

ПРИЛОЗИ УНАПРЕЂИВАЊУ ОБРАЗОВАЊА НАСТАВНИКА

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

MONOGRAPHS

Volume DCLXXXIII

PRESIDENCY

Book 5

ARTICLES ON IMPROVING THE QUALITY
OF TEACHER EDUCATION

Editors

Full member of the Academy

MILOSAV MARJANOVIĆ

PhD STEVAN JOKIĆ

BELGRADE 2016

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

ПОСЕБНА ИЗДАЊА

Књига DCLXXXIII

ПРЕДСЕДНИШТВО

Књига 5

ПРИЛОЗИ УНАПРЕЂИВАЊУ ОБРАЗОВАЊА
НАСТАВНИКА

Уредници
академик
МИЛОСАВ МАРЈАНОВИЋ
др СТЕВАН ЈОКИЋ

БЕОГРАД 2016

Издаје

Српска академија наука и уметности
Кнез Михаилова 35, Београд

Технички уредник

Мира Зебић

Лектор и коректор

Љиљана Миљковић

Тираж 500 примерака

Штампа

Colorgrafx

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	7
Милосав Марјановић – <i>Структурисање садржаја школске аритметике</i>	11
Ђорђе М. Кадијевић – <i>Изазови припреме наставника рачунарства: глобална перспектива</i>	123
Стеван Јокић – <i>Пројекат „Рука у шесту” и ресурси које пружа наставницима</i>	137
Милица Стевановић – <i>Поимање простора и образовање за умешност</i>	163

ПРЕДГОВОР

Академијски одбор за образовање тематски се дели на следећа три сектора: Математика са Информатиком, Природне науке и Хуманистичке дисциплине. Прва два чланка ове књижице припадају првом сектору, трећи другом, а четврти трећем сектору. У нешто измењеном облику ови чланци су послужили као основа ауторима за њихова излагања на конференцији Унапређивање предметних дидактика и образовање наставника, организованој од стране овог Одбора и одржаној 22. и 23. октобра 2015. године.

(Видети: <http://www.sanu.ac.rs/Odbor-obrazovanje/Konferencija2015.aspx>).

Први чланак аутора Милосава М. Марјановића, Структурисање школске аритметике, односи се на суптилни период који обухвата прве три године учења и наставе аритметике, кад је много мање правог рачунања, него је пажња много више усмерена на утемељивање перманентног значења четири рачунске операције. Наиме, на овом нивоу наставе, деца се сусрећу са великим бројем примера који имају форму питања уплетених у разне ситуације из свакодневног живота. Као резултат тих активности формирају се у уму детета менталне слике и схеме које су носиоци тог перманентног значења.

Овај аутор користи језик теорије скупова да опише ове схеме, апстрахујући тип задатака намењених развијању значења сваке од ових операција. Тако, адитивну схему чине два дисјунктна скупа бројности m и n , и нека је s број елемената њихове уније. Кад су бројеви m и n дати, а тражи се s , кажемо да је то задатак сабирања који прати дату адитивну схему. А кад су s и m (одн. n) дати, а тражи се n (одн. m), кажемо да је то задатак одузимања, који прати дату адитивну схему.

Мултипликативну схему чини фамилија од m дисјунктних скупова од којих сваки има по n елемената. Нека је p број елемената уније ових скупова. Кад су m и n дати, а тражи се p , кажемо да је то задатак множења који прати дату мултипликативну схему. А кад су p и m (одн. n) дати, а тражи се n (одн. m), кажемо да је то задатак дељења који прати дату мултипликативну схему.

Поред ових иновација, аутор уводи у дидактику математике Канторов принцип инваријантности броја, који истиче природну завис-

ност концепције броја од перцепције скупа. Наиме, нека је A скуп неких објеката који се опажају, тада

(I) апстрахујући природу елемената тог скупа,

и

(II) апстрахујући било какав вид њиховог организовања, остаје чиста идеја броја n (A).

Овај принцип је основа на којој се заснивају закони аритметике (правила рачунања).

Иако у овом периоду нема много правог рачунања, него се тада у оквиру почетних блокова бројева формирају таблице сабирања и множења које улазе у трајни усмени фонд. У тај фонд улази, такође, и дељење са остатком бројева до 19 бројем 2, бројева до 29 бројем 3, бројева до 89 бројем 9 и бројева до 99 бројем 10. Тај усмени фонд је основа на коју се наслањају познати алгоритми извођења четири рачунске операције.

Други чланак аутора Ђорђа Кадијевића разматра изазове средњошколског рачунарског образовања у међународном контексту. Аутор истиче да се настава рачунарства углавном своди на промоцију рачунарске писмености, па је изучавање садржаја рачунарства као научне дисциплине у другом плану или занемарено. Изучавање тих садржаја требало би базирати на избору и усвајању најважнијих појмова рачунарства и начина рачунарског мишљења што аутор види као посебан изазов. Други важан извор изазова аутор налази у идентификовању, развијању и повезивању различитих типова знања потребних за успешну реализацију наставе рачунарства. Изнета анализа, коју аутор заснива на релевантним домаћим и иностраним публикацијама, представља вредан прилог унапређивању средњошколског рачунарског образовања.

Трећи чланак аутора Стевана Јокића приказује ресурсе развијене, у оквиру пројекта Рука у тесту, током последњих петнаест година

Пројекат Рука у тесту, инаугуришући педагогију засновану на понашању научника у лабораторији и радозналости детета узраста 4–11 година, даје допринос научном описмењавању све деце, а не само талентовата. Позивајући наставнике да имплементирају истраживачки (Inquiry Based Science Education – IBSME) приступ у реализацији научних садржаја у основној и средњој школи настоји да оствари: истинску реформу на пољу научног описмењавања читаве популације ђака у основној и средњој школи, користећи и размењујући позитивна искуства добре праксе, тренингом наставника, онлајн пројектима и дисеминацијом;

стимулише и подржи експериментални приступ научном образовању у коме се одговор на постављене хипотезе добија заједничким радом ученика и наставника. На овај начин се подстиче природна радозналост ученика, која се манифестује кроз постављање питања о реалном свету, феноменима или објектима. Улога васпитача, учитеља, наставника, у настави наука у школама, може бити и следећа: дозвољава ученицима да праве грешке и показује како и зашто грешке могу бити корисне; фаворизује групни и индивидуални рад ученика; фаворизује писање уз разликовање групних и индивидуалних текстова; омогућује дискусију, организује научну дебату; организује комуникацију; помаже ученицима да искажу своје идеје и објасне своје концепције; ради тако да ученици усвоје научни приступ; води активности у којим се ученици суочавају с комплексним проблемима одрживог развоја, климатских промена итд. Да би могли да реализују ове захтеве на располагању им је читав низ квалитетних ресурса у форми књига, интернационалних педагошких пројеката, сајт на српском језику, а организовани су акредитовани семинари, изложбе и низ међународних конференција. Завод за уџбенике и наставна средства, Просветни преглед и Институт Винча су омогућили да се у оквиру библиотеке Зрнца наука – Рука у тесту, уредника, предводиоца и аутора Стевана Јокића, објави 18 књига познатих француских научника и академика, Глобалне мреже академија наука (IAP). На сајту Рука у тесту је, васпитачима, учитељима, наставницима, родитељима, ђацима и заинтересованим за научно описмењавање сваког детета, доступно десетак приручника, као и више докумената добре праксе земаља које су учествовале у ЕУ пројектима POLLEN, FIBONACCI, SUSTAIN и у оквиру уговора САНУ – Француска академија наука – Универзитет у Београду.

Четврти чланак аутора Милице Стевановић карактеришу два основна става: један се тиче схватања просторних односа (о чему говоре и приложене илустрације), а други утицаја тог схватања на образовање уопште.

Пре свега реч је о схватању простора (које се огледа у виђењу растојања између тела, облика тела, „одјекивања” облика једних у другима и у околини – а и ње у њима итд.) као места које није празно: оно је испуњено изукрштаним „гравитационим пољима” узајамних утицаја посматрача и онога што се посматра. Општи изглед односно структура целог видног поља, као и границе између „тела” (облика) и „околине” (једно се прелива у друго, простор се згушњава у тела), зависе од кретања заинтересованог посматрачевог погледа, кретања које се током

гледања такође мења под утицајем новооткриваних података о ономе што се погледом истражује.

У складу са тим: у уметничким школама свих нивоа потребно би било ослобађати ученике од увреженог схватања да је тзв. реалистичан визуелни рад (како се сада у школама углавном схвата) једном заувек дат као реалистичан. Шта је реално – то је нешто што треба стално преиспитивати и допуњавати (од разумевања стварности зависи и уобличавање целог света у коме живимо). У вези са тим, када се ради о општем образовању, може се констатовати и да је упознавање са уметношћу свих ученика (не само оних опредељених за уметничке професије) једна од најпогоднијих могућности за развијање критичког мишљења, неопходног у савременом образовању. То би се постизало и праксом (већ у свету доста раширеном) укључивања уметника у радионички рад са ученицима, али овде под условом да се ученици сусрећу и раде са уметницима чији су ставови различити, понекад чак и међусобно оштро супротстављени. Тако би били стимулисани не да само прихватају или копирају туђи рад, него да увидом у борбу мишљења, па чак и сопственим евентуалним учешћем у њој, сами преиспитују и уобличавају своје ставове. Важно је да се у том погледу посебно нагласи и интензивира рад са старијим ученицима (крај основне школе, средња школа).

Пријатна нам је дужност да се на крају захвалимо на брижљиво вршеним коректурама госпођама Миљанки Зебић и Јелени Митрић, као и на сталној бризи око формирања рукописа ове књижице госпођи Александри Хрељац.

Аутори

МИЛИЦА СТЕВАНОВИЋ *

ПОИМАЊЕ ПРОСТОРА И ОБРАЗОВАЊЕ ЗА УМЕТНОСТ

НЕКОЛИКО УВОДНИХ НАПОМЕНА

Стварање уметничког дела је, условно речено, двокомпонентна радња. Условно речено, јер је те компоненте тешко разграничити; оне су, углавном, сливене у јединствен процес.

За једну од тих "компоненти" може се рећи да је "топлија", за другу да је "хладнија". Једно је потреба за изражавањем сопствених осећања и ставова, друго је тежња ка трагању за истином (како год дефинисали ту реч), ка упознавању и тумачењу света на који се реагује. Па и за ово друго не може се рећи да је баш "хладно делање", јер такође бива страствено загревано и подстицано оним првим - потребом за личним изразом, као и елементарном живом радозналешћу. Али је "хлађено" неизоставном потребом да се буде објективан.

