

Драгана Д. Вуковић
Академија умјетности у Бањој Луци
Докторанд

УДК: 371.3::73/76
37.036
Стручни рад
Примљен: 12. децембар 2016.
Прихваћен: 12. септембар 2016.

ПРИМЕР КОМПАРАТИВНЕ АНАЛИЗЕ УЧЕНИЧКОГ ЛИКОВНОГ РАДА И УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

Апстракт: У раду је демонстриран пример могуће компаративне анализе једног групног ученичког ликовног рада (ученика узраста од 13 година), насталог на часу обраде наставне јединице „Композиција и простор” и одабраног уметничког дела ликовног уметника Ђорђа Лазића-Папше „Рађање простора”. Анализирајући овај егземпларни пар ауторка издваја и истиче њихове појединачне (дистинктивне и партикуларне) и заједничке елементе, на путу трагања за њиховим дубљим ликовним исходиштима, супстанцијалностима и корелацијама. Ученички ликовни рад се на тај начин, подједнако као и уметничко дело, открива као смислен, озбиљан апстрактни склоп, осовљен на препознатљивом ликовном логицитету. У њему ће се путем овакве анализе разоткрити и неки општи (универзални) принципи и релације који не морају бити нужно естетске природе, а које, ван сваке сумње, можемо препознати у многобројним ситуацијама оствареним у психолошком и физичком (реалном) свету, посебице у непосредном, најближем природном окружењу. Оваквом врстом компаративне анализе остварују се корисна синтетизовања нових визуелних, односно ликовних искустава која смо уочили у богатим, умноженим односима међу ликовним елементима.

Кључне речи: компаративна анализа, ученички ликовни рад, уметничко дело.

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Суштинско питање је како је могуће поредити два феномена који не припадају „истим категоријама”. То је, дакле, проблем који најпре ваља превазићи.

Владислав Панић у својој *Аксиологији* нуди модел за премошћавање ове „препреке”, истичући: „Поређење феномена који су из различитих категорија је једино могуће ако се преобразе у појмове исте категорије” (Панић 1999: 55). То би значило да се појмови могу подвести под исту категорију ако имају нешто садржајно заједничко, ако имају неку заједничку битну карактеристику, неки заједнички именитељ. У овом случају постоји леги-

тимна могућност довођења у основи различитих егземплара на исти ниво проматрања. Та тражена битна карактеристика и суштинска повезница између релевантног уметничког дела и ученичког ликовног рада насталог у току наставног процеса је, свакако, апстрактно мишљење. Упоредивање и анализа са такве полазишне тачке омогућава превазилажење увреженог става да децији ликовни рад није уметничко дело и ствара претпоставку да се ученички ликовни рад – који није начињен као уметничко ликовно дело – посматра као да то јесте, и да се према њему може односити као према уметничком делу. Напокон, зар на данашњем ступњу развоја уметности, када је неуметничко (вануметнички садржаји) начинило дубоки уплив у сферу уметничког, неке, некад круцијалне, естетичке категорије нису „избледеле” и изгубиле свој „ауторитет”? У том смислу Милан Ранковић наглашава: „Увидело се да се уметност не може исцрпсти комбинацијама класичних естетичких категорија (лепо, ружно, трагично, комично, узвишено), већ да она у себи интегрише огроман број атрибута који су објективно двоструко засновани: а) развојем садржаја човекове стварности и б) променом односа према њој” (Ранковић 1973: 214). Одатле произлази закључак да је једна од битних компоненти развојности уметности та њена иманентна тенденција да својом естетском структуром обухвати што већи и разноврснији број чињеница, што шири обим садржаја човекове реалности, његовог света и живота.

Исто тако, када је реч о уметничким делима, не може се сасвим поуздано разграничити шта су „чињенице”, али свакако треба имати на уму да у естетским околностима није пука случајност, као што то јесте у природи, да видимо оно што видимо. Природа, дакле, не подразумева селекцију, док је уметнички акт, у својој основи, чин селективности. Уметник бира шта ће и на који начин да прикаже; он – апстрахује.

