine. U tom periodu, Kiriko je stvorio veliki broj urbanih pejzaža sa visoko sugestivnom austom. Ove enigmatične slike, koje su postale poznate pod nazivom „Piazze d’Italia“, predstavljaju grad kao celinu zgrada u klasičnom stilu, i one se protežu u dugom nizu sa beskrajnim ponavljanjem niza svodova. Na taj način, one stvaraju tajanstven efekat dubine perspektive, koji izgleda da vuče posmatrača u svoju prostornu iluziju.

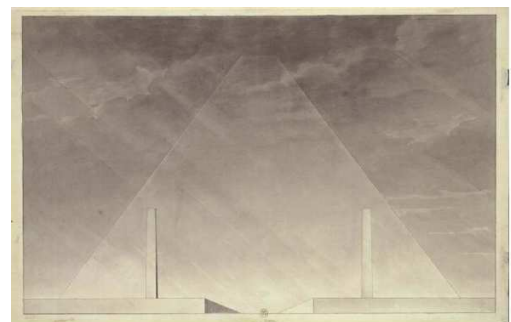
Crtež pored je nacrtao Etjen-Luj Bule (Etienne-Louis Boullée), francuski pedagog, teoretičar, arhitekta i ilustrator, koji je bio dominantna figura u neoklasičnoj vizionarsko-revolucionarnoj arhitekturi. Njega su privlačili teorijski argumenti, koje je on prikazivao u svojim fantastičnim i monumentalnim ilustracijama tako što je koristio geometrijski oblik i simbolizam. Buleove slike-fantazije predstavljaju krupne dinamične forme, koje su u osnovi veće i impresivnije nego spomenici Grčke i Rima.

Ovaj crtež prikazuje potpuno jednostavnu piramidu sa dva neukrašena stuba, svu obasjanu burno modelovanom svetlošću (sl. 81). Iako cela arhitektonska ilustracija zamišlja budućnost, Buleova fantazija se svesno kreće iza područja mogućeg, u jednostavnost i razmeru nesrodnu sa funkcijom ili tehnologijom. Fantazija kao pojam priziva magično, i nagoveštava produženu asocijativnu sposobnost, kapriciozno otkriće, predviđanje, i otvorene kvalitete potpuno mogućeg. U svojoj arhitektonskoj raspravi „Architecture, Essai sur l’Art“, započetoj 1780. godine, Bule je pisao o tome šta su pogrebni spomenici ili spomenici značili za njega:

Ja ne mogu da pojmem bilo šta više o melanholiji, nego da se spomenici sastoje od ravne površine, goli i neukrašeni, napravljeni su od materijala koji apsorbuje svetlost, apsolutno lišeni detalja, njihovi ukrasi se sastoje od igre senki, i ukratko, bili su izloženi pomoću dubljih senki. [2]



80. ĐORĐO DE KIRIKO: *Piazza d'Italia*, 1913.



81. ETIJEN-LUJ BULE: Kenotaf u obliku piramide, 1780-1790.

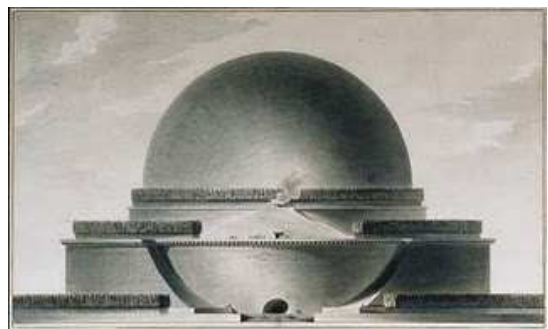
Bule je upotrebio neke atmosferske karakteristike kako bi stvorio dramatične svetleće efekte, dajući, pri tom, veličanstvenost inače jednostavnoj piramidi. On je mogao da pokuša da uveri posmatrače u njegova verovanja, podsvesno ih ubeđujući u mogućnosti skice, i u argument kao teorijsku poziciju za arhitekturu. Interesujući se za korišćenje piramida kao svesnog izbora za teorijsku diskusiju, on je napisao:

Ja sam piramidama dao proporcije jednakostraničnog trougla, zato što je to savršena pravilnost koja formi daje njenu lepotu. [2]

Vaš zadatak je da nacrtate neku građevinu, koja poput Buleove ne mora da bude projektovana i izvedena. Ova građevina može da po osnovnim elementima nalikuje stranim građevinama, a može da bude i futuristička. Bitno je samo da ona bude jednostavna u svojoj osnovnoj formi i lišena detalja, kao što je to slučaj kod Bulea. Da biste dobili ideju šta da radite, i koji biste osnovni element mogli da izaberete kao polaznu osnovu, pokazaću vam još neke Buleove crteže (sl. 82 i 83).



82. ETIJEN-LUJ BULE: Kenotaf u egipatskom stilu, 1784.



83. Kenotaf Njutnu, 1784.

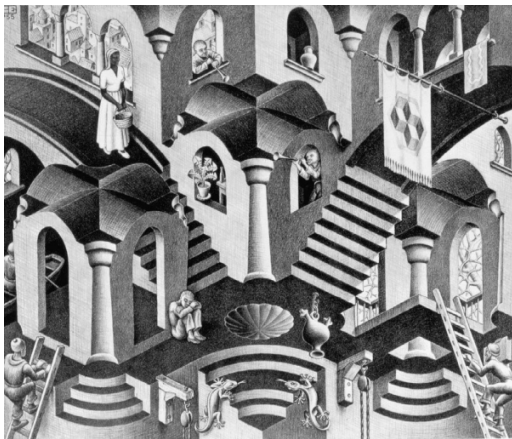
ČAS 48.

Ovde vidimo grafiku holandskog grafičara M. K. Ešera *Konveksno i konkavno*, iz 1955. godine (sl. 84). Ova litografija je jedna od najkompleksnijih Ešerovih grafika. Ona sadrži druge forme dvoznačnosti koje su poznate umetnicima i psiholozima dugo vremena, ali nikada nisu istraživane i iskorišćene sa takvom usmerenošću prema jednom cilju. Ovde to nije odnos između figure i zemlje, koja je pokrenuta na drugu stranu, već veoma uobličena pravac bilo kojeg dela arhitekture. Sa leve strane se nalazi crna žena koja šeta preko iskrivljenog mosta, prema nekim stepenicama. Na donjoj levoj strani, čovek se penje merdevinama, i ovde vi možete da uočite oblike kao jednako koherentne forme koje predstavljaju nezavršeno dvorište, sa mostom zasvođenim preko njega.

Međutim, vaše uočavanje i čitanje kompozicije neće biti kontradiktorno, ukoliko se usmerite prema centralnoj osi. Pod na kojem dečak spava blizu je tavanice sa koje se ljuđa lampa. Ono što je bitno je da ove oblike u jednom kontekstu treba da uočavate i čitate kao šuplje, a u drugom kao pune. To će vas sigurno zbuniti, ali, stoga, vi neprestano morate da odgonetate kompoziciju. Što se tiče strukture građevine koja je ovde prikazana, ona je zasnovana na modelu tri predstavljene kocke: levo kupola probija spolja, dok na desnoj strani niša lukova unutra. U centru, prostor se gasi iznutra u dinamičkom vrtlogu dvosmislenosti i inverzija. U svakoj pojedinačnoj tački u ovoj sceni, perspektiva i prostor su potpuno logični, ali veze između različitih oblasti su dvosmislene i konstantno se menjaju.

Vi sada treba da nacrtate crtež u kojem ćete krenuti od građevine koju ste nacrtali na prošlom času. Pritom, kompozicija treba da izlazi iz okvira papira, kao na Ešerovoj grafici *Konveksno i konkavno*. Na građevinu, koju ćete na novom papiru ponovo nacrtati (umanjenu) dodavaćete elemente slične onim od kojih se ona sastoji, ali i druge, nove elemente i građevine. Crtež treba da predstavlja neku vrstu građevine koja se neprestano nadograđuje, to jest

nekakav grad koji ćete sami osmisliti. Paralelno sa crtanjem ove kompozicije, uočavaćete specifične zaobljene oblike koji se mogu naći na *Kasa Mili* (sl. 85) poznatog španskog arhitekta Antonija Gaudija, koji je pripadao umetničkom krugu *Art Nuvo* (u Kataloniji se zvao katalonski modernizam). Možete prvo napraviti celu građevinu, pa zatim i delove, a možete i samo delove, pa da od tih delova sami napravite svoje građevine (ne mora da bude mnogo detalja). Na krovu *Kasa Mile* se nalaze skulpture koje je Gaudi sam napravio. Takođe, i njih možete praviti, ali i svoje skulpture.



84. M. K. EŠER: *Konveksno i konkavno*, litografija, 1955.



85. Fotografija *Kasa Mile*, Antoni Gaudi

Na slajdovima ćete videti veći broj fotografija *Kasa Mile*, iz svih uglova. Na crtežu ćete paralelno dodavati elemente i čitave strukture koje ste pravili od gline, ali sada možete da po uzoru na njih napravite nove. Isto tako, u crtežu ćete i dalje koristiti elemente koji su izvedeni iz osnovne građevine, od koje ste započeli crtež. U crtež možete ubaciti ljudske figure, ili skulpture koje su u obliku ljudskih figura, ili u apstraktnom obliku, ali i ne morate.

SEDMA VEŽBA

ČAS 49.

Problem koji se javlja u umetnosti, ali je isto tako povezan sa problemom u filozofiji, kao i onim u nauci, jeste epistemološki, to jest problem saznanja, a delom je to i komunikacija. To je problem otkrivanja i saopštavanja novog saznanja o svetu. Jedan takav primer je onaj vezan za Heraklita iz Efesa (585-525 p.n.e.), jednog od najpoznatijih presokratovskih filozofa. On je bio poznat kao „mračan čovek“ i „zagonetalo“, zato što ono što je govorio o ljudskom životu i način na koji je to govorio jeste bilo tako pesimistično, zagonetno i nedokučivo. On je svoje učenike učio da se sve menja, osim zakona o promeni: *Nemoguće je dva puta zakoračiti u istu reku.* [20] To je iz razloga što se reka menja svakog trena, kao i čovek koji je gazi.

Tako u filmu braće Koen (Coen brothers) „Nema zemlje za starce“ (No Country for Old Men - 2007), Luelin Mos (Džoš Brolin), bežeći od Antona Čigura (Havijer Bardem), stiže u Meksiko. U jednom trenutku, on nailazi na bazen koji se nalazi u dvorištu kuće ispred koje stoji nepoznata žena. Njih dvoje počinju da komuniciraju, i pri tom ih deli taj isti bazen. Nakon što mu ona predloži da svrati na pivo, sledi sledeća scena u kojoj šerif Ed Tom Bel (Tomi Li Džouns) na pragu njene kuće zatiče ubijenog Mosa, koga je ubila mafija. Sada ću se vratiti na početak filma, kako bih napravio poređenje sa ovom scenom, kao i sa Heraklitovom rečenicom. Naime, u jednoj sceni, dok Mos beži od mafije (od koje je ukrao novac, to jest našao ga na mestu obračuna mafija), on nema drugog izbora nego da zakorači u reku i zapliva.

Kasnije, on nailazi na bazen – koji je veštačka, to jest ljudska tvorevina – u kojem pluta ubijena nepoznata žena, ali u kojem njega nema, jer on leži na pragu kuće.

Na gore pomenutim primerima se može videti kako ovaj film obuhvata teme stare kao Biblija (Mojsije razdvaja Crveno more; Adam i Eva), ali i krvavo savremene, na koje svakodnevno nailazimo u novinskim naslovima.

Sada ćemo zajedno pogledati ovaj film. Nakon toga ću izvršiti analizu, a vi ćete mi postavljati pitanja u vezi filma. Takođe, i sami ćete ga analizirati, i izneti svoja zapažanja i zaključke.

Film „Nema zemlje za starce“ je vestern, ali u isto vreme i nije klasičan vestern. Urađen je po istoimenom romanu Kormaka Makartija (Cormac McCarthy) iz 2003. godine, ali u romanu postoji niz scena koje se nisu dogodile u filmu. Radnja filma se odvija na Zapadu i njegovi glavni protagonisti su oni koje možemo nazvati zapadnjacima. S druge strane, zaplet se vrti oko dilovanja droge koje je loše prošlo. Luelin Mos (Džoš Brolin) je čovek sposoban da se efikasno nosi sa teškim i neugodnim situacijama, ali njegove moći leže više ili manje skrivene. On ima urođenu inteligenciju i odlučnost. Ima dobar posao kao zavarivač, za koji nisu u tolikoj meri potrebni inteligencija i odlučnost. Takođe, ima mladu ženu i udobnu kuću prikolicu, ali nema očiglednog načina poboljšanja ove situacije izvan takvog nivoa udobnosti. Na mnogo načina on izgleda kao da je srećan i uspešan, ali je teška stvar imati moći i sposobnosti za koje ne postoji mogućnost da se iskoriste. Mogućnost da se nešto uradi bolje postaje realna za Mosa kada nailazi na aktovku punu novca. Izgleda kao da jedva okleva pre nego što odluči da ode po nju.

Anton Čigur (Havijer Bardem) je kao hodajuća klanica. Ljudi su za njega samo stoka, što njegov izbor oružja čini naročito odgovarajućim. On je, u stvari, moderna verzija tradicionalne figure *Smrti* sa njenom kosom (Ingrid Bergman, *Sedmi pečat*; Vudi Alen, *Scoop*). Jedan od najdubljih momenata u filmu, ili momenat koji postavlja neka od najdubljih filozofskih i, naročito, etičkih pitanja, jeste momenat kada Čigur pita Karsona Velsa (Vudi Harelson): *Ako te je pravilo koje pratiš dovelo do ovoga, od kakve koristi je bilo pravilo?* [6] Ovo je veliko čovekovo pitanje, i veliko filozofsko pitanje. Ovo je pitanje koje je centralno u Aristotelovoj „Nikomahovoj etici“, gde ga on gradi u terminima problema kako živeti život bez kajanja.

Postoji li pravilo koje možemo da pratimo i, u njegovom praćenju, budemo dovedeni do mesta gde možemo da potvrdimo naš ceo život? Da li su neka pravila bolja nego druga, i ako jesu, koja pravila, ili, koje glavno pravilo je najbolje? Potreba koja se oseća je da se pronađe pravilo straha od smrti, zato što, prateći ga, mi ćemo osećati da smo živeli naše živote na način da ništa važno nije izostavljeno. Vels se pred samu smrt kajao zbog pravila koje ga je dovelo na to mesto. Mos je sa povećanom svešću upravo o tome gde ga je njegovo pravilo dovelo, jasno imao povećanu anksioznost u vezi pravila koje je pratio. Na samom kraju svog života, Karla Džin Mos (Keli Makdonald) je bila primorana da proceni pravilo koje je ona pratila, a koje ju je dovelo do toga da sedi u sobi preko puta Čigura. Postoji momenat gde senka prelazi preko njenog lica dok to razmatra. Čak i kod šerifa Bela, koji ima neka veoma specifična etička pravila koja prati i koja su radila za njega, izgleda kao da su poništena na kraju filma. Čigur dolazi kao neka vrsta preostalih starih grčkih bogova, i njegova funkcija je da poništi ili učini irelevantnim svako pravilo.

Film se završava scenom kada Bel priča svojoj ženi Loreti Bel (Tes Harper) o dva sna koja je imao noć pre. U oba sna je sanjao svog oca. Prvi je o nekom novcu koji je Bel izgubio. U drugom njegov otac noću jaše pored njega, noseći vatru u rogu. Bel završava svoj opis sna govoreći: *I u snu, ja sam znao da je on išao napred i da je nameravao da napravi vatru negde tamo u svom tom mraku i*

svoj toj hladnoći, i znao sam da kad god ja odem tamo da će on biti tamo. Tamo gore napred. [6] Prometej je ukrao vatru od bogova da bi je dao ljudima, sa ciljem da ih sačuva od izumiranja. Napraviti vatru je umetnost. Vatra pobeđuje tamu, tamu straha, neznanja, oholosti, pohlepe. Belov san o njegovom ocu je san o nastavljanju vatre sećanja, vatre priča koje neko ima o onome što je neko video u ovom svetu. To je vatra mudrosti koju ove priče mogu da donesu pričanjem o njima. Ovo je, takođe, važna uloga za igru, biti nosilac ove vatre. To je veoma bitno za čovekov opstanak i postojanje.

Ono što bih još istakao u vezi analize ovog filma je problem ličnog identiteta, koji zaokuplja našu pažnju za vreme naših života. Ali, zar nije smrt ta koja razrešava ovaj problem, odmotavajući klupko istine. Činjenica, da bi integrisati se u beskrajnost, trebalo da bude stanje koje uništava bilo šta što je karakteristično za nas, dovodi nas u situaciju da svest o našem identitetu podredimo prirodnim zakonitostima. Kao što i ostali likovi u filmu *Nema zemlje za starce* razmišljaju na neki način o *post-mortem* preživljavanju, tako se isto i šerif Bel u poslednjoj sceni filma pita da li će se sresti sa svojim umrlim ocem. U isto vreme, on se najverovatnije pita i da li je lični identitet tamo negde, samo bleđa kopija onoga što ga je činilo čovekom i ličnošću. Stoga, ako je Belova svest o njegovoj prolaznosti proizašla iz svesti o sebi kao ličnosti, onda on s pravom postavlja pitanje šta će se desiti sa njegovim ličnim identitetom u beskrajnosti.

Ovakvu vrstu tumačenja izražava i čovekov generalni stav i pitanje, a to je da li će on nastaviti da postoji u nekoj ili drugačijoj formi posle telesne smrti. Tako, ako mi verujemo (kao što mnogi veruju), da je naš lični identitet prisno i suštinski vezan za naše fizičko otelovljenje, onda mi možemo da se zapitamo da li bi bilo šta što je zaslužilo da bude nazvano „osoba x“, moglo da preživi svoju telesnu smrt. Upravo je telesna smrt, odnosno telo, krajnje određište u ovom tumačenju. Prethodna analiza filma je poslužila da dođemo do ovog zaključka i da proces preusmerimo u drugi smer, koji će jedan segment poruke filma izložiti likovnom jeziku. Stoga ću iz čitavog filma izvući jedan kadar, i to sa

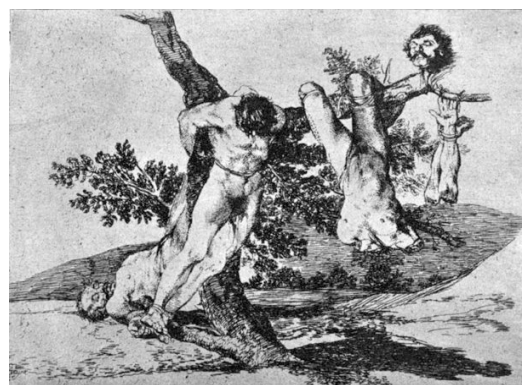
početka filma, gde u pustinji pored kamioneta leže dva leša (sl. 86). To su, u stvari, dva ubijena mafijaša, u obračunu u kojem niko od članova dve suprotstavljene mafijaške grupe nije preživeo.

Pokušajte da ova dva leša posmatrate kao jednostavne i, pri tom, svedene forme. To znači da budući i da su oni mrtvi, vi treba da isključite iz njihovog tumačenja identitet, jer oni ni ne mogu biti svesni svog postojanja, što bi impliciralo i svest o ličnom identitetu. U jednom drugom kadru, pak, leži veći broj ljudskih leševa, ali i leš psa. Po somatskom pristupu, mi bismo te ljude (koji su sada leševi) mogli da svedemo samo na životinju. Međutim, iako bi u tom slučaju oni (ljudska bića) postojali kao životinje, odnosno ljudske životinje, oni ne bi posedovali svest o ličnom identitetu, pa stoga ne bi ni postojali kao misleća bića. Tako bi oni bili ljudske životinje koje ne misle, što znači da kao nepotpuna, ne bi mogli da se definišu kao ljudska bića.

Dakle, tražim od vas da ljudsko telo (i živog i mrtvog čoveka), posmatrate kao jednu ogoljenu formu, koja je praktično dovoljna sama sebi, što opet znači da vi možete da je čitate kao celinu za sebe.



86. Kadar iz filma braće Koen, *Nema zemlje za starce*, 2007.



87. FRANSISKO GOJA: *Velika dela! Sa mrtvima!*, iz serije grafika „Katastrofe rata“, 1810-1815.

Kako bih napravio poređenje ovog kadra iz filma sa likovnim delom, to jest da bih ga tako zaustavljenog (kao dvodimenzionalnu nepokretnu formu koja već i podseća na sliku) preveo u likovnu formu, pokazaću vam grafiku Fransiska Goje (Francisco Goya) *Velika dela! Sa mrtvima!* (sl. 87). U ovoj grafici je potpuno nemoguće identifikovati isečene, rastavljene leševe i delove leševa koji ukrašavaju poluostrvsko raspeće na drveću, kao bilo koga ili bilo šta uopšte, ili kao bilo šta drugo nego što je užasno realno predstavljanje pojedinačnog, i ponavljanje vrste ljudskog života ogoljenog od sve njegove duhovne i transcendentne mogućnosti.

Inače, ova grafika je iz serije od 80 Gojinih grafika pod nazivom „Katastrofe rata“, otprilike 1810-1815 godine. U grafikama iz ove serije predstavljeni su događaji iz sukoba snaga Španije, zajedno sa Portugalom i Ujedinjenim kraljevstvom, protiv Napoleona Bonaparte, između 1808. i 1814. godine.

U analizi filmova Kventina Tarantina (Quentin) moguće je upotrebiti ideju fizikalizma. Naime, on u svojim filmovima koristi telo kao dokaz bliske povezanosti duhovnih i mentalnih stanja. Stavljajući naglasak na nasilje, to jest takozvani teror nad ljudskim telom (sakaćenje, otkidanje delova tela u obračunima sa hladnim ili vatrenim oružjem), Tarantino ističe sve slabosti ljudskog tela. Na taj način, on nas istovremeno i preusmerava na tumačenje čoveka koje isključuje ove slabosti, to jest navodi nas da u čoveku pronalazimo, pre svega, različite aspekte njegovog duhovnog razvoja i mogućnost njegove egzistencije na višem nivou nego što mu to omogućuje suviše ranjivo telo. U sličnom pravcu se kreću i režiseri Robert Rodrigez (Rodriguez) i Eli Rot (Roth) kojima je uzor i neka vrsta mentora Tarantino, budući i da je potpisao neke njihove filmove.

ČAS 50.

Sada ćete za zadatak imati da na polovini, po horizontali, povučete liniju. Na donjoj polovini ćete crtati kompoziciju sa ljudskim figurama i pozadinom koja uključuje neki segment, ili iz prirode, ili iz nekog drugačijeg okruženja. Na gornjoj polovini ćete nacrtati skelete ljudskih figura, kombinujući i cele i u delovima. Čitavu pozadinu gornje polovine ćete obojiti u crno. Pre nego što krenete da radite, podsetiću vas na jednu scenu iz filma *Nema zemlje za starce*, koji smo gledali na prošlom času. U toj sceni, Anton Čigur (Havijer Bardem) nakon saobraćajne nezgode izlazi povređen iz kola i seda na trotoar. U tom trenutku nailaze dva dečaka, od kojih mu jedan kaže: *Gospodine, kost vam viri iz ruke*. [6] Razmislite i o tome kada budete radili ovaj zadatak.

ČAS 51.

Na početku ovog časa ćemo pogledati video rad *Nantski Triptih* (1992) (sl. 88), savremenog video umetnika Bila Viole (Bill). Ovaj umetnik se smatra za vodeću figuru u generaciji umetnika čiji se umetnički izraz oslanja na elektronsku i zvučnu tehnologiju, i tehnologiju slike u novim medijima. Njegovi radovi se fokusiraju na ideje izvan osnovnih ljudskih iskustava, kao što su rođenje, smrt i aspekti svesti.

Bilo da putuje u udaljene pustinje, gleda slike starih majstora, ili se usredsređuje na porodicu, Viola uliva u svoju umetnost povećanu duhovnu svesnost. Njegovi likovi su ukorenjeni u savremenom životu, još inspirisani starim religijskim filozofijama i vizuelnom ikonografijom. Kao jedan od najpoznatijih video umetnika današnjice, njegova vizija je evoluirala zajedno sa razvojem videa. Poreklom iz Njujorka, Viola je vrlo mnogo putovao. On je proučavao *Zen*

meditaciju i napredovao sa video tehnologijom za vreme perioda od 18 meseci u Japanu, pre nego što je otišao u Kaliforniju na početku 1980-ih. Njegovo iskustvo sa Istočnom filozofijom je oživotvorilo njegovo umetničko istraživanje u odnos između pojedinačnog unutrašnjeg života i iskustva njegovog tela.