Постојање потребе за испитивањем стварности лежи, дакле, у природи саме уметности. Тако и потреба за упознавањем природе простора, будући да је овде реч пре свега о визуелним уметностима, подразумева бављење простором/простирањем као физичком/опажајном датумом, као подацима о природи до којих се, као до употпуњавања искустава о свету у којем живимо, може доћи како научним истраживањима тако и кроз ликовну праксу. Мењање слике о силама које учествују у успостављању просторних односа има далекосежне последице, јер се простор може и треба схватити као место свих дешавања – физичких, биолошких, друштвених... Зато сазнања о природи (простора) утичу како на личне ставове уметника тако и на шири амбијент у којем уметност настаје.

Упознавање природе, узгред буди речено, никако се не може схватити као пут који води ка успостављању разних "теорија форме" - које претендују да буду рецептуре или норме за стварање уметничких дела (а то се често јавља као погрешна употреба неких сазнања из области психологије опажања), него представља упознавање "неуметничких"

* Српска академија наука и уметности

природних феномена, као што се, "ван уметности", али уз њену помоћ, догађало и својевремено откривање неких законитости опажања које је довело до конституисања правила линеарне перспективе, такође подложних допуњавању и преиспитивању. (Упознавање природних феномена односи се, наравно, и на појаве из области менталних активности, будући да су и оне део света природе. Фокусирање на менталну стварност објашњава и како данашњи уметник може да буде – или изабере да буде – и "наиван": може чак да живи у свету који за њега представља равну плочу под небеским сводом, или да буде убеђени "креациониста" итд, па да ипак ствара снажна визуелна или литерарна или музичка уметничка дела, реагујући на "свој свет", откривајући његова својства, макар и остајао на маргини пажње јавности због своје – рекло би се – несавремености. Негативне последице могу настати ако као учитељ ограничава активност ученика својим схватањима, или ако, услед утиска о сопственој неуклопљености у свет, или о неодрживости и распадању света какав види, у којем је одабрао да живи, буде осуђен на песимизам и пратеће неконструктивне идеолошке ставове.) Реаговање уметношћу на свет који се открива остаје увек "дистанцирано" односно непредвидиво. (Уметност обитава у ударном таласу живота, у његовим актуелним главним струјама али и мутацијама.)

Наравно, дакле, да научна сазнања не могу бити непосредно искоришћена као материјал или рецепт за стварање неког увек новог уметничког „реализма“ (као што се ни функционисање било каквих „машина визије“ не може поистоветити са специфичним начином дејствовања уметничких дела). Улога ових сазнања за уметнике може бити само ослобађање од предрасуда, отварање пута за нове контакте са реалношћу, подстицај за истраживачко-откривачке подухвате саме уметности.

Када је реч о савременој уметности и образовању за уметност, пре свега треба видети да ли и у којој мери данас уопште у уметничкој и наставној пракси постоје објективистички оријентисане студије просторних односа, то јест студије рађене са намером да се и даље истражује природа простора.

Данас се таква проучавања природе и резултати до којих се на том терену долази, и који битно утичу на нашу слику о свету, те могу бити веома важни као специфична провокација за стварање уметничких дела, не додирују са систематским школовањем за уметност. Интересовање за истраживање визуелно-просторних феномена (природе) ствар је скоро само евентуалног појединачног ангажмана. Уопштавање личних искустава о опажању и представљању природних појава, искустава која се тим путем стичу, јесте ризикантно, али такав рад је једини начин да до

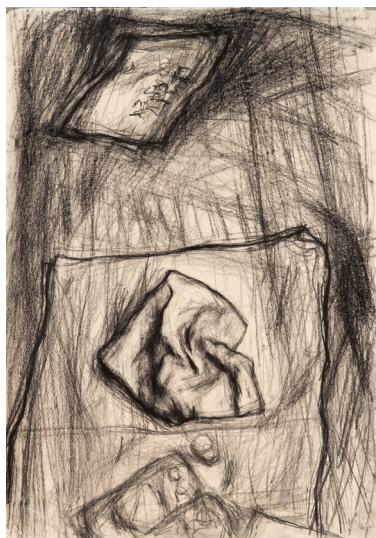
њих уопште дође. Поновљена дешавања у испитивачкој пракси о којој је реч указују да се ипак не ради о случајностима. За неке од закључака до којих се долази потврда се може добити и у настави, кроз рад са студентима ликовних уметности, кроз увид у проблеме које они имају током студија у свом професионалном раду – а и после завршених студија, с обзиром на положај уметности у данашњем свету.

Овде ћу прво изнети нека сопствена искуства у вези са опажањем и представљањем просторних односа¹

1. УТИЦАЈ КРЕТАЊА ПОГЛЕДА НА ПРЕДСТАВЉАЊЕ САДРЖАЈА ВИДНОГ ПОЉА

I – ПОСМАТРАЊЕ И БЕЛЕЖЕЊЕ ПОГЛЕДА – ПУТАЊА ПОГЛЕДА КАО СУПРОИЗВОЂАЧ ПРЕДСТАВЕ

Настојање да се погледом повежу/сагледају појединости призора претвара се и у материјализовање путања самог погледа. Учешће „мапе погледа”, тј. путања којима се повезују посматрани предмети, испољава се у структури цртежа. Овде су најучљивије трасе погледа на десној страни цртежа (Сл.1); то су линије којима се представља површина пода-подлоге као и гледање доминантног предмета у доњем делу призора (згужвана крпа) везано са гледањем другог предмета (парче папира које лежи на поду), у горњем делу. Поглед се појављује као саучесник у формирању призора. (Са таквим обликотворним линијама погледа наравно да не располаже фотографија, јер фото-камера, као ни животињско „мртво око”, и не оперише сопственим погледом.) – Тиме се структурише



Сл.1. Згужвана крпа и њаир на поду, 1959. год.

1 Сви цртежи, слике и објекти чије су репродукције употребљене овде као илустрације ликовни су радови аутора текста (сем када је другачије наведено). Делимично су цитирани и неки закључци из књиге *Персејкива шежинских поља*, 1999 (што укључује и неке раније записе из каталога самосталних изложби, од 1959. године па надаље), и из текста *Насијање слике* (каталог самосталне изложбе-ретроспективе, 2015), истог аутора.

композиција посматраног призора исто као и композиција било које апстрактне слике. У том смислу границе између „реалистичког“ и „апстрактног“ рада, као и између тзв. духовног и тзв. телесног погледа, бришу се. Поглед је покрет. Покрет, кретање, заједнички је садржај и „посматрачког“ и „апстрактног“, и најједноставнијег и најсложенијег визуелног дела. Јер *повезивање/виђење* података о стварности јавља се као потез истовремено и „духовни“ и „телесни“. - У ствари, све бива на неки начин „посматрачко“ – било да посматрамо нешто што се налази „споља“ или збивање у нама самима, „изнутра“ (стварност је све што се може посматрати). „Споља“ и „изнутра“ испреплетани су, међусобно условљени, преливају се једно у друго. Плод су интеракције која траје током целог радног процеса.²

II – НЕКИ ОД ЕФЕКТА СМЕЊИВАЊА ПЕРИФЕРНОГ И ФОКУСИРАНОГ ВИЂЕЊА



Сл. 2. Ениеријер са скулишуром, 1962. год.

Периферно виђење које се комбинује са директним, фокусираним виђењем може дати изненађујуће резултате, у односу на оно што би се очекивало од централне перспективе. Наиме, може нам изгледати да бочно (неоштро) виђени а блиски предмети „круже“ око нас, да нам се бочно приближавају. Ово „кривудање“ је особина периферног виђења (којим се психологија опажања доста бавила), део је природног процеса смењивања изоштреног и неизоштреног, бочног и директног гледања, које се опире подвргавању конвенцијама линеарне перспективе.

На цртежу ентиеријера (слика бр. 2), на његовој левој страни, ивица пода, на

2 Ликовно дело је, према томе, пре свега слика једног одређеног процеса. Оно је представа активности (живота) аутора дела у условима у којима то дело настаје или које оно треба да испуни. Услов је, на пример, тема или представа неког призора, директно посматраног или имагинарног, „конкретног“ или „апстрактног“, затим, услов је и шири намена дела, тј. његова улога, његова примена у одређеном друштву. А истовремено, дело представља и „ауто-реаговање“ – на сопствену позицију аутора-делатника, у односу на поменуте (околностима или сопственом намером задате) услове делања, а такође представља и стално повратно реаговање на сам процес тог сопственог делања, док је оно још у току.

пример, „заокреће“ према посматрачу. У доњем десном углу слике *Благовести* (сл. 3) видљиво је како се то исто догађа и са ивицом плочника на коме се налази фигура Богородице.



Сл. 3. Благовести по Леонарду, 2002–2015. год.

III – “КРИВУДАЊЕ” ПАРАЛЕЛНИХ ЛИНИЈА



Сл. 4. Глава-скулиптура и објекти у ентеријери, 1969/70. год.



Сл. 5. Ошворена конзерва, 1969/70. год.

Токови паралелних линија (квадрата на столњаку у слици бр. 5 или на поду у слици 4) осцилирају и „угибају се” под утицајем гравитационог дејства доминантних путања погледа по одређеном призору. Ток тих (када их издвојено гледамо правих) линија на слици или цртежу променљив је и постепено се уобличава до завршетка рада.

IV – РЕЉЕФНОСТ ОБЈЕКАТА КАО ПОКАЗАТЕЉ ФОКУСИРАЊА И КРЕТАЊА ПОГЛЕДА



Сл. 6. *Силолица са ируасијом шканином и њена сенка у еншеријеру*, 1972. год.

Наноси боја образују сликове којима се креће посматрачев поглед и по посматраном призору и по ликовном раду који на основу тог посматрања настаје. Рељеф сугерише не само кретање погледа него понекад чак и покрет главе или зачетак покрета целог посматрачевог тела, а то су све кретања изазвана посматрањем веома блиских предмета, или оних који се налазе са стране. Стога изгледа као да посматрани конкавни облици некад могу доводити до конвексних представа. На овом примеру ентеријер се представља као испупчена маса, као објекат који својим најистуренијим делом – делом који се највише приближава гледаоцу – говори заправо о основној усмерености погледа особе-аутора објекта – која посматра дати призор у току рада на његовом представљању, о покрету којим се она "приближава" детаљу који највише привлачи њену

пажњу. Тај детаљ је у овом случају гранична линија (судар) између светла и бачене сенке предмета-столице. Цела околина тог доминантног детаља удаљава се од гледаоца на све стране у дубину, у зону бочног погледа. Фокусирање других детаља – и у тој бочној зони – захтева до-некле и заокрет целог посматрачевог тела.