Да бисмо, уопште, с правом говорили о разумевању уметности, мора постојати нека усклађеност или сагласје између уметникове активности и посматрачеве реакције. Волхајм каже: „Уметник је изградио арену у којој смо слободни, али чије границе не смемо да прекорачимо” (Волхајм 2002: 84). Те границе су они оквири и оне координате које твори објективност. Велики руски песник, симболиста Осип Манделштам је у једном свом есеју индикативног наслова „Испад” рекао: „Лакше је у Русији спровести електрификацију него научити све писмене читаоце да читају Пушкина онако како је написан, а не онако како захтевају њихове душевне потребе.” Наравно да се вредност уметности не исцрпљује оним што посматрач (па чак и уметник, у крајњем) „од ње добија”. Уметност није ограничена разменом међу њима. Уметничко дело, само за себе, има резидуалне вредности. Оно представља „свет за себе”.

Предуслов за „стварање новог света”, коме, у извесном смислу, сви уметнички ствараоци теже јесте разлагање (*анализа*, другим речима) постојећег „света” на његове основне елементе. У упоредној *анализи* уметничког ликовног дела и ученичког ликовног рада, намера ми је *дескриптив-*

ном анализом најпре одредити „спољну” страну „дела” – оно што се чулима може опажати. Анализа се, и иначе, врло често користи у уметности – користе је, једнако, и уметник и посматрач. Волхајм сматра да се становиште уметника и становиште посматрача преклапају. То је важно истаћи јер се, иначе, често чини грешка када се уметник супротставља посматрачу као да су то различите класе људи. Заправо, то су само две различите улоге које може играти и једна иста особа.

Конкретно: *дескриптивном анализом* онај који врши мерење (употребићемо израз *аналитичар*, јер је он овде чини се најприближнији и најпрецизнији) третира, речником уметника говорећи, тзв. *јредњи план*, то јест – форму, која је носилац садржинских, духовно суштинских карактеристика и уметничких симбола.

Апстрактација, по логици ствари, почива на анализи приликом које су елементи датог предмета растављени, представљени и одвојени по структуралном принципу. Циљ је утврдити апстракцију општег и апстракцију посебног. Дакле – утврдити која су то општа својства елемената уметничког ликовног дела и ученичког ликовног рада која се препознају у обе третиране категорије и карактеристична су за свако од њих понаособ.

Слика 1. Ђорђе Лазић-Ђапша,
Рађање иросјора



Слика 2. Групни рад, 13 година,
Композиција и иросјор



Како се ове методе у многоме преклапају, јер једна другу међусобно синтетички, могло би се рећи да међу њима постоји однос циркуларности: један елемент се сасвим природно прелива у други, чиме се остварује динамички, живи однос међу елементима. Како је већ малопре речено, *ајстѝрацѝја* природно проистиче из процеса *анализе* (течно се наставља на њу), а *анализа* на исти начин проистиче из процеса *комѝарацѝје* и кружно протицање се непрекидно одвија. Елементи се прожимају, један чини инфлукс у поље другога, тако да се често не може разлучити моменат у којем престаје један, а отпочиње други. Тако овакву врсту *комѝарацѝивне анализе* ваља посматрати као затворену целину чији се делови у зависности од потребе трансформишу.

КОМПАРАЦИЈА

1. Уметничко дело – ученички ликовни рад

Пред нама су два „дела” настала у медијуму уметничке инсталације; оба дела су настала интервенцијом „аутора” у конкретном простору чиме је простор обогаћен новим значењима и садржајем, док је перцептивно искуство посматрача модификовано. Ако се осврнемо унатраг видећемо да се инсталација раније називала *ѝројекѝном уметѝношћу* или, пак, *ѝемѝоралном уметѝношћу*. Не наводим ово, свакако, без одређеног разлога – инсталација, у ствари, подразумева специфично перцептивно искуство и манипулацију простора са ограниченим временским трајањем, тако да је она и данас задржала снажне атрибутиве те *ѝемѝоралне уметѝности*.

Привременост карактерише оба ова рада којима се овде бавимо.