U svom radu sa eksperimentalnim zvukom i videom, on stoga cilja da stvori umetnost koja dejstvuje kao potpuno „iskustvo“. Viola veruje da umetnost ima prosvetljujuću i iskupljujuću funkciju. Slike imaju transformativne moći unutar pojedinačnog sebe, i umetnost može da artikuliše neku vrstu isceljenja ili rasta, ili izvršenja procesa. To je područje saznanja, epistemologije u najdubljem smislu, a ne samo estetička praksa. Po njemu, rođenje i smrt, obeleživači koji obeležavaju naš životni vek, jesu misterije u pravom smislu reči, koje ne bi trebalo da budu rešene, nego iskušene i proživljene. Ovo je izvor njihovog saznanja. On veruje i da u našoj Zapadnoj, naučno orijentisanoj kulturi, problemi kao što su život i smrt ne iziskuju našu pažnju nakon što su fizički objašnjeni, i da je suštinsko vratiti im se kao „buđenju“ sa moćnim i duhovnim efektima.

Kada govorimo o čoveku kao svesnom biću, treba istaći pojmove koji su vezani za određena tumačenja koja dolaze sa Istoka, a koja je Jung nastojao da protumači i izvrši izvesne modifikacije u smislu razgraničenja, ali i prožimanja dijametralno suprotnih shvatanja. *Ratio* je u zapadnoj kulturi uzdignut na viši nivo nego u istočnoj, što za posledicu ima pojavu regresivnog procesa u sferi nesvesnog. Po Jungu, nesvesno je kod istočnog čoveka ostalo netaknuto, usled relativno usporenijeg razvoja intelekta: *Istok podučava jednom drugom, širem, dubljem i višem razumevanju, odnosno razumevanju kroz život. U takvoj konstelaciji odnosa istočni čovek bira put pomoću kojeg će otkriti sebe, on za razliku od zapadnog čoveka koji se prepušta Bogu sam nastoji da otkrije i izgradi svoj prostor gde će animus obitavati.* [18]

Viola gleda na umetnost kao na nešto više od vizuelnih predmeta: *Umetnost može da ima isceliteljsku funkciju. Ono što je na ekranu može postati deo životnog procesa, ono može da se ulije u vaše telo, i vi možete uzeti ove stvari i koristiti ih.* [19] Ovde ću se nadovezati na priču sa jednog od prethodnih časova. Tada sam vam govorio kako je Kle umetnika predstavio kao stablo drveta, koji poput tog istog stabla crpi sokove, odnosno inspiraciju, iz korena (izvora). Dakle, možemo reći kako se ovi sokovi, poput Violinog sadržaja sa ekrana, i ulivaju u umetnika, a posredno i u posmatrača umetničkog dela. Violina umetnost je isto tako sredstvo koje služi za negovanje znanja o tome kako biti u svetu, za idenje kroz život. Ona je korisna za razvijanje dubljeg razumevanja, na veoma telesni, subjektivni, lični način, našeg sopstvenog iskustva.

Nantski Triptih je izvorno zamišljen kao narudžbina za *Centre National des Arts Plastiques* u Francuskoj, da bude prikazan u crkvi iz 17. veka Muzeja likovnih umetnosti u Nantu, 1992. godine. Viola je uzeo formu triptiha, koja je tradicionalno korišćena u Zapadnoj umetnosti za religijske slike, kako bi predstavio, preko medijuma videa, svoju sopstvenu savremenu formu duhovne ikonografije. Tri panela Violinog triptiha pokazuju video snimak rođenja (sa leve strane), smrt (sa desne strane) i metaforičko putovanje između ova dva snimka, pomoću tela koje pluta u vodi (u centru). Korišćeni snimak nije izvorno sniman za ovaj pojedinačni projekat. Rođenje je bilo inspirisano rođenjem Violinog prvog sina 1988. godine (iako nije prikazano rođenje njegovog sina) i snimljeno je na klinici u Kaliforniji. On je koristio ovaj snimak u nekoliko radova. Plutajuće telo na centralnom panelu je snimljeno u bazenu za raniji rad *Putovanje* (1987-1988). Viola je snimio svoju majku kako leži umirući u komi 1991. godine, kao sredstvo kojim se umetnički suočava sa njenom smrću. Tri događaja su praćena snimljenim zvukom plakanja, kretanja vode i disanja u 30 minuta ponavljanja. U ovom kompaktnom prostoru rođenja i smrti potamnjuje se nejasno prekinuto koje predstavlja, u centralnom panelu, razmišljanje, aktivni čovekov život. Ovde to nije životni put koji je važan, nego njegov početak i kraj.

Osnovno pitanje koje ću vam predočiti, a do kojeg sam došao proučavajući ovaj rad je ono koje bi ujedno moglo i da objasni njegovu ideju: Da li se, kao što ta budućnost pojedinca nosi nešto kao što je ista povezanost sa njegovim sadašnjim bićem, isto tako i njegovo sadašnje biće odnosi prema njegovom fizički i psihološki udaljenom biću malog deteta? Vratću se i na onu priču sa prošlog časa o ličnom identitetu. Naime, analiziraću jedan aspekt koji Viola nije obradio u svom radu.

Činjenica je da je veoma teško shvatiti problem ličnog identiteta kod odojčadi i kod odrasle osobe. Naročito je teško razumeti kako u smrtnim slučajevima odojčadi, tumačenje od tačke ličnog identiteta može da započne sa istog nivoa kao kod odrasle osobe (pod uslovom da se veruje u *post-mortem* preživljavanje). Budući da kod odojčadi, za razliku od odraslog čoveka, svest nije razvijena do prihvatljivog nivoa, mi možemo da izrazimo i sumnju u to kako će u njihovom slučaju teći *post-mortem* preživljavanje sa aspekta ličnog identiteta. Dakle, postavlja se pitanje da li bi u njihovom slučaju uopšte moglo da se govori o ličnom identitetu, pa samim tim i o daljem razmatranju iz tog ugla.

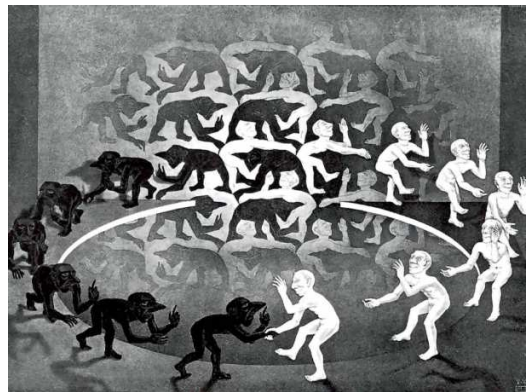
O sredstvu koje služi za pravljenje video radova, Viola piše sledeće: *Jedna od stvari kojima me je kamera naučila, bila je da vidim svet, isti svet koji moje oko vidi, u njegovom metaforičkom, simboličkom stanju. Ovaj uslov je, zapravo, uvek prisutan, skriven u svetu oko nas.* [19]

Sada ću vam pokazati Ešerovu grafiku *Susret* iz 1944. godine (sl. 89). Na ovoj litografiji, bele i crne figure se pojavljuju iz ravne sive izmaglice u pozadini, obrazac postaje forma, i figure koje su stvorene postaju tako stvarne da one napuštaju plan i izgleda kao da koračaju u stvaran svet. Ove figure hodaju u naizmeničnim redovima preko zida u složenoj periodičnoj konstrukciji. Podijum sa kružnim otvorom urezanim u njemu, štrči iz zida, i jedna bela i jedna crna figura izlaze iz zida i okolo otvora da bi se sastale u sredini rukujući se. Ali, u ovoj tački bi trebalo da se zapitamo zašto mi za figure u crtežu uzimamo da

budu tako mnogo različiti crni i beli ljudi, kada čitamo figure koje šetaju oko podijuma kao različite vremenske primere jednog crnog i jednog belog čoveka? Drugim rečima, šta u ovom slučaju razlikuje crtež od priče? Ovde bi odgovor mogao da bude taj da su ljudi na podijumu, za razliku od onih na zidu, predstavljeni prema celoj skali konvencija realističkog prikaza. Oni imaju tlo da na njemu stoje, oni bacaju senke, njihova tela su trodimenzionalna, pre nego ravna, oni se kreću i vidljivi su sa svih strana. Prilikom rukovanja, oni čak menjaju svoju pozu, crna figura podiže svoju glavu i gornji torzo, a ona bela naginje svoju glavu malo dole.



88. BIL VIOLA: *Nantski triptih*, 1992.



89. M. K. EŠER: *Susret*, litografija, 1944.

Ova litografija ukazuje na povezanost između narativnosti i realističkih normi. Pozadina sa ljudima predstavlja beskonačnu, pre nego konačnu repetitivnost. Ne postoji razlog zašto pozadina ne bi mogla da se neodređeno širi na levo i desno, dok bilo kakva narativna akcija mora imati početak i kraj. Figure na podijumu, za razliku od onih belih na zidu, uzimaju učešće u konačnoj akciji. One su

zamrznute u zidu crteža, ali dva koraka dublje u podijum, i susreću se u sredini da se rukuju. Neko ovde može da vidi i optimiste i pesimiste koji se najzad susreću i pronalaze ravnotežu.

Ono što je važno da shvatite je to da dok povlačite liniju, vi u isto vreme pričate jednu priču. U tom smislu, mi priču možemo da poredimo sa likovnim delom. Dakle, linija u crtežu je poput reči u priči, ona priča o sadržaju priče, to jest vizuelno opisuje ono što je dostupno našem čulu vida. Pritom, treba da imate na umu da jedna linija može opisivati više reči, a ne samo jednu, isto kao što to čini i veći broj linija. Takođe, vi linijama gradite i površine, senke, te tako i na taj način pričate priču. Znači, zajedno sa linijama, i površine i senke nastale od linija grade jednu povezanu narativnost.

Vaš zadatak je da nacrtate crtež (format 70x50cm) na kojem ćete prikazati u određenoj meri realistične ljudske figure, i iste te figure, samo ovoga puta svedene, poput onih u pozadini na Ešerovom *Susretu*. Bitno je da se ne nazire kraj figurama koje su svedene, dakle, one treba da izlaze iz okvira papira. Nastojte da figure, kao i kompozicija, budu drugačiji od Ešerovih, ali neka vam *Susret* ipak bude polazna osnova kada su u pitanju elementi i koncept širenja u beskonačnost. Crtež ćete raditi tušem i perom u crno-beloj tehnici.

ČAS 52, 53.

Sada ćemo crteže koje ste napravili na prošlom času skenirati, umanjiti na format 35x25, i odštampati. Ove skice će vam poslužiti kao osnova za pravljenje grafike u tehnici bakropis/akvatinta.

ČAS 54.

Danas ću vam govoriti o srpskoj performans umetnici Marini Abramović, jednoj od najpoznatijih umetnika današnjice u svetu. Za ovaj čas sam izabrao predstavu „Život i smrt Marine Abramović“ (The Life and Death of Marina Abramovic - 2011) (sl. 90) sa Marinom Abramović, a u režiji poznatog američkog avangardnog pozorišnog reditelja i dramskog pisca Roberta Vilsona (Wilson). Ova predstava, koja govori o životu velike umetnice, imala je premijeru na Međunarodnom festivalu u Mančesteru. Pored Marine Abramović, u predstavi igra i poznati američki glumac Vilem Dafo (Willem Dafoe). Prvo ćemo pogledati delove ove predstave koja je zabeležena kamerom.

Videli ste da se na početku ove tročasovne predstave izvedene u pozorištu Lovri, na sceni nalaze tri identične, u crno obučene figure u sanducima, sa rukama prekrštenim na grudima, dok su im lica obojena u belo. Pod infracrvenim svetlom ste videli razasute kosti oko kojih njuškaju psi.

Šta u stvari znače ove razasute kosti? U jednoj sceni performansa „Svetljenje“ koji je Marina Abramović izvela 1997. godine u Moskvi, na postolju leži obnažena devojkica, a na njoj je skelet čoveka. Ona ga svojim disanjem tera da se pomera, kao da je živ. Takođe, u muzeju MOMA u Njujorku, Marina je izvela performans „Nago telo sa skeletom“ gde ona sama leži u bočnom položaju, a kopija skeleta je postavljena preko nje (sl. 91). Ovaj performans je nanovo kontinuirano izvođen na izložbi u smenama, u trajanju od ukupno 700 sati. Kostur ne poseduje dušu kao veoma značajan element u konstituisanju ljudskog bića, a spojen je sa ljudskim bićem. Dakle, u tom pogledu, ovaj skelet ne nalikuje u svakom pogledu na Marinu kao ljudsko biće. On bi praktično mogao da bude samo pasivna osnova, to jest potpora njenog organizma. Robotički kapaciteti Marine Abramović u ovoj sceni su ograničeni, jer ona leži nepomično, dok je naglasak pre na duhovnim kapacitetima.



90. Marina Abramović i Vilem Dafo u predstavi Roberta Vilsona „Život i smrt Marine Abramović“, 2011.



91. Performans Marine Abramović „Nago telo sa skeletom“, 2002/2005/2010.

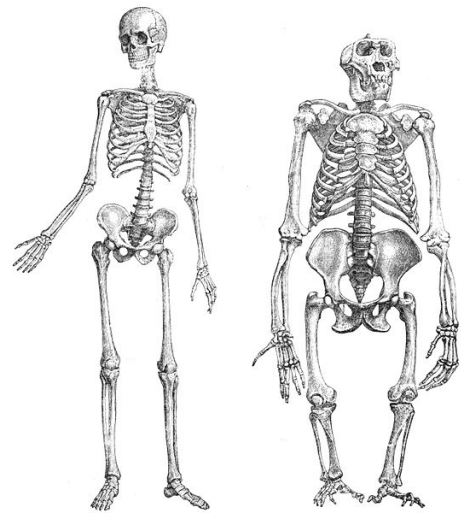
Tako su onemogućeni duhovni kapaciteti skeleta, jer fizičke karakteristike uslovljavaju duhovni razvoj. Dakle, skelet je ovde ograničen u delovanju na duhovnom planu, i potrebna mu je pomoć koju mu pruža ljudsko biće. Na taj način, skelet i ljudsko biće se stapaju, ali samo čovek pruža skeletu ono što on ne poseduje, ne i obratno. Ovde je teško govoriti o eventualnom skladu između duše i tela, budući da je naglasak stavljen na skelet i telo. Ako bi, recimo, ovaj skelet imao određeni nivo svesti o sebi, došlo bi do zamene uloge koju bi njegovo telo imalo. Tako bi njegovo telo, za razliku od čovekovog, na neki način bilo uzrok strukture svesti, a ne objekt svesti. S druge strane, u slučaju kada bi imao potpunu svest o sebi, moguće da bi se zapitao koji su to fizički procesi koji rukovode njegovim funkcionisanjem. Verovatno, iako bi bio potpuno svestan, ne bi imao svest o tome zašto je njegovo telo baš takvo, a zatim i mozak, odnosno ne bi bio zadovoljan svojim telom.

U jednom kadru filma Vudija Alena (Woody Allen) „Menhetn“ (Manhattan – 1979) (sl. 92) režiser stoji u prvom planu, dok se malo iza njega sa leve strane nalazi skelet gorile. Iza tog skeleta, pak, nalazi se skelet čoveka. Robotički kapaciteti su kod gorile, kao i kod drugih životinja, razvijeniji nego kod ljudi u

pogledu aktivacione snage. Tako će jedna šimpanza imati do pet puta jači udarac od čoveka, a odrasla šimpanza je oko sedam puta snažnija od prosečnog čoveka. Gepard trči preko 100 km/h, a čovek od 20 do 25 km/h (najbrži atletičar trči do 36 km/h). Naravno, ne treba pominjati da i većina životinja trči brže i snažnija je od ljudi. Međutim, upravo su lingvistički kapaciteti ti koji omogućuju ključnu prevagu čoveka u odnosu na životinje.



92. Kadar iz filma Vudija Alena *Menhett*, 1979.



93. Skelet čoveka i skelet gorile

Zanimljivo je da je jedan od prvih primera robota - pored *Igračice* iz sredine 16. veka (danas u Muzeju istorije umetnosti u Beču), čija stopala skakuću napred u otmenim koracima dok ona igra – figura *Majmuna* (napravljen 1560. godine, a danas je u Nemačkom muzeju u Minhenu) koji kruži oko kvadrata i pomera svoje ruke gore dole, savija glavu, okreće oči i pomera usne. Nikola Tesla je, s

druge strane, shvatio ideju konstruisanja automata koji bi mogao mehanički da ga predstavlja, i koji bi mogao da odgovara – kao što je i on sâm činio, ali, naravno, na mnogo primitivniji način – na spoljašnje uticaje. Takav automaton bi evidentno morao da ima motivacionu moć, organe za kretanje, organe za usmeravanje, i jedan ili više čulnih organa, tako prilagođenih da budu stimulisani pomoću spoljnih stimulusa. Ta mašina bi mogla da se kreće na način kako to čini živo biće, i to objašnjava da bi mogla da ima sve glavne mehaničke karakteristike ili elemente koje poseduje čovek.

Ako je moguće napraviti robota nalik čoveku, zašto to ne bi bilo izvodljivo i kada je u pitanju robot životinja, a s obzirom na činjenicu da je telo životinje manje složeno od ljudskog. Takođe, mi bismo trebali da odlučimo da li su nam roboti životinje potrebni, i koja bi bila njihova uloga u svetu u kojem bi već obitavali roboti ljudi. Ipak, pošto životinje, kao i ljudi, poseduju materijalne duše, bilo bi nepravедno izostaviti ih u novom svetu, u novom obliku. Ako smo već izvršili robotizaciju ljudi, onda bi u istom paketu trebalo da idu i životinje, koje i u današnjem svetu dele prostor i zajednički život sa ljudima. Međutim, razlika je u tome što životinje, za razliku od ljudi, ne poseduju svest, *ratio*. Kako one ne bi bile u mogućnosti ni da se razvijaju u tom pogledu, javlja se nedoumica po pitanju svrsishodnosti njihovog života u novom obliku. Naime, roboti ljudi bi mogli da stalno iznova stvaraju, da nastavljaju tamo gde su stali njihovi prethodnici. Takvo stvaralaštvo bi bilo krajnje interesantno, jer nikada ne bismo znali šta će tačno biti stvoreno. Ono, isto tako, ne bi bilo stihijsko i neosveščeno, kao što bi to bio slučaj kod robota životinja. Ako bismo, pak, osvestili robote životinje, dovela bi se u pitanje svrha postojanja robota ljudi.

Vaš zadatak je da kroz niz skica nacrtate nešto što će govoriti o nečemu, što je opet na neki način vezano za današnje predavanje. Neka to bude neka vrsta pozorišne predstave ili performansa. To znači da ove skice možete da radite kao zasebne scene i, pri tom, izrazite svoju kreativnost i po pitanju scenografije. Radite prvo olovkom, a kasnije bojite tušem u boji.

ČAS 55.

Na ovom času ćemo gledati jedan deo filma “Snovi” (1990) Akire Kurosave (Kurosawa), pod nazivom *San o Vinsentu Van Gogu*. On predstavlja neku vrstu sna, bajke, koja uključuje novu verziju diskursa 20. veka, kao paradigmu 19. veka i Van Gogovog dela. Ovde je posredi putovanje putem intimnog narativnog krivudanja, pomoću bogate istočne imaginacije, u službi umetničkog epa zasnovanog na klišeima legende o Vinsentu van Gogu. Proizvod sna je priča konzistentna sa iskustvom sna koje ne poznaje ništa od perceptivne granice čovekove vizije i fizičke slike. Autor-snevač i, takođe, posmatrač koji je postavljen na slici, jeste onaj koji vidi i koji može biti viđen u isto vreme. Kurosava preokreće crteže i platna slikara u pozadinsku teksturu gde mladi Akira Kurosava lično, kada je bio student, šeta. Akirino putovanje u unutrašnjost slike namerava da primi lepotu talenta majstora u čiju je sliku zagledan, da primi dar mogućnosti da konstruiše jedinstvene, važne slike, kao što je ona koju je stvorio Van Gog. [7]

Činjenica je da je Van Gog, stvaralac dela o kojem se raspravlja, isto tako darovao sliku osobinama koje do tada nisu viđene. Međutim, on u isto vreme, kroz svoju sliku daruje i druge ljude koji tu sliku percipiraju i u nju se uosećavaju. U ovom slučaju, moć Van Gogove slike da nadživi svog stvaraoca omogućuje imaginativno putovanje. Putovanje mladog Akire u unutrašnjost slike počinje uvodnim prelazom, delom sna koji poziva posmatrača da klizi iz realnosti prirode prema fantaziji piktoralnog građenja. To je kratka sekvenca sa samo tri kadra, gde se boja slike i celi red sivih koje se ljujaju, udružuju prema tami. U toj trijadi slika, Akira je zaintrigiran ceremonijom prolaska, zbunjujućim prolazom koji ga smešta na vrata započinjanja putovanja. Ovde mladi student slikarstva uranja u univerzum piktoralnog predstavljanja.



94. Mladi Akira u muzeju ispred Van Gogove slike, kadar iz filma Akire Kurosava "Snovi", 1990.



95. Kadar iz filma "Snovi" koji prikazuje pejzaž sličan onom na Van Gogovoj slici *Vrane*, a u njemu i mladog Akiru, 1990.

Akira Kurosava, kao mladi student slikarstva, šeta muzejom posmatrajući Van Gogova dela. U jednom trenutku on se zaustavlja kod slike *Most Langloa u Arlu sa praljama*, koja je jedna iz serije prikaza mosta u Arlu. Zagledavši se u nju, on polako biva uvučen u Van Gogove nestvarne pejzaže. Njegovo putovanje i ovaj deo filma se završavaju kod Van Gogove slike *Vrane*. Da bismo mogli da razmatramo pojam bezvremenosti koja je prisutna u ovom imaginativnom putovanju, neophodno je da analiziramo i pojam prolaznosti. Budući da putovanje započinje u okviru muzeja, prolaznost vezana za umetnička dela koja počivaju u muzejima zahteva drugačiju vrstu karakterizacije. Da li muzej, brišući kategoriju prolaznosti, uskraćuje umetničkom delu pravo da bljesne u jednom trenutku, i svoju vrednost na taj način učini neopipljivom? Boris Grojs (Groys) govori o tome da je *prostor muzeja uvek ograničen, a to vodi do selekcije slika koje se izlažu. Ali, zatvorenost koju muzej sprovodi ne bi trebalo tumačiti kao suprotnost 'otvorenosti'. Muzej pomoću svoje zatvorenosti stvara svoju spoljašnjost i otvara sebe ka tom spolja. Zatvorenost ovde nije suprotnost otvorenosti već njen uslov.* [9]

Rekao bih, nasuprot Grojsu, da se ovde zatvoreni prostor izjednačava sa prolaznošću, s tim što je prva prostorna, a druga vremenska kategorija. Stvarajući svoju spoljašnjost pomoću svoje zatvorenosti, muzej pruža šansu svojim delima da zažive izvan tog ograničenog prostora. Jednim delom, to je omogućeno i prisustvom posmatrača koji zajedno sa, i pomoću teoretičara i kritičara umetnosti, pronose slavu tih dela izvan muzejskog prostora. Granice, koje kao i u muzeju imaju svoj početak i kraj i u prolaznosti, omogućuju barem za trenutak da ta dela izađu izvan ograničenog i zađu u prostor bezvremenosti. Muzejska izložba može da se učini mestom otvorenosti, razotkrivanja, neskrivenosti, upravo zato što ona unutar svog ograničenog prostora postavlja, konceptualizuje, čuva slike i objekte koji cirkulišu i u spoljašnjem prostoru, i na taj način se otvara ka svojoj spoljašnjosti. Sveopšta nepostojanost i prolaznost života prisiljavaju nas da otkrijemo ili stvorimo neku vrstu večne istine. Pokušavajući da je pronađemo, mi smo umetnička dela smestili u zatvoreni prostor, kako nam ista ne bi izmakla iz ruku u tom neizvesnom pohodu. Smeštajući ih u muzejski prostor, mislili smo da ćemo obezbediti da sva ona budu skupljena na jednom mestu kako se ne bi izgubila iz našeg vidokruga. Smatrali smo da ćemo, ograničavajući prostor u kome se ona nalaze, obezbediti njihovu prolaznost, a time i njihovu bezvremenost izvan tog prostora. Ali, mi smo možda učinili upravo suprotno – obezbedili smo njihovu neprolaznost u muzeju, ali prolaznost van tog zatvorenog prostora.

Da li mi osećamo nostalgiju za umetničkim delima koja su živela u prošlim vremenima, te stoga ta ista dela smeštamo u grobnicu zvani muzej? Da li su ta ista dela mogla da prežive izvan muzejskog ograničenog prostora, pa je naša intervencija u tom slučaju možda sahranila ista? Mi smo mogli da to delo i ne dotaknemo, i na taj način ne zaustavimo trenutak u kome bi ono stajalo između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Ali, u tom slučaju, mi bismo ga uskratili za trenutak slave koji bi se ogledao u iznuđenom bljesku. Mi smo, stoga, to isto delo izvukli iz anonimnosti i postavili ga u središte kulturnih zbivanja koja smo sami nametnuli. S druge strane, neki bi se pobunili protiv izjednačavanja muzeja sa grobnicom. Ali, ako muzej nije to, onda je on komora sa kiseonikom koja

veštački održava u životu pacijente koji se u njoj nalaze. Postavlja se samo pitanje koji je moralan čin: pustiti pacijenta da umre, ili ga održavati veštački u životu dokle god je to moguće.

ČAS 56, 57.