V – УТИЦАЈ ТРАСЕ, (НЕ)ИЗОШТРЕНОСТИ И ДИНАМИКЕ ПОГЛЕДА НА ВИЂЕЊЕ ВЕЛИЧИНА ПОЈЕДИНАЧНИХ ПРЕДМЕТА У ВИДНОМ ПОЉУ



Сл. 7. Акваријум (биље у води, риба, полице са књигама у позадини, ограз сшоне лампе и репродукције мозаика у сшаклу акваријума), 1975. год.

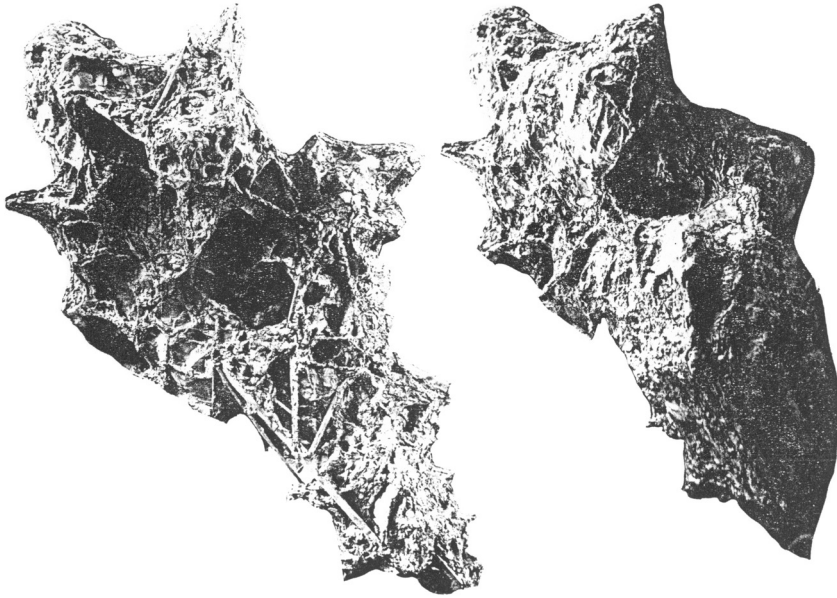
Нефокусирано посматрани предмети, били блиски или далеки, расплињују се односно (бар привремено) изгледају већи – од оног што би се (по фотографској навици) очекивало - из више разлога. На пример, двострука пројекција у којој се они јављају, а која настаје (услед биокуларног гледања) када погледом изоштримо неки други предмет удаљен од њих, чини да они већ и због тога изгледају већи. Сем тога, облици расплинуто виђених предмета осетљивији су на промене тежишта гледаочеве пажње, лакше се “гибају” реагујући на те промене. При и најмањем покрету било гледаоца било гледаног, при свакој и малој промени угла гледања, они лако и знатно мењају своје обресе односно место у видном пољу, те просто резервишу и заузимају за себе више околног простора него изоштрено виђене појединости. Због свега тога поједини предмети или детаљи призора у ликовном делу могу по-

стати увећани много више него што је то према класичној перспективи уобичајено, или бити увећани и тамо где се то уопште не очекује... (Све то утиче на структурисање целог призора.) Током рада се могу смењивати фаза неизоштреног са фазом изоштреног гледања исте ствари, истог детаља. (Свим чиниоцима посматраног призора у принципу приступа се наизменично и кроз моменте изоштравања и кроз моменте расплињавања погледа.)... У тренутку када се нешто нагло приближава нама, или ми нечему (можда се приближавамо само погледом, заправо својом пажњом), очи се шире, гледање је привремено расплинато, да би потом дошло до изоштравања погледа. (Уопште узев гледање целине је расплинато. Изоштравају се појединости.) А изоштравање погледа води сагледани детаљ ка извесном “уситњењу”, што може деловати и као удаљење. Тако могу настати наизглед парадоксални спојеви: да се у домену “приближеног” расплинатог облика, на неком (по утиску који оставља) веома истуреном делу представљеног призора (на објекту, слици или цртежу), формирају “удаљавајуће” прецизно сагледани детаљи. Овај двокомпонентни покрет: приближавање–расплињавање–увећање/изоштрење–умањење–“удаљење”, има сличности са “зум” покретом при прављењу филма, по врсти доживљаја који тај поступак изазива: шок од наглог приближавања удружен је са мирноћом изоштреног, “удаљавајућег” сагледавања призора.

На слици *Акваријум*... наталожена маса колебљивих података, последица „прогањања“ погледом покретног објекта-рибе, завршава се на врху наноса боја (у доњем десном углу слике) коначно изоштреним виђењем „ловљеног“ рибљег облика, притом знатно увећаног (у односу на оно што би фотографија показала).

При настајању ове слике занимљив проблем био је и изразито укрштање многобројних планова. Стелажа са књигама иза акваријума, која се делимично види и кроз њега, најудаљенија је од посматрача. Ближе је оно што се налази у унутрашњости акваријума. Још ближи је одраз у предњем стаклу акваријума, али онда то стакло постаје површина која у себи садржи чак два плана. Један је удаљеност од посматрача саме ове стаклене површине, други је рефлектована удаљеност предмета који се у њој огледају, а то је стона лампа као и репродукција мозаика на зиду – предмети који се посматрачу налазе иза леђа. У слици се јавља спонтано оформљавана монтажа наизменично фокусираних појединости пореклом из разних планова. Начин на који се ти делови међусобно уклапају непредвидив је и настаје током рада пребацивањем погледа с једног на други.

VI – ОДЈЕКИВАЊЕ

Сл. 8. Фазе рада на објекту *Љушшюра*, 1988. год.

Кретањем погледа по ствараном објекту (или рељефу, слици, цртежу), које одговара кретању погледа по посматраном моделу, тим горе-доле, лево-десно, близу-далеко пребацивањем погледа с једне појединости на другу, тако насталим многобројним спојевима међу карактеристичним појединостима (спојевима чији се утицај умножава), успоставља се читав ехо-систем, систем одјекивања свега у свему. Постоје ехо-жаришта пажње, ехо-путање погледа, детаљи двојници (или детаљи мултипли)... Дограђивање целине рада чини да поглед све више и више гравитира само једном од ових умножених облика-детаља (напуштајући остале), скраћујући све више путање својих обилажења око њега, да би се најзад за њега сасвим везао, смирио се на одабраном-утврђеном месту, остављајући трагове својих осцилација у целој композицији дела.

У овом раду, у његовој почетној фази, била је видљива удвојеност једне шупљине која постоји у посматраној љуштури. Касније, „двојник“ се губи. Утврђени представник шупљине остаје.

VII – РАСТОЈАЊА



Сл. 9. *Стара жена поред прозора који гледа на реку Саву*, 1977/78. год.
(фотографија и слика-пастел)

Када се посматра приказ где постоје (за посматрачеву пажњу) доминантни детаљи који су међусобно јако удаљени по дубини, а при том је онај у првом плану изразито близу посматрача, можемо констатовати да се (код онога који гледа) јавља тежња за максималним приближавањем, у равни цртежа или слике, управо тих детаља који су (у стварности, у посматраном приказу) међусобно по дубини најудаљенији. Повезивање погледом доминантних елемената приказа, фокусирање њиховог односа, опажајно „згушњава“ простор између и око њих - што за последицу има смањивање њихове међусобне удаљености у равни слике, а и доводи до „развлачења“ (повећања) раздаљина између неких других делова приказа, по истој осовини по којој се речено приближавање врши. (Као да је поглед комета чији се реп удаљавањем развлачи и постепено разређује.) На слици бр. 9 глава старе жене (цртеж/пастел) примакла се најудаљенијем делу пејзажа виђеног кроз прозор (на фотографији ти детаљи су удаљени). На слици 10 улична лампа је увећана и спојила се са најудаљенијим делом улице (и то је на фотографији удаљено једно од другог). Заузврат, на слици *Стара жена...* издужен је

под просторије, а на *Трју Лорисџон*... доњи део улице. (Упоредити са фотографијама.)



Сл. 10. *Трџ Лорисџон* и *улична лампа*, у *Единбургу*, 1978. год.
фотографија (по дневном светлу) и слика-пастел (поглед ноћу)

Упоредни снимци *Леонардових Благовести* и нове слике настајале њеним посматрањем показују разлике у раздаљинама између четири чемпреса у позадини фигура анђела и Богородице. Док су на Леонардовој слици те раздаљине скоро једнаке, на новонасталој слици се оне изразито смањују у смеру овде доминантног анђеловог кретања ка Богородици, односно у смеру погледа који прати његов покрет.

Раздаљина између чемпреса је најмања – а и размак између Богородице и анђела је смањен у односу на онај код Леонарда – на месту најочљивијег „судара планова“, тамо где се погледом повезују удаљене планине са зидом, сточићем и људским фигурама у првом плану.



Сл. 11. Упоредне слике: Леонардова слика *Благовести* (XV век, 98x217 cm) и *Благовести* *по Леонарду* (слика настајала од 2002 до 2015, 125x200 cm)

VIII – ОД "АПСТРАКТНОГ" ДО "РЕАЛНОГ"

„Апстрактне“ путање погледа којима се истражује неки приказ воде до постепене конкретизације целине посматраног, до њеног уобличавања у „реалан приказ“. Низ од три снимка (гледано с лева на десно), на којима се види редослед неких фаза кроз које је пролазила слика са четвртог снимка (крајњи десно), илуструје тај процес, показује кретање

од „апстрактног“ до „конкретног“. (Чиниоци посматраног призора су небо, дрвеће и шибље, бетонска површина на којој седи особа која све то посматра, укључујући сопствену сенку – са сенком руке која држи четку – и сенке лишћа које наткрива посматрачко место, као и саму слику која настаје.)



Сл. 12. *Гледање дрвећа, сенка руке на делу...*, 1997–2000. год.

Шта овакви примери показују?