Лазић је своје уметничко дело направио, или, још прецизније – инсталирао на лицу места, у галерији у којој ће бити изложено на увид публици. Једноставно говорећи: уметник је дошао у галерију онолико времена раније колико му је било потребно да заврши инсталацију, са собом је донео неопходни материјал који је потом обрађивао (намештао, монтирао) користећи галеријски простор као уметнички атеље или радионицу до момента када је крају привео свој артистички захват, а потом је дело изложио и показао јавности. Процес настајања дела и његова коначница забележени су видео записом и фотографијама из појединих фаза рада, а потом је од тог снимљеног видео материјала монтиран документарни филм. Сама изложба, сама поставка је у галерији задржана месец или два, након чега је инсталација „размонтирана” и, дословно, уништена, тако да се она уживо не може поново видети; можемо је видети искључиво посредовањем документарног филма и фото-записа.

Ученички ликовни рад је настао у простору школског дворишта (ван учioniчког простора, дакле), материјал који су ученици користили и угра-

дили у овај рад је пронађен на лицу места, тако рећи у природи. Тако необрађен, или након што је претрпео тек минималне и незнатне интервенције, он је на лицу места уграђиван у ову инсталацију. У неколико наврата, пратећи различите фазе његове реализације, рад је сниман фотографским апаратом. У току само једног, четрдесетпетоминутног школског часа рад је направљен и размонтиран, тако да у „стварности” он у материјалном, физичком смислу више не постоји. Постоје, међутим, фотографије, као документ о његовом некадашњем постојању.

Компарирамо ли сада уметничко дело и ученички рад у оквирима њихове темпоралне димензије, можемо рећи да се они једно спрема другом односе као студија према кроки цртежу. Уметничком се делу приступило на један темељит, студиозан начин, првенствено у смислу јасно и детаљно разрађеног уметничког концепта, а потом и у погледу саме мануелне, физичке израде инсталације. То је, разуме се, изискивало један дужи временски распон. Ученички се рад, као и кроки, тицао „једног тренутка”, изостао је унапред смишљени план, спонтаност и импровизација ступају на сцену, брзина је сменила студиозност, ученици су искористили само оно што су у датом тренутку имали на располагању, афективност је заменила рационални моме-нат, што је, све скупа, резултирало тиме да за настанак ове инсталације није требало пуно времена.

2. Ученички ликовни рад – уметничко дело

Немогуће је начинити оштро разграничење, једну недвосмислену дистинкцију међу трима уметничким концепцијама – *arte povere*, *концепцијална уметност* и *минимализам* – због тога што све ове три концепције свој израз конституишу на принципу коришћења тривијалних и неупадљивих материјала (важних искључиво због своје духовне енергије) који се креативним планом мењају у нову уприсутњену реалност.

Уметност *arte povere*-а (из сасвим практичних разлога фокусираћемо сада сву пажњу искључиво на њу) настаје из свакодневних материјала, карактерише је „нов начин размишљања о сиромашним стварима”; овде само догађање није најбитније – најбитнији је, управо, материјал. Он, пак, има привремени карактер (вода, земља, крпе, грање...). Смисао употребе таквих материјала јесте повратак голим предметима, ослобађање од надоградње и враћање „невиности материји”. То „добровољно сиромаштво” у уметности пре би требало да нас приближи суштини људскога бића (брже и непосредније него што то чини материјално богата и презасићена уметност) самим тиме што оставља шири простор за контемплацију, самоспознају и разумевање окружења.

Овај ученички рад стоји у потпуности на трагу таквог уметничког схватања. Ученици користе материјале који су потпуно природни и користе их посве спонтано. Ти материјали бришу границу између реалног живо-

та и оне илузије коју подразумева ликовни израз. Нађени као такви, они су преживели само прекомпозицију на лицу места – онде где су затечени. Реч је, дакле, о прекомпозицији у простору.