Danas ćemo ići u Jugoslovensko dramsko pozorište da gledamo predstavu „Metamorfoze“ (po Ovidiju), reditelja Aleksandra Popovskog, u kojoj igraju Nebojša Glogovac, Tamara Vučković, Dragan Mićanović i drugi (sl. 96).

Reditelj ove predstave, govoreći o njoj, počinje Ovidijevom rečenicom: *Srce me vuče, da pjevam prijetvore u druga tjela*. Metamorfoze, po njegovim rečima, predstavljaju leksikon svih mitova o nastanku sveta: *Kad pročitaš shvatiš koliko se malo ljudski rod promenio. Koliko se on malo promenio u svom karakteru. Tehnološki se on razvija, ali suštinski tu smo gde smo. Ništa novo.* [15]

Ja ću ovde biti još direktniji, pa ću tako pojam „ljudski rod“ suziti na pojam „umetnik današnjice“. Naime, umetnik bi u ovom dobu - koje je karakteristično po ubrzanom tehničko-tehnološkom razvoju – morao da pronađe svoj oslonac kako se ne bi utopio u duhovnu prazninu. Da li bi nauka mogla da bude taj oslonac? I da li bi umetnik u tom slučaju morao da se prinudno uključi u proces metamorfoze, kako bi sačuvao svoju ličnost? Ako se ljudski rod samo malo promenio u svom karakteru (kako reditelj kaže), da li su onda umetniku uopšte potrebne metamorfoze kako bi stvorio svoj svet, otporan na po njega sve štetne promene? Jer, po tome, nauka i njene pojave nemaju nimalo pogubno dejstvo po umetnika.

Međutim, umetnik je u današnjem vremenu dezorijentisan, zbunjen i nije dovoljno načisto sam sa sobom šta bi valjalo činiti. Jer, on osluškuje kako drugi govore da je tako moralo da bude, da sve ide svojim tokom. Posmatrajući problem sa ove strane, umetniku bi metamorfoze ipak trebale, jer iako je svestan promena koje se dešavaju u modernom dobu, on nije u stanju da obuhvati vremenski okvir razvoja umetnosti, i mesto današnje umetnosti u tom okviru. Ili metamorfoze već postoje same po sebi, i nije neophodno za njima posezati?

Po rečima reditelja, u „Metamorfozama“ može da se nađe ono što je za nas veliki problem, koga se mi ovde strašno bojimo, a kod Ovidija je to normalno – to su metamorfoze: *Metamorfoze su normalna stanja. Metamorfoze su preobražaj od jednog tela u drugo, u treće. Mi se trudimo da sve fiksiramo, da stvari postanu stabilne, nepromenljive, zauvek date jer smo samo tako sigurni u njih.* On kaže i kako Ovidije ističe nešto drugo: *Sve je metamorfoza. Ništa nije zauvek dato. Sutra možeš da se pretvoriš u reku, a drvo da postane kamen.* [15]

Mora se uzeti u obzir da umetnik stvara u nekom periodu, koji je ograničen u neograničenom evolucijskom procesu. Ključno je pitanje kako da se taj isti umetnik postavi u opštem sistemu. Da li on treba da bude direktan učesnik procesa metamorfoze, ili je dovoljno da samo posmatra kako se metamorfoze odvijaju u istorijskom kontekstu? Umetnik može imati problem ukoliko umetnost posmatra samo u jednom ograničenom periodu, sa stanovišta realnih odnosa i društvenog uređenja unutar zasebnog sistema. Da li umetnik treba da sagledavanje razvoja umetnosti svede na paralelnu sintezu njenih zakonitosti i naučnih teorija kroz čitav evolucijski proces? U ovom slučaju je konzistentan razvoj nauke aproksimativan model za evolucijski proces, u kojem se povezivanjem involucijskih produkata različitih perioda vrši strukturalno nadograđivanje. I sâm umetnik se neprestano menja, dakle, on metamorfozira iz jednog stanja u drugo, menja svoju ličnost, poglede na život, umetnost, na period u kojem stvara, i one periode koji su za njim i koji će tek nastupiti. Dakle, ništa ne može ostati potpuno isto.

ČAS 58.

Sada ću nastaviti priču o metamorfozama sa prošlog časa. Ovde vidite sliku poznatog belgijskog umetnika Rene Magrita (René Magritte) *Sirene* (1952) (sl. 97). Ova slika prikazuje dve sirene koje sede na jednoj steni na obali mora, dok se u pozadini iza njih nalazi jedrenjak. S desne strane je muška, a s leve ženska sirena. Obe su sačinjene od istog materijala, od kojeg se sastoji i stena. Kao da su prošle kroz više metamorfoza – najpre su kao ljudska bića metamorfozirali u sirene, da bi potom iz obličja sirena metamorfozirali u kamene skulpture, dakle, praktično se skamenili. Obe sirene su od struka pa naviše ribe, dok je od struka pa naniže desna sirena muškarac, a leva sirena žena.



96. Scena iz predstave Aleksandra Popovskog
„Metamorfoze“, 2010.



97. RENE MAGRIT: *Sirene*, 1952.

Dakle, ove dve figure izgledaju kao ribe na koje je nakalemjeno žensko i muško telo, što stvara iznenađujući efekat. Poništavanjem ljudskog aspekta, inverzija proizvodi figure u kojima preovlađuje životinjska komponenta. Magritove sirene ne pevaju, jer su im usta nema. Zapravo, one čak više ni ne

dišu – one su ribe izvan vode, u agoniji. Ovde kao da ni jedna ni druga sirena ne uživaju u trenutku u kojem su zajedno. Kao da ni muška ni ženska sirena ne poseduju međusobno telo ovog drugog.

Metafizičku, i nadasve nestvarnu i iznenađujuću scenu, pojačava jedrenjak u pozadini, na pučini mora. Ovde može da se napravi paralela sa figurama na Ešerovoj litografiji *Susret*, koju sam vam analizirao na jednom od prethodnih časova. Naime, jedrenjak je poput Ešerovih figura na zidu ravan, dvodimenzionalan, i odnosi se prema trodimenzionalnim sirenama kao Ešerove ravne figure u pozadini, prema njegovim trodimenzionalnim figurama na podijumu u prvom planu.

Nauka neprestano traga za tim da ljudsko biće razume i kao mašinu, da objasni svaku njegovu radnju, jer će na taj način možda uspeti da pronikne i u dubine ljudske svesti. Zašto je izabran baš robot za ovakav eksperiment, i to, naravno, humanoidni robot? Verovatno, zato što je on, za sada, jedina čovekova slika u ogledalu. On je oličenje čovekove težnje za savršenstvom, koja se ogleda u mogućnosti da pomoću mehanizma besprekorno funkcioniše. Problem je, takođe, što mi, ljudska bića, vidimo sebe na vrhu sadašnje evolucione skale. Iako nas intrigira to kako bismo mi mogli da imamo božansku moć da stvaramo bića naprednija nego naša, mi smo takođe ugroženi takvom mogućnošću. Međutim, bez obzira što mi treba da imamo poverenje u našu veru da smo mi više nego mehanički uređaji, ne treba da *a priori* odbacujemo robote kao niža bića, jer će nam upravo oni otkriti ko smo u stvari mi. [Up. 16]

Uzmimo jednu ključnu razliku između ljudskog bića i robota, a to je da robot nije u mogućnosti da bude niti fetus, niti leš. Doduše, to u funkcionalnom smislu ne bi trebalo da predstavlja problem, jer ljudsko biće dok je u stanju fetusa i leša ne može da bude misleće. Ipak, moramo imati u vidu da je mozak suštinski organ za razvoj svesti, a on kod robota nije u mogućnosti da se razvija. Kod čoveka postoji jedan kontinuiran razvojni tok, koji se minimalno razlikuje od

pojedince do pojedinca. Po rođenju, čovekov mozak je već formirana, ali još uvek neispisana ploča (tabula rasa). S druge strane, kod robota je mozak određena neuronska mreža, svaka sa određenom funkcijom, regulisanom zakonima fizike. Iako je čovekov mozak po rođenju neispisana ploča, ona u fizikalnom smislu ima svoju predistoriju, to jest razvoj koji je tekao u fazama.

Ova početna prednost je možda velika, ali videćemo da li je i nenadoknadviva. Mogućnost prevazilaženja ovog nedostatka možda leži upravo u činjenici da se kod fetusa, odnosno njegovog mozga, ne razvija svest, budući da on nije ni u stanju da misli. Budući da robotov mozak, to jest neuronska mreža, ima određeni skup jednačina koje mogu da budu rešene (ili simulirane) sa dovoljno jakim kompjuterom, treba uzeti u obzir i mogućnost da prethodno pomenuti eksperiment bude izveden upravo pomoću kompjutera, koji bi bio priključen na robota, odnosno njegov mozak.

Zamislite sada da je robot sačinjen ne od veštačkog materijala (recimo metala), već od nekakvog prirodnog materijala koji je sličan ljudskom telu. Imajte na umu da je robotovo telo stvar, dok su robotove veštačke misli proces sa kojim je povezano telo. Problem, ili možda i vaša prednost, bila bi ta što bi zbog nesmetanog odvijanja procesa, bilo neophodno da vi kao svesna bića, to jest ljudi, upravljate tim procesom ukoliko robot nije u mogućnosti da sâm to čini. Prednost koju biste vi, i ja, i ostali ljudi, imali kod kreiranja robota je ta da, i ako dođe do promene robotovog izgleda, taj izgled biste uvek mogli da vratite u prvobitno stanje, putem zamene jednih delova sa identičnim delovima. Na taj način, u svakom trenutku bi, i ako dođe do prostorno-vremenskog diskontinuiteta, isti mogao i da se poništi, to jest da se povrati prostorno-vremenski i fizički kontinuitet. Tako bi vaš robot iz budućnosti uvek mogao da izgleda kao onaj iz prošlosti, dok bi onaj iz prošlosti izgledao kao onaj iz budućnosti, samo pod uslovom da ili niste menjali izgled, u smislu zamene delova, ili je izgled posle promene delova vraćen u prvobitno stanje.

Sa modernog stanovišta – koje se može sresti u okviru naučne fantastike i čija je česta ideja – proizlazi da smo mi neka vrsta kompjuterskog programa, potpuno apstraktna stvar koja bi u principu mogla da se uskladišti na magnetnoj traci. Ako bi se ovo u budućnosti pokazalo mogućim, to bi značilo uspostavljanje još jače veze između čoveka i robota, što bi još više produbilo saznanje o ljudskoj svesti. Ali, vi treba da napravite najpre distinkciju između čoveka i robota, u smislu onoga što nas i robota čini takvima kakvi jesmo. Ako se za čoveka ne može utvrditi da li je samo materijalan, za robota se sa izvesnom sigurnošću može reći da to jeste. Međutim, možemo reći, takođe, da je robot i nematerijalan ukoliko njegovo bivstvovanje posmatramo sa stanovišta svesti, odnosno njegovog mozga (pod pretpostavkom da takav robot postoji ili je kreiran). Takav robot bi, pretpostavljamo, mogao da poseduje i misli i iskustva, a opet bi mogao biti i materijalan. S druge strane, čovek bi u nekom slučaju mogao biti ljudska životinja, dok robot to ne bi mogao ni u jednom slučaju. Ako u jednoj varijanti odbacimo stanovište po kojem je čovek ljudska životinja, onda dolazimo do toga da i čovek i robot mogu biti i materijalni i nematerijalni, a u zavisnosti od ugla posmatranja. [Up. 10]

Razmislite o tome da vi posedujete jednu ključnu prednost koja se ogleda u tome da skoro u potpunosti možete da utičete na to kakav će robot biti. Takva mogućnost vam u vašem svetu umetnosti može dati izvesno osećanje moći, budući da vi kao ljudska bića koja uopšte nisu mogla da utiču na to kakvi ćete u stvari biti, sada u potpunosti možete da kontrolišete situaciju, stvarajući biće po svojim zamislima.

Želim vam lep letnji raspust, i da se lepo odmorite kako biste se dobro pripremili za izazove koji vas očekuju već u oktobru, na putu ka ostvarenju vaših zamisli i ciljeva. Međutim, uporedo razmišljajte o stvarima koje smo prešli u ovoj godini. Naročito obratite pažnju na ovu priču o robotima, i odnosu ljudi prema njima. Neka vam to bude osnova za razvijanje vaše opšte kreativnosti, vaše fantazije da možete da zamislite i ono što je trenutno i naizgled nezamislivo i krajnje čudnovato. Kao što sam i na početku razmatranja

o robotima rekao, sasvim je logično što se robot uzima za primer kada čovek želi da se upoređuje sa nečim što ne pripada njegovoj vrsti. Dakle, vi kao ljudi imate mogućnost da pomoću poređenja sa robotom, proširujete svoje polje delovanja, svoje kapacitete koje kao čovek posedujete, a kako biste svoje stvaralaštvo podizali na sve viši nivo. Iskoristite to dobro.

LITERATURA ZA VEŽBE

- [1] Bernard Bruce (ed.), *Vincent by himself*, A Time Warner Book, London, 2004.
- [2] Boullée Etienne-Louis, *Architecture, Essai sur l'Art*, éd. Helen Rosenau, Londres, Alec Tiranti, 1955.
- [3] Brettell Richard R., *Modern Art, 1851-1929: Capitalism and Representation*, Oxford University Press, 1999.
- [4] Civardi Giovanni, *Drawing Portraits: Faces and Figures*, Search Press, 2002.
- [5] Civardi Giovanni, *Drawing the Human Body: An Anatomical Guide*, Sterling Publishing Company, 2001.
- [6] Conard Mark T. (ed.), *The Philosophy of the Coen Brothers*, University Press of Kentucky, 2009.
- [7] Corominas Aurora, *On Human Inside the Representation Space of the Paint Brush*, Formats, Revista de Comunicació Audiovisual, 2005.
- [8] Faigin Gary, *The Artist's Complete Guide to Facial Expression*, Watson-Guptill, 2008.
- [9] Grojs Boris, *Stvarnost arhiva*, pr. Đorđe Tomić, u: Treći program, 131-132, III-IV, 2006.
- [10] Harnad S., *Other Bodies, Other Minds: A Machine Incarnation of an Old Philosophical Problem*, in: *Minds and Machines*, 1: 43-54, 1991.

- [11] Kemp Martin and Wallace Marina, *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, University of California Press, 2000.
- [12] Klee Paul, *Pedagogical Sketchbook*, Praeger Publishers, New York and Washington, 1972.
- [13] Kle Paul, *Zapisi o umetnosti*, izb., pred. i pr. Bojan Jović, Esotheria, Beograd, 1998.
- [14] Paoletti John T. and Radke Gary M., *Art in Renaissance Italy*, Laurence King Publishing, 2005.
- [15] Popovski Aleksandar (reditelj), predstava *Metamorfoze*, „O predstavi“, sajt JDP-a, 2010.
- [16] Searle J. R., *Mind: A Brief Introduction*, Oxford University Press, 2004.
- [17] Tatarkjevič Vladislav, *Forma: istorija jednog izraza i pet pojmova*, u: Treći program, 37, II, 1978.
- [18] Vilhelm Rihard i Jung Karl Gustav, *Tajna Zlatnog cveta*, Kineska knjiga života u prevodu i tumačenju Riharda V. i sa komentarom Karla G. J., preveo David Albahari, Gradina, Niš, 1990.
- [19] Viola Bill, *Going Forth by Day*, Guggenheim Museum, 2002.
- [20] Windelband W., *Povijest filozofije*, pr. Nada Šašel, Danko Grlić i Danilo Pejović, knjiga prva, Naprijed, Zagreb, 1990.

Zaključak

U ovom radu, koji ima teorijske pretenzije, bilo je veoma važno da se uoči razlika između činjenice i vrednosti, činjenice i teorije, i činjenice i tumačenja, iako je naš pokušaj išao i u pravcu izvesnog doprinosa pedagoškoj praksi u likovnim umetnostima. U prilog tome govori i onaj drugi deo naslova „teorija umetnika-predavača“, koji direktno aludira na svrhu i cilj rada.

U *Prvom delu* smo nastojali da odredimo zašto se istorijsko istraživanje odvija pod uslovima koji se razlikuju od onih koji važe u epistemološkom istraživanju. Pojmovi kao što su „umetnost“, „istorija“, „stvaralaštvo“, „pogled na svet“, „iskustvo“, „genije“, „spoljni svet“, „unutrašnjost“, „izražavanje“, „stil“, „simbol“ – koje mi uzimamo da su razumljivi sami po sebi, obuhvataju mnoštvo istorijskih činjenica. Stoga, morali smo da obratimo naročitu pažnju na činjenicu da su moderni pojmovi umetnosti i nauke, i pridruženi pojam metoda nedovoljni, ukoliko nisu utemeljeni na tradiciji, razvijajući pri tom modernu ideju nastavnog metoda. Ipak, naš glavni akcenat se zasniva na načelu konstruktivističke teorije po kome ne postoji pojedinačna validna metodologija u nauci i umetnosti, nego raznovrsnost korisnih metoda. Problem sa kojim smo se na početku susreli tiče se predmeta istraživanja umetnosti koja se proučava kroz praksu i teoriju, pa je tim teže definisati nastavne metode na fakultetima likovnih i primenjenih umetnosti. Nemogućnost da sasvim precizno postavimo realne parametre koji bi poslužili kao osnova za istraživanje ovog problema na umetničkim akademijama, postavila je pred nas zadatak da odredimo precizne i jasne metode za nešto što na prvi pogled ne trpi takvu vrstu metodološkog ograničavanja. Tako su mogle i da nastanu nedoumice i nejasnoće, bez obzira na to što su metodi potpuno jasni. Stoga je naš zadatak bio da pre pristupanja istraživanju određene problematike definišemo nastavni metod, i zatim ta saznanja upotrebimo u daljem proučavanju i definisanju metodologije istraživanja.

S obzirom na to da smo u narednim delovima kao polaznu osnovu za dalja tumačenja uzimali Kleov primer, i kako je on najveći deo vremena proveo predavajući na Bauhausu, mi smo, logično, za polazni model uzeli Bauhausov model likovne nastave, koji predstavlja organizovan tehnički program uravnotežen ličnim ispitivanjem i imaginacijom. Na kraju *Prvog dela* se vraćamo na pojam „umetnik-predavač“, i ističemo značaj uloge predavača kada je reč o završnici studentovog procesa stvaranja. Napomenuli smo, takođe, da student na početku procesa učenja upija znanje i već oprobana pravila, ali istovremeno ne robuje tim pravilima, kako ga ona ne bi usmerila u pravcu šematizovanog pristupa procesu učenja.

U *Drugom delu* su nam predavanja Paula Klea - ali i njegov razvoj kao ličnosti i umetnika kroz različite periode, od odrastanja, preko mladičkog doba, pa sve do zrele faze – poslužila kao osnova za istraživanje. Međutim, da bismo započeli ovo istraživanje, prethodno smo morali da pronađemo i izvor Kleovih predavanja. To je, naravno, uslovljeno i činjenicom da predavanja na umetničkim akademijama zahtevaju metodološku postupnost. Kleova predavanja su proizašla iz njegove umetnosti kao izvora, te se tako njihov evolutivni razvoj posmatra i u tom kontekstu. To je podrazumevalo istraživanje, ne samo Kleovog razvojnog puta tokom njegovog detinjstva – što je kasnije uticalo i na njegovu umetnost i na njegova predavanja – nego i razvoja po etapama. Istakli smo i Kleovo interesovanje za biologiju, fiziku, ali i paleontologiju i astronomiju. Iz istraživanja u ovom delu, mogli smo da izvedemo zaključak kako je Kleu ideja bila bitnija od reprodukovanja. Videli smo da je on na svojim predavanjima koristio skice i crteže, koji zajedno bolje od nekih drugih medijuma mogu da izraze i približe ideju studentima. Proučavali smo i odnos između teorije i prakse, i otkrili da razmatranje odnosa između ove dve naizgled udaljene oblasti, zahteva studioznu pripremu i kontinuirano proučavanje različitih problema koji se javljaju prilikom sintetizovanja njihovih znanja i rezultata. Ono što je ipak najvažnije, zaključili smo da ni teorija ni praksa ne mogu jedna bez druge.

U *Trećem delu* smo razmatrali mogućnost provere teorijskog znanja putem predavanja i vežbi, i ustanovili da je to prvi korak u procesu učenja kroz praksu. Takođe, ustanovili smo i kako tokom ovog procesa profesor nastoji da uvede studenta najpre u teoriju, to jest predočava mu što jasnije osnove teorijskog znanja. Sve ovo je neophodno kako bi student kroz predavanja i vežbe mogao da primeni saznanja do kojih je došao slušajući i usvajajući teorijsko znanje, jer ono mu neosporno može pomoći u kasnijem stvaralačkom procesu. Takođe, u ovom delu smo pokušali da barem delimično damo odgovor na pitanje: Da li reči mogu dovoljno da govore o slici? Uključili smo u razmatranje i mogućnost da bi neko možda mogao da donese zaključak kako i u procesu učenja crtanja i slikanja, reči, odnosno teorija, nisu toliko neophodni. Ipak, tu mogućnost nismo uzeli kao reprezentativni model za generalno tumačenje i nagovestili kako to nije naš stav po ovom pitanju. Govorili smo i o tome kako je tehnika veoma bitna, iako se često ideja ističe kao mnogo značajniji segment umetnikovog stvaralaštva. Jer, bez tehnike nema ni realizacije ideje, koliko god mi bili saglasni u tome da bez ideje nema ni likovnog rada ili dela. Stoga smo tehniku označili kao jednu vrstu forme, koja je prethodnica prave forme i istovremeno služi za njeno prikazivanje.

Kada je reč o Kleovom nastavnom metodu, utvrdili smo da se on sastoji od teorijskih predavanja, praćenih vežbama, u kojima se teorija proverava. Kle je na svojim predavanjima najviše koristio crno-bele crteže i skice, kombinujući ih sa teorijom, kojom je i započinjao kurs. Uporedili smo njegov metod sa metodima, pre svega, njegovih kolega sa Bauhauusa, Kandinskog i Itena. Tako smo zaključili da se nastavni metod Kandinskog nadovezivao na Kleov, jer se već više od njegovog približavao primeni u dizajnu, pre svega sa aspekta analize boja. Međutim, utvrdili smo da je Kleov prethodio ovom kao izvorni metod, jer skica i linearni crtež prethode boji. Za Itena smo ustanovili kako se on, za razliku od Klea, na svojim predavanjima intenzivno bavio bojom, i istovremeno smatrao da je nemoguće razmatrati boju odvojeno od forme, i obratno, kako jedno ne može da postoji bez drugog.

U *Četvrtom delu* smo došli do zaključka, da kada je reč o metodima koji se izvode iz onih postojećih određenog umetnika, onda je Paul Kle očigledno relevantan primer kako bi to moglo da se izvede na najefektniji način. Utvrdili smo i da je njegov nastavni metod izvanredan i redak primer gde je jedan umetnik obogatio i unapredio likovni postupak pomoću teorije umetnosti. Stoga smo pokušali da izvedemo sopstveni metod, koji za svoj inspirativan i bazični izvor uzima Kleove nastavne metode. Ovo poglavlje smo podelili na dva segmenta u kojima se kombinuju skice, crteži i teorijsko razmatranje. U prvom segmentu, naslovljenom *Skice*, poseban akcenat je stavljen na čin stvaranja koji je opet rezultat procesa što se odvijaju u stvarnosti, a pri tom je, za razliku od kosmičkih procesa vremenski ograničen. Tako stvaranje i na dvodimenzionalnoj površini dobija karakter merljivog. Ovde je bilo neophodno da uključimo i proces građenja, koje se odvija ili na već izgrađenom, ili od početka. Prvo smo utvrdili kako je na samom početku proces haotičan, pa je zbog toga prisutna i težnja studenata da pronađu pravu formu. Sledeće što smo utvrdili je činjenica da je neophodan izvesni stepen slobode u ovom procesu, kako se građenje ne bi odvijalo po principu automatizma. I na kraju, ustanovljeno je da svaka struktura prati one prethodne, jer kada ne bi bilo ovakvog reda, formiranjem bi se dobila neodgovarajuća forma. Odgovarajuća forma bi stoga bila ona koja se rukovodi hermeneutičkim principom odnosa celine i njenih delova.

Drugi segment ovog dela, naslovljen sa *Vežbe*, podeljen je na 7 vežbi sa po 8 časova. Cilj ovih vežbi je da se studenti postupno uvedu u čin stvaranja kroz nekoliko etapa. Kao što je u prvom segmentu cilj da se studentima približe određeni principi i zakonitosti stvaranja, kako bi ih oni što bolje shvatili, tako je drugi eksperimentalno polje u kojem kroz vežbu treba primeniti shvatanja tih principa. Pritom, ove vežbe su univerzalne za sve studente, ali su tako koncipirane da svakog studenta usmeravaju u pravcu građenja jedinstvene kreativne ličnosti. Ono što je ovde bitno istaći je to da se na časovima koriste i tradicionalni i moderni medijumi; na taj način se kod studenata podstiče sposobnost da odgovore na različite vrste izazova, i istovremeno im se usađuje fleksibilnost za različitosti. Tako će oni imati jasnu predstavu o razvojnoj spirali, koja ne samo da objašnjava metode u

njihovom istorijskom razvoju, nego i različite vrste medijuma u kojima su ti metodi primenjivani i gde je proveravana njihova delotvornost. Tako se ovde za postizanje određenih ciljeva i rešavanje problema koriste tradicionalni medijumi, kao što su crtež, slika, skulptura, grafika, ali i moderni, pozorište, performans, video rad, film. Pozorište ima dugu tradiciju, i sa te strane, ono ne bi predstavljalo moderan medijum, ali je u kontekstu poređenja sa, pre svega, performansom, kao i ostalim modernim, ali i tradicionalnim medijumima, ono podvedeno pod ovu kategoriju.