2. ВИЗУЕЛНИ "МОДЕЛ" ПРОСТОРА: ТЕЛО ПРОСТОРА КАО „АМЕБА“

Простор је, како га сада можемо видети (закључак који се може извући посредством многих истраживања психолога о визуелном опажању а нарочито на основу спонтане посматрачке ликовне праксе), „гравитационо поље“ – или боље речено мноштво изукрштаних гравитационих поља, различитих јачина, различитих густина („најгушћа места“ су предмети у њему). Стога карактеристике простора зависе од онога што је у њему, укључујући и самог гледаоца. Ми се крећемо у једном простору у коме настаје стално "искривљавање" ствари, ако под деформисањем или искривљавањем у нашем опажању подразумевамо узајамно дејство и ствари једних на друге, и њих на нас, као и нас на њих. Протезања тих дејстава образују простор који можемо сматрати и за простор наше сопствене свести, кроз који нам израстају слике посматраних предмета, а можемо у њему сагледати и извесне законитости света у коме постојимо. У сваком случају реч је о области у којој се може наставити са истраживањем и утврђивањем "правила" неке нове (нецентралне) перспективе.

Од појава у стварности није увек могуће одмакнути се, нити је то данас природно, нити пожељно (то би био покушај заузимања дистанце,

коју захтева централна перспектива, са које бисмо убеђивали себе да је видљиви свет могуће и надаље безгрешно утеривати у ренесансне просторне шеме). Ми смо усред стварности и често – и све чешће – морамо да сагледамо где смо у односу на околне ствари биле оне „преблизу“ или „предалеко“, испред или око нас.

Спонтано гледање могло би ловити гибања унутар видног поља и уловити повремено најстабилније ситуације унутар њега (зависно од онога на шта је фокусирана гледаочева пажња, на коју, са своје стране, утичу открића до којих се током рада долази), ако би се ослободило кочења које му намеће класична ренесансна представа простора као „празне кутије“, као позорнице на којој се појављују удаљени догађаји – у којима не учествујемо.

Дакле, класична централна перспектива детектовала је једну од карактеристика виђења простора. Али, уз ту карактеристику постоје и многе друге које треба откривати, нпр. утврђивати зашто и како виђење у сваком конкретном случају модификује садржај а и само бива модификовано садржајем видног поља. Те стога виђење простора (просторних односа) бива нестабилна ствар, са чиме се морамо помирити. Када је реч о представљању реалног, овде се унапред може говорити само о тенденцијама и вероватноћама.

У прошлости, „сређеношћу“ слике коју је пружио ренесансна перспектива, превазиђено је „саплитање“ при путовању простором кроз тврде иконографске шеме у средњовековној уметности³. (Да не буде забуне, овде не говоримо о уметности, него само о научном приступу проблему опажања простора.⁴) Заправо могло би се рећи да трајна

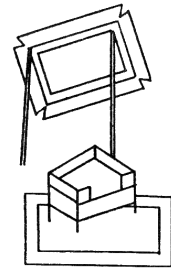
3 Средњовековна уметност је понудила неке нове могућности за компоновање ликовних дела, али, временом, њихова пропагаторска функција, својим окамењиваним „шемама“, претила је да ће сасвим надвладати и замрзнати уметничку радозналост. (Догматизам не нуди разликовање „конфекцијске“ иконе од оне која има уметничку вредност.)

4 Уз ово било би занимљиво осврнути се и на феномен тзв. обрнуте перспективе у византијском сликарству. Пре свега, „обрнута перспектива“ и није перспектива у оном смислу у којем ту реч употребљавамо када говоримо о линеарној перспективи, када под њом подразумевамо неко систематизовано знање о представљању просторних односа. Да би се успоставила „обрнута перспектива“, требало би претходно да постоји познавање принципа „необрнуте“ – линеарне перспективе, неопходно да би се она могла „обрнути“ – знање о линији хоризонта, тачкама недогледа, паралелним линијама које, са привидним смањењем размака између њих, иду у тачку недогледа, био недоглед „овострани“ или „онострани“. Али линеарна-централна перспектива још није постојала у времену настајања правила за сликање икона, па се није ни имало шта „обрнути“. Творци икона очигледно нису много марили ни за перспективу нити уопште за просторне односе. Тумачење П. Флоренског које се односи на „обрнуту перспективу“ допаљиво је и поетично колико и нелогично, тј. погрешно. Узроци за настајање овакве „перспективе“ много су прозаичнији од оних које је понудио Флоренски. Свако ко у кући има мало дете које црта вероватно ће се сусретати на његовим цртежима са том обрнутом перспективом (као и са „децентрализацијом“ призора). Можемо на њу наићи и на помпејанским фрескама са профаном

вредност нечега што је научено лежи пре свега у његовој моћи да нас ослободи од претходних предрасуда. На пример, трајна вредност хелио-

садржином, у кинеском сликарству са темама из дворског живота, у персијским минијатурама... И код свих почетника који уче цртање.

(Илустрације: детаљ мозаика из Помпеје са "обрнутом перспективом" и Рудолф Арнхајм: *Уметност и визуелно ојажане*, изд. Уметничка академија у Београду, 1971, уз следећи Арнхајмов пропратни текст - за шему ове слике:... *узеша је из једне персијске минијатуре која приказује владара на престоу. Истод престола се налази ћилим, а изнад њега виси балдахин подупрш стубићима. Ћилим има*



вертикално-хоризонталну оријентацију исто као и њог, али је престо постављен на њему укусо, док је балдахин правоугаон, али шакође накренуш њог друкцијим углом. Очеидно је да је уметник на тај начин настојао да покаже да престо и балдахин нису сиљескани уз њог, и да, сем штоа, стоје на различитом одстојању од њога.)

Могуће је, све у свему, понудити неколико објашњења за настанак „обрнутог виђења“ геометријски обликованих предмета (којим се увелико бавила психологија опажања), а и за дуготрајно „конзервирање“ таквог њиховог представљања у византијском сликарству.

Пре свега, код почетника који учи цртање меша се (претходно) знање о предметима са непосредним посматрањем. Цртач је несигуран, и подупире се знањем о томе „чега све треба да буде на слици“. Уз то, труди се и да гледа, али гледа претежно фрагментарно, недовољно свикнут на повезивање виђених података у целину. Гледа сто, на пример, и види да једна његова ивица одлази укусо у дубину. Погледа другу ивицу (померивши се мало) – и са њом се догађа исто. Али на крају, позади, очигледно је да оне треба и да буду спојене. Ето слике са обрнутом перспективом!

Постоји још један овде мање важан али уопште узев могући чинилац за настајање „обрнуте перспективе“, преко увећања елемената призора који су неоштро виђени а удаљенији од посматрача. (Они бивају увећани уместо да буду смањени, како налаже централна перспектива.) Наиме, ако је фокусиран први план, он се изоштравањем гледања привидно смањује јер му границе бивају одређеније, а „двострука слика“, последица гледања са два ока, сажима се у једну. Удаљени неоштро виђен план бива, као све што је неоштро виђено, расплутан - и као такав, будући да је нестабилан, „лутајући облик“, при том дуплиран, привидно заузима већи простор.

(У црквеном сликарству о коме је реч „обрнуту“ – боље речено децентрализовану - перспективу имамо не само по дубини призора него и по вертикали. Поменуто међудејство предзнања и гледања нарочито је уочљиво код представљања посуда са кружним отвором. Два круга у паралелним површинама: отвор посуде и њено дно – или сталак – виђењем се претварају у елипсе. Али, за разлику од представа у централној перспективи, горњи круг, ближи линији хоризонта, уместо да буде спљоштенији по правилу бива ближи кружном облику, због знања о облику шупљине суда. И, наравно, намењен је „погледу споља“ – оку човека гледаоца слике.)

Византијска религиозна уметност, у земљи на ободу хришћанског света, својим уходаним правилима, чувајући „обрнуту перспективу“, одражавала је стање „граничарског фундаментализма“ (строго „чување идентитета“ уз постојеће иконографске шеме). Пад Византије закочио је преиспитивање уметничке праксе и евентуалну еволуцију у њеној световној уметности, до које би природно долазило са променом профила наручилаца, у повољнијим околностима. Можда такве околности имамо сада?

(Феномен „обрнуте перспективе“, као и неке од могућности да савремена уметност нађе инспирацију у византијској уметности, прокоментарисала сам мало детаљније у фусноти на страни 82, књиге *Перспектива тежинских поља*, 1999).

центричног система није у вечито вредној (а у ствари не-потпуно-вредној, недовољној, не-коначној) слици космоса коју пружа, него у његовој моћи да донесе ослобађање од претходног, геоцентричног система. То остаје његова неуништива вредност. Трајна сазнајна вредност линеарне перспективе, утврђене у ренесанси, јесте у томе што је донела истраживачко ослобађање од претходних шема. На исти начин треба се ослобађати и од ограничавајућих дејстава линеарно-централно-перспективно схваћеног простора као „празне кутије“. Образовање би, између осталог, служило указивању да је све подложно преиспитивању. Учење, посредством новостечених података, јесте, у крајњој линији, одучавање (од оног што је погрешно).

Р. С. Још неколико речи око појаве "плошности" у византијском сликарству, или Христовог "свепратећег погледа" из купола цркава, и о "илузионизму" у уметности, и о динамичности и статичности сликарских композиција

Познато нам је да се плошност у сликању фигура појављује у уметности свих раздобља и на свим континентима, све до неких случајева у савременом сликарству. Та плошност је последица чињенице да сликарима, у свим тим различитим околностима, тренутна или бачена светлост није била вредна пажње, није им била битна за представљање појава које су их интересовале. У суштини, увек се тежи ка некој врсти илузионизма, оно што се мења, то је сама слика света, доживљај света и појава у свету које се желе представити ("описати"). "Имитира" се оно што се издваја као важно. Стога би се могло рећи, на пример, да се данашњи "илузионистичко-реалистички" академизам оправдано одбацује као "ретро", али не зато што је илузионистички, него зато што није (довољно) илузионистички, с обзиром на неизрециво сложенију слику света и, у складу са тим, на другачију селекцију података по важности - коју данас имамо у односу на ону коју класични академизам обухвата.