Ђорђе Лазих-Ђапша је, једнако тако, користио природне материјале (земљу, гранчице, сламу...), али их је помније обрађивао, често их мењајући до непрепознатљивости. Тако обрађене, он их је груписао у одређене објекте, колорисујући их пигментима јарких, чистих и ефектних боја. Његов израз иде више у смеру физичких сензација и „игра на ту карту”. Ученици у своје раду узимају посве опозитан курс и усмеравају се (у своје раду) према већем степену сензибилности ка природи, изворној експресији и нефизичким појавама. У том погледу, ученички рад поседује више апстрактности, он исијава ауру већег степена апстрактног мишљења. Поред осталог, и то треба истаћи, ученички рад садржи и ту димензију која претпоставља тежњу ка прочишћењу и повратку духовним вредностима.

АНАЛИЗА:

3. Дескриптивна анализа, уметничко дело

Пред нама је дело сређене оптичке хармоније унутар сопственог ликовног простора успостављеног на принципу јединства садржаја и форме. Ђапшина композиција је направљена од изненађујуће великог броја ликовних елемената. У кубно ангажованом простору истичу се три, подједнако доминантна, елемента: линија, површина и боја.

Линије су употребљене у врло широком распону – хоризонталне, вертикалне и косе, континуиране и прекинуте, контурне и структурне, танке и дебеле, декоративне, дуге и кратке и све у једном ликовном сагласју чине упечатљиву целину. Како се види, уметник је овде успео да мобилише све расположиве, све постојеће врсте линија.

Површине (једнако као и линије) су распоређене у читавом простору – дуж плафона галерије, по поду, у њеном централном делу и зидовима који омеђују простор. У основи, оне су репрезенти основних геометријских облика и основних геометријских фигура (коцка, купа, лопта...).

Боја, као ликовни елемент, веома је упадљиво истакнута у овој инсталацији. Палета основних и изведених боја проширена је белом и црном и палетом природних, земљаних тонова која врло суптилно ублажава контрасте употребљених боја и додатно их оплемењује.

Линија, површина и боја, у свим својим аспектима, местимично се међусобно додирују, прожимају, мимоилазе и преклапају, заједно творећи живу, динамичну структуру.

Исти материјали (земља, гранчице, сламке...) употребљени су у изградњи различитих форми и ликовних елемената (линија, купа, спирала...).

4. Дескриптивна анализа, ученички ликовни рад

Група ученика (узраста од тринаест година) је у овом ликовном раду успела да оствари јединство окупљањем елемената са истим интересима унутар ликовне композиције. Као и свако друго ликовно дело, и ова композиција поседује одређене ликовне елементе. Поред линије и површине – које се појављују у више варијетета – доминантно се истиче и ритам.

Као ликовни елемент који није спонтан већ је условљен, ритам се овде сасвим очекивано, сасвим логично појавио јер он представља најједноставнији и најдиректнији начин да се једна композиција артикулише. Присуство ритма у композицији овакве врсте је нужно. Ритам успоставља поредак одређеног тока и смислени ред међу разнородним елементима.

Композицију чини мноштво конституената који су груписани на одређеном простору и тако груписани могу бити схваћени као једна целивита форма помало разуђене структуре. Грађена на тлу, на дворишном земљишту, ова инсталација је у основи постављена у хоризонталној перспективи, али поседује и неколико елемената који су постављени вертикално, који се издижу са основне „плоче”, са тла и извијају се, „излазе” у простор. Таква је, на пример, она доминантна форма у левом горњем углу фотографије која се својим вертикалним усмерењем упадљиво издиже изнад читаве композиције, али је она додатно доведена у равнотежу са читавом композицијом на тај начин што су јој ученици додали још једну хоризонтално постављену форму на врху која је пресекла и зауставила (смирила) тај узгон.

У колористичком смислу, читава инсталација је постављена на тзв. локалном тону, прецизније на боји материјала из природе која се своди на одређену смеђкасто-сивкасту гаму која је проширена и освежена једном јарком светлозеленом бојом која је контрастирана са свега пар црвенкастих акцената (комплементарни, дакле, контраст).

Сасвим напред, у првом плану ове композиције примећујемо тај упечатљив црвени акценат. Овде је тај акценат вешто употребљен у двојако контрастној функцији: у смислу контраста боја (спрам зелене) и у смислу контраста материјала (природни материјал насупрот вештачком) јер је реч о једном отпалом пластичном дугмету које су ученици пронашли у школском дворишту.