Iz *Četvrtog dela*, ali i iz ostalih, proizlazi neizbežno pitanje u vezi sa tim kako na umetničkim akademijama konstantno poboljšavati nastavu, što opet podrazumeva dobro pripremljen plan u kojem se definišu i upotrebljavaju odgovarajući metodi. Ovaj rad je od početka bio zamišljen da u potpunosti bude teorijski. Međutim, on bi jednim delom mogao da predstavlja i skromni doprinos istraživanju metodike nastave na fakultetima likovnih i primenjenih umetnosti. Činjenica je da je u današnje vreme ostvarivanje individualnih ciljeva podređeno zajedničkim interesima, to jest najčešće je ostvarivanje ciljeva moguće kroz zajednički rad. Ovim principom se rukovode i studenti umetničkih akademija i njihovi profesori. Kleov nastavni rad i danas može predstavljati inspiraciju za sagledavanje metodoloških osobenosti, pre svega, na akademijama, ali i u radu sa mlađim uzrastima. Budući da smo ovde koristili metodološki pristup radi definisanja uzorka za moguću bolju praksu, mi računamo na izvesnu primenjivost i na građenje umetničkog dela kroz likovnu praksu.

Nakon zaključka sledi *Aneks*, gde se razmatraju načini na koje se umetnost može predavati, i u tom smislu, predlažu se različiti metodi koji mogu pomoći da se predavanja usmere u ispravnom pravcu. Ovde će biti napravljen i presek, to jest zaključićemo prethodnu analizu iz čitavog rada preusmeravanjem pažnje na današnje stanje stvari. S tim u vezi, iznećemo nastavni plan i program nekih od značajnijih fakulteta likovnih i primenjenih umetnosti u svetu, u današnje vreme. Pri tom ćemo nastojati da izvedemo zaključak o

razlikama među njima, i pokušati da naglasimo krupnija razilaženja u osnovnim koncepcijama. Ideja je i da se one uporede sa akademijama iz prošlosti, kao i da se izvrši tumačenje u kontekstu tradicije. Naravno, one će biti upoređivane i sa akademijama u našoj zemlji, jer je prevashodni cilj unapređenje nastave i nastavnih metoda na umetničkim akademijama u Srbiji.

Posle svih razmatranja, koja su za cilj imala utvrđivanje teorije umetnika-predavača, mogu se javiti drugačiji pogledi na ovaj fenomen, što je bio i cilj rada. U takvoj vrsti analize bilo je neophodno da se utvrde modusi po kojima se umetnik, odnosno student, razvija, kao i vremenski okvir i društvene prilike perioda u kome određeni umetnik i teoretičar, ili student umetničke akademije, stvaraju i predaju. Kle je bio odličan model, jer je kao umetnik po formaciji nadgradio svoje praktično znanje i teorijskim, što mu je omogućilo da sveobuhvatnije sagleda likovni postupak koji su studenti Bauhauusa kasnije mogli da upotrebljavaju u širem kontekstu, čime se oblast likovne umetnosti proširivala, zadirući i u pojave ubrzanog naučnog i industrijskog razvoja.

Cilj našeg istraživanja se ogleda u tome da se na osnovu Kleovog nastavnog rada razviju predlozi novih modela nastave na umetničkim akademijama. U radu smo se rukovodili i činjenicom da nisu u dovoljnoj meri iscrpljene mogućnosti koje je nudio Kleov postupak; Kleov nastavni metod sadrži realne okvire da se na njegovim osnovama razviju metodi koji će biti primenjivi u savremenoj nastavnoj praksi. Kle nas je ovde, kao zvezda, i to ona koja veoma jako svetli, vodio na put koji nema poslednju stanicu, niti svoje krajnje odredište. To je putovanje lišeno vidljive stvarnosti, u kojem pojam granica i ograničavanje gube svoj smisao, putovanje u duhovnu stvarnost. Prateći ovu putanju, nastojali smo da dođemo do novih metoda koji imaju tendenciju da postanu jedni u dugačkom nizu razvojne spirale, kojoj se trenutno ne nazire kraj ni u budućnosti.

ANEKS

Razvijanje efikasnih metoda za rešavanje osetljivog problema predavanja na fakultetima likovnih i primenjenih umetnosti

Fakulteti likovnih i primenjenih umetnosti pokušavaju da pomognu studentima da razviju "stil". To izgleda dovoljno, ali, takođe, stavlja ograničenja na ono što bi moglo da bude urađeno. Mnogi umetnici koje mi nazivamo "veliki", nisu imali osobene stilove sve dok nisu bili u godinama kada većina studenata na završnim godinama donosi odluku u kojem pravcu će se kretati. Međutim, svi ovi problemi se vrte oko jednog centralnog. Da li je iracionalno reći da umetnost može da se uči? I ako tako mislimo, kako da opišemo šta mi, pri tom, radimo? Mi ne znamo u potpunosti kako predajemo umetnost, pa tako ne možemo tražiti da se ona uči, ili da se zna kako učenje može izgledati, sve dok ne utvrdimo nastavne metode koje ćemo tom prilikom koristiti. Na većini umetničkih akademija, predavačev nedostatak kontrole postaje *kliše*, a ideja da ne postoji metod za predavanje umetnosti postaje opšte priznata. Predavači se moraju osposobiti da predaju tehničku pripremu, kritičke standarde, modele znanja ponuđene pomoću drugih disciplina, operativne principe, nesvodljive elemente opažanja i vizuelnog iskustva, pokazujući sposobnost za manipulaciju formalnim jezikom, ili istorijom pitanja i odgovora, koji su se vremenom razvijali u medijumu. Umetničke akademije treba da ponude "podršku kritičkoj atmosferi", "dijalog", "pristup velikim javnim kolekcijama" i umetničkom svetu, i razviju kod studenata "privrženost" njihovom fakultetu. Ovo su sve razumne stvari, i mnoge od njih su moguće i ostvarive.

Lav Tolstoj (Лев Толстой) je govorio kako umetničke škole pripremaju za umetnički poziv, ali da je umetnost prenošenje na druge naročitih osećanja koja je sam umetnik doživeo, i postavio je, pri tom, ključno pitanje: "Kako se to može učiti u školi?"¹⁸⁴ I

¹⁸⁴ Lav Tolstoj navodi duboku misao ruskog slikara Karla Pavloviča Brjulova (Павлович Брюллов, 1799-1852) o umetnosti, smatrajući da ona najbolje pokazuje šta se može, a šta ne može naučiti u školama. Naime, popravljajući učenikovu skicu, Brjulov ju je na nekoliko mesta jedva dotakao, i rdava

pored razumevanja teškoće koja se javlja zbog nemogućnosti da se umetnikovo osećanje, ali i njegovo prenošenje na druge precizno definiše, kao i slaganja sa ovom Tolstojevom tvrdnjom, sigurno se neću složiti sa tim kako umetničke akademije ne treba da imaju okvirno utvrđene nastavne planove, kao i metode koji će unaprediti kako praksu, tako i teoriju. Neki će reći kako jasna pravila i metodi sputavaju studenta u njegovom kreativnom izražavanju, kao i da ima potrebnu slobodu, ne bi li stvarao originalne radove. Ali, takva “sloboda” pokazuje svoje pogubno dejstvo na primeru mnogih umetničkih akademija. Ovde “sloboda” nema pravo značenje pojma slobode, već je odraz nedostatka odgovarajućih metoda. Mnogi profesori se, takođe, kriju iza svoje nesposobnosti da utvrde određeni fleksibilni sistem sa odgovarajućim metodima - i po potrebi ih, u skladu sa mogućnostima i opredeljenjima studenata, menjaju i nadograđuju – govoreći već izlizanu i svima poznatu frazu da se “umetnost ne može predavati i naučiti”, kako svakom pojedincu ne smemo uskratiti njegovu slobodu izražavanja, a umetnost nije nauka pa da možemo i za nju po tom principu utvrđivati metode.

Nauka predstavlja ključnu i neizostavnu kariku u funkcionisanju svih delatnosti koje funkcionišu po principu pravila, pa tako i umetnost sve više traži njenu potporu i podršku. Takođe, ona je samo jedan od delova te karike koji mogu pozitivno da utiču na razvoj umetnosti, ali svakako i sve više neizostavan. Današnja opšta kretanja, kako u društvu, tako i u različitim oblastima, zahtevaju od svih učesnika u obrazovnim sistemima da ulože dodatne i sve intenzivnije napore, kako bi adekvatno pratili svaku promenu i reagovali na nju. Umetnost ne može da ide u korak sa pojavama koje se dešavaju paralelno sa opštim razvojem čovečanstva ukoliko ne isprati u određenoj meri sve te pojave, pa tako i naučni i tehnološki razvoj. Neko će reći da ovakav put nije najbolji, i kako to nije pravo rešenje za dalji razvoj i

mrtva skica najednom je oživela: “Eto, jedva osetno ste je dotakli i sve se promenilo”, rekao je jedan od učenika. “Umetnost počinje tamo gde počinje to jedva osetno”, rekao je Brjulov, izrazivši tim rečima najkarakterističniju crtu umetnosti. Lav Nikolajevič Tolstoj, *Članci o umetnosti i književnosti*, prevela Vida Stevanović, Prosveta – Rad, Beograd, 1968, 167-168.

unapređenje umetnosti. To ne mora predstavljati ništa loše za umetnost, naprotiv, suprotstavljanje različitih mišljenja i teorija može samo pozitivno uticati na razvoj oblasti, i njihovih teorija i metoda. Ljudi imaju različite poglede na umetnost i njen odnos prema nauci.

Svaka oblast mora biti utemeljena na metodima koji daju čvrstu osnovu za njeno strukturalno građenje. Kao i u nauci, i u umetnosti činjenice i dokazi treba da budu izvedeni induktivnim, odnosno deduktivnim zaključivanjem. Ovo znači kako, recimo, istorija umetnosti može da uzme jedan period - bez obzira da li je u bližoj ili daljoj prošlosti, i da li tumačenje započinje od samog početka u istorijskom smislu – kao osnovu od koje će se vršiti izvođenje i zaključivanje induktivnim ili deduktivnim principom, a u zavisnosti od toga da li se kreće od pojedinačnog ili opšteg. Zaključivanje na osnovu ograničenog broja činjenica za nauku može predstavljati problem, ali za umetnost “ograničenost” ne mora da znači nedostatak, već prednost, jer je postavljanje privremenih granica za ovakvu oblast značajno, u smislu utvrđivanja jasnog pravca u kojem će se neko kretati. Na taj način, sagledavanje razvoja umetnosti temelji se na paralelnoj sintezi njenih načela i pravila, i naučnih teorija u okviru nauke.

Paul Fajerabend iznosi jedno široko rasprostranjeno tumačenje koje modernom čoveku izgleda veoma prirodno i koje su, takođe, zastupali mnogi istoričari umetnosti i nauka, i još ga uvek zastupaju: “Po ovom tumačenju, čovek je postavljen u dobro uređeni svet, on živi u *kosmosu*. On to ne uviđa odmah, pa čak i kada počne polako da razaznaje konture sveta, često mu nedostaju sredstva da svoje saznanje valjano izrazi. Ali, čovek se uči. Polako popravljja svoju situaciju. Zablude i grubosti nestaju, a na njihovo mesto dolazi prirodniji i stvarima primereniji način prikazivanja. Tako i umetnosti i nauke napreduju od nesavršenog ka sve savršnijem saznavanju i prikazivanju sveta.”¹⁸⁵ Da li umetnik u toku stvaranja svojih dela na bilo koji način razmišlja o kosmosu i njegovom beskonačnom širenju? Ili on, pak, prikazuje samo trenutak, stvarno okruženje u kojem se u tom trenutku

¹⁸⁵ Paul Fajerabend, *Nauka kao umetnost*, prevela Branka Rajlić, Matica Srpska, Novi Sad, 1994, 34.

nalazi? Mi ne možemo tvrditi ni jedno niti drugo, jer ne smemo da isključimo jedan značajan faktor, a to su umetnikova intuicija i podsvest. Činjenica je kako umetnik nije u obavezi da objasni svoje delo, to jest ono što je tim delom želeo da kaže i prikaže. Ono što može predstavljati problem kod teorije umetnosti i likovne kritike, jeste to da one propagiraju ideju po kojoj će objasniti ono šta je umetnik želeo da kaže, ali i ono što nije želeo. Takav pristup može dovesti do toga da se u analizu uključe netačna, pa čak i proizvoljna i subjektivna tumačenja. U tom slučaju na scenu stupa nauka, to jest u razmatranje se uključuju i naučne činjenice i dokazi kako bi se izbegle bilo kakve nedoumice i broj pogrešnih zaključaka sveo na što je moguće manji broj.

Umetnost izlazi iz okvira ograničenog poimanja stvarnosti, te je stoga sužavanje njenog okvira u suprotnosti sa njenom suštinom. Činjenica da neprekidan razvoj nauke uslovljava pojavu sve većeg broja metoda, jasno upućuje na to kako ni umetnost ne bi trebalo biti izuzeta od toga, a pogotovo ne da bude izolovana i ograničena. Budući da se naučni metodi neprekidno razvijaju, i kako naučne teorije koje se javljaju u nekom periodu mogu biti preciznije od prethodnih, u smislu da bolje usmeravaju razvoj nauke, nema razloga da se i umetnost ne uključi u takav proces. Samo i jedan metod može prouzrokovati pojavu drugih, a zastarele teorije se mogu nadograditi novim ili u potpunosti zameniti. Svaki problem zahteva i tačan sud, a moraju da budu uspostavljeni i logički odnosi između različitih metoda, ali i unutar njih samih, i sve to ne sme da remeti teoriju. Uključivanje većeg broja elemenata otvara nove probleme, u smislu da se time povećava broj sudova postavljenih na logičke osnove. Određeni dokaz može biti validan u jednom ograničenom periodu, a da se njegova istinitost u sledećem ili nekom narednom periodu dovede u sumnju, a samim tim i podvrgne preispitivanju i novom utvrđivanju. Takav dokaz može da bude i opovrgnut i zamenjen drugim, a može biti i nadograđen novim saznanjima i činjenicama. Moglo bi se reći da su umetnost i nauka u tesnoj vezi, u smislu da razvoj jedne u velikoj meri zavisi od razvoja druge.

U današnje vreme nam se određivanje uloge umetnosti i njenog mesta u budućnosti predočava kao jedan od najtežih zadataka. Ovo se prvenstveno dešava iz razloga što je čak i danas veoma teško pronaći njeno mesto u mnoštvu konstantno promenljivih procesa što nas okružuju, i koje ne uspevamo da u potpunosti obuhvatimo. Takođe, mi sada ne možemo da predvidimo u kakvom obliku, i na koji način će se ona praktikovati u budućnosti. Raskidanje sa tradicijom je jedna od potencijalnih opasnosti za umetnost, koja bi na taj način ostala na staklenim nogama. Ako bi se to desilo, samo bi bilo pitanje trenutka kada bi umetnost ostala i bez tog oslonca. U današnjem vremenu post-postmodernizma još veće su, čini se, oscilacije u razvojnim okvirima likovnog izražavanja, nego što je to čak bio slučaj i sa postmodernizmom. Raslojavanje današnje umetnosti na veliki broj najrazličitijih izražajnih formi, stvara neku vrstu haotičnog stanja gde sloboda više nema svoju oduvek razumljivu funkciju, i gde termin „slobodna tvorevina“ gubi svoje ranije značenje, pa sada postaje označitelj za nešto što podrazumeva toliki stepen slobode da više ni nema jasnu koncepciju i okvire.

Jedan od problema je, takođe, i pitanje kolektiva koji nema više onaj značaj koji je imao u prošlosti, jer ga sada često zamenjuje pojedinac kome je data neograničena sloboda, što može biti prilično opasno. Problem je i što nije uspostavljen adekvatan odnos između umetnosti i nauke. Kao da umetnici, teoretičari umetnosti i profesori nisu spremno dočekali nauku koja im se predstavila u velikom usponu. Na taj način je osporen značaj uloge umetnosti da se prilagođava svim novim situacijama u različitim periodima. Umetnost je često bila najbolji tumač i korektor stvarnosti, i kada nije bilo u pitanju realno predstavljanje. Ona je kroz istoriju uspešno odolevala mnogim promenama u društvu, i najčešće je njeno jezgro ostajalo netaknuto. Činjenica je i da ona u mnogim kriznim situacijama nije gubila svoju izvornu ideju. U današnje vreme, pojedinac bežeći iz kolektiva u individualnost, i pokušavajući da sâm bude kolektiv (ili iznad kolektiva), istovremeno postaje zatočenik te individualnosti koju na kraju čak i gubi. Problem ne treba sagledavati na nivou pojedinca i njegovog koncepta, već ga treba uopštiti i zatim raščlaniti na delove. Isto tako, neadekvatna sinteza velikog broja različitih pristupa proizvodi konglomerat koji je rezultat

nesistematičnog struktuiranja. Pojedinaac pokušava sâm da osmisli koncept i sebično ga čuva, pri tom ne dozvoljavajući da neko drugi uđe na njegovu teritoriju. Nema više snažnih ideja vodilja oko kojih bi se okupio veći broj umetnika, pa tako izostaje kompleksnost i u produktivnosti i u kvalitetu, što opet utiče i na vrednost umetničkog dela.

Tako nešto je poslednji put viđeno krajem 19. i početkom 20. veka, kada su delovali pokreti unutar kojih su svi umetnici težili zajedničkom cilju. I pored toga, umetnici nisu gubili individualnost i originalnost, koja se upravo u kolektivu još snažnije razvijala. Međutim, i tu je postojao problem, u smislu da su u kratkom vremenskom periodu jedne pokrete zamenjivali drugi, ili je u istom vremenskom razdoblju delovalo više različitih pokreta. To je moglo da proizvede izvesnu zbrku u čitavom sistemu, ali, s druge strane, ti pokreti su proizlazili jedni iz drugih. Dakle, uprkos razlaganju tog sistema nije došlo do narušavanja idejnog toka, jer se jedan pokret nadovezivao na drugi, to jest nadograđivao ga je. U doba Renesanse, pak, svi su bili okupljeni i složni u tome da ostvare cilj, a to je bio napredak umetnosti u odnosu na prethodne periode. Zajedničko delovanje nije ometalo pojedince koji su se, doprinoseći ostvarivanju zajedničkog cilja, to jest napretka umetnosti, istovremeno i sami formirali i napredovali. Na taj način je uspostavljen uspešan interaktivan odnos koji nije mogao da naškodi ni jednoj strani, ni pojedincu ni kolektivu, već je, naprotiv, unapređivao kako interaktivne odnose u kolektivu, između pojedinaca i odnos pojedinca prema kolektivu, i obratno, tako i čitav koncept i sistem jednog perioda.

Danas ne postoji granica u umetnosti, praktično se briše granica između onoga što je kao umetnost prihvatljivo i onoga što nije. Dakle, mogućnost kontinuiteta tradicije se tako slama sama u sebi. Ne razjedinjuje se samo ovo ili ono estetičko stanovište, već celokupni sklop značenja. Kada se prirodni poredak stvari sruši, dobijamo entropiju – pomeranje od sistematičnog reda ka narastajućoj haotičnosti i gubitku pravca. Time što se pojedincu nudi neograničena sloboda, istovremeno se na njega vrši pojačani pritisak da izabere jednu od bezbroj alternativa. Kako u društvu više nema jednoglasnosti, pojedincu je

sve teže da zna šta bi i kako trebalo izabrati, ili kako bi svoj izbor odbranio i vrednovao. Tako sloboda od svake određenosti može voditi ka tako celovitoj neodređenosti, da čovek više i nema razloga da bilo šta bira. Samim tim, neograničena sloboda proizvodi proizvoljnost od koje može biti više štete nego koristi.

Preporod umetnika je značajan događaj za razumevanje umetnika-predavača. To se dogodilo za vreme Renesanse, ali prelazak sa radioničarskog načina mišljenja je bio spor proces. Ovo mišljenje rezultiralo je obnovljenim interesovanjem za stare Grke, emocije i prirodni svet. Praktični sadržaji za poučavanje pokrenuli su preporod liberalnog obrazovanja i isticanje humanizma. Liberalno obrazovanje Renesanse uključivalo je estetiku, istaknut dodatak filozofskom obrazovanju, koji je bio izostavljen iz srednjovekovnog obrazovanja. Kombinujući i tehnička i narativna interesovanja, umetnici su nameravali da upotrebe ove aspekte umetničkog obrazovanja kako bi predstavili svoje znanje sveta kroz sliku. Od 14. do 16. veka, studenti su nastavili da postaju profesionalni umetnici pod majstorima, u odgovarajućim poljima vajarstva ili slikarstva.

Međutim, nove mogućnosti su nastale da bi se naučile umetničke veštine, za one koji su tražili obrazovanje izvan zlatarskog zanata. Umetnički klubovi i akademije su bile alternative koje su se pojavile otprilike u ovo doba. Slikari, skulptori i muzičari često su posećivali umetničke klubove zajedno sa pripadnicima više klase, da bi diskutovali o pitanjima vezanim za muziku i poeziju. Umetnička akademija u Firenci iz 16. veka je nezvaničan početak koji je karakterisao stil slikanja. *Accademia del Disegno* je osnovana u Firenci 1563. godine, i takvu ranu akademiju je teško definisati u odnosu na kasnije verzije. Zajedno sa "Firentinskom akademijom" su radile i druge akademije, društvene grupe i umetnički klubovi. Od diskusija grupa do crtanja u takvim krugovima, ovi neformalni sastanci i škole konačno su postali organizovaniji. Rane akademije glavni akcenat su stavljale na kopiranje radova majstora, koje je pomagalo praksi i poboljšavalo crtačke

veštine. Iako su učenici mogli, takođe, da crtaju gledajući od majstora, postojale su druge dužnosti koje su obuzimale njihovu pažnju. Ovi sastanci, u kojima su privatno učestvovala grupe umetnika, uspostavili su novu alternativu.¹⁸⁶

Godine između 1530. i 1540. bile su značajne zato što je neorganizovana akademija u ovo vreme preoblikovana. Bez obzira na to ko je zaslužan za prvu akademiju, promenu predstavlja obrazovanje pomoću novog tipa predavanja. Radioničarski način mišljenja sada nije bila jedina opcija, i novi obrazac je nudio manje tehničkog i manuelnog rada, a više intelektualnih stvari za razmišljanje, uključujući književnost, muziku i poeziju. Beležnice Leonarda da Vinčija ilustrovale su napredovanja u ovom periodu, naročito studiju nacrtanu za umetnike, koja je uključivala svetlost, senku, boju, proporciju, perspektivu, prirodu, kretanje, psihologiju i anatomiju. Nastojavši da se razvije kao osobeni pojedinac, Leonardo je, kao i još neki pojedinci iz doba Renesanse, mogao da započne proces asimilovanja različitih uticaja, što iz svoje neposredne okoline, što onih koji su proizašli iz toka određenog kretanjem prethodnih epoha. Gradeći svoju ličnost, on je istovremeno mogao da tumači prethodne periode, ali i napravi raskid sa pojavama koje nisu doprinosile njegovom cilju. Leonardovo tumačenje stvarnosti izlazilo je iz okvira jednog unapred određenog sistema vrednosti koji je vladao u srednjem veku.

Tako su elementi, koji su u srednjovekovnoj umetnosti bili tek u fazi primarnog razvitka, u renesansnoj umetnosti dobili kompleksno značenje. Progresivnim rastom, prvobitno ireverzibilni elementi postaju reverzibilni. Elementima kojima se izvodilo strukturalno građenje jednog sistema umetničkog vrednovanja, gradi se više različitih segmenata tog sistema. Izvan ovog sistema, umetnička vrednost je relativna u odnosu na to pod kojim okolnostima je jedno umetničko delo nastalo. U fundamentalnom obliku, uticaji su dolazili iz različitih sredina, i kompleksnijom analizom se može doći do zaključka da su se

¹⁸⁶ Vid. G. James Daichendt, *Artist-Teacher: A Philosophy for Creating and Teaching*, Intellect, 2010.

svi morali naći u jednoj tački celokupnog procesa. Progresivnim metodom se dolazi do činjenica koje su od fundamentalnog značaja za dalji tok, to jest one sada postaju razumljivije, budući da je od tih istih činjenica moralo i da se krene na putu ka opštoj spoznaji. U drugoj polovini 16. veka postojale su radionice koje su počele da liče na obrazovne institucije, jer su učile perspektivu i anatomiju po modelu.¹⁸⁷ Prve renesansne akademije funkcionisale su kao rane grčke radionice, izuzev što su učile gramatiku, pravopis i filozofiju, koji su bili neprihvaćeni od strane sistema. Sastanci su bili neformalni i slični studijskoj grupi. Tokom 17. veka, neformalne umetničke škole koje su pratile metodologiju zlatarskog zanata, nastavile su da postoje. Međutim, u ovo vreme, koje su istoričari umetnosti označili kao period Baroka, one su brzo postale zastarele u odnosu na nekoliko velikih umetničkih akademija.