(Дакле, ако нам је нешто важно да видимо, то ћемо се и трудити да видимо. Нпр. ако нам је нека боја одиграла важну улогу у дневном искуству, а можда и уопште у животу, сањаћемо и ту боју, тј. сањаћемо "у боји" – а не "црно-бело", како се то погрешно каже. Јер ако нам боје нису значајне, онда у сновима нема ни црне ни беле нити уопште било какве боје. Таква економичност влада и код икона. Уз тенденцију да буду сведене, налогом функције која им је додељена, скоро на знак-путоказ, иконе наравно да нису показивале посебну бригу ни за светлосне ефекте ни за просторне односе.)

Тотални "илузионизам", тотална "имитација", то је нешто што је недостижно, немогуће, бесмислено - и непотребно. ("Поглед" мртвог ока – или фото-камере – није виђење, јер виђење се одиграва у пробириљивом живом мозгу.) "Све" је неупоредиво, јер нема ничега изван њега са чиме би се могло упоредити, а упоредивост је основ тумачења. Овим би се објаснило религиозно противљење иконама. Или би се, у случају њиховог опстанка, али радикално очишћених од "телесног", из њих сасвим избацила уметност. Ако не желимо да искорачимо из уметности (и из смртног постојања), остаје оно једино што је увек могуће, а то је "илузионизам у скраћењу" (напор да се издваја *важно* као представник *света* – а критеријум за избор *важној* је трострук: сазнајни, емотивни и функционални, тј. сазнавање света, доживљај света, улога/место уметничког дела у том свету). Овакав простор за уметност одржао се и у службеним иконама – као и у црквеном зидном сликарству - донекле у домену боја, а углавном на подручју могућности за изражајну линеарну игру, што је од посебног значаја за процес освајања слобода у савременој уметности...

А што се тиче "свепратећег погледа" (Пантократор, Мона Лиза, па и разни портрети непознатих људи – са слика које се продају и по бувљим пијацама), постизање тог ефекта (у техничком смислу, дакле без обзира на његову евентуалну идеолошку или комерцијалну употребу)

КАКВО ЗНАЊЕ О ПРЕДСТАВЉАЊУ ПРОСТОРНИХ ОДНОСА НАСТАВА МОЖЕ ДАНАС ДА ПРУЖИ УЧЕНИЦИМА

Ренесансна централна перспектива свакако јесте нешто са чиме ученици морају бити упознати, али као са утврђеном чињеницом о само једном од својстава сложеног процеса којим сагледавамо просторне односе. Шема која нам приказује видно поље са паралелним линијама које праволинијски хрле ка недогледу не представља - како је већ утврђено - наш видљиви свет, него представља екстракт који се односи на само једну особину нашег виђења. Нуди шему која говори о тој особини. Као такву је и треба прихватати.

Судбина сваке следеће шеме била би иста, морала би бити прихватања са свешћу о њеним ограниченим донетима, о њеној условној важности – али и са безусловним уважавањем њене евентуалне моћи да укаже на ограничености претходне шеме. (Као што је овде већ констатовано: трајни ефекат учења је „одучавање“, тј. превазилажење онога што је ограничено односно погрешно.)

Каква – условно важећа – шема/модел простора би се сада могла понудити ученицима, да би их могла усмеравати на пажљиво осматрање просторних односа?

Данас би се такав модел тешко могао сматрати за „стабилан“ (као што је „стабилан“, једноставан и лак за усвајање модел централне перспективе). Пре би био налик на тело амебе које реагује на сваки додир, надражај или импулс који га покреће и мења његову конфигурацију⁵.

врло је једноставно: ако „модел“ (било да је замишљени лик, било да је „живопозирајући“) гледа у сликара док слика, његов поглед са слике „гледаће“ у сваког посматрача из публике, где год та особа била у простору у којем је та слика изложена. То важи и за фотографске портрете.

Најзад, треба рећи да визуелно дејство ликовног дела (као „динамичног“ или „статичног“) не зависи пресудно од правила перспективе која је у њему коришћена, него од оних елемената призора који битно усмеравају кретање погледа по слици. А то су, пре свега, доминантни облици, њихов распоред и покрети који те облике повезују или их раздвајају. У том смислу ренесансно сликарство је много динамичније од византијског. (У каснијем сликарству у томе све већу улогу има и распоред светла и сенке, као и колорит.)

5



Тешрајак, Историјски посматрања (Тешрајак и поглед око ње), 1969.

Ова слика показује "повијање" видног поља (ослобођеног од ограничења правоугаоне површине) које усклађује своје простирање са предметом који њиме доминира.

Сем тога види се да облик горњег шиљка тетрапака одјекује у наносима боје која представља под, на горњем делу слике. (У једном од унутрашњих слојева тог ехо-облика одјекивала је и црвена боја са врха тетрапака. Њу је, при завршавању слике, надвладала боја пода.)

"Компоновање погледом" – уобличавање ликовног дела – није могуће без усклађивања кретања погледа са условима за живот дела. (Свако уметничко дело садржи у себи, прикривено

А таква гибања унутар тела видног поља производи посматрач, кретањем свога погледа (са своје позиције – и физичке и менталне – у односу на посматрано које га окружује, позиције која се и сама донекле мења под утицајем прикупљаних нових података о посматраном).

Овакво тело видног поља-„амебе“ има свој еластични костур. Окоснице су трасе доминирајућег кретања посматрачевог погледа⁶ (путеви гледања који и сами бивају гледани). Око тих траса гравитирају и нижу се (динамиком коју диктира поглед) појединости посматраног призора, оне које су фокусиране као и оне које су виђене расплутим, неизоштраним, бочним погледом (периферним виђењем).

Тако постепено настаје организована слика, представа целине. Њена арматура, која се уобличава трасирањем погледа, даје целом призору чврстину а способна је и да се прилагођава евентуалним умереним померањима првобитног (и пресудног по формирање представе) тежишта посматрачеве пажње. Такав костур-арматура функционише као ослонац, као усмеривач пажње а не као „оков за слику“, и дефинитивно се учвршћује тек завршавањем рада на слици, цртежу или објекту.

Информације овог типа, које би се надовезивале на претходна знања о централној перспективи, могу ученицима изгледати превише компликоване, што уосталом и треба да буду. Циљ би био да они задрже или постигну отвореност за нове могућности сазнавања стварности, свест о томе да се сва сазнања могу преиспитивати, па чак и да добију вољу за макар и мала сопствена истраживања на том пољу.

(Једна од могућих вежби: дати ученицима задатак да покушају да нацртају шта виде периферним гледањем. Да покушају да виде чак нешто иза својих рамена, или леђа. Не окрећући се. Уосталом, могли би и сами наставници да се позабаве извршавањем истог задатка.)

или изричито, своју "примењивост".) Условљено је оним што се има или се жели да се има као околности у којима ће дело живети.

Преовлађујуће присуство правоугаоних слика у нашем свету условљено је равнима зидова правоугаоно конструисане архитектуре у каквој углавном обитавамо. Садржај и међе видног поља/ликовног дела усклађују се са силама које владају правоугаоно омеђеним површинама или просторима. (Вертикала као основни репер за успостављање просторних односа у таквом делу свакако је условљена правцем деловања најјаче гравитације којој смо подвргнути, којој се поинујемо а и пружамо јој отпор.)

Ликовно дело (слика) "неправилног" облика може се схватити као израз потребе и за "органском" архитектуром, за животом у слободније обликованом амбијенту.

Шта тек рећи за можда остварива (у будућности) дела која би (п)лутала океанима или чак космосом. (У садашњости биле би могуће њихове макете или видео-симулације.)

6 У ликовном делу енергија истраживачког и делотворног погледа оставља свој материјални траг откривањем, прикупљањем, низањем, груписањем података о посматраном призору. (Са своје стране гледалац-"конзумент" ликовног дела, путујући погледом, ту енергију читава и усваја.)

ДОДАТАК: О РАДИОНИЧКОМ РАДУ

Последњих година, у многим земљама света, за програмирање наставе уметности у оквиру општег образовања (најчешће се то односи на најмлађе ученике: предшколско васпитање, основна школа), карактеристично је све веће и већ доста широко прихваћено залагање за укључивање професионалних уметника у ту наставу, уз већу или мању сарадњу са васпитачима и учитељима (о успешности те сарадње искуства су различита). У сваком случају оваква настојања можемо сматрати за (веома) позитивна, али недовољна. Недовољна и по начину како се то укључивање уметника у рад са децом замишља и реализује, а свакако, и пре свега, у планирању узраста ученика који треба да буду обухваћени овим радом. Дакле, како ствари сада стоје, оваква пракса углавном се планира за млађу децу. Уметници се укључују тако што ученицима задају различите задатке из области у којима и сами делају (музика, сценске уметности, списатељски рад, визуелне уметности...) и вежбају са децом начине да се ти задаци што успешније реше.

Као и у многим другим областима, и у уметности стваралачки приступ градиву које се учи бива нарочито подстакнут суочавањем са разним међусобно супротстављеним гледањима на исти предмет. Нужност да се процењују туђи ставови да би се дошло до сопственог, да се одмеравају аргументи, да се неки од туђих ставова потпуно или само делимично прихватају а неки и сасвим одбацују, да се нешто (макар само кроз прапочетно освешћивање) сагледава као одређени проблем који се мора (раз)решити, то је оно што стимулише не само код одраслих него и код деце стваралачко понашање и следствено томе (успешно) опстајање у свету који их окружује. Зато у рад са ученицима повремено треба укључивати већи број уметника са различитим, па чак и међусобно супротстављеним ставовима.

Овакво суочавање са борбом мишљења и учешће у њој могло би бити нарочито значајно када се ради са старијим ученицима (завршетак осмогодишње школе, почетак средње), који могу имати – или треба настојати да имају – шире и дубље интересовање за феномен уметности, превазилазећи пуку фасцинацију (која углавном доминира код млађе деце) разним уходаним вештинама и богатством техничких могућности за остваривање радова из области уметности.

Ученици воле да имају узор (при реализацији својих радова) и радо копирају решења оних чија вештина на њих оставља јак утисак. То само по себи не мора бити лоше. Некад је веома поучно остварити тим путем, макар то било и само делимично, контакт са процесом рада

неког уметника. Важно је у том случају да узорци буду вредна уметничка дела, и да је „понуда узора“ разноврсна и што већа. Утолико бива већа шанса да ученици задрже отвореност према разним могућностима реализације рада, односно да јачају вољу да сами истражују сопствени пут.