5. Експликативна анализа, уметничко дело

Држећи се елементарне чињенице да се фундаментално својство пластичког објекта остварује искључиво у димензији простора, настаје инсталација као уметнички обликован просторни склоп. То би значило да се под

одредницом *уметничка инсталација* подразумевају уметникове интервенције у конкретном простору, преко којих се сам простор обогаћује новим значењима и садржајем и модификује перцептивно искуство посматрача. На неки начин, то смо већ истакли и раније, у сегменту компарације, али можда није згорага поновити још једном: ново, перцептивно искуство и манипулација простора са ограниченим временским трајањем неке су од њених кључних, ако не и самих најбитнијих карактеристика.

Ликовни критичари су ово уметничко дело класификовали и подвели под појам *амбијенталне инсталације* јер представља уметнички обликован просторни склоп који потпуно опкољава посматрача и увлачи га у свој замамни амбијент.

Оваква врста израза пре би могла припадати вајарској, него ли сликарској категорији и као таква она са собом повлачи ликовну проблематику вајарске уметности. Пре свега мислим на проблематику каква је однос масе и простора, проблем материје која има масу и која егзистира у тродимензионалном простору. Овај уметник је за циљ имао оплемењивање и заузимање простора одређеном масом, што је за крајњи резултат имало мењање постојећег духа третираног простора. Ћапша је користио медиј инсталације зато што је сматрао, а био је у потпуности у праву (што је недвосмислено и показао), да ће само путем тог медија успети потпуно да освоји читави простор галерије. Реч је, разуме се, о једном великом простору који је, као доминантан, наметнуо и диктирао избор медија. Приближићемо то на пластичан начин користећи опозитан пример: на питање јесу ли димензије уопште од значаја када је реч о идеји коју ваља реализовати, у једном интервјуу датом Јадранки Диздар, позната уметница Јагода Бујић је одговорила: „Сваки медиј, на овај или онај начин, диктира димензију. Не можемо кукицом исплести Ајфелов торањ, али је метална конструкција увјетовала ту апотеозу напетом жељезу.”

6. Експликативна анализа, ученички ликовни рад

Посебност овог ученичког рада, оно што га разликује од уобичајених ученичких радова, темељи се на чињеници да је он продукт заједничког ангажмана једне групе индивидуа. Групни рад је веома стар облик рада у настави; постојао је много пре него што је уведена тзв. разредна настава. Повезан са индивидуалним радом, он често даје најбоље резултате у наставном процесу.

Са друге стране, он се нешто ређе примењује из сасвим оправданог, практичног разлога – такав облик рада је веома захтеван у организационом смислу. Но, савремене тежње и савремена стремљења у методици „иду на руку” овом начину рада, јер идеја интеракције као оптималнијег начина развијања вештина и усвајања нових знања, пре свега, призива и подразумева групни рад.

Млада хрватска уметница Нивес Сертић свој рад, углавном, темељи на идеји групних пројеката (при чему се удружује са читавим низом сарадника из других дисциплина како би створила рад осветљен и сагледан из различитих ракурса) и ту праксу оправдава на следећи начин: „Групни рад ми се чини важним јер више људи омогућује и поглед из више перспективе. То ми се чини нужним ако желиш неку ствар сагледати квалитетно. (...) Са друге стране, радити са људима је изразито динамично, не постоји могућност затварања у неки атистични сустав, други те тјерају да константно радиш на нечему, да се стално изнова преиспитујеш, постављаш си нове границе.”

Све добре стране, али и сви недостаци групног рада, јасно се очитују у овој инсталацији. Групни рад подразумева висок степен организације унутар групе, подразумева плодотворан спој различитих енергија и, такорећи, бујање маште и инвентивности коју ученици спонтано преносе једни на друге, но исто тако увек се мора рачунати на извесну дозу некохерентности и несагласја међу индивидуама која се, наравно, оспољава на ликовном раду. Будући да дело ствара више ученика, врло лако се може догодити да буде пређена та танка граница мере и доброг укуса, па се врло често дешава да овакви радови имају оних вишкова у ликовном смислу.