Dugo su postojale sumnje da li umetnost može da se predaje. One idu nazad, najmanje do Platonove ideje inspiracije, *manie*, i Aristotelovih pojmova genija i pesničkog zanosa (*ecstaticos*). Ako se umetnost pravi pomoću *manie*, onda svakako obična nastava može imati malo efekta, ali je drugačije ako je to inspirisana nastava. Platon i Aristotel su istorijsko nasleđe svih, u meri u kojoj je praktično sva nastava umetnosti u današnjem svetu pod uticajem zapadnih normi, i možda bi većina ljudi bila i srećna da kaže kako umetnost zavisi nekako od *manie* i, stoga, ne može da se predaje. Ipak, istorijski, sumnje su nadvladane pomoću institucija koje polažu pravo da predaju umetnost. Posle Platona i Aristotela, postojala su dva glavna puta i mesta gde su ljudi tvrdili da je inspiracija centralna, i kako se tako umetnost ne može predavati. Prvo su bile Romantičke umetničke škole, a drugo Bauhaus. Romantičko mišljenje je to da je svaki umetnik individualan, tako da nikakva grupna nastava nikada ne može uspeti u nastavi umetnosti.

¹⁸⁷ Umetnički sastanci, kao “škola” za svrhe kopiranja umetničkih dela, ili međusobno angažovanje u procesu crtanja na osnovu posmatranja, nisu mogli, međutim, da obrazuju “akademiju”: ona nije mogla biti jedinstvena celina sve dok negde kasno u 16. veku nije postala centar za crtanje, ili po umetničkim delima, ili po modelima. C. Goldstein, *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, navedeno prema: G. James Daichendt, op. cit., 33-50.

Bauhaus je bio zasnovan na ideji da je zanat fundamentalan, i kako bi nastava umetnosti trebalo biti posvećena predavanju onoga što je prijemčivo osnovnim pravilima i procedurama. Neki predavači savremene umetnosti slobodno priznaju kako umetnost ne može da se predaje, i njihovo priznanje ih stavlja u fundamentalnu logičku vezu: oni kažu kako se umetnost ne može predavati, i još idu da predaju studentima koji veruju kako uče umetnost. Većina predavača bi mogla reći kako oni ne tvrde da predaju umetnost direktno. Ali, na institucionalnom nivou, škole i akademije gde oni rade nastavljaju sa funkcionisanjem kao da se nastava umetnosti može održati. Dve pozicije – za i protiv mogućnosti predavanja umetnosti – nekompatibilne su. Umetničke akademije mogu biti preporučene kao mesta gde studenti uče tehnike, ili fantazije sveta umetnosti, i to bi moglo biti u skladu sa određenom predavačevom tvrdnjom kako ne zna na koji način da direktno predaje umetnost.

Činjenica da je tako teško znati šta može značiti predavati umetnost, utiče na predavače da idu dalje: to ih podstiče da predaju na mnogo različitih načina. Tipični delići dokaza su iskustva sa umetničkih akademija – činjenica da su ih poznati umetnici završili. Fakultetski katalogi propisno katalogizuju svoje diplomce koji su postali poznati. Predavači veličaju rad poznatih umetnika, a svojih bivših studenata, kao što su im ranije i pomagali, navodeći ih ka njihovom uspehu. Još uvek, postoji veoma malo dokaza da umetničke akademije imaju kontrolu nad produkcijom zaista interesantne umetnosti. To može biti ništa više od slučaja. Ipak, ranije ili kasnije, student će naći predavača, ili nastavni plan, ili okruženje koje je baš pravo, i to ga onda može pokrenuti da radi ono što je mnogim ljudima interesantno. Ali, da li predavači imaju i najmanju kontrolu nad ovom interakcijom, ili najneodređeniju ideju o tome kako to funkcioniše? Kako mi znamo da su umetničke akademije išta više od neutralne pozadine, mesto koje ne zaustavlja umetnika u razvoju? Bauhaus je tvrdio da je prava umetnost retka, čak i ako ona može da se dogodi u školskom okruženju. Teškoća sa ovim pogledom je ta što postoji mogućnost da su “istaknuti” umetnici mogli da budu “izvanredni” pre nego što su krenuli na akademiju, tako da ih predavači umetnosti nisu ni usmerili na taj put. Ako bi predavači mogli da stvaraju umetnike, onda bi to bila uobičajena praksa, i ne bi bilo tako retko da potvrđena umetnost bude predavana.

Predavač umetnosti treba da pruži pravu atmosferu, ali on ne može u potpunosti kontrolisati šta se dešava u atmosferi koju je stvorio. Umetnička učionica je negovano okruženje, mesto gde sve vrste prijateljstava i mogućnosti postoje, a koje se nikada ne mogu razviti u spoljnom svetu. Predavači umetnosti bi trebalo, što većinom nije slučaj, da predaju o savremenoj kritici i teoriji umetnosti. Studenti koji nameravaju da budu deo sveta umetnosti, morali bi razumeti teorijsko pisanje, i često, oni žele da u potpunosti koriste ideje postmodernizma, postkolonijalne teorije i povezanih kulturnih kritika. U skladu sa ovim pogledom, studenti bi trebalo da na umetničkim akademijama uče kritičke termine (pogled, *simulacrum*, informator nasleđa, *objet petit a*, razliku, itd.), zajedno sa relevantnim filozofijama umetnosti i viđenja, i teorijama kao što su psihoanaliza, multikulturalna teorija i srodne kritike. Predavači umetnosti bi, takođe, trebalo da upute studente kako da se zajedno kreću u savremenom svetu umetnosti: kako da razgovaraju kao kritičari, kako da postanu uspešni članovi takmičarskog žiriranja i kako da predstavljaju svoje radove galerijama. Ovo bi stoga moglo da uključuje “dijalog” o umetničkoj sceni i “pristup velikim umetničkim kolekcijama”. Neke umetničke akademije pokušavaju da izbegnu davanje suviše mnogo komercijalnih saveta, a većina je sklona ograničenom pogledu; neke, pak, pružaju studentima mogućnost da uspostave veze sa vlasnicima galerija i kritičarima, i uvode ih u njihovu lokalnu umetničku zajednicu, tako da oni mogu raditi unutar nje, ali ne i izvan nje.

Pre nego što dođemo do približnog odgovora na pitanje: Da li?, ali pre: Kako umetnost može da se uči?, potrebno je definisati šta je nastava. Učenje može da predstavlja mnogo stvari, i postoji neophodna komponenta za bilo šta što bi moglo da se nazove nastava, a to je intencionalnost. Profesor mora imati u vidu da saopšti nešto u određenom trenutku, i mora to nameniti za određenu grupu studenata. Nije važno da li je predavač u pravu ili nije, da li je dobro informisan ili je u zabludi u vezi onoga što je nameravao da predaje, jer je utvrđivanje toga da li je on u pravu, složen i dug proces. Ono što je, međutim, bitno, je to da predavač namerava da predaje, i da ne predaje pogrešno, ili nasumično. Primer nameravanog predavanja je kada predavač kaže studentu da gleda u izvesnog umetnika. “Tvoj rad je sličan Van Gogovom”, predavač može reći, nameravajući da dovede u vezu tog studenta, u tom

trenutku. Čak i ako je rezultat bio isti (student je otišao i potražio Van Gogovo delo), u prvom primeru predavač je mislio da student izvuče korist, a u drugom, predavač bi mogao biti iznenađen kako je student usvojio taj jedan deo razgovora. Na primer, Van Gogovo delo u ovom slučaju može da bude *Zvezdana noć*.

Na ovoj slici je predstavljeno noćno nebo koje obiluje zvezdanim životom: bleđi mesec sa svojim oreolom, mreža belih, žutih, narandžastih i plavih zvezda što izgledaju kao da rotiraju i pulsiraju, i izbacuju kosmičku energiju, i spiralna traka koja se uključuje dok protiče paralelno sa horizontom. Ispod ovog aktivnog neba nalaze se kuće u seocetu koje su okružene pšeničnim poljima i lugovima masline, i ograničene na desnoj strani sa pobrđem čije se preteranosti ponavljaju pomoću svetlih linija na nebu. U centru seoceta je crkva sa svojim tornjem koji jedva prekida liniju horizonta, dok su na levoj strani tri uspravna stabla čempresa preko cele kompozicije. Predavač je, rekavši studentu da je njegov rad sličan Van Gogovom, najverovatnije mislio na samo jedan segment rada, ili eventualno više segmenata. Malo je verovatno kako je predavač mislio da je ceo rad sličan Van Gogovom. Takva koincidencija, to jest poklapanje, skoro je nemoguće. Ono bi bilo moguće u drugom slučaju, kada je predavač prethodno zadao zadatak jednom ili većem broju, ili svim studentima, da kopiraju ovo Van Gogovo delo, ili neko drugo delo poznatog umetnika. Međutim, to ne bi mogla biti nastava u ovom smislu, ako se predavaču dogodilo da pomene Van Goga u toku dugog razgovora o drugim predmetima.

U većini slučajeva razgovori o drugim temama podrazumevaju udaljavanje od određenog umetnika, možda i od perioda kojem je on pripadao. Ipak, u nekim slučajevima takvi razgovori mogu biti naizgled sasvim udaljeni od oblasti kojom se predavač i njegovi studenti inače bave, ali da istovremeno upućuju na različite izvore i uzroke stvaranja određenog umetnika. Ovo znači da predavač mora da bude radoznao, da proširi svoje istraživanje i van svoje oblasti, stičući saznanja i iz drugih oblasti značajnih za konkretno tumačenje, u onoj meri u kojoj mu to njegove mogućnosti dozvoljavaju, ali, pre svega, u

osnovnim crtama. Tako, Van Gogova slika *Zvezdana noć* može da bude zanimljiva i zagonetna kada se tumači iz jednog drugačijeg ugla, sa aspekta astronomije. Zasnivajući svoje gledište na poziciji meseca i pravcu rogova polumeseca, izvestan broj astronoma se slaže da nam slika pokazuje istočni deo neba pre svitanja, približno oko 4 sata ujutru.

Neki autori, takođe, misle da je Van Gog posedovao izvesna saznanja iz astronomije. Tako Čarls A. Vitni (Charles Whitney) u svojoj knjizi “Neba Vinsenta van Goga” (*The Skies of Vincent van Gogh*), razmatra problem sa tačke gledišta astronoma. Kroz svoju ekspertizu konstelacije zvezda, Vitni je upoređivao noćno nebo u *Zvezdanoj noći* sa naučnim astronomskim posmatranjima i proračunima iz vremena kada je Van Gog slikao u Sen-Remiju. Vitnijevo interesovanje za *Zvezdanu noć* leži u naročitoj koincidenciji između obrasca vrtloga u centru slike, i crteža koji je nekoliko decenija ranije napravio astronom Vilijam Parsons (William), zvani Lord Rose (Rosse). Takođe, Vitni potvrđuje svoj nedostatak ekspertize u istoriji umetnosti: „Budući da sam naivan po pitanju istorije umetnosti, ja sam odlučio dati prednost neophodnosti da ostanem blizu samih Van Gogovih slika i njegovih pisama.“¹⁸⁸

Zašto insistiranje na jednom merilu intencionalnosti kada postoji toliko toga još da se predaje? Zato što, bez obzira na sve druge nastave, to nije razumljiva aktivnost dok predavač nije krenuo da predaje. Bilo koji broj stvari može poći naopako i veći deo vremena, bez obzira šta predavač misli da je dobra ideja, verovatno nije. Profesorovo mišljenje može biti sasvim pogrešno, ili irelevantno, ili tvrdoglavo, i ne postoji lak način da se predoči. Postoji, takođe, problem same intencionalnosti, zato što nas je psihoanaliza naučila kako predavač koji namerava da pomene Van Goga studentu zato što su njegovi radovi slični, recimo, sa aspekta astronomskog opažanja nebeskih tela koje se odražava i na izgled neba, može mu stvarno to pomenuti, zato što se Van Gog povezuje sa astronomijom. Pod tim se

¹⁸⁸ Vincent S. Stassi, *Vincent van Gogh's Starry Night: Insights from Poetry, Art History, and Astronomy*, in: *Art History* 1B, Section 2, 2007, 3.

podrazumeva kako predavač treba da se upozna sa različitim aspektima tumačenja koja čak izlaze iz okvira oblasti kojom se bavi, ukoliko već nije upoznat, i to na adekvatan način predoči studentu.

Predavač, stoga, mora da uoči nagoveštaje i moguće namere studenta kojih on nije svestan, a koje će mu biti jasnije nakon predavačevog prezentovanja naučno utemeljenih činjenica povezanih sa datim umetnikom, njegovim uglom posmatranja i sopstvenim razvojem. Ali, sve to je dozvoljeno pod uslovom da predavač namerava predavati. Predavanje zahteva izmišljanje intencionalnosti: predavač mora raditi i sa fikcijom, tako da zna šta namerava, da može reći šta namerava i šta znači ono što namerava. Nastava nije nastava sve dok predavač ne naumi da predaje u svakom određenom trenutku. Može izgledati da je ova definicija previše uska, jer ona izostavlja mnogo toga što se dešava na umetničkim akademijama i u nastavi uopšte. Veoma često, na primer, uspešan predavač je onaj koji ima entuzijazma i inventivnosti, bez obzira na to koliko on traži da se razume ono što radi. Naročito u vizuelnim umetnostima, izgleda pogodno predavati bez reči. Mi ponekad kažemo da predavanje umetnosti nije pristupačno za racionalnu analizu, jer je to fundamentalno pitanje inspiracije.

Međutim, neki predavači mogu izvoditi iznenađujuće, kreativne monologe, obogaćene sa svim vrstama naročitih uvida, i studenti mogu da dokuče i izaberu ono što im se sviđa. Insistiranje na nameravanom kvalitetu nastave je primer strategije da se pokuša razumeti šta se dešava u umetničkim ateljeima u klasama, usredsređivanjem na jedini deo toga što može biti analizirano. Entuzijazam, privrženost, strast, posvećenost, odgovornost i razumevanje, takođe su delovi nastave, i najbolji predavači imaju ove osobine – bitno je imati na umu da ako idemo sa tim kako ima smisla ono što se dešava u ateljeu, neophodno je pogledati nepopustljivo na nekoliko momenata koji su prijemčivi za analizu. Bez obzira na to koliko malu ulogu igra intencionalnost u nastavi, to je jedini deo za koji se možemo nadati da ga razumemo. Neophodno je reći da je nastava nameravana: inače, mi napuštamo bilo koju

kontrolu ili razumevanje nad onim što radimo. Ova definicija nastave, takođe, odnosi se na učenje. Sa studentove tačke gledišta, učenje može biti, isto tako, nerazumljivo kao i predavanje, i trenuci kada se učenje odvija su oni sa puno energije, neobičnom svesnošću ili dobrom koncentracijom, pre nego sa nekim formulama koje se mogu na zahtev ponoviti. Neki studenti (i ovo je nešto što predavači znaju bolje nego oni) mogu biti sasvim neprijemčivi, isključeni tako snažno od novih ideja; ali, neprijemčivi studenti su potpuno zagonetni kao i prijemčivi studenti.

Ono što se uči na umetničkim akademijama je oštrina vida, kao što je slučaj sa Bauhausom. Ranije pomenuti “operativni principi”, “nesvodljivi elementi percepcije i vizuelnog doživljaja” i “sposobnost da se manipuliše formalnim jezikom”, predmet su zanimanja u Bauhausu. Ali, šta može da se predaje? Jedan od odgovora je da umetničke akademije uče tehniku. One uče i teoriju, ali je veoma slaba koordinacija između teorijskog i praktičnog znanja. Problem je što i profesori praktičnih, ali i teorijskih predmeta ne govore studentima dovoljno, ili uopšte, o umetničkoj kritici ili teoriji umetnosti (postoje samo specijalizovani kursevi za ove predmete), i većina profesora ne bi bila srećna kada bi se reklo kako je centralna funkcija umetničke akademije da uči studente postizanju komercijalnih uspeha. Takođe, problem reći kako umetničke akademije usađuju oštrinu vida ili tehniku, jeste taj da se profesori i studenti ne ponašaju kao da su to bili njihovi glavni ciljevi.

Ispitivanje tipičnog višeg nivoa ili završene klase umetničke akademije, pokazalo bi da je tehnika, uopšte, glavna briga, dok se oštrina vida praktično ne pominje. Nastava na višem nivou umetničkih akademija je usmerena ka komplikovanim pitanjima izražavanja, kontrole, samospoznaje i značenja – predmetima koji imaju malo veze sa tehnikom ili senzitivnošću, ili čak vizuelnom teorijom, i sa svim što ima veze sa načinima na koje mi procenjujemo umetnost. Ovo su stvari koje bi svaki fakultet trebalo da obezbedi, bez obzira na to šta se predaje, tako da one nisu karakteristične samo za pitanje nastave umetnosti. Ali, važno je da su one neodređene, zato što je to znak kako stvarno interesovanje umetničke akademije – predavanje postojeće likovne umetnosti – ne može biti spomenuto.

Predavači umetnosti i studenti su nemoćni. Oni ne predaju ili uče umetnost, ali oni, takođe, ne mogu da pričaju suviše mnogo o činjenici kako oni ne predaju ili uče umetnost. Problem dolazi u ogromnoj meri od istorijskog razvoja modernog pojma umetnosti. U grčkoj filozofiji je postojala razlika između predmeta koji su mogli da se predaju i predmeta koji nisu mogli. Bilo šta što je moglo da se predaje imalo je teoriju, ili glavnu informaciju, skup metoda, ili nešto što bi moglo biti napisano ili predavano učenicima. Takvi predmeti su nazivani *techne*, i za Grke, oni su uključivali umetnosti, zanate i nauke. Drugi predmeti nisu mogli da se predaju. Umesto da budu prihvaćeni, ili izučavani pomoću primera, Aristotel ih je nazvao *empeiria*. Ono što mi mislimo o umetnosti je više *empeiria*: ona ne zavisi toliko mnogo od pravila, koliko od neverbalnog učenja, stvari koja ne može biti stavljena u reči. Za Aristotela, umetnost je bila *techne*, u suštini pitanje pravila. Otkako je renesansni pojam *techne* skraćen, tako da u osnovi znači “tehnika”, mi smo premestili “tehniku” na nivo ispod likovne umetnosti. Jedan od načina da se posvetimo problemu nastave umetnosti je, stoga, da ponovo razmislimo o ulozi *techne* i tehnike u nastavi umetnosti na umetničkim akademijama.

Kada ljudi kažu kako tehnika može da se predaje, ali umetnost ne može, oni pretpostavljaju da je tehnika odvojena od umetnosti. Ovo je jedna od onih predivnih ideja da tako jednostavno velikim delom izgleda transparentno – kao da bismo mogli da promenimo ono što pretpostavljamo, upravo pomoću razmišljanja o tome. Ali, činjenica je da je modernizam – u stvari umetnost od Renesanse – zasnovan na ideji da je tehnika na kraju odvojena od umetnosti. Savremene inicijative, koje daju prednost dizajnu ili multimediji, jesu koraci u drugom pravcu – one podrazumevaju kako je tehnika utkana u umetničko stvaranje, i da ne postoji razlika između *techne* i *empeiria* – ali, za sada, to su samo eksperimenti. Verbalna nastava još izgleda servilno, a neverbalna nastava i vredna i nemoguća. Postoji razlika između učenja ljudi da procenjuju umetnost i izgrađuju umetnost. Kad god predavač umetnosti daje savet, kad god istoričar umetnosti pokazuje slajd, oni pokušavaju naterati studente da procenjuju nešto što oni misle kako se isplati. Ali, jednostavan čin pokazivanja

slajda je prožet i problemima. Kako predavač prepoznaje dobru umetnost? Kako on zna da je to dobro za studente kojima je to namenio? Učenje ljudi na koji način izgrađivati umetnost, neminovno uključuje učenje ljudi i da procenjuju umetnost.

Odvojenost tehnike i umetnosti može se posmatrati i u kontekstu sve većeg udaljavanja ljudi jednih od drugih, kao i profesora i studenata. Proizvod modernog vremena, mašina, ne govori, ne buni se, ne ulazi u rasprave i svađe, dakle, u potpunosti je pod čovekovom kontrolom. Ona može da se pokvari, ali pošto nije ljudsko biće, to jest student, neće biti ukorena kao što bi to bio slučaj sa studentom kada bi napravio neku grešku. Profesori i studenti na umetničkim akademijama sve više gube poverenje jedni u druge. Prisutni su, takođe, sujeta, nerazumevanje, nemar po pitanju utvrđivanja metodologije nastave i metoda, a sve pod izgovorom da će takav pristup ograničiti kreativnost i nastavu učiniti nefleksibilnom, što je u potpunosti netačno.

U takvoj situaciji, mašine su došle na mesto predavača kao neutralni objekti koji nisu umešani u nikakve potrebe i razvojne procese. Međutim, nekakva uteha nam može biti činjenica da svaka kriza nosi sa sobom neki epohalni preokret. Mašine nisu svedoci tih preokreta, ali su sve više ravnopravni učesnici u njima, što se ne bi moglo reći za današnje predavače umetnosti koji su kao ljudi svedoci, ali nisu ravnopravni učesnici u tim procesima. Kao što čovek stvara mašinu, tako bi i profesor na umetničkoj akademiji trebalo da “stvora” umetnika, to jest usmeri studenta u određenom pravcu, a ovaj eventualno nastavi taj proces. Činjenica je i kako pojedinac nema danas više ono značenje koje je imao u ranijim vremenima, budući da je kolektiv preuzeo primat. Nastavni proces na umetničkim akademijama je tako sve više uslovljen namerama i ciljevima kolektiva, a kolektiv sve više upravlja pojedincem. Ovakvo postupanje ne bi ni bilo tako loše - čak i naprotiv, moglo bi da ima i svoje prednosti – ukoliko bi namere i ciljevi kolektiva bili dobro osmišljeni, i ukoliko bi se utvrdili efikasni metodi za njihovu realizaciju.

Da li u takvoj konstelaciji odnosa izrazito talentovani pojedinci mogu da izađu iz okvira svog vremena? Mogućnosti za takav iskorak sve su manje, jer je ostvarivanje individualnih ciljeva podređeno zajedničkim interesima, to jest danas je najčešće ostvarivanje ciljeva moguće kroz zajednički rad. Ipak, to ne znači da i u takvim okolnostima sa umetničkih akademija ne mogu izlaziti kvalitetni umetnici. Budući da ima sve manje genijalnih umetnika, nastavni plan na umetničkim akademijama mogao bi biti usmeren ka “stvaranju” većeg broja kvalitetnih umetnika koji će moći kvalitativno da pokrivaju veći broj oblasti, što bi unapredilo širi razvoj, a i oni bi bili zadovoljni i ispunjeni članovi društva. Eventualna pojava nekog genijalnog umetnika može biti samo veliki plus za čitavo društvo, a što je najbitnije, nastavni plan usmeren ka stvaranju “upotrebljivih” umetnika sigurno neće ugroziti takve, moguće, ali ipak retke pojave. Cilj bi u današnje vreme trebalo da bude da se pojedinci iz različitih oblasti udružuju i da svaki pruži najviše iz one oblasti kojom se bavi, kako bi u što većoj meri doprineo ostvarivanju zajedničkog cilja, a to je duhovni i intelektualni, ali i tehničko-tehnološki razvoj ljudskog roda. Umetnost i umetničke akademije, kao institucije u kojima se ona proučava, mogu pružiti značajan doprinos tom napretku.

Nastavni plan i program fakulteta likovnih i primenjenih umetnosti u svetu i Srbiji danas i u prošlosti

U prethodnim delovima je najvećim delom razmatran nastavni metod Paula Klea, i unutrašnji i spoljašnji činioci koju su uticali na njegov nastanak i razvoj. S obzirom na činjenicu da je on predavao najviše u Bauhausu, prirodno, analiza je išla i u pravcu njegovog odnosa prema toj instituciji, i obratno. Razmatrani su i rezultati koji su bili proizvod kontinuirane interaktivne saradnje. Dakle, akcenat je stavljen na ovu umetničku akademiju, delom i zbog toga što je Kle u njoj mogao da ostvari svoje zamisli po pitanju pedagoške prakse, i dođe do svojih nastavnih metoda. Ovo govori u prilog tome da je došlo i do poklapanja izvesnih ciljeva i jedne i druge strane, bez obzira što je u određenom trenutku neka od strana nametala svoje ideje. Sada ćemo napraviti jedan presek, to jest zaključiti prethodnu analizu, preusmeravanjem pažnje na današnje stanje stvari. S tim u vezi, iznećemo nastavni plan i program nekih od značajnijih umetničkih akademija u svetu, kao i njihovo funkcionisanje u današnje vreme, ali i u prošlosti. Pri tom ćemo nastojati da izvedemo zaključak po pitanju razlika među njima, i pokušati staviti naglasak na ona krupnija razilaženja u osnovnim koncepcijama. Nadam se da će mi u tome pomoći i njihovo poređenje sa akademijama iz prošlosti, kao i tumačenje u kontekstu tradicije. Naravno, one će biti upoređivane i sa akademijama u našoj zemlji, jer je prevashodni cilj unapređenje nastave i nastavnih metoda srpskih umetničkih akademija.