Радионички рад, који би се систематски укључивао у наставу, био би веома пожељан - о било којој врсти школа да се ради. Могао би то бити чак и „шегртски рад“, налик некадашњем учењу заната у радионицама врсних мајстора. Директно саучествовање ученика у мајсторској пракси, као сведока - а чак и као помоћника, макар и кроз минималну помоћ коју му пружају, омогућило би им стицање искустава о путевима (а са различитим уметницима о различитим путевима) којима се долази до циља.

О НАСТАВИ НА ВИСОКИМ ШКОЛАМА УМЕТНОСТИ

Овде би било потребно прокоментарисати онај део студија ликовних уметности који се односи на учење о томе како посматрати и представљати виђено.

На високим уметничким школама, бар у већини од њих, заступљен је тзв. рад по моделу, цртањем, сликањем и вајањем, што, наравно, подразумева и рад на ширем разумевању просторних односа. На некима, као што је то случај код нас, то спада у основне, почетне студије, у први период студирања када је такав рад обавезан, да би се касније њиме бавили само они студенти који то хоће. (У неким школама то се догађа на крају школовања, као избор за специјализацију. Али то не мења битно ствар.)

Проблем је у односу који саме школе ликовних уметности имају према студијама које се заснивају на посматрању. Ради се о ономе од чега се, као „неспорних“ особина визуелне стварности (нпр. схватање простора као празног контејнера у који се смештају фигуре, итд), полази у тим студијама. (На делу је став: све је већ „виђено и откривено“, нарочито посредством „мртвог ока“.) Стога се ове почетне студије углавном третирају као прелазна фаза ка тзв. креативном раду, ка „ослобађању од посматрачке студије“, чиме се одузима врлина креативности управо процесу посматрачког упознавања природе ствари, које, у уметности, или је креативно – или није упознавање. (Ако се у оквиру школског система сматра да посматрачка студија може да буде само конвенционална, онда она углавном таква и остаје, па се заиста од ње и треба ослобађати.) Наравно да се са начинима на које су ранији уметници приступали природи и уметности треба упознавати; стваралачки процеси код разних уметника, везе између „средстава“ и „циљева“ које

откривамо кроз њихов рад, подаци о визуелним феноменима до којих су они долазили, то је све део слике света у коме живимо, и део платформе са које се креће у даљи рад. Међутим под "ослобађањем" у данашњој уходаној ликовној настави (овде не говоримо о изузецима) не стимулише се критички однос према претходно досегнутим подацима о стварности, њеним даљим испитивањем. Уместо тога, већ формирана "објективна слика визуелног света" узима се као неспорна па се зато, креативношћу, од ње, конвенционалне а "мртвоокуларним" посматрањем стечене (мада већ сам израз "конвенционалан" упућује на то да се коначно виђење дешава у мозгу, а не у оку), треба ослобађати. Односно ослобађати се баш од самог чина посматрања - које би управо могло да ослободи даљи рад од конвенционалности. Овом противречношћу обара се ниво мотивисаности за било какав озбиљнији студијски рад на фигурацији те се смањују могућности за ослобађање перцепције од клишеа, шта више тиме се нуди везивање перцепције за клише. А и теоријска настава, укључена у образовање студената ликовних уметности, са своје стране, директно или индиректно, чини то исто: саопштава студентима да су фигурацијске студије односно посматрачки однос према природи дошли до свог "краја историје". Према томе, студенти се упућују да креативност у домену фигурације углавном траже у манипулисању наученим облицима – "заувек датим" представама људских фигура или било којих других предмета, као неком врстом „ready-made“ материјала, којим ће се илустровати друштвена, политичка или уопште било каква ангажованост. Тј. креативност се пребацује на терен нарације. Пречица за постизање овакве наративности логично је онда да се јавља у све ширем коришћењу фотографија или директних „одливака са модела“, а илустрације сваке врсте (у распону од "забавно-стриповских" преко "надреалистичких" до "политички ангажованих" итд.) добијају на популарности. (Уз обилату помоћ паралишуће main-stream критике која се усуђује да даје директиве уметницима о томе који су медији подобни а који не за савремену уметничку праксу да би била уважена или уопште примећена.) На томе се остаје.

Дакле, проблем је у томе што се посматрачко студирање (учење о виђењу/виђеном), наметнутим "неспорним" подацима о стварности (о природи простора), одваја од креативности или се подразумева да је ту креативност ограничена.

Последице оваквог образовања уметника, праксе у којој се (бар прећутно) експеримент, истраживање, иновативност, инвентивност, креативност одвајају од посматрачко-фигурацијских студија, видљиве су на сваком кораку, по галеријама као и по осталим јавним просторима.

(Огледају се и у настави архитектуре.) Што се тиче скулптуре, довољно је да прошетамо београдским улицама па да видимо последице оваквог стања ствари, да се уверимо у одсуство систематског школовања за креативну фигурацију. Имамо попуњавање наших улица, тргова и паркова (а и по другим местима у Србији, а, уосталом, и другде по белом свету) конфекцијском фигуралном скулптуром (код нас за сада више из „поклон-увоза“, али и домаћом), која убрзано претвара наше градско окружење у провинцијални улични музеј воштаних фигура. (Уз повремено глумљење модерности.)

3. КАКО СЕ ПРОБЛЕМИ САВРЕМЕНОГ СВЕТА ОГЛЕДАЈУ У ВИЗУЕЛНИМ УМЕТНОСТИМА И У ОБРАЗОВАЊУ И ВАСПИТАВАЊУ ЗА СТВАРАЛАШТВО

„ОБНОВЕ ФИГУРАЦИЈЕ“ И СИНДРОМ ПРАЗНЕ КУТИЈЕ

Оно што се догађа са наставом ликовних уметности на свим нивоима у вези је са оним што се догађа у данашњим људским заједницама. Познато нам је свима да од места уметности у неком друштву најдиректније зависи образовање и васпитавање за стваралаштво. Не можемо говорити о довољно успешном образовању за уметност ако са положајем уметности у друштву нешто није у реду.

Компликације настају са садашњим глобалним положајем уметности. Тај је положај у тесној вези са противречностима које владају у мање-више свим друштвима данашњег света. Противречности се на првом месту јављају као политичке, идеолошке, системске.

Видимо да се широм света укрштају два пара међусобно супротстављених политичко-идеолошких ставова. Један од тих парова је, упростићено говорећи, залагање за капитализам – наспрам „левичарског“ залагања за социјализам. Други је залагање за демократско уређење друштва наспрам залагања (ако не увек вербалног онда практичног) за диктатуру. У већини случајева ове супротстављене тенденције, бар прве две поменуте, у разним видовима, у сталном међусобно напетом односу, делају унутар већ успостављених напреднијих друштвених уређења, претварајући се у њихове унутрашње противречности. (Међутим, релативна нестабилност, рањивост, шанса је за еволуцију као и за пропаст.)

Говоримо о овим сукобљеним тенденцијама као о унутрашњим противречностима напреднијих друштава – стога што је овде реч о најчешће супротстављеним начинима на које се у тим друштвима настоје

задовољити две основне, егзистенцијалне потребе људских заједница: потреба за слободом (мењањем, напредовањем као осигуравањем дуготрајнијег опстанка), и потреба за стабилношћу (уређењем, организованошћу, којом се такође осигурава опстанак).

На пример, у програмима демократија настоји се да се ради на сталном унапређивању људских права, људских слобода. Али, паралелно са тим, нагон за стабилношћу, за организованошћу, за континуитетом (и „очувањем идентитета“) чини да се у тим друштвима наглашава потреба за неговањем традиционалних, тзв. породичних вредности, код нас најчешће „хришћанских вредности“ (иако оне нису изворно хришћанске него пре свега патријархалне). Имамо парадокс да се, рецимо на државном нивоу, спроводи залагање за републичко државно уређење, а на нивоу „основне ћелије друштва“, у породици, за у ствари монархистички режим (макар био и „плишани“). Нижу се „династије“ потомака са породичним именом једног по полу предодређеног родитеља, устоличеног за „главу породице“.

Раскорак који постоји у пракси демократских друштава између државних и „породичних“ уређења, између демократског избора власти, с једне стране, и – са друге стране - монархија или чак диктатура у сопственим „основним ћелијама“ (тј. гајења тзв. породичних вредности“ са култом „домаћина“), са очигледно негативним последицама које та недоследност има, говори о неодрживости и „патри“ и „матри“ и било каквог другог унапред гарантованог „архата“ – у друштвима која желе да се развијају и напредују⁷. Привилегије које се стичу самим чином рођења битно нарушавају суштину демократског поретка, и доводе до блокаде развоја и капитализама и социјализама (који по правилу, бар

7 Демократија и било који наследни „архат“ неспојиви су. Тај раскорак, та недоследност у примењиваним „политикама“ унутар демократија, доводи до велике забуне у главама како домаћих конзервативаца тако, и нарочито, у главама имигрантских придошлица из етаблираних диктатура. Личности недовољно трениране за преиспитивање сопствених ставова лако склизну унатраг, у „удобност“ фундаментализама, откопљају се низ гравитационо поље неког тврдо оформљеног фундаменталистичког језгра – у коме нема противречности; диктатура је доследно спроведена одозго до доле. Ту влада спокојство недвосмислености. (Непријатељ може бити само споља.) - Узгред буди речено, диктаторски уређено друштво као такво не може да се развија, сем у неким микро размерама. (Његово евентуално економско дебљање, на пример, само по себи, настало услед разних повољних околности, не можемо сматрати за развој друштвеног организма.) Овакво уређење, међутим, може или да експлодира (или просто почне да се распада) услед унутрашњих нагона за такмичењем, за ослобађањем, или да се сасвим мумифицира, и(ли) буде прогутано заједницама-ривалима оспособљенијим за опстанак у сложенијем заједничком свету. И тако се успоставља зачарани круг. Капитализми остају блокирани својим унутрашњим противречностима, а исто то углавном сналази и револуцијама настале „праведне социјализме“, који се брзо дегенеришу у нове диктатуре. Диктатуре се потом опет временом претапају (уколико се уопште у било шта претапају) у (полу)капитализме.

до сада, да би „очврсли“, после почетног „превратничког периода“, клизе постепено уназад у орбицидни традиционализам, заснован на култу физичке моћи.)