АПСТРАКЦИЈА

7. Опште, уметничко дело

„Ако бисмо пожелели тражити кључне појмове, речи којима бисмо покушали обухватити и изразити суштину овог универзума и живота који у њему постоји, свакако би једна од тих свеобухватних речи, појмова, опажаја био ритам” – пише Милинковић. Несумњиво је да је Ђапша био намеран да овом својом инсталацијом изрази неку суштину и да је вероватно из тог разлога, интуитивно осећајући суштинско, за темељни елеменат овог свог дела одабрао управо – ритам.

Добра композиција заправо и претпоставља естетске и садржајне разлоге за одређени ритам. Питање, кључно питање, јесте зашто је то тако. Ритам, схваћен као синоним животности и динамичности, у ствари је симболичан израз кретања као начина опстајања материје. Условљен значајним динамичким факторима, „ритам једног процеса никада није случајан” – како то запажа Владислав Панић. Дакле, он је у исто време и синоним за трајност и постојаност (због своје несклоности ка импровизацијама) и извесности у начину трајања.

На посве апстрактном приказу, какав је овај, свет приказивачког је потпуно нестао и, како би Јунг рекао, „није остало ништа што би створило мост ка непознатом”. То одсуство познатог омогућава нам да откријемо једну не-

очекивану „позадину”, један мизансцени, потпуно неочекивани подтекст и скривени смисао.

Можемо уочити да у Ђапшином делу функционишу и њиме кохезивно владају, мање-више, принципи који владају у самој природи. Интуитивно, у тим принципима даље можемо препознати сличност са молекуларном структуром органских и неорганских елемената у природи. Одатле можемо извести закључак да су пред нама конкретни прикази саме природе, али прикази виђеног са другачијег, вишег нивоа. Нивоа апстрактног мишљења, разуме се. У апстрахованом облику натурализам је овде остварен и формално и материјално.

8. Опште, ученички ликовни рад

Ученички рад је био мотивисан (на врло квалитетан начин) и детерминисан називом саме наставне јединице – „Композиција и простор”. Као наставни циљ ове јединице поставља се развој перцепције различитих начела компоновања, стицање нових знања о простору и развијање осећаја за склад, простор и композицију. Појам *композиција*, сам по себи, подразумева одређени састав, склоп, склапање делова у целину. Акт компоновања јесте састављање једне целине из различитих делова, према или без унапред утврђеног програма.

Милинковић истиче да је за уметника значајно „да у делу које обрађује одреди међусобни однос свих елемената, јер питање њиховог распореда утиче на успех дела”. Милинковић се, притом, позива на Андреја Лота, једног од најзначајнијих теоретичара новијег доба, који указује на разлику између ликовне и тематске стране уметничког дела, истичући како ликовни карактер уметничког дела зависи искључиво од правилне употребе ликовних елемената. Отуда произлази логичан закључак да је ликовни карактер директан производ примене принципа апстраховања, будући да је он резултат оперисања са потпуно апстрактним појмовима, тј. ликовним елементима.

Простор уметничког дела може, исто тако, бити посматран као апстрактан појам. Он се у ликовној пракси јавља у више видова, али ћемо ми истаћи само оне основне. Простор слике се оспољава кроз дводимензионалну површину и илузионистички се дочарава различитим видовима перспективе. У вајарству, како већ рекосмо, простор представља саставни део једног вајарског дела. Скулптура је, дакле, грађена колико од масе, толико и од самога простора.

Према свему напред истакнутом, композиција и простор најнепосредније могу бити представљени у апстрактном облику (јер је и сама њихова бит апстрактне природе) и овај ученички рад управо и створен на том принципу. Композиција и простор у овом су раду представљени у свом чистом виду, а не преко некаквих „посредника” (у приказивачком смислу, разуме се!).