Ovo razmatranje ćemo započeti od umetničke akademije na kojoj je studirao Paul Kle, kao i njegove kolege, profesori iz Bauhauusa, Kandinski i Albers. Pored njih, na „Akademiji lepih umetnosti“ u Minhenu (Akademie der Bildenden Künste München), studirali su i Đorđo de Kiriko, Alfred Kubin, Kristian Šad (Christian Schad), Aleksander Kanolt (Alexander Kanoldt), Franc Mark, Rihard Rimeršmid (Richard Riemerschmid) i Bruno Paul. Ova akademija, koja je u prošlosti imala naziv „Kraljevska akademija lepih

umetnosti“, osnovana je 1808. godine. Institucija koja joj je prethodila bila je „Škola crtanja“, prvi put otvorena u Minhenu 1770. godine. Izvorni program nastave Akademije sastojao se od slikanja, grafičkih umetnosti, vajarstva i arhitekture. Istovremeno, škola je funkcionisala kao zajednica umetnika koju su podržavali i savetovali bavarski dvor i država. Akademija je preseljena 1884. godine u zgradu švabske oblasti Minhen, koju je projektovao Gotfrid fon Nojrojter (Gottfried von Neureuther).

U 19. veku Akademija u Minhenu je bila druga po međunarodnom ugledu, a pored nje tu su bile i akademije u Parizu i Dizeldorfu. U isto vreme, Minhenska akademija je bila glavni umetnički centar centralne Evrope: njen uticaj se pružao od Skandinavije, preko Rusije, Poljske, pa do Grčke. Ona je imala naročito bliske međusobne veze sa Mađarskom. Oko sredine 19. veka, nakon što je Akademiji u Dizeldorfu opao ugled, Minhenska akademija je privlačila izvestan broj studenata umetnosti iz zemalja zapadno od Nemačke, uključujući SAD. Minhen je, takođe, delovao kao magnet za pojedince koji bi kasnije bili među najuticajnijim radikalnim modernim umetnicima. Početkom Prvog svetskog rata, Minhenska akademija je brzo izgubila svoj međunarodni ugled, i konačno postala potčinjena politički inspirisanom umetničkom pokretu „Trećeg rajha“. Za vreme Drugog svetskog rata, zgrade Akademije su kompletno uništene, zajedno sa arhivama i obimnom kolekcijom umetničkih dela, gipsanim odlivcima iz Pariza i kostimima. Umetnička biblioteka je, međutim, bila sigurno obezbeđena, i stoga je i preživela. Ova biblioteka, koja je u posedu imala otprilike 90000 knjiga - sve rezervisane za korišćenje članovima institucije - danas je jedna od najboljih svoje vrste.

U posleratnom periodu, Akademija je bila spremna da povrati svoj ugled kroz uticaje umetnika kao što su Georg Majsterman (Meistermann), Ernst Gejtlinger (Geitlinger), Karl-Fred Damen (Dahmen) i Gunter Fruhrunk (Fruhtrunk). Nakon brzog ponovnog uspostavljanja svog međunarodnog položaja, Akademija je privukla umetnike i arhitekte iz Švajcarske, Austrije, Danske, Francuske, Italije, Španije, Grčke, Velike Britanije i SAD. Ovi

pojedinci su došli u Minhen da studiraju kod profesora kao što su Robert Jakobsen, Eduardo Paoloci (Paolozzi) i Danijel Speri (Daniel Spoerri). Godine 1948., obrazovne mogućnosti na Akademiji su znatno proširene. „Škola za zanatlije“ je ustanovljena, zajedno sa teorijskim putem u umetničkom obrazovanju za nastavnike u „Gimnaziji“ (nemačka teorijsko-akademska srednja škola). Danas, jedno od obeležja Minhenske akademije je to što se ona još drži obrazovnog principa ustanovljenog od proširenja 1948. godine. Umetničko obrazovanje i primenjene umetnosti – uključujući odsek scenografije, stakla, keramike i nakita – predaju se, svaki u svom specifičnom kursu.

Za vreme studijskih kurseva studenti učestvuju u pojedinačnim časovima koje im drže umetnici-predavači, podstičući ih da nastave proučavanja na tradicionalan način, gde se oni moraju osposobiti za jedan nivo veštine pre nego što pređu na sledeći, i svaki nivo je zasnovan na postignuću u svim onim ispod njega. Dalje jedinstveno gledište Minhenske akademije može se videti u činjenici da profesionalni umetnici drže časove iz primenjenih umetnosti. Izuzetni kvaliteti Akademije su, takođe, očigledni u načinu na koji predavači nastoje da održe uzajamno dejstvo između likovnih i primenjenih umetnosti. Stoga, ono što je važno nije samo studentova veština kao majstora ili zanatlije, nego isto tako i njegova imaginativna veština. Ovo naročito važi za radove koji se sprovode u novim umetničkim medijumima. Pored toga, od šezdesetih i sedamdesetih godina ponuđena je akademska putanja u unutrašnjoj arhitekturi na Akademiji, dok su dva postdiplomska puta (jedan u arhitekturi, i drugi u umetničkim formama i *art* terapiji) upotpunila umetničke ponude. Predavanje u likovnim i primenjenim umetnostima, međutim, ostaje centralno u ciljevima i misiji Akademije.

Vratimo se sada na ono razmatranje o tome kako su se Kleovi ciljevi i ciljevi Bauhauusa u priličnoj meri poklapali. Jednim delom, ovo sigurno proizlazi iz činjenice da je Kle studirao na Akademiji koja je imala sličan plan i program onom koji je sproveden u Bauhausu. Naime, vidimo da se na Minhenskoj akademiji, pored grafike, slikarstva i

vajarstva, od samog početka predavala i arhitektura. Jasno je da je ona i prethodila kasnijem uvođenju odseka kao što su scenografija, staklo, keramika i nakit, i naravno, unutrašnja arhitektura, dakle, primenjenim umetnostima. Ovo govori u prilog tome da je period Kleovog predavanja na Bauhausu bio sasvim prirodan nastavak onoga što je on učio na Minhenskoj akademiji. Zanimljivo je to što je Kle studirao na Akademiji koja je za svoje osnovne principe (a ujedno i izvorne) imala one koji na Bauhausu nisu bili izvorni – već su se primenjivali oni principi koji su potekli od ovih izvornih, ali u samom Bauhausu se nije odigrao ovaj razvojni put – nego su se sadržali u onim principima Bauhausa. Ovo možemo posmatrati i pomalo pojednostavljeno: na Minhenskoj akademiji se razvojni put odigrao po prirodnom redosledu, a u Bauhausu su preskočene neke početne etape razvoja – Kle nije preskočio ove etape, jer je na neki način imao sreće da je studirao na Akademiji koja je primenjivala takve izvorne principe koji nisu sprovedeni u Bauhausu, ali je opet u Bauhausu, predavajući, dobio ono što nije mogao dobiti na Minhenskoj akademiji, koja je tek kasnije uvela ove nove principe (kada ne samo da Kle nije predavao, nego nije bio ni živ). To mu je, dakle, omogućilo da saznanja sa studija primeni na svojim predavanjima u Bauhausu, i time proširi polje delovanja.

U modernoj praksi, sa kojom se susrećemo na današnjim umetničkim akademijama, kopiranje nije nešto što se smatra da može doneti pozitivan rezultat. Pod ovim se podrazumeva kopiranje radova poznatih majstora koje može da unapredi tehniku, ali istovremeno i ograniči kreativnost i originalnost, i uvede u sistem šablona. Međutim, jedan drugi vid kopiranja, koje uključuje profesorovo insistiranje na tome da njegovi studenti rade na način na koji on radi, može proizvesti jako slične ili istovetne, i po svom specifičnom stilu neprepoznatljive umetnike. Profesor koji je poznat i uspešan umetnik može biti - što je u neku ruku paradoksalno - smetnja napretku svojih studenata. Uspeh koji je ostvario svojim načinom rada, može ga zavarati i zamagliti mu realno stanje stvari. On, takođe, mora imati na umu kako uspeh u njegovom praktičnom delovanju nije garancija da će metodi koje tu upotrebljava biti efikasni i u pedagoškoj praksi. Neretko se pokazuje kako manje talentovani

profesor može biti bolji pedagog, u smislu da nije u tolikoj mjeri opterećen svojim stvaralaštvom, i stoga je više koncentrisan na rad sa studentima. Stvaralaštvo umetnika-predavača mora biti ostavljeno po strani kada je u pitanju razvoj različitih metoda u radu sa studentima.

Akademija koja ima veoma dugu tradiciju je „Kraljevska akademija umetnosti“ (Royal Academy of Arts), u prošlosti poznata kao „Kraljevska akademija“ (Royal Academy). Ona je osnovana 1768. godine, nakon rascepa između dva umetnička društva. Kroz ovu borbu, nasleđene su neke starije tradicije, a usvojena su i određena francuska pravila tokom osnivanja ove umetničke institucije u 18. veku. „Kraljevska akademija“ je izabrala 40 akademika nakon ustanovljenja francuskog sistema, koji su držali predavanja iz predmeta anatomija, geometrija, perspektiva, arhitektura i slikarstvo. Ser Džošua Rejnolds (Sir Joshua Reynolds), uticajni engleski slikar i elokventni portparol akademije iz 18. veka, cenio je slikarstvo u akademskoj tradiciji, kao plemenitu težnju koja bi mogla da postavi Englesku za jednu od „najcivilizovanijih svetskih nacija“.

Kao najvažnija umetnička institucija u Engleskoj, „Kraljevska akademija“, i one povezane sa njom, imale su uticajnu ulogu u tome kako da se razvijaju provincijske škole dizajna. Na osnivanju akademije, postojalo je mišljenje kako nijedna umetnička institucija ne bi mogla da se takmiči sa „Kraljevskom akademijom“. Oblikovanje predstojećeg nacionalnog umetničkog obrazovanja koje je sponzorisala vlada, bilo je predmet ovih briga sredinom 19. veka. Zapravo, nekoliko članova vladinih tela, formiranih kako bi se uvele nove škole dizajna, bili su članovi „Kraljevske akademije“ i nisu želeli da podrže konkurentne ustanove, te su, stoga, nametali opšti prezir prema obuci dizajna. Ova uverenja su uticala na gubljenje svrhe rasta i ranih razvoja obuke dizajna u Engleskoj. Nove škole dizajna u Britaniji zaostajale su u odnosu na francuske i nemačke umetničke škole, i Vilijam Dajs (William Dyce) je nameravao da uvede nemački sistem umetničkog obrazovanja u Engleskoj.

Dajs je bio naklonjen pojedinačnom sistemu, koji je koristio jednostavne geometrijske forme i zaključivao sa sofisticiranijim dizajnima. Nastavni plan, posebno za dizajnere, bio je drastično različit od obuke akademskih umetnika. Studija ljudske figure nije bila uključena, a Dajs je pokrenuo ono što je osećao da je praktično obrazovanje. Suprotno, britanski zagovarač umetničkog obrazovanja, Hejdon (Haydon), bio je za obrazovanje koje je usledilo u francuskoj (figurativnoj) tradiciji. On nije video razliku između obuke umetnika i dizajnera, i mislio je kako bi nastavni plan škola dizajna trebalo da ostane isti kao i onaj za obuku umetnika. Međutim, zahvaljujući politici, Dajs je postao uticajan kao direktor “Normalne škole” (Normal School) i provincijskih škola. Dajs je bio poznat po umetničkom obrazovanju zasnovanom na preferiranju nemačkih umetničkih škola, više od francuskih, koje su bile popularnije, uticajnije i uspešnije u to vreme.

Primarna svrha u školama umetnosti i dizajna bila je proizvodjenje kvalitetnih zanatlija, dizajnera ili umetnika. Dajs je bio nezadovoljan obrazovnim sistemom, prvim takve vrste, i osećao je da je uspostavljanje klase namenjene predavačima dizajna bilo neophodno. Ovi studenti-profesori su trebali, u teoriji, biti obučavani da vrata akademske majstore crtanja koji su bili predstavljeni u britanskim umetničkim školama. Otvaranje ovog kursa za predavače umetnosti je značajno, zato što je ono uvelo različiti aspekt obuke i obeležavanja u umetničkom obrazovanju. Umesto obuke umetnika ili dizajnera, ova klasa je radila na pripremi predavača. Studenti su imali praktičnu obuku sve dok se dizajnerska klasa ubrzo nije raspala, zato što ponuda nije mogla držati korak sa potražnjom predavača koji su počeli da se umnožavaju 1840. godine, sa otvaranjem više škola. Prve dve klase su se suočile sa velikim procentom napuštanja, zato što su studenti prihvatili pozicije u celoj zemlji kao predavači. Međutim, zbog ovog manjka potencijalni predavači u “Normalnoj školi” su podsticani da se upišu na ovaj kurs pripreme za predavača, čak i ako je za kratko vreme.¹⁸⁹

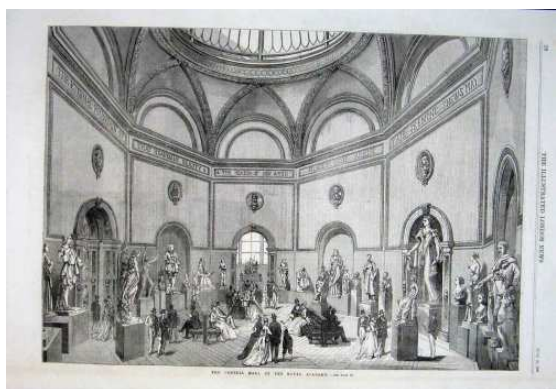
¹⁸⁹ Vid. G. James Daichendt, *Artist-Teacher: A Philosophy for Creating and Teaching*, Intellect, 2010.

Danas je program Akademije fokusiran na praksu, zasnovanu na radu u ateljeu preko svih savremenih likovnih umetničkih medija. Ateljei su prilagođeni za širok spektar disciplina, i svakom studentu je dodeljeno njegovo sopstveno mesto u ateljeu, koje se menja svake godine kursa. Ateljei su uređeni, koliko kao otvoren plan, toliko i kao moguć, da dozvoljavaju maksimum fleksibilnosti, isto kao i da podstiču radne odnose između studenata. Nedeljni raspored grupnih kritičkih diskusija i individualnih obuka u ateljeu organizuje se da pomogne studentima u razvijanju njihovog praktičnog rada u ateljeu. Seminari koji uključuju studente iz svih starosnih grupa se utvrđuju – oni mogu da uključuju rasprave o specifičnom medijumu, ili zajedničku komunikaciju zasnovanu na teorijskim ili konceptualnim problemima.

Ovaj specifičan aspekt predavanja bih istakao kao veoma značajan segment u okviru plana i programa „Kraljevske akademije“, i to u smislu da bi ga trebalo praktikovati na taj način i takvim intenzitetom na svim akademijama. Ali, ove rasprave koje vode studenti mora da inicira profesor, i od toga koliko dobro on napravi uvod za određeno razmatranje, toliko će i sama rasprava biti kvalitetna i korisna za studente. Takođe, određene segmente i detalje u vezi rasprave, profesor može vešto da iskoristi za napredak u predavanjima. Veoma je važno, dakle, da u tim raspravama učestvuje i profesor, ali on mora biti više posmatrač koji će se samo u određenim bitnim trenucima uključiti u raspravu, sa ciljem da je usmeri u dobrom pravcu.

Profesorski kadar se dopunjuje širokim spektrom gostujućih profesora, pisaca i kritičara iz UK i inostranstva, i ovo je ključna komponenta i snaga kursa. Studenti imaju priliku da se angažuju zajedno sa njima, i usmeravaju ka školama preko programa predavanja, a pored toga, i na obuke „jedan na jedan“. Profesorski kadar, takođe, uključuje profesore iz slikanja, vajarstva, crtanja i arhitekture. Profesor hemije daje savete studentima o tehničkim aspektima slike i skulpture, isto kao i o konzervaciji i arhivskim pitanjima koja se odnose na izradu rada. Uz to, profesor iz anatomije je dostupan studentima sa pojedinačnim

interesovanjem za ovu oblast. Ovde bih izdvojio obuku „jedan na jedan“ kao veoma značajnu, i koja bi na umetničkim akademijama trebalo da se što više praktikuje, koliko god je to moguće.



98. Centralni hol “Kraljevske akademije”, drvorez, 1869.



99. EDVARD FRENŠIS BERNI: *Antička škola u Novoj Somerset kući*, pero i mastilo sa akvarelom, 1780.

U interaktivnoj saradnji jedan na jedan, profesor može da posveti mnogo više vremena studentu nego što je to slučaj kada predaje većem broju studenata. Pod tim se podrazumeva da on može bolje uvideti nedostatke kod studenta, i detaljno ispitati koja su njegova interesovanja i mogućnosti. Student, s druge strane ima više vremena da pita profesora sve što mu nije jasno, i izloži svoje ideje koje ima u vezi određenog rada, a što će mu olakšati i ubrzati proces pripreme i započinjanja stvaranja. Druga stvar koja mi se čini prihvatljivom na ovoj Akademiji, jeste uvođenje stručnjaka iz drugih disciplina. Profesor hemije, koji na ovoj Akademiji daje savete studentima u vezi tehničkih aspekata vezanih za tu oblast, u velikoj meri studentima može pomoći da shvate principe nastanka i funkcionisanja

određenih materijala. To je veoma važno, jer će na taj način studenti bolje razumeti odnos između materijala, kao i apstraktnog i realnog. Bitno je da student, bar na trenutke, posmatra materijal i likovni rad očima hemičara.

Pisanje, kao važna komponenta kursa, koristi se kao sredstvo za istraživanje i proširivanje ideja koje su rezultat rada u ateljeu. Kratak tekst se podnosi tokom prve godine, kao prilika da se rešavaju ključni problemi koji informišu o praksi svakog studenta. Tokom druge godine, studentima se kroz obuke pomaže da otkriju predmet relevantan za njihovu praksu i napišu tekst od 6000 reči. Veoma je važno da studenti umetničke akademije nastoje i da pišu, koliko je to u njihovoj moći – jer, pisanje se na neki način može i naučiti, bez obzira na neophodan talenat za pisanje. Naravno, nemaju svi u istoj meri smisla, ali je u ovom slučaju pisanje veoma bitno kao vežba, kako bi studenti oslobodili i neke svoje druge potencijale. Takođe, dok student piše, on će istovremeno razvijati i svoje sopstvo, pa će na taj način vežbati i da misli, jer će pisanje biti refleksija o sopstvu i delatnost sopstva. Na taj način, student će sve više sebe oblikovati kao samosvesnog stvaraoca, koji pretenduje da sutra postane što bolji umetnik. U tom smislu bih ovaj segment plana i programa „Kraljevske akademije“ istakao kao značajan, i primer kako bi trebalo da se postupa na umetničkim akademijama.

Na ovoj Akademiji se održavaju i redovne serije razgovora koje pružaju istaknuti vizuelni umetnici, omogućavajući uvid u različite i individualne pristupe studijskoj praksi. Postoji, takođe, mogućnost za studente da posete ateljee raznih profesora sa „Kraljevske akademije“. Studenti prisustvuju serijama predavanja koja se odnose na trenutne probleme u savremenoj umetnosti, bilo teorijske, političke ili filozofske. Radionice za štampu omogućuju studentima da rade, koristeći lanac tradicionalnih tehnika, uključujući bakropis i štampanje na svilenom platnu, isto kao i poslednju tehnologiju digitalne štampe, koristeći standardne boje. Oblast digitalnog medija ima kabinete sa *Apple Mac* kompjuterima i one za montažu video radova – takođe, obezbeđuje radionice za digitalnu štampu koje podržava

Epson. Pored toga, postoji mala mračna soba dostupna za pravljenje crno-belih otisaka. Studentima u svim fakultetskim studijama je dostupan pristup internetu, a različita fotografska i video oprema po sistemu pozajmice na rezervaciju. Prostor namenjen za projekte je moguće rezervirati na kraće vreme, kako bi svima bilo omogućeno da rade na projektima koji zahtevaju više prostora izvan studijskog prostora. Studenti su, takođe, u mogućnosti da pristupe internetu i u fakultetskoj pomoćnoj prostoriji.

Ono što bih istakao kao veoma pozitivnu stvar koju ova Akademija sprovodi, jeste negovanje i svest o značaju tradicionalnih tehnika i metoda, koji su na nekim umetničkim akademijama u svetu izbačeni iz plana nastave, ili se sve manje primenjuju, te su na putu da iščeznu. Razvojni put koji se sprovodi na ovoj Akademiji čini mi se kao sasvim prirodan. Jer, ona ne gubi korak sa naukom i tehnologijom koje svakim danom sve više napreduju. Takođe, ona nastoji da napravi „zdravu“ sintezu između tradicionalnih metoda i tehnika, i najnovijih naučnih dostignuća i tehnologije. Na taj način, rekao bih, ona pušta da stvari teku prirodnim tokom, ne ukidajući veštački one stvari koje imaju dugu tradiciju, kao što to čine neke druge akademije. Ne raskidajući naprasno sa tradicijom, i uvodeći moderne metode i tehnologiju, ona ide u korak sa promenama. Na taj način, ona tradicionalnim metodama i tehnikama ostavlja slobodu da vremenom sami odlučuju o svojoj sudbini.

U vezi najnovije kompjuterske tehnologije koja je uvedena na ovoj Akademiji, izneo bih svoje stanovište po pitanju mogućnosti njene primene. Naime, kada govorimo o kompjuterima i njihovoj upotrebi u različite svrhe, dolazimo do zaključka da je dizajn možda i najprisutniji, naročito grafički dizajn. Međutim, postoji mogućnost (koja može biti ostvarena upravo na ovoj, kao i na nekim drugim akademijama u svetu) da se u kompjuterskoj umetnosti prevaziđe ovaj vid umetničkog izražavanja, i primene principi klasične umetnosti prilagođeni ovoj formi izražavanja, što bi otvorilo novo polje za istraživanje. Opasnost da se tradicionalna umetnost sve više gubi pod naletima grafičkog i industrijskog dizajna, mogla bi

biti otklonjena upravo na ovakvim akademijama, tako što bi ideja bila uzeta kao primarno sredstvo delovanja i, pri tom, iskorišćene mogućnosti koje pruža medijum za ostvarivanje tih ideja.

U „Raskin školi Univerziteta Oksford“ (The Ruskin School University of Oxford) postoje odseci kao što su *Istorija i teorija vizuelne kulture*, *Studijska praksa* i *Ljudska anatomija*. Sve vreme kursa na odseku *Istorija i teorija vizuelne kulture*, odvija se razgovor o građenju i usvajanju umetnosti. Ovaj razgovor se približava, i crpi, iz predavanja, kao i seminara i obuka iz istorije i teorije vizuelne kulture. Nastava iz istorije i teorije koncipirana je tako da bude namenjena svakome, kako bi ovaj razvijao jezik u kojem se oseća ugodno, pričajući i pišući o sopstvenom radu, kao i onim drugih ljudi. Ispitivanje se odvija preko pisanih istraživanja i eseja na kursevima. Studijska praksa se posmatra kao osnovna alatka u svim praktičnim realizacijama. Sprovode se i časovi crtanja u kojima studenti uzimaju učešće, koristeći, pri tom, bogat i raznovrstan jezik veštine. Oni ih pohađaju tokom prve godine, kako bi proširili razumevanje i fleksibilnost. Postoji uslov u vidu predisposa, u kojem je neophodno napraviti portfolio. *Ljudska anatomija* se uči na prvoj godini u okviru kursa crtanja i bavi se strukturom, formom i funkcijom ljudskog tela. Isto tako, istražuje pitanja identiteta, biologije, dinamike i smrtnosti, podučavajući studenta kako da vidi iza površine stvari i pronade vizuelni jezik kojim bi izrazio to razumevanje. „Raskin akademija“ ima jedinstven odnos sa katedrom za *Ljudsku anatomiju i genetiku*. Anatomija, takođe, čini deo predisposa.

Nastavni plan i program ove akademije mi se čini zanimljiv iz više aspekata. Prvo, ova akademija na neki način objedinjuje – to jest pruža uvid studentima sa različitih odseka, i to na jednom mestu – i teoriju i praksu, pa čak i ljudsku anatomiju. Ova kombinacija se čini kao vrlo specifična, ali, isto tako, može dati veoma dobre rezultate. Naime, na jednom mestu, odnosno u jednoj zgradi, imamo i teoriju i praksu, što je jako dobro, i to znači veliku prednost u odnosu na akademije koje nemaju teorijski odsek. Dakle, ovde su studenti u

mogućnosti da objedine teoriju i praksu (o čemu je ranije bilo reči), tako što će ići i na drugi od ova dva odseka kako bi slušali predavanja. Neki bi rekli da i studenti drugih akademija koje nemaju teorijski odsek, mogu ići na druge fakultete gde se uče teorija i istorija umetnosti. Međutim, velika je razlika kada tu mogućnost imate na svojoj akademiji, i u istoj zgradi. Pored toga, postoji i mnogo veća kooperativnost između ovih odseka kada su na istom fakultetu. O značaju pisanja za studente umetničkih akademija je i ranije bilo reči, a ono je, naravno, u najvećoj meri zastupljeno na odseku *Istorija i teorija vizuelne kulture*.