Овај зачарани круг, клацкалица између „ретро“ и „авангардних“ тенденција у савременом свету, омогућен је неспособношћу и „назадних“ и „напредних“ друштава да сагледају неки други основни „стабилизациони модел“ осим патријархалног. У тзв. напредним-отвореним друштвима, за сада, истраживање на том пољу, трагање за визијом новог организационог принципа, од „основне друштвене ћелије“ па на даље, углавном се препушта (по природи ствари ограниченим) индивидуалним активностима, које се у широј јавности најчешће третирају као експерименти, као испади против морала и доброг укуса.

Врло слична је ситуација и на пољу савремене уметности, с обзиром на услове у којима она настаје, у којима постоји осцилирање између покушаја напредовања (мењања) с једне стране, и конвенционално схватаних услова за одржавање стабилности, с друге стране. Као што у друштвеним уређењима патријархални модел стабилног друштва углавном доминира, ометајући напредак, тако и у свету истраживања визуелних феномена, при многим покушајима оживљавања фигурације, прећутно или не, и код „традиционалиста“ и код „нетрадиционалиста“, стабилна тј. „објективна“ слика реалности практично се изједначава, таутолошки⁸, са фотографским илузионизмом⁹, неоправдано најчешће повезиваним са класичном уметношћу, што доводи до сужавања маневарског простора за савремену уметност.

Како се појављује то сужавање маневарског простора за савремену уметност?

Данашње уметничке активности разлиставају се у мноштво различитих смерова, различитих начина којима се настоји заузети и одржавати дистанца према застарелом визуелном моделу стварности. На једном крају тог низа можемо видети измештање уметничког рада са терена материјално-видљивог на виртуелно подручје асоцијација,

8 „Таутолошки“, јер се „фотоилузионизмом“ („призор је призор“ – који даје робот-камера) пред гледаоца подастире низ сирових података који и даље чекају да стекну своје место у нашој слици о стварности. Они остају огољени, без ауторског тумачења (без дејства целине као визуелног „подтекста“), без којег, међутим, реалистичке слике нема. Да би је било, аутор неминовно укључује своје присуство у свет који представља, будући да је и сам његов неизоставни састојак, један од његових чинилаца.

9 Овде није реч о посебној уметности фотографије – која се заснива на избору, на селекцији или на режији забележених призора, чиме се у рад уноси димензија ауторског односа према ономе што камером региструје. Могло би се рећи да је уметничка фотографија блиска сценској уметности.

концепата, умрежавања са многим не-визуелним или једва-визуелним појавама савременог света. Овакви радови доносе многа нова искуства. Али невоље постају видљиве када се ова нова подручја истраживања третирају као једина или најпожељнија могућа (владајући "тренд"). Тим дефинисањем пожељног, том диригованом пожељношћу, затвара се ово ново медијско поље; тиме се оно у ствари деградира, а компромитује се и истраживачки однос према стварности уопште; вредни резултати гуше се понављањем решења, нагомилавањем "отпадног материјала" у виду разних псеудо или (у најбољем случају микро) истраживања - социолошких, антрополошких, психолошких, политиколошких и сличних, која, по правилу, остају без конкретних одговора на питања постављена проблемом који се наводно истражује, а који је само именован. (Као што данас код нас и "перформанси" често бивају само баналне, буквалне илустрације неких критичних ситуација или проблема.) Уместо да стално буде истурени фронт уметности, пун ризика, пожељни "тренд" све чешће постаје сигурна кућа за све оне који беже од заиста ризичног суочавања са феноменима визуелног, за које не налазе (јер и не траже) нови кључ.

Такође чести су и привиди интерактивности, где се учешће публике у понуђеним акцијама своди на механичке манипулације, без њеног стварног улажења у могући дубљи смисао дела.

Затим, између осталог, јавља се и бруталност разних манифестација „body-art“-а, за које се може сматрати да настају као израз свесне или несвесне тежње за додиривањем *стварној*¹⁰. Данас ови *body-reality* (били сурови или не, али скоро увек са настојањем да буду шокантни) као уметнички подухвати нуде гледаоцима радикално освајање „нулте дистанце“ од збивања којима присуствују. Аутори остављају гледаоце на чистини сопствених органско-душевних реакција на та збивања, реакција са којима морају сами да се носе, без икакве друштвено-идеолошко-филозофске итд. потпоре у осмишљавању виђеног. Налог: почети од нуле.

Свакако да се иста чежња за контактом са стварношћу јавља и у виду залагања за повратак фигурацији, за „обнову слике“, за стварање „нове фигурације“ или „интегралне слике“ итд. Међутим овакви подухвати, начином на који се оно што је жељено покушава остварити, говоре и овде о успостављању зачараног круга. Оне којима данашња „друштвена

10 То драстично *додиривање стварној* (стварносног) некад је било омогућавано присуствовањем гладијаторским борбама, на пример (бар делимично, ако се изузме такмичарски састојак оваквих „хепенинга“), или жртвовањима живих бића (људи, пре свега) или јавним погубљењима или мучењима осуђеника. Наравно без контекста који би то претварао (или само настојао да претвара) у уметнички чин.

несрећеност“ изгледа као непремостива тешкоћа, као нешто из чега не виде други излаз сем у ходању уназад, таква њихова схватања одбацују у фундаментализам – верски и сличне. Исто тако се и незадовољници концептуалном и субјективистичком „лабавошћу“ савремених уметничких токова враћају у „фундаментализам“ тзв. класичне фигурације који је по природи ствари јалов; окамењена „класика“ управо је изазивала и подстицала потребу за субјективистичким („нереалистичким“) праксама савремене уметности. Тако имамо разне „обнове слике“ или „интегралне слике“ које у ликовно-медиском смислу углавном нису никаква новост, па се сва њихова „новитетност“ односно „ангажованост“ исцрпљује у њиховој наративној компоненти и израженим лепим жељама. На делу је опет стари модел визуелно-„реално“, који се понекад прелива и у „фотореализам“ – који такође наступа са истим погоном на наративно пуњење. (Стављање акцента на наративност је веома погодан начин за забилажење проблема визуелне перцепције. Зато наративност постаје пропусница која даје шансу да се, и из зоне „штафелајског сликарства“, презреног од стране „прогресиваца“, уђе у видокруг „алфа-критике“. Привилеговани су „метафизичко сликарство“, надреализам итд, док „фотореализам“ заслужује дивљење и као врхунски ручни рад који успева да постигне оно што може фотографија. Проблематизовање перцепције и визуелног представљања просторних односа није у фокусу.) Без обзира на постојање актуелних теоријских тумачења појма реалност, као и многобројних веома значајних сазнања о природи визуелног опажања, или истраживања савремене физике а и осталих наука о природи стварности, практично, у визуелним уметностима, када се жели „реалан приказ ствари“, не доводи се у питање преживели систем „објективног“ представљања просторних односа. Простор се, по правилу, поново јавља као „празно место“, као кутија („контејнер“) у којој се, по потреби, размештају предмети-фигуре. У тако схваћеној „реалности“ и саме фигуре остају замрзнуте у својим већ мање-више зготовљеним формама (у варијантама небитним за системски однос према простору).

Све то говори да је управо однос према простору критично место за свет у коме настају данашње ликовне уметности.

Кључ за излаз из зачараног круга, из ове следеће улице, из овог празног контејнера-кутије, „вануметничког“, сазнајно превазиђеног модела простора, чијих се ограничења треба ослободити, може се потражити управо код ренесансних уметника, код оних који су ту „кутију“ и направили. Ако хоћемо из њиховог рада да извучемо поуку. Она би заиста на неки начин подстакла – назовимо је тако – нову ренесансу, не

само у уметности, него у домену друштвених односа уопште. Та поука је: наставити са проучавањем природе. Што ће рећи проучавати (проучавати зато што произвољност и слобода нису исто) оно што о природи простора, и у уметности и ван ње, још не знамо. Само наслућујемо.

* * *

На закључке овде изнете треба гледати првенствено као на назнаке, као на заставице за обележавање терена који тек треба подробније истраживати.

(На исти начин требало би да их третирају и наставници ликовног образовања...)

Milica Stevanović

CONCEPTUALISATION OF SPACE AND EDUCATION FOR ART

S u m m a r y

When considering contemporary artistic practices and education, we should first of all see whether and to what extent there still exist in this context objective studies of spatial relationships, studies which aim at exploring the nature of space.

Such explorations are not encouraged by the education system today. They occur only as a result of personal motivation. The generalisation of experiences thus acquired is risky, but personal effort is the only way to generate them in the first place. Repeated occurrences in the research practice in question indicate that, nevertheless, these are not coincidences. Confirmation of some of these experiences may also be found in the curriculum, through work with visual arts students, through insights into the problems they may encounter during study in their professional field – and also after completing studies, concerning the status of art in today's world.

Here I shall set out some of my own insights into the perception of spatial relationships¹¹.

GAZE AND SPACE: EXAMPLES OF THE IMPACT OF THE MOVING GAZE ON REPRESENTATION OF THE OBSERVED IMAGE

I – TRACING THE GAZE

Figure 1) Crumpled Rag and Paper on Floor, 1959

The tendency to connect the details of an image through the gaze is transformed into tracing the trajectories of the gaze itself. The spontaneous recording of these trajectories which connect the observed objects leaves some traces in the drawing, the trajectory of the gaze acts like the beam of a spotlight. It “lights” its way, in fact what it encounters on its way. The traces of the gaze are most clearly visible in the right side of the drawing

11 All drawings, paintings and objects reproduced here for the sake of illustration are original works by the author of this paper. Some conclusions from the author's book *Perspektiva težinskih polja* (*Perspective of Gravity Fields*) have been cited in part.

in Figure 1. These are the lines which connect the gaze of the object in the lower part of the image (the crumpled rag) with the paper lying on the floor in the upper part. (Of course no photograph will ever disclose or record these trajectories of the gaze). In this way the composition of the observed image is structure in the same way as the composition of any abstract painting. In this sense, the boundaries between “realistic” and “abstract” work disappear. The gaze is movement. The motion, the movement, is the common content of both “observational” and “abstract” works. In fact, everything in one way or another becomes “observational” (regardless of whether we are observing something which occurs “outside” or as an “internal” occurrence of our own).

II – SOME EFFECTS OF PERIPHERAL VISION

Figure 2) Interior with Sculpture, 1962

Figure 3) The Annunciation after Leonardo, 2002-2015

Peripheral vision, as is well known may give surprising results in comparison with what one might expect from a Renaissance perspective. Thus it may appear that peripherally observed objects (out of focus) move around us in “circles”, that they approach us laterally!