9. Посебно, уметничко дело

Пишући о овој инсталацији Ђорђа Лазића-Ћапше, ликовни критичар Милош Арсић, између осталог; каже: „Понуђен под индикативним и интригантним називом `Рађање простора`, чини систем неконвенционалних пиктуралних и вајарских исказа, артикулисаних у осмишљене, прецизно организоване целине пластичког система (тачније, прасистема) самим тим, амбијентална матрица целине која запрема, али не дефинише, пре изнуђени него изабрани, галеријски простор, релативизује рационалну основу структуре представљеног у целини представе, његовим свођењем на исказивање посебним моделом уобличене форме увек пиктуралне (ликовне), односно пластичке провенијенције. Њена организација, у основи просторна структура, заснована је на метафизичкој еманципацији четири основна елемента света и универзума подједнаке важности: воде и земље, ваздуха и ватре. (...) Морфологија тих елемената није стабилна целовитост материје/материјала, представља и означава метафоричност претпостављеног простора који траје (у контексту времена које се не мења) као универзалност `свепростора` у трансценденталној равни простора у простору, али и као простор простора у модулу могуће безвремени Једног” (Арсић 2007).

Занемаримо ли очигледну непроходност Арсићевог текста и његов необуздани вербализам, у њему ипак можемо препознати оно што представља посебност апстрактне димензије овога дела. То је, у најкраћем, ауторова намера да у креативном уметничком чину изнова створи простор унутар постојећег простора и то на темељима раноантичког, Емпедокловог погледа на свет и елементе (четири стихије) из којих је свет саздан. Такав је артистички акт савршено оправдан Емпедокловим ставом који каже да је „човек најсавршенија мешавина свих стихија, зато је способан да сазна свет”, јер – „једнако сазнајемо једнаким”.

10. Посебно, ученички ликовни рад

Простор овога ученичког ликовног рада најближи је, заправо, *īросіоору иіре* и могао би да се посматра као *īросііор иіре*. Поред свега осталог, свака игра захтева одређени простор.

Као контрапункт простору дечије игре можемо поставити *īросііор сііорііске иіре* која се увек одиграва на обележеном (ограниченом) терену у оквиру којег су тачно назначена правила игре и чврсте норме понашања. Простор дечије игре, насупрот њему, много је флексибилнији, има променљива правила и најчешће је крајње алтернативан. Деца свугде проналазе простор за игру, без обзира на то чиме се играју, и та игра се даље одвија на њиховом вољом одабраном „терену” и онако како она то желе.

Дивљан каже: „Игра је најозбиљнији дечији рад, игра је дечији посао!”

Ако то јесте истина (а несумњиво јесте!), то значи да је у настави неопходно неговати тај елемент игре, трагати за новим могућностима и створити деци услове најприближније спонтаности играња. Читави процес настанка овог ученичког рада ваља посматрати на тај начин. Он је резултат споја ликовног стварања и игре. Он је, у ствари, такав спој у којем се не може разграничити где почиње и завршава се тај простор ликовног стваралаштава и где почиње и окончава се простор дечије игре.

То га и чини посебним. Вођена апстрактним правилима игре, деца су створила једно апстрактно ликовно дело.

ЗАКЉУЧАК

Творење егземпларног пара као јединствене целине састављене из два равноправна ликовна ентитета (уметничког дело је тиме доведено у исту раван са ученичким радом) у многоне је утицало на квалитет анализе ученичког ликовног остварења. У оваквој констелацији он (рад) је третиран као посве озбиљно ликовно дело саздано на ликовним принципима и екстериоризовано (оспољено) озбиљним ликовним језиком. С. К. Попер тврди да управо ремек-дела представљају најисправнију полазну тачку у једној анализи, јер су она резултат и, истовремено, сведочанство најпре свесне, а касније аутоматске селекције оних предмета којима се естетика мора позабавити.

Увођењем уметничког дела у поступак анализе ученичког ликовног рада учинили смо се осетљивијим за суштинске естетске вредности уочљиве и на ученичким ликовним радовима, а то је од прворазредног значаја.