Drugo, odsek *Ljudska anatomija* mi se čini kao vrlo interesantan, pre svega zato što proširuje tumačenje izvan klasičnog shvatanja anatomije. Sa proširivanjem proučavanja strukture, forme i funkcije ljudskog tela, na istraživanje pitanja identiteta, biologije, dinamike i smrtnosti, ovaj odsek, rekao bih, daje i jedan alternativni, filozofski i dublji uvid u ono što se stvara. Ovakav pristup sigurno proširuje polje istraživanja, pa tako pruža mogućnost da se utvrdi, i eventualno otkloni, bitna dvosmislenost u tvrdnji kako svest može preživeti telesnu smrt. Ovo se odnosi na distinkciju između preživljavanja telesne smrti, i samog života posle smrti. Ali, ako bi se radilo o slučaju preživljavanja, ne bi mogla da postoji relacija identiteta između *post-mortem* i *ante-mortem* ličnosti. U izvesnom smislu, obe zaslužuju da budu razmatrane istovetno. Telo odraslog čoveka u potpunosti se razlikuje od tela kakvo je imao kao dete. Na milione ćelija se izgubi i samo neke od njih se vrate; druge se pojavljuju po prvi put, kao deo normalnog procesa rasta, a mnoge od njih se, takođe, gube i povremeno vraćaju. Takođe, mišljenje i druga mentalna stanja vremenom se razvijaju i duboko menjaju. Ali, onaj aspekt koji bi mogao biti izuzetno značajan za analizu na ovom odseku je taj da osoba ostaje istovetna u nekom bitnom smislu, uprkos tome što je pretrpela ogroman broj telesnih i mentalnih promena. I na kraju, saradnja ovog odseka sa odsekom *Ljudska anatomija i genetika* (drugi fakultet), pruža mogućnost za tumačenje iz jednog drugačijeg ugla. Naime, oblast genetike daje, opet, jedno drugačije viđenje i tumačenje od onog koje pruža filozofija zajedno sa religijom (uključena na odseku *Ljudska anatomija*), što čini proučavanje na ovom odseku prilično kompleksnim.

Još jedna akademija, koja i dalje neguje tradicionalne metode je „St. Peterburški državni institut lepih umetnosti“ (Санкт - Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина). Ova umetnička akademija je osnovana 1757. godine, i najveća je umetnička obrazovna institucija, i jedan od najvažnijih naučnih centara u Rusiji. Za skoro dva i po veka, Akademija je promovisala tradicionalnu i klasičnu likovnu umetnost Rusije, i igra ključnu ulogu u očuvanju svog nasleđenog stila. Sada ima više od 700 studenata preko dana, i preko 500 koji pohađaju večernje kurseve na Akademiji. Oko 100 redovnih i vanrednih profesora, i 60 saradnika, predaje na Akademiji. Na njoj postoji 5 odseka: *Likovna umetnost*, *Grafičke umetnosti*, *Skulptura*, *Arhitektura* i *Teorija i istorija umetnosti*. Biblioteka Ruske akademije lepih umetnosti je najstarija umetnička biblioteka u Rusiji. Tokom prvih decenija postojanja biblioteke, mnoge bitne knjige o slikarstvu, skulpturi i arhitekturi, kao i o graničnim i pomoćnim branšama umetnosti, kao što su anatomija, perspektiva itd., prikupljene su pomoću biblioteke. Danas, u biblioteci su smeštena izdanja iz 16., 17. i 18. veka, neka od njih su sa monogramom i grbom osnivača umetničke akademije Ivana Ivanoviča Šuvalova (Иван Иванович Шувалов). Postoje dva izložbena hola, jedan pod nazivom „Rafael“, a drugi „Ticijan“. Razlog tome je činjenica da svaki pojedinačni hol prikazuje freske ova dva velika umetnika. Povremene izložbe se uglavnom tu održavaju – na primer, „Izložba diplomskih radova“ i „Izložba profesora Akademije“.

Ono što je veoma dobro na ovoj akademiji (isto kao i u „Raskin školi“) je to što postoji mogućnost saradnje praktičnih i teorijskog odseka. Razlika je u tome što ovde imamo praktične odseke kao što su *Likovna umetnost*, *Grafičke umetnosti*, *Skulptura*, pa i *Arhitektura*. Isto tako, veoma je značajno i što se neguju tradicionalni metodi i tehnike. Međutim, bez obzira na širok spektar različitih odseka, čini mi se da su oni ipak previše fokusirani na tradiciju. Naravno da bi trebalo negovati tradicionalne vrednosti (kao što sam i ranije rekao), ali potenciranje i insistiranje isključivo na njima može poremetiti razvojni put Akademije, i studente dovesti u nezavidan položaj. Na taj način će studenti raditi i stvarati u zabludi da je isključivo ono što oni izučavaju ispravno. Takođe, oni će tako biti izdvojeni u

svom svetu, isključeni od dešavanja u okruženju i drugim institucijama. U prilog tome govore i dva izložbena hola posvećena dvojici renesansnih umetnika, Rafaelu i Ticianu. Ne postavlja se pitanje da ovoj dvojici velikih umetnika ne treba posvetiti pažnju koju oni zaslužuju, isto kao i proučavanju njihovih dela. Ali, postavlja se pitanje do koje granice, i da li bi možda izučavanje trebalo proširiti, i usmeriti i na druge periode, zaključno sa današnjim vremenom.

Kada smo kod tradicionalnih metoda i tehnika, obratimo pažnju i na likovne akademije u svetu i kod nas, koje se bave isključivo klasičnim, to jest realističkim slikarstvom. One neguju tradicionalne vrednosti, ali samo u jednom segmentu. Od akademija ove vrste, istakao bih „Firentinsku akademiju umetnosti“ (Florence Academy of Art), „Akademiju realističke umetnosti“ (Academy of Realist Art) u Torontu, Bostonu i Edinburgu, i „Akademiju klasičnog slikarstva“ u Novom Sadu, to jest Srbiji. „Firentinsku akademiju umetnosti“ je osnovao Danijel Grejvs (Daniel Graves) 1991. godine, kako bi obezbedio najviši nivo nastave u klasičnom crtanju, slikanju i vajanju. Njegova vizija Akademije je njen potencijal da obučava odabranu grupu veoma veštih realističkih umetnika. Grejvsova filozofija, koja je u osnovi nastavnog plana i programa Akademije i metoda obučavanja, zahteva povratak ovoj disciplini u umetnosti, kanonima lepote, i direktnoj studiji prirode i starim majstorima kao osnovi velikog slikarstva. Pod njegovom upravom Akademija je izvor stimulanja i zdravog takmičenja, u kojem internacionalno različita grupa studenata dobija obuku od profesionalnih slikara različitih nacionalnosti, u gradu koji je čuven po svojoj umetničkoj prošlosti.

Kada je reč o „Visokoj nacionalnoj školi lepih umetnosti“ u Parizu (École Nationale Supérieure des Beaux-Arts), danas ova Akademija obezbeđuje visok nivo obuke u periodu od 5 godina, u kojem su osnove umetničkog procesa spojene sa učešćima u savremenoj umetničkoj produkciji. Predavanje je raznovrsno i zasnovano je na radu u ateljeu. Tri odseka: *Umetnička praksa*, *Teorija umetnosti* i *Tehnička radionica*, omogućavaju efikasnu organizaciju i fleksibilnost, redovan dijalog, učešće u projektima. Pored profesora i

vođa studija, gostujući profesori doprinose proširenju pedagoškog programa. *Ensa medija centar* snabdeva studente sa bogatom dokumentacijom o umetnosti, i organizuje konferencije, seminare i debate tokom godine. Konačno, studenti imaju beneficije od aktivnih internacionalnih programa fakulteta, kroz razmenu sa stranim fakultetima iz celog sveta (oko četrdeset ili više studenata učestvuje u ovoj razmeni svake godine). Na kraju svojih studija, nakon predavljanja svog rada žiriju koji je u velikoj meri sačinjen od stručnjaka izvan Akademije, studenti dobijaju diplomu (Diplôme national supérieur d'arts plastiques). Na ovoj akademiji od 1988. godine predaje i poznati srpski slikar i akademik Vladimir Veličković.

Nekada se ova akademija zvala "Francuska akademija" (Académie française), i osnovao ju je kardinal Rišelje (Richelieu) 1635. godine, za vreme vladavine kralja Luja (Louis) XIII. Njen nastavni plan sastojao se uglavnom od crtanja po majstorima umetnicima, antičkim gipsanim modelima, živim modelima i nadmetanja koja su predviđala teorijske temelje za praktične veštine. Uticaj zastarele radioničarske atmosfere konačno je izbledeo kako je Akademiji porastao značaj, i nastavni plan se razvijao i postao strožiji. Međutim, Akademija nije ukinula tradiciju zanatske veštine; crtanje je bilo glavni kurs proučavanja na Akademiji od 17. do 19. veka. Nastavni plan "Francuske akademije" je bio progresivan, i u njemu su studenti napredovali od jednostavnih vežbi do složene studije. Studenti su učili prvo po crtežima, zatim po gipsanim modelima, i na kraju formu nagog tela; proučavanje klasičnog rada formiralo je osnovu nastavnog plana. Kurs crtanja Šarla Baržea (Charles Bargue) iz 19. veka je sličan sistem. Baržeova knjiga, koju je prikazao istoričar Džerald M. Akerman (Gerald Ackerman), ilustruje ceo proces učenja na akademiji. Otisci (namenjeni za kopiranje) u ovoj knjizi, napredovali su od ruku i ušiju, da bi pripojili veće delove tela, kao što su torzo i grudi. Studija je dolazila do vrhunca kada je student reprodukovao celu ljudsku figuru sa dvodimenzionalne slike.



100. Pjetro-Frančesko Alberti, *Slikarska Akademija*, 1584.



101. Dvorište *École des Beaux-Arts*
Pariz, “*École Nationale Supérieure*
des Beaux-Arts”

U teoriji, studenti su napredovali od dvodimenzionalnih slika do kopiranja gipsanih modela. Na Akademiji su bili smešteni mnogi gipsani modeli; velike dvorane bile su ispunjene redovima takvih figura. Ovi modeli su, inače, bili deo centralne filozofije umetničkih akademija, i one su ih postavljale u centralne dvorane, ili sale koje su pojačavale nastavni plan. Napredak ili promocija unutar Akademije bili su takmičarski, uključujući regularne sisteme za ocenjivanje najboljih radova. Zajednički naponi svih ljudi zaposlenih na fakultetu ulagani su u skladu sa standardima. Napredak je mogao biti spor, zato što su studenti mogli da napreduju samo ukoliko su profesori smatrali njihove radove podesnim. Primeri u 19. veku ilustruju kako su svakog meseca crteži ostavljani anonimno, i ako je jedan bio pogodan, studentu je bilo dozvoljeno da pređe na sledeći nivo i radi po živom modelu.

Odlučujuća promena u akademskoj tradiciji dogodila se sa pojavom Žaka-Luja Davida (Jacques-Louis, 1748-1825), francuskog slikara, direktora umetnosti pod Francuskom Republikom i uticajnog profesora. Davidova podrška klasičnom stilu uključivala je kopiranje

gipsanih modela i odbijanje novih razvoja u svetu umetnosti, uključujući novu teoriju boje koju su kasnije predložili impresionisti. Ignorisanje nauke nije bilo gledište rane Akademije, budući da je podržavala upotrebu perspektive i studije anatomije.¹⁹⁰

École des Beaux-Arts (preimenovana) je započela rad nakon restrukturiranja “Francuske akademije”, i nastavila je da bude najcenjenija umetnička akademija u Francuskoj tokom 19. veka. Takođe, bila je zasnovana na strogim merilima, a obukom u crtanju ljudske figure težilo se unapređivanju i obučavanju umetnika u određenom stilu. Tehnički umetnički standardi su i dalje bili od izuzetnog značaja, zajedno sa strogom hijerarhijom tema, uključujući klasične, religijske, mitološke i alegorijske predmete. Drugi žanrovi, uključujući pejzaž i mrtvu prirodu, smatrali su se manje važnim. Ova kontrolisana atmosfera proširena je izvan učionice, i u administraciju akademije.¹⁹¹ Rukovodstvo Akademije je vladalo suvereno; oni su prvo bili umetnici, postizali su priznanja, nagrade i prodavali su svoje radove. Nakon takvih postignuća mogli su da ih izaberu njihovi savremenici, kako bi nastavili akademsku tradiciju umetničkog obrazovanja.

Predavač u *École des Beaux-Arts* u 19. veku, i član skoro četrdeset godina, bio je Žan-Leon Žerom (Jean-Léon Gérôme). Njegovi metodi nastave zahtevali su i posedovali očekivanje, da bi ceo rad studenta mogao biti završen u sličnom stilu kojim je on radio. Kritikovao je dugo i uporno one koji nisu hteli, ili nisu mogli, da prate njegova predavanja; u njima je od studenata zahtevao da prate smernice koje je on savladao. Žeromov pedagoški rad je bio zasnovan na njegovom uspehu u slikarstvu. Reputacija i uticaj koje je ostvario,

¹⁹⁰ Ibid., 33-50.

¹⁹¹ S tim u vezi, Milner piše o interesantnoj nadmoći predavača na akademiji: “Na ovaj način, uticaj *Instituta* se osetio na svakom nivou, jer je obezbeđivao i sprečavao mogućnosti, i negovao tradiciju profesionalizma, kao i manipulisanje mašinerijom uspeha. Njenih 14 članova, pošto su sami postigli mnoga priznanja, izabrali su odgovarajuće zamene, i tako nastojali da usade sposobnost prepoznavanja onima koji su sledili.” J. Milner, *The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, 1988, navedeno prema: G. James Daichendt, op. cit., 33-50.

prvenstveno kao umetnik, porasli su 1850. godine, što je bio rezultat povećanja publike i privatnih narudžbina. Nastavni metodi su došli kao rezultat ovih postignuća, i dodali su zanimljivu dimenziju ideji o umetniku-predavaču. Žerom je po profesiji bio umetnik, ali i profesor, jer je predavao; koristio je iste stroge procedure da dovrši platna kao one koje je primenio na Akademiji. Vešt i precizan majstor, Žerom je bio deo kulture akademske umetnosti, i stvarao je i predavao vodeći se disciplinom koja je zasnovana na pravilima.¹⁹²

Profesor mora postupati po određenim pravilima, ali do određene granice, kako ona ne bi kočila primenu unapred ustanovljenih, ali i od slučaja do slučaja drugačije razrađenih metoda. Titule za predavače umetnosti su se razlikovale veoma malo tokom 19. veka. Predavači na evropskim akademijama su nazivani još i nastavnici, majstori, profesori i tutori. Zvanično, oni su imali titulu člana ili profesora na institutima, ili akademijama, kao što je *École des Beaux-Arts* u Parizu. Druga važna karakteristika ove akademije u 19. veku uključivala je pojavu pripremnih škola za upis.¹⁹³ Francuska je imala veliki broj provincijskih škola koje su stvarale kulturu umetnosti, bez premca u odnosu na druge evropske zemlje. Napoleonov (Napoléon) uticaj na početku 19. veka odrazio se na nekoliko promena u obrazovanju koje su imale trajni efekat. Francuske škole su bile organizovane od strane Ministarstva obrazovanja, sa dodeljenim okruzima. Napoleon je, takođe, uredio početke “Normalne škole” (*École Normale*) za obrazovanje nastavnika 1808. godine. Francuski uticaj na umetničko obrazovanje je značajan, budući da su škole u SAD i Engleskoj po uzoru na njihov uspeh napravile prve pokušaje.

¹⁹² G. James Daichendt, op. cit., 33-50.

¹⁹³ Vid. Ibid.

„Akademija realističkog slikarstva“ (ARA) u Torontu i Bostonu, jedna je od nekoliko akademija u svetu koja naročitu pažnju posvećuje akademskom pristupu crtanju i slikanju. Ona zasniva svoj nastavni plan i program, i nastavne metodologije, na onim koji su korišćeni u 19. veku na evropskim akademijama, sa ciljem da pomogne studentima u dostizanju najvišeg mogućeg nivoa veština. Prateći uspešan rast u Severnoj Americi, „Akademija realističke umetnosti“ (ARA) u Edinburgu sada je u procesu dobijanja svetski poznatog nastavnog plana i programa u UK. Britanski umetnik Juan Maknoton (Ewan McNaughton) radi u partnerstvu sa ARA kako bi uveo program radionice, namenjen obuci umetnika svih nivoa iskustava sa tehnikama velikih majstora. U Evropi, po sličnim principima funkcioniše još i „Atelje Stokholm – Švedska akademija realističke umetnosti“ (Atelier Stockholm – The Swedish Academy of Realist Art). U Srbiji, akademija ove vrste postoji u Novom Sadu i zove se „Akademija klasičnog slikarstva“. Nastavni plan i program ove akademije zasniva se na sačuvanim iskustvima slikarstva od Antike, preko Vizantije i Renesanse, do prve polovine 20. veka, u kojima se izučavao jedan po jedan element klasičnog likovnog jezika. Studijski program *Klasično slikarstvo* je koncentrisan na klasično štafelajno slikarstvo.

Kada je reč o akademijama realističkog slikarstva, moje mišljenje je da one nemaju jasnu svrhu postojanja u moderno doba, jer, pre svega, nemaju jasno definisanu strategiju u odnosu na druge akademije i institucije. Pored toga, one nisu spremno dočekale promene koje su u ovom vremenu čak jačeg intenziteta nego u prošlosti. Ali, detaljnije ću pojasniti razloge zbog čega one i nisu baš najbolje rešenje u vremenu u kojem živimo. Ove akademije ne razvijaju one sposobnosti koje su preduslov za kreativno stvaranje. Te sposobnosti se ogledaju u sagledavanju problema, i produbljivanju kroz razmišljanje o njegovim različitim aspektima. Recimo, temu Rembrantove slike *Čas anatomije doktora Nikolasa Tulpa*, različite osobe, sa drugačijim sklonostima i interesovanjima, svakako bi drugačije naslikale i tumačile. Jedna od mogućnosti je da tu temu naslika slikar koji preferira realističko slikarstvo. S druge strane, neki slikar, koji ne pristupa slikanju sve dok ne razmotri i produbi određenu temu, sigurno će je sasvim drugačije predstaviti. Pritom, napominjem, da

nije bitno što će ova tema, po prirodi stvari, biti predstavljena na realističan način, već je bitno šta je na njoj prikazano. Tako će neki slikar, na primer, koji sagledava umetnost i sa aspekta prirodnih nauka, tu temu predstaviti pomoću izvesnih saznanja iz medicine. Na taj način, on će leš postaviti u središte celokupnog istraživanja. Isto tako, biološki i telesni pristup mu mogu omogućiti da preko tumačenja leša dođe i do problema ličnog identiteta, to jest do svesti o sebi i procesu tokom kojeg on stvara umetničko delo.

Podsetimo se i Kleovih dnevnika u kojima se može tumačiti hermeneutika putovanja, što opet nije moguće činiti u realističkoj umetnosti. Kle je pomoću nje bio u mogućnosti da simbolički predstavi dnevničke prikaze u formi umetničkog dela. Tako se njegova putovanja i doživljaji koji su proizašli iz njih, simbolički preusmeravaju u likovni izraz. Aktivne situacione promene bivaju zamenjene statičnim dnevničkim prikazom, koji se zatim preusmerava u formi, takođe, statičan vizuelni prikaz. Budući da se u dnevniku pominju putovanja i doživljaji koji su se snažno urezali u Kleovo pamćenje, neminovno se javlja i kategorija promenljivosti. Promena prostora u realnom životu prouzrokuje drugačiji tok misli u samom dnevniku, što dalje može uticati i na proces stvaranja umetničkog dela.

Ovde prostor ne mora da bude faktor koji utiče na promenu, već samo nepromenljiva kategorija koja prouzrokuje promenu doživljaja. Takođe, pristalica realističkog slikarstva, kada posmatra sliku koju slika, ne sagledava istovremeno svoju svest o prostoru u kojem se figura prikazana na slici nalazi, i svest same figure koja se nalazi na slici. Jer, on ni ne obraća pažnju na mogućnost tumačenja misaonih procesa koji se odvijaju u glavi naslikane figure. Dvodimenzionalna, beživotna površina, na prvi pogled mu ne uliva dovoljno uverenja da naizgled beživotnu figuru prikazanu na slici može da tretira kao i sva ostala živa bića. Međutim, projekcija fiktivnog elementa u realni svet, pruža mogućnost da čoveka na slici ne tumačimo više samo preko spoljnih činilaca koji utiču na njegovo definisanje, već i putem projektovanja u njegovu svest. Na taj način, naslikana figura prestaje da bude samo pasivni i nemi posmatrač, ona postaje i aktivni učesnik u procesu strukturalne analize.

Na „Kineskoj centralnoj akademiji lepih umetnosti“ (China Central Academy of Fine Arts – CAFA), osnovanoj 1950. godine i jedinoj akademiji pod okriljem Ministarstva prosvete, recimo, izučavaju se discipline kao što su: *Slikarstvo, Vajarstvo, Umetnički dizajn, Fotografija, Animacija, Arhitektonski dizajn i Teorija i umetnički dizajn*.¹⁹⁴ Analizirajući predmete koji se uče na ovim odsecima, došao sam do zaključka da je sistem rada na ovoj akademiji veoma studiozan, i pri tom se na svakom odseku zahteva učenje korak po korak. Isto tako, predmet koji bi na većini ostalih akademija bio utvrđen kao jedan, na ovoj akademiji ima veći broj podpredmeta, koji su praktično predmeti za sebe. Upravo zbog pomenutih stvari sam naveo kao primer ovu akademiju, jer na drugim akademijama nisam video da postoji sličan nastavni plan i program, sa detaljno osmišljenim predmetima. Rekao bih i da se na ovoj akademiji ide logikom da se rezultati u vezi određenih predmeta i njihove kvalitetne primene stalno iznova proveravaju, što dovodi do nadograđivanja postojeće strukture predmeta novim. Na taj način, kada se utvrdi da neki predmet ne daje adekvatne rezultate, on se ili ukida, ili se nadograđuje novim. Po tom principu bi i na drugim akademijama trebalo primenjivati metod pokušaja i eliminacije greške, jer je tako veća verovatnoća da predmeti budu temeljnije utvrđeni po razvojnim etapama.

¹⁹⁴ Tako se u „Školi humanističkih nauka“ izučavaju: *Istorija i teorija umetnosti, Umetnička kritika, Način primene umetnosti (način primene i plasiranja umetnosti), Identifikacija i restauracija relikvija, Umetnička arheologija i Kulturne relikvije*. Na „Fakultetu urbanog dizajna“ izučava se i *Animacija*, sa svojim glavnim predmetom *Video dizajn (flash i dizajn igre, i eksperimentalni film)*. Na odseku *Osnovna nastava* „Škole lepih umetnosti“ studenti uče sledeće: *Istraživanje o slici i Povezanost između stvaranja i temeljnog programa nastave*. Na odseku *Grafika* glavni predmeti su: *Istraživanje o kineskoj modernoj grafici, Umetnička ilustracija, Istraživanje o modernom jeziku grafike, Jezik štampanja na svilenom platnu i novi mediji, Istraživanje o jeziku bakropisa, Istraživanje o bojama grafike, Istraživanje o jeziku drvoreza, Evolucija i namena „grafike“*. Na odseku *Vajarstvo* „Fakulteta plastične umetnosti“ izučavaju se: *Namena konkretnog i realističkog jezika skulpture u modernim vremenima, Istraživanje o razlici između fizičkog i vizuelnog prostora u skulpturi, Istraživanje o lokalnoj tradiciji i modernoj skulpturi, Istraživanje o jeziku umetnosti savremene ambijentalne skulpture, Materijalni jezik skulpture i konceptualno izražavanje, Istraživanje o modernom razumevanju umetnosti i tehnike*, itd. Odsek *Eksperimentalne umetnosti* sastoji se od predmeta: *Tradicionalni jezik preobražaja, Istraživanje o umetničkom eksperimentu i Materijalni jezik izražavanja*. Vid. Podaci o svim Akademijama preuzeti su sa njihovih sajtova.

Pomenuo bih i „Akademiju lepih umetnosti u Bolonji“ (Accademia Belle Arti Bologna), osnovanu 1710. godine, i jednu od dvadeset državnih „Akademija lepih umetnosti“ u Italiji koja pripada višem umetničkom obrazovanju, odvojenom od univerzitetskog sistema. Ono što bih ovde istakao je to da se njena specifičnost ogleda u kombinovanju teorije umetnosti i prakse kroz različite obuke, i radioničke i teorijske kurseve. Odeljenje *Vizuelnih i ambijentalnih studija (VES)* Univerziteta Harvard, ima nastavni plan i program koji obuhvata širok spektar praktične realizacije umetnosti i više teorijskih studija. Ono nudi studijske kurseve u oblastima koje uključuju: *Slikarstvo, Crtanje, Vajarstvo, Grafiku, Dizajn, Film, Video, Animaciju i Fotografiju*. Ono što posebno treba istaći kao zanimljivo je to što VES pruža predavačke kurseve i seminare iz istorije i teorije filma, studije izgrađenog i prirodnog okruženja, dizajna i urbanizma, i savremenih umetnosti.