For instance, on the left side of the drawing of the interior (Figure 2), the edge of the floor “bends” towards the observer. This is also visible in the lower right corner of the painting Annunciation (Figure 3) where the same thing happens with the edge of the paving on which the Virgin is standing.

III – THE “BENDING” OF PARALLEL LINES

Figure 4) Open Can, 1969/70

Figure 5) Head Sculpture and Object in Interior, 1969/70

The flow of parallel lines (the squares on the tablecloth in Figure 4, or on the floor in Figure 5, oscillate and “bend” under the influence of the gravitational effects of the dominant trajectories of the gaze in a particular image. The flow of these straight (when separately observed) lines in the painting or drawing varies and takes shape in steps up to the end of the working process. Thus, until the very end of the working process, the centre of gravity itself moves, at least to a certain point: and with it the entire construction of the painting.

IV – INFLUENCE OF THE TRAJECTORY, FOCUS AND DYNAMICS OF THE GAZE ON THE PERCEPTION OF THE SIZE OF INDIVIDUAL OBJECTS IN THE FIELD OF VIEW

Figure 7) Aquarium (Plants in Water, Fish, Bookshelves in the Background, Reflection of a Table Lamp and a Reproduction of a Mosaic in the Glass of the Aquarium), 1975

Objects observed without focus, whether they are close or distant, become blurred and appear larger in size for a number of reasons. First of all, the double projection in which they appear, and which is created (because of binocular observation) when our gaze focuses on some other object at a greater distance, makes them at once appear larger for this reason.

In the painting Aquarium..., the accumulated mass of elusive information, which results from the “hunting” of the moving object – the fish – with the (unfocused) gaze, ends at the top of the accumulation (of the layers of the painting in the lower right corner) with an image, the finally honed the “captured” form of the fish, although this considerably enlarged (in comparison to what a photograph would show).

There was moreover an interesting problem which occurred during the creation of this painting in the intersection of many planes (the bookshelf in the background which is partly visible through the aquarium, the inside of the aquarium, reflections in the glass – a surface which itself is composed of two planes. One is the distance from the surface of the glass itself and the other is the distance reflected in the glass of the objects mirrored in it: the table lamp and mosaic reproduction on the wall behind the observer). There emerges in the painting a spontaneously formed montage of interchangeably focused details derived from various planes. The way in which these elements fit together is unpredictable and emerges during the working process with the shifting of the gaze from one to the other.

V – DISTANCES

Figure 9 Elderly Woman beside a Window Looking on the River Sava, 1977/78

Figure 10 Lauriston Place and Street Lamp, 1978

Figure 11 The Annunciation after Leonardo, 2002-2015 and Leonardo's painting The Annunciation

When we observe an image in which there are (for the attention of the viewer) some dominant details which are far removed from each other in depth and the one in the foreground is distinctly close to the observer, we may conclude that there is a tendency (on the part of the observer) to ascribe maximum proximity in the plane of the drawing or painting to those very details which (in reality, in the observed image) are farthest removed in depth. Connecting the dominant elements of the image with the gaze, focusing their mutual relations, in terms of perception, “condenses” the space between and around them – which results in a decrease in their mutual distance within the plane of the image. This additionally causes an “expansion” of the distance between some other elements of the image, along the same axis as the contraction already described. (It is as though the gaze were a comet whose tail stretches and gradually disperses.) In Figure 9, the head of an elderly woman (drawing/pastel) came closer to the most distant part of the landscape seen through the window (in the photograph these details are some distance apart). In Figure 10, the street lamp is enlarged and connected to the most remote part of the street (in the photograph they are also at a distance from each other). Conversely, in the painting *Elderly Woman...*, the floor of the room and, in *Lauriston Place...*, the lower part of the street, are elongated. (Compare with the photographs.)

In the case of the painting *Annunciation*, parallel images of Leonardo's *Annunciation* and the new painting based on observation of it show varying distances between the four cypresses behind the Angel and the Virgin. While in Leonardo's painting these distances are almost equal, in the newly created painting they visibly shrink in the direction of what is here dominant, the movement of the Angel towards the Virgin – i.e. in the direction of the gaze which traces his movement.

The distance between the cypresses is the least – and the space between the Virgin and the Angel is reduced in comparison to that in Leonardo's work – in the place of the most noticeable “clash of the planes”, where the gaze connects the distant mountains with the wall, the small table and the human figures in the foreground.

What do examples such as these demonstrate?

A VISUAL “MODEL” OF SPACE: THE BODY OF SPACE AS AN “AMOEBEA”

Space is, as we can see, a “gravity field” or – better still – a multitude of intersecting gravitational fields, of various strengths, various densities (the “places of highest density” are the objects it contains). The character-

istics of the space therefore depend on what is actually contained within it, including the observer himself.

The spontaneous gaze might chase the motion within the field of vision, hunting what is temporarily the most stable situation therein (depending on what the attention of the observer is focused on, influenced in turn by discoveries made during the working process) – if it could be freed from the hindrance posed by the classical Renaissance representation of space as an “empty box”, as a stage on which things take place that we are not involved in.

WHAT KIND OF KNOWLEDGE ABOUT THE REPRESENTATION OF SPATIAL RELATIONS CAN THE CURRICULUM OFFER STUDENTS TODAY?

Renaissance central perspective is certainly something students must be acquainted with, but in terms of a determined fact about only one of the properties of a complex process by means of which we perceive spatial relations. The scheme which shows us a field of view with parallel lines aimed towards a vanishing point, as we already know, does not represent our “visible world”. Rather it is an extract (represents an extract) which pertains to only one property of our vision. It offers a scheme which relates to that property. It should be accepted as such.

Which – conditionally valid – schemes or models of space might now be offered to students to direct their attention to the observation of spatial relations?

Such a model today could hardly be considered “stable” (in the same way that the central perspective model is “stable”, simple and easy to adopt). It may rather resemble the body of an amoeba which responds to any touch, sensation or impulse, setting off in motion and changing its configuration. But such motion inside the body of the visual field is produced by the observer, with the shifting of his gaze (from his position in relation to what is observed in his surroundings, a position which itself changes to some extent under the impact of the newly-assembled information about what is observed¹²).

Such a body of the visual field – an “amoeba”, has its elastic skeleton. Its bones are the trajectories of the dominant movements of the observer’s

12 (5) Object and the Floor Around it, 1969 The visual field around the observed object is distorted according to the shape of the object. The prominent peak of the object is echoed in the pasty layers of the surface presenting the surrounding floor.

gaze (its dynamics dictated by the gaze). Details of the observed image gravitate and revolve around these trajectories – those which are focused as well as those which are grasped by the blurred, unfocused lateral gaze (the peripheral vision).

In this way an organized image gradually emerges, a representation of the whole. The armature shaped by the tracing of the view gives strength to the overall image but is also able to adapt to possible moderate shifts of the initial (and, for the shaping of the representation, crucial) centre of gravity of the observer's attention. Such a skeleton-armature functions as support, as a guide for the attention, and not as "constraints for the painting" and certainly becomes stable only with the completion of work on the painting, drawing or object.

Information of this type, which would add to the existing knowledge of central perspective, may seem too complicated for students as, in fact, it should be. The aim for them is to retain or attain openness to new possibilities of understanding reality, to gain awareness that all knowledge may be open to question, and even to motivate them to make at least small personal contributions to research in this field.

ADDITIONAL REMARK: WORKSHOP PRACTICE WITH ARTISTS WITH VARIOUS UNDERSTANDING OF ART – AS AN ENCOURAGEMENT FOR STUDENTS TO DRAW THEIR OWN CONCLUSIONS

In recent years, in many countries around the world, the design of an art curriculum as part of general education (most often this applies to the youngest students, in pre-school and elementary school) has been characterized by an increasing and already rather widely accepted advocacy for the inclusion of professional artists in this curriculum, along with a greater or lesser degree of cooperation with tutors and teachers (in this respect experiences vary).

As in any other field, the creative approach to the study of art acquires a particular impetus in confrontation with various and mutually opposed views on the same subject. The necessity to judge the attitudes of others in order to arrive at one's own, to weight the arguments, to accept some arguments of others either fully or partially, or to reject altogether some others, to view something (even if only through pre-initial awareness) as a particular problem which must be solved – this is what stimulates creative behaviour and, consequently, survival in a world which surrounds not only adults but also children. Consequently, as many artists as possible, with

different or even mutually opposed attitudes, should be included from time to time when working with schoolchildren.

Such confrontation with and involvement in a battle of opinions may be of particular importance when it comes to older schoolchildren (from the end of elementary school and the beginning of secondary), who might have – or should strive to have – a wider and deeper interest in the phenomenon of art, one which goes beyond mere fascination (mostly dominant among small children) with various practised skills and a variety of technical options for accomplishment in the field of art.

The systematic inclusion of workshop practice would be a very welcome development – regardless of the type of school in question. This could even become “apprentice” work similar to the former methods of learning crafts in the workshops of outstanding masters. Direct participation in the master’s practice, as an observer – and even as an assistant, even with minimum help from the students – would enable them to acquire new experiences of the ways (different ways with different artists) of reaching a particular goal.

* * *

CURRENT SOCIAL CIRCUMSTANCES OF EDUCATION AND TRAINING FOR CREATIVE WORK – THE “REVIVAL OF FIGURATION” AND THE EMPTY BOX SYNDROME

In today’s world the patriarchal model of a “stable society” poses constant threats of fundamentalism, religious or similar, obstructing progress. There is a similar effect with some phenomena within the contemporary “art scene”. Those who are unhappy with the conceptual and subjectivist “laxness” of contemporary currents in art return to the “fundamentalism” of “classical” figuration which, of course, becomes fruitless at some point. It is clear that various forms of “new figuration” along with “integral images” in art media terms bring nothing new; all their “novelty” is exhausted in their narrative component and articulated fine intentions. The old model of visually “real”, in other words “classical” understanding of space as an empty box (container) in which to arrange some more or less ready-made forms of reality is at work again.

The critical area of today’s art, in the situation of a return to figuration, is the very attitude to space.

The exit from the blind alley, the Renaissance empty box (model of space) from which today we should emerge, may be found exactly in the message communicated by the works of the Renaissance artists. That message is clear: proceed by studying nature.

Some conclusions about the nature of space proposed in this paper should be primarily understood as flags for marking the terrain which needs to be explored in greater depth and with more persistence. They should also be understood as such by visual arts educators.