Оваквим изучавањем естетичке, уметничке структуре ученичког ликовног рада путем његовог упоређивања са надструктуром истог типа, као и, потом, упоређивања обеју, односно самеравањем егземпларног пара као целине са надређеном структуром, путем унутрашње дијалектике, а са генетичког и функционалног аспекта, дошло се до тога да је филозофско схватање ликовне и естетске проблематике неопходно и основно полазиште. Чврст ослонац за овакав став налазимо и код једнога Леонарда да Винчија који у своје гласовитом „Трактату о сликарству” каже: „Онај ко презире сликарство, самим тим не воли ни филозофију, јер док сликарство обухвата површине, облике и боје природних тела, филозофија продире у иста тела проучавајући у овима њихове сопствене особине” (Да Винчи 1990: 4).

Сама за себе узета, компарација не може бити потпун и успешан метод сазнања. Упркос томе, она нам је помогла да уочимо најкарактеристичније делове целине и да њеним посредством дођемо до великог броја чињеница које, свакако, не бисмо могли идентификовати и прикупити другим путем (или барем не на тако квалитетан начин).

Стваралац, био он уметник или ученик, својим креативним актом уноси значења у чулне чињенице, дајући тим чињеницама на тај начин извесну

моћ. Тим чином и тим путем стваралац опредмеђује своје унутарње моћи. Ликовно дело, као чулни предмет намењен сензибилности, обухвата сложене природне, физиолошке и биолошке одредбе и као такво „оно избија из природне виталности” – како вели Лефевр – и „обраћа се природној човековој виталности која га контемплира”. Таква врста „природне виталности” својствена је уметницима, и то сасвим сигурно наглашеније него код других људи, али исто тако – и ово је од прворазредног значаја – и деци у развоју. Поједностављено би се могло рећи да су деца у развоју, у том смислу, ближа уметницима, него обичном, просечном човеку.

Намеће се закључак да је „мера исказа” (како каже Здравко Милинковић) уметничког дела и ученичког ликовног рада, заправо, иста „мерна јединица”.

ЛИТЕРАТУРА

Арсвић (2007): Мирослав Арсвић, *Предговор каталогу изложбе „Рађање простора” Борђа Лазвића Ђавише*, Сремски Карловци

Арнхајм (1998): Рудолф Арнхајм, *Уметност и визуелно ојажњање*, Београд: Универзитет уметности у Београду / СКЦ.

Волхајм (2002): Ричард Волхајм, *Уметност и њени предмети*, Београд: Слио.

Да Винчи (1990): Леонардо Да Винчи, *Трактати о сликарству*, Београд: БИГЗ.

Дивљан (2007): Сретко Дивљан, *Методика ликовне културе*, Јагодина: Педагошки факултет

Мали лексикон уметности 20. века, Београд: Издавачки завод Југославије, 1979.

Милинковић (2003): Здравко Милинковић, *Уџбеник за V и VI разред ликовне културе*, Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

Милинковић (2008): Здравко Милинковић, *Зборник методички еџемплари*, Београд: Удружење ликовних уметника Србије.

Недељковић, Недељковић (1998): Миодраг Недељковић, Слободан Недељковић, *Графичко обликовање и писмо*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Панић (1997): Владислав Панић, *Психологија и уметност*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Панић (1999): Владислав Панић, *Аксиологија*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Ранковић (1973): Милан Ранковић, *Компаративна естетика*, Београд: Уметничка академија у Београду

Фосијон (1964): Анри Фосијон, *Живот облика – њихвала руци*, Београд: Култура.

Dragana Vuković
Academy of Arts
Banja Luka

AN EXAMPLE OF COMPARATIVE ANALYSIS OF A STUDENTS' WORK PROJECT AND A WORK OF ART

Summary: The paper offers an example of comparative analysis of a 13 year-old students' group art project, created within the teaching unit "Composition and space" and a work of art entitled "Creation of a space" by Đorđe Lazić-Čapša. The author analyzed the exemplary pair, their individual (distinctive and particular) and common elements and searched for deeper artistic ideas and correlations. It was concluded that the students' work project had some characteristics of the selected work of art – content, abstraction, recognizable artistic logic. The analysis revealed some universal principles and relations which were not necessarily esthetic, but could certainly be found in both psychological and physical world, especially in the immediate environment. This type of comparative analysis can be useful for making a synthesis of new visual and artistic characteristics which were identified in artistic elements and relations between them.

Key words: comparative analysis, students' art project, work of art.