Po mom mišljenju, dobra stvar je to što se ovde kao alternativa video radovima nudi film, koji se u isto vreme i suprotstavlja video umetnosti. Naime, kompjuter, za razliku od televizije, još uvek uspeva da u određenoj meri ostane odan strogo umetničkom vidu izražavanja. U tome uspeva zahvaljujući video radovima, koji su jedan od najnovijih vidova likovnog izražavanja. Ipak, postavlja se pitanje da li je svrhovitost video umetnosti u potpunosti opravdana, s obzirom na potpuno ispunjenje svih principa i ideja u sedmoj umetnosti, to jest filmu. Sličan nastavni plan i program ima i „Škola umetnosti Univerziteta Jejl“ (Yale University School of Art). U njoj studenti pohađaju odseke kao što su: *Grafički dizajn, Slikarstvo i grafika, Fotografija, Vajarstvo i (Film, video i interdisciplinarnе studije)*. Ovde je dobra stvar ta što su na jednom odseku i video i film, tako da studenti mogu uvideti razlike i sličnosti.

„Lajpciška akademija vizuelnih umetnosti“ (Die Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig - HGB), recimo, očuvala je tradicionalne metode, ali je, pri tom, nadogradila iste novim, a sve u skladu sa naučno-tehnološkim napretkom. Tako je ona na početku imala u svom nastavnom planu crtanje, slikanje i arhitekturu. Danas ona obučava

studente u 4 modularizovana stepena kurseva: *Slikarstvo/Grafika*, *Knjiga/Grafički dizajn*, *Fotografija* i *Medijske umetnosti*. S druge strane, „Berlinski univerzitet umetnosti“ (UdK) i „Tehnički univerzitet“ u Berlinu, osnovali su ARGE (zajednička radna grupa) *Campus Charlottenburg*, sa ciljem da sarađuju na lokalnom razvoju i oštrijem profilisanju. U vezi ove saradnje bih istakao kako je sasvim jasno da je nauka, to jest tehničko-tehnološki aspekt, veoma važan segment, kako u čitavom sistemu koji funkcioniše po principu striktno definisanih pravila, tako sve više i u umetnosti. Međutim, ovaj uticaj se javlja kao jedan od mogućih koji mogu pozitivno da utiču na razvoj umetnosti. Činjenica je da sintetizovanje znanja umetnika i naučnika, i njihova saradnja, može dati veoma dobre rezultate i u širim okvirima.

Kao drugačije koncipiran istakao bih „Moskovski državni Univerzitet grafičkih umetnosti“, jedinstvenu specijalizovanu višu školu, koja obučava stručnjake za izdavačke kuće, štamparije, organizacije za prodaju knjiga i druga preduzeća u Rusiji. Priča o Univerzitetu ide unazad do jula 1930. godine, kada je osnovan „Moskovski fakultet za grafičke umetnosti“. Izvorno se sastojao od 3 fakulteta: *Tehničke studije*, *Ekonomija* i *Izdavaštvo*. Nekoliko godina kasnije otvoren je „Fakultet inženjerstva“, na kojem se sprovodila obuka iz čitavog skupa grafičkih umetnosti, kao i nastavni plan i program iz izdavaštva. S druge strane, „Fakultet likovnih umetnosti Univerziteta *Complutense*“ u Madridu (Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid) ima odseke: *Likovne umetnosti*, *Dizajn*, i *Konzervacija i restauracija kulturnog nasleđa*.

S druge strane, primer kako bi mogao da se osveži nastavni plan i program na istoriji umetnosti, pruža odeljenje *Istorije umetnosti* na departmanu umetnosti Univerziteta u Torontu. Pored ovog odeljenja, na departmanu umetnosti postoji i odeljenje *Vizuelne studije*. Tako studenti, koji se odluče za jedno od ova dva odeljenja, imaju priliku da slušaju i polažu predmete i sa drugog, s tim što, naravno, na kraju dobijaju diplomu na odeljenju koje im je matično. To je veoma dobro za studente i sa jednog i sa drugog odeljenja, jer studenti sa

Istorije umetnosti mogu da shvate i razjasne neke stvari kojima se bave u svojoj oblasti, na taj način što će direktno u praksi zaključiti po kojim principima se stvara likovno delo. Isto tako, studenti sa odeljenja *Vizuelne studije* pomoću teorije će proširiti svoje znanje, i kroz saznanja do kojih se dolazi teorijskim putem, naučiti da pronalaze prave, a ne pogrešne puteve.

Kada je reč o likovnim akademijama u Srbiji, istakao bih „Likovnu Akademiju“ u Novom Sadu koja je u sklopu „Akademije umetnosti“. Praveći paralelu sa akademijama u svetu, našao sam da je „Akademija umetnosti“ u Novom Sadu veoma slična „Fakultetu lepih umetnosti Univerziteta Jork“ (Faculty of Fine Arts, York University) po tome što nema samo likovne umetnosti, već i još neke od preostalih 6 umetnosti. Na njoj postoje 3 departmana: *Likovni departman*, *Dramski departman* i *Muzički departman*. Na Jorku je nešto drugačiji raspored, pa su tako departmani *Film* i *Pozorište* odvojeni, a na „Akademiji umetnosti“ se pozorište i film izučavaju na jednom departmanu. Dalje, i na jednoj i na drugoj Akademiji se izučavaju likovne umetnosti, samo sa tom razlikom, što se na Jorku departman zove *Vizuelne umetnosti*, a na „Akademiji umetnosti“ *Likovni departman*.

I na jednom i na drugom fakultetu, takođe, postoji *Muzički departman*. Razlika je i u tome što na Jorku postoji departman *Ples*, kao i departman *Lepe umetnosti – Studije kulture*, a na našoj akademiji ne postoji. Isto tako, na Jorku postoji departman *Dizajn*, a na „Akademiji umetnosti“ je dizajn u sklopu *Likovnog departmana*. Što se tiče nastavnog plana i programa, i tehnika koje se koriste na *Likovnom departmanu* „Akademije umetnosti“ u Novom Sadu, ona je najbližnja sledećim prethodno pomenutim Akademijama: „Kraljevska akademija umetnosti“, Odeljenje *Vizuelnih studija i ambijentalnih studija (VES)* Univerziteta Harvard, „Škola umetnosti Univerziteta Jejl“, „Lajpciška Akademija vizuelnih umetnosti“ i „Kineska centralna akademija lepih umetnosti“. Da bih potkrepio ovo poređenje, nabrojaću i grupe na *Likovnom departmanu* „Akademije umetnosti“ u Novom Sadu: *Grupa za slikanje*, *Grupa za vajanje*, *Grupa za grafiku*, *Grupa za grafičke komunikacije*, *Grupa za nove likovne medije* i *Grupa za fotografiju*.

Dakle, iz ovoga se može videti da ova likovna akademija u dobroj meri prati dešavanja na umetničkoj sceni u svetu, pri tom, ne raskidajući sa tradicijom. Na taj način se ona svrstava u grupu prethodno pomenutih akademija u svetu koje neguju slične vrednosti. Ova akademija se u priličnoj meri razlikuje od „Fakulteta likovnih umetnosti“ u Beogradu koji, pak, neguje samo tradicionalne vrednosti, barem kada je reč o tehnikama. Na beogradskoj Akademiji postoje samo 3 odseka: *Slikarstvo*, *Grafika* i *Vajarstvo*. Za razliku od nje, Akademija u Novom Sadu proširuje polje istraživanja novim, tehnički savremenijim oblastima, i na taj način prati promene koje se ubrzano događaju u svetu, pri tom, ne zaboravljajući, i ne odričući se starih vrednosti. U Beogradu se različite nove oblasti izučavaju na „Fakultetu primenjenih umetnosti“ (koncept u neku ruku sličan Bauhausovom), ali je problem što svi odseci (i likovne i primenjene umetnosti) nisu na jednom fakultetu, a o tom problemu i prednostima kada je sve na jednom mestu, govorio sam i ranije u vezi nekih drugih akademija.

Ovde sam izneo više jedan pregled nastavnih planova i programa umetničkih akademija, sa povremenim teorijskim osvrtima na njihovu problematiku. Pritom, odabir sam napravio na osnovu nekog svog shvatanja principa po kojima bi trebalo da funkcioniše umetnička akademija. To ne znači kako izbor ne bi mogao biti drugačiji, i da bi neko drugi napravio sasvim drugačiji izbor, uključivši u razmatranje akademije koje imaju sasvim različite koncepte od gore predstavljenih. Ovde razmatrane akademije su različite, ali opet se ne razilaze u toliko izraženoj meri u nekim osnovnim principima. Cilj je, tako, bio da se pomoću poređenja relativno sličnih akademija, a ne sasvim udaljenih, dođe do određenih zaključaka. Stoga je jasno da ovo nije pregled svih akademija, jer je njihov spektar prilično širok, a one su same po sebi specifične i međusobno udaljene u pogledu brojnih karakteristika. Isto tako, rukovodio sam se i konceptima kojima se rukovode Akademije u Srbiji, te sam stoga i prema njima pravio odabir akademija u svetu.

Referentna literatura:

- Acker William R. B., *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, Brill Archive, 1954.
- Aichele K. Porter, *Paul Klee's Pictorial Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- Aichele K. Porter, *Paul Klee, Poet/Painter*, Camden House, 2006.
- Anger Jenny, *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- Arnhajm Rudolf, *Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja*, pr. Vojin Stojić, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1981.
- Arnhajm Rudolf, *Prilog psihologiji umetnosti: sabrani eseji*, pr. Vojin Stojić, SKC, Cicero, Beograd, 2003.
- Bataille Georges, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, ed. Allan Stoekl, trans. Allan Stoekl, Carl R. Lovitt and Donald M. Leslie Jr., Theory and History of Literature, vol. 14, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.
- Bauschatz Paul, *Paul Klee's Speaking Pictures*, in: Word and Image, vol. 7, No. 2, 1991.
- Benjamin Walter, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, Schocken Books, New York, 1969.
- Bergdoll Barry and Dickerman Leah, *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*, The Museum of Modern Art, New York, 2010.
- Bernard Bruce (ed.), *Vincent by himself*, A Time Warner Book, London, 2004.
- Birren Faber (ed.), *The Elements of Color: A Treatise on the Color System of Johannes Itten*, John Wiley and Sons, 1970.
- Boullée Etienne-Louis, *Architecture, Essai sur l'Art*, éd. Helen Rosenau, Londres, Alec Tiranti, 1955.
- Brettell Richard R., *Modern Art, 1851-1929: Capitalism and Representation*, Oxford University Press, 1999.
- Brown Paul, *Autonomy, Signature and Creativity*, University of Sussex, 2009.
- Chapman Graham P., *Epistemologija kompleksnosti*, pr. Daniel Bučan, u: Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba, 21-22, 1988.
- Childress Denise D. Carroll, *The Power of Color: Shades of Meaning*, University of Houston-Clear Lake, ProQuest, 2008.

- Civardi Giovanni, *Drawing Portraits: Faces and Figures*, Search Press, 2002.
- Civardi Giovanni, *Drawing the Human Body: An Anatomical Guide*, Sterling Publishing Company, 2001.
- Conard Mark T. (ed.), *The Philosophy of the Coen Brothers*, University Press of Kentucky, 2009.
- Corominas Aurora, *On Human Inside the Representation Space of the Paint Brush*, Formats, Revista de Comunicació Audiovisual, 2005.
- Daichendt G. James, *Artist-Teacher: A Philosophy for Creating and Teaching*, Intellect, 2010.
- Esher M. K., *Istraživanje beskonačnosti*, izb., pred. i pr. Bojan Jović, Esotheria, Beograd, 1998.
- Eyot Yves, *Fizička priroda*, pr. Zlatko Sušić, u: *Ideje*, 1, Beograd, 1980.
- Faigin Gary, *The Artist's Complete Guide to Facial Expression*, Watson-Guption, 2008.
- Fajerabend Paul, *Nauka kao umetnost*, pr. Branka Rajlić, Matica srpska, Novi Sad, 1994.
- Fajerabend Pol, *Stvaralačka moć*, pr. Jasna Šakota, u: *Književna reč*, 337, Beograd, 1989.
- Feyerabend Paul, *Protiv metode*, pr. Mario Suško, „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1987.
- Fineberg Jonathan, *The Innocent Eye: Children's Art and the Modern Artist*, Princeton University Press, New Jersey, 1997.
- Forsyth Ian, Jolliffe Alan and Stevens David, *Delivering a Course: Practical Strategies for Teachers, Lecturers and Trainers*, Routledge, 1999.
- Franciscono Marcel, *Paul Klee: His Work and Thought*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991.
- Franciscono Marcel, *Paul Klee and Children's Art*, in: Jonathan Fineberg (ed.), *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism, and Modernism*, Princeton University Press, New Jersey, 1998.
- Goldstein C., *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- Gombrich Ernst H., *Umetnost i iluzija: psihologija slikovnog predstavljanja*, pr. Jelena Stakić, Nolit, Beograd, 1984.
- Gombrich E. H., *How to Read a Painting*, in: *Adventures of the Mind*, 1961.
- Grojs Boris, *Stvarnost arhiva*, pr. Đorđe Tomić, u: *Treći program*, 131-132, III-IV, 2006.
- Haftmann Werner, *The Mind and Work of Paul Klee*, Praeger, New York, 1954.

- Hofmann Werner, *Studije o umetnosti XX veka*, prir. i pr. Zoran Gavrić, Bogovađa, Fakultet likovnih umjetnosti, Univerzitet Crne Gore, Cetinje, 2005.
- Hofmann Werner, *Pitanje strukturne analize*, pr. Sonja Mađar i Zoran Gavrić, u: *Ideje*, 1, 1980.
- Harnad Stevan, *Other Bodies, Other Minds: A Machine Incarnation of an Old Philosophical Problem*, in: *Minds and Machines* 1: 43-54, 1991.
- Harrison Charles and Wood Paul, *Art in Theory, 1900-1920: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, 2003.
- Hommel Bernhard, *What Grabs Us: Comment on Ruz and Lupianez*, University of Leiden, 2002.
- Hyland John, *An Extended Essay on the Use of the Gesture in Gertrude Stein's Tender Buttons and Paul Klee's Architecture Red-Green (yellow-purple gradations)*, Nebula, 1.3, 2005.
- Ingold Tim, *Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials*, University of Aberden, 2008.
- Ingold Tim, *Lines: A Brief History*, Routledge, Taylor and Francis Group, London and New York, 2007.
- James Kathleen, *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2006.
- Jencks Charles, *The New Paradigm in Architecture: The Language of Postmodernism*, Yale University Press, 2002.
- Kandinski Vasilij, *O duhovnom u umetnosti*, pred. i pr. Bojan Jović, Esotheria, Beograd, 1996.
- Kandinsky Wassily, *Concerning the Spiritual in Art*, Kessinger Publishing, 2004.
- Kaplan Louis, *Laszlo Moholy-Nagy: Biographical Writings*, Duke University Press, 1995.
- Kemp Martin and Wallace Marina, *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, University of California Press, 2000.
- Klee Felix (ed.), *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, University of California Press, Berkeley, 1968.
- Kle Paul, *Zapisi o umetnosti*, izb., pred. i pr. Bojan Jović, Esotheria, Beograd, 1998.

- Klee Paul, *Dnevnici (1898-1918), Boja me poseduje*, pr. Zoran Cerar, u: Književne novine, 691-692, Beograd, 1985.
- Klee Paul, *O modernoj umetnosti*, pr. Božidar Božović, u: Književne novine, 341, Beograd, 1968.
- Klee, P. *Notebooks, Vol. 1: The Thinking Eye*, ed. J. Spiller, trans. R. Manheim, Lund Humphries, London, 1961.
- Klee Paul, *Creative Credo, 1920*, in: Herschel B. Chipp, Peter H. Selz and Joshua C. Taylor (eds.), *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, University of California Press, 1968.
- Klee Paul, *Pedagogical Sketchbook*, Praeger Publishers, New York and Washington, 1972.
- Klee Paul, *Fragmenti o modernoj umjetnosti: egzaktne istraživanja umjetnosti*, pr. Asaf Džanić, u: Izraz, 7, Sarajevo, 1980.
- Klee Paul, *His Life and Work in Documents: Selected from Posthumous Writings and Unpublished Letters*, ed. Felix Klee, George Braziller, New York, 1962.
- Klee Paul, *Notebooks, Vol. 2: The Nature of Nature*, ed. Jürg Spiller, Overlook Press, 1992.
- Kotarbinjski Tadeuš, *Traktat o dobrom delanju*, pred. Svetlana Knjazev, pr. Vera Mitrinović i Svetozar Nikolić, Nolit, Beograd, 1964.
- Kramer Hilton, *The Age of the Avant-garde, 1956-1972*, introduction Roger Kimball, Transaction Publishers, 2008.
- Larson Barbara Jean and Brauer Fae, *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*, Dartmouth College Press, 2009.
- Lynton Norbert, *Klee*, Hamlyn, 1975.
- Mauss Marcel, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, Norton, New York, 1967.
- Merleau-Ponty Maurice, *Indirect Language and the Voices of Silence*, in: Galen A. Johanson (ed.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, trans. Michael B. Smith, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1993.
- Milner J., *The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, 1988.
- Minsky Marvin, *Music Mind and Meaning*, in: Stephan M. Schwanauer and David A. Levitt (eds.), *Machine Models of Music*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1993.

- Nelson Robert S. i Šif Ričard (prir.), *Kritički termini istorije umetnosti*, pr. Ljiljana Petrović i Predrag Šaponja, Svetovi, Novi Sad, 2004.
- Paoletti John T. and Radke Gary M., *Art in Renaissance Italy*, Laurence King Publishing, 2005.
- Partch Susanna, *Paul Klee, 1879-1940*, Taschen, 2003.
- Pavlopoulos Theodor, *Paul Klee's Strata and the Transition to Complexity*, in: Visual Arts, 2010.
- Pikaso Pablo, *Umetnost nije nevina*, pr. A. Ilić, u: Književna reč, 64, Beograd, 1976.
- Pleynet Marcelin, *Henry Matisse*, Gallimard, 1993.
- Plümacher Martina, *Bildgrenzen aufbrechen*, Ms. Bremen, 2003.
- Poper Karl, *Logika naučnog otkrića*, preveo Staniša Novaković, Nolit, Beograd, 1973.
- Popham Arthur Ewart, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Reynal and Hitchcock, 1945.
- Popovski Aleksandar (reditelj), predstava *Metamorfoze*, „O predstavi“, sajt JDP-a, 2010.
- Root-Bernstein Robert, *The Art of Innovation: Polymaths and Universality of the Creative Process*, in: Laarisa V. Shavinina (ed.), *International Handbook on Innovation*, Elsevier Science, 2003.
- Rosheim Mark Elling, *Leonardo's Lost Robots*, Springer, 2006.
- Rosbach Sabine, *The Human Automaton in Art History*, University of the Saarland – Institute for Comparative Literature, 2004.
- Sallis John, *Shades – Of Painting at the Limit*, Indiana University Press, 1998.
- Sarmiento Johann W. and Gerry Stahl, *Group Creativity in Interaction: Collaborative Referencing, Remembering, and Bridging*, in: Intl. Journal of Human-Computer Interaction, 24(5), 1-13, Taylor and Francis Group, 2008.
- Schlemmer Oskar, *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, ed. Tut Schlemmer, trans. Krishna Winston, Northwestern University Press, 1990.
- Schwanauer Stephan M. and Levitt David A. (eds.), *Machine Models of Music*, Massachusetts Institute of Technology, 1993.
- Searle J. R., *Mind: A Brief Introduction*, Oxford University Press, 2004.

- Smith Kendra Schank, *Architect's Drawings: A Selection of Sketches by World Famous Architects through History*, Architectural Press, Elsevier, 2005.
- Stassi Vincent S., *Vincent van Gogh's Starry Night: Insights from Poetry, Art History, and Astronomy*, in: Art History 1B, Section 2, 2007.
- Steiner Rudolf, *A Modern Art of Education*, Anthroposophic Press, 2004.
- Tatarkjevič Vladislav, *Forma: istorija jednog izraza i pet pojmova*, pr. Petar Vujičić, u: Treći program, 37, II, Beograd, 1978.
- Tolstoj Lav Nikolajevič, *Članci o umetnosti i književnosti*, prevela Vida Stevanović, Prosveta – Rad, Beograd, 1968.
- Tzanaki Kleio, *On-line Virtual Museums: An Application of On-line VR Museum for the Parthenon Marbles. Internet: A Means of Cultural Repatriation*, Universal-Publishers, 2002.
- Vilhelm Rihard i Jung Karl Gustav, *Tajna Zlatnog cveta*, Kineska knjiga života u prevodu i tumačenju Riharda V. i sa komentarom Karla G. J., preveo David Albahari, Gradina, Niš, 1990.
- Viola Bill, *Going Forth by Day*, Guggenheim Museum, 2002.
- Walker Kevin, *Interactive and Informative Art*, ed. Doree Duncan Seligman, Avaya Labs, Artful Media, IEEE Computer Society, 2003.
- Wallace Robert, *The World of Leonardo*, Time-Life Incorporated, 1966.
- Westwood Peter S., *What Teachers Need to Know about Teaching Methods*, Aust Council for Ed Research, 2008.
- Whitford Frank, *Bauhaus*, Thames and Hudson, London, 1986.
- Wildgen Wolfgang, *Cross-Cultural Dynamics of Picture and Text*, Contribution to the Round Table organized by Martina Plümacher in Lyon, 2004.
- Willats John, *Making Sense of Children's Drawings*, Routledge, 2005.
- Windelband Wilhelm, *Povijest filozofije*, pr. Nada Šašel, Danko Grlić i Danilo Pejović, knjiga prva i knjiga druga, Naprijed, Zagreb, 1990.
- Wollheim Richard, *The Mind and Its Depths*, Harvard University Press, 1993.
- Wollheim Richard, *Art and Its Objects: With Six Supplementary Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.

Wolterstorff Nicholas, *Art in Action: Toward a Christian Aesthetic*, Wm. B. Eerdmans Publishing, 1980.

Whorf Benjamin Lee, *Language, Thought and Reality, Selected Writings*, ed. John B. Carroll, MIT Press, 1956

Zeki Semir, *Splendors and Miseries of the Brain: Love Creativity, and the Quest for Human Happiness*, John Wiley and Sons, 2011.

BIOGRAFIJA

Goran Gavrić – rođen 1981. godine u Beogradu. Završio *Akademiju umetnosti* u Novom Sadu, 2006. godine (grupa za likovne umetnosti i pedagogiju, podgrupa grafika – prosek 9,12), u klasi profesora Slobodana Kneževića. Godine 2007. dobio *Nagradu* Univerziteta u Novom Sadu, za postignut uspeh u školskoj 2005/2006. godini. Na 12. međunarodnom trijenalu *Grafike malog formata* u Lođu - Poljska, 2005. godine, izabrana su mu dva rada, i dobio je diplomu. Jedan rad mu je izabran na konkursu za izložbu *Male grafike*, Grafičkog kolektiva u Beogradu, 2008. godine.

Diplomske akademske studije - Master na odeljenju za *Istoriju umetnosti* (odsek – *Metodologija nauke o umetnosti*) Filozofskog fakulteta u Beogradu, završio 2007. godine, kod mentora profesora Predraga Dragojevića, sa prosekom 9,33. Godine 2009. upisao doktorske studije na odseku *Metodologija nauke o umetnosti* kod istog mentora. Na doktorskim studijama je položio sledećih 8 predmeta: *Metodi istorije umetnosti*, *Metodologija istorije umetnosti*, *Istorija umetnosti i oblasti izučavanja*, *Literatura o umetnosti*, *Muzeologija i heritologija*, *Filozofija nauke*, *Filozofija i posebne nauke*, *Eksperimentalna estetika* - ukupno 90 ESP bodova i prosek 10,00.

Knjiga “Paul Kle: umetnik kao naučnik” (recenzent prof. Predrag Dragojević) – uz dodatak knjizi koji čini autorov prevod Kleovih *Pedagoških skica s predavanja* – nalazi se u štampi i pojaviće se u izdanju KIZ Altera. Godine 2012. objavljeni tekstovi u časopisu *Kultura Naratologija Paula Klea: vizuelno između književnosti i muzike*, i u Zborniku radova Narodnog muzeja u Beogradu – *Istorija umetnosti, Predavanja Paula Klea na Bauhausu*.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Goran Gavrić

број уписа 6i080036

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

PAUL KLE: TEORIJA UMETNIKA-PREDAVAČA

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Goran Gavrić

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Goran Gavrić

Број уписа 6i080036

Студијски програм Историја уметности – Metodologija nauke o umetnosti, Filozofski fakultet,
Univerzitet u Beogradu

Наслов рада PAUL KLE: TEORIJA UMETNIKA-PREDAVAČA

Ментор prof. dr Predrag Dragojević

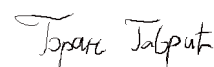
Потписани Goran Gavrić,

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда



У Београду, _____

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

PAUL KLE: TEORIJA UMETNIKA-PREDAVAČA

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
- (6.) Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда



У Београду, _____

1. Ауторство - Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.