

## О ПРЕДМЕТУ ТЕОРИЈА ФОРМЕ

У свом животу и раду човек је одувек имао потребу да објасни све оно претходно стечено искуством и да то као поуку и поруку преда генерацијама које долазе. Давно прикупљена знања предавао је као тајну или рецепте и занатска упутства о појединим умећима по строго утврђеним правилима. Најчешће су то чинили поједини мајстори усменим предањем с колена на колено, али је било и тајних записа и култних предмета - заштитника одређених умећа и других видова појединачног и колективног памћења.

Чула посредују између човека и света који га окружује, других бића, предмета, појава, стања и догађаја у простору. Чулни опажај увек подразумева повратно дејство између онога што је опажено и смисла тог опаженог као одређене сврхе. Према томе, узајамно дејство опажања и опаженог може се поставити у одређен редослед. С обзиром на нашу тему, пажњу ћемо усредсредити на визуелне опажаје. Тај редослед је следећи:

- а) опажено (биће, ствар, догађај, стање, простор);
- б) схватање опаженог (да је нешто у простору, како се налази у том простору и шта је то нешто);
- в) намена опаженог (људска потреба да проникне у то чему служи све опажено, каква му је сврха);
- г) стварање, обликовање, чињење (по узору на виђено у било ком смислу и за било коју намену);
- д) значење виђеног (као шира област комуницирања с осталим облицима људског рада, понашања, мишљења и живљења).

Целокупно људско знање о материји, простору, облицима, догађајима и стањима у реалности и уобразиљи заснива се на осамдесет до сто информација које се добијају чулом вида. Нормалан људски централни нервни систем има око десет милијарди неурона, од којих сваки други препознаје визуелну реалност. Савремена визуелна спознаја у облицима људског живљења, нарочито у области рада, разликује се од класич-не по томе што у савременим условима чуло вида - око није више једи-ни стални пратилац рада којим се ствара производ, већ често само обавезни селектор онога створеног. Већ постоји велики број оператив-них (радних) поступака у којима чуло вида не учествује или бар не учествује у свим његовим фазама. Упоредимо рад обичном ручном бургијом и рад електричном бургијом. Ритам и темпо рада ручном

бургијом су приближно примерени откуцајима срца> корачању, а цео процес будно прати око. Док се ради електричном бургијом, око региструје изглед бургије само пре почетка рада, а у току рада види је као статичну облицу. Око ће регистровати тек учинак рада (избушену рупу) као визуелну чињеницу. Међутим, рад електричне бургије прати одређени звук, а за професионалнијег извођача тај звук је показатељ учинка рада поузданији од контроле самог ока. Овај пример јасно илуструје разлику између класичних и савремених стандарда у областима рада. Стога за производне процесе класичног типа можемо рећи да се просторно и временски остварују визуелним праћењем у свим фазама, а за савремене да се ОСТВАРУЈУ без обавезног учинка чула вида. То су они процеси који се већ сада програмирају у системима савремених техничких и технолошких посредника између бића (човека) и машине. То истичемо јер треба стално имати у виду да се класични производни процеси визуелно ПРАТЕ у временском току остварења, док се у савременим производним процесима то време „згушњава“ информацијама о обављеном раду. На основу оваквог упоређења може се такође уочити да су се током стварања разних производа у историји људске врсте истовремено и стално усложњавали и поступци, решења, законитости и принципи рада у већ поменутом редоследу: ВИТЗЕНО - СХВАЋЕНО - НАМЕЊЕНО - НАЧИЊЕНО - ОЗНАЧЕНО. Због тога је значајно да и *теорија форме* као иредмет стално доводи сачувано искуство у склад са савременим, тиме што ће то искуство изучавати и упоређивати с мно-гим другим њему сличним и различитим искуствима.

Човеку није само важно да произведе и створи, већ и КАКО да то најбоље уради. Свака средина у целовитој култури свог времена схвата форму на особен начин. То је и суштински одговор на питање шта је форма. Може се рећи да је форма ПОЈМОВНА, МАТЕРИЈАЛНА И ЗНАЧЕЊСКА ОДРЕЂЕНОСТ НЕЧЕГА ПРЕМА НЕЧЕМУ, КОЈА ОДГОВАРА И НА ПИТАЊЕ КАКО. **Овакво** схватање форме проширује уобичајено објашњење да је форма уочавање нечег што се као виђено може издвојити из простора као нека целина. Наиме, форма није само оно што се издваја од остатка простора, већ је и начин мишљења о простору и обликовности у њему.

У савременом схватању света облика, појава, стања и догађаја у простору веома су важни чиниоци којима се нешто одмерава, про-суђује и упоређује. У том смислу разликујемо две велике области схватања простора и облика у њему. У прву спадају схватања проистекла из ловачко-сакупљачког и земљорадничког начина живота и произвођења, а у другу савремени видови техничко-технолошке и животне стварности. Прву област карактерише веома дуг период развијања и трајања одређене свести и праксе схватања простора и облика у њему, практично од палеолита до половине XIX века. У том веома дугом периоду, постепено и уз велике тешкоће, настајали су и апстрактно мишљење и закључивање јер су се људска знања могла заснивати само на ономе што људска чула могу конкретно да осете и искусе, што је поимање сужавало у прагматичне границе. Брзе и свеколике промене

започете половином XIX века донеле су и сасвим другачије појмове о простору и времену, затим о значењу материјала и форме, као и о другим могућностима организације и схватања средстава за рад.

Савремену област нарочито карактеришу мерни системи с разноврсним показатељима и информацијама. Ти показатељи постали су веома уситњене јединице мерења, нарочито у савременим научним испитивањима. То се најбоље може пратити у електронској, ласерској и другим техникама и технологијама, без којих се данас не могу замислити процеси производње, системи информисања и управљања. Сазнања и практична искуства из тих области заснивају се на схватању и претпоставкама могућих нових односа између материје, масе и енергије, у којима се препознаје ера електронске стварности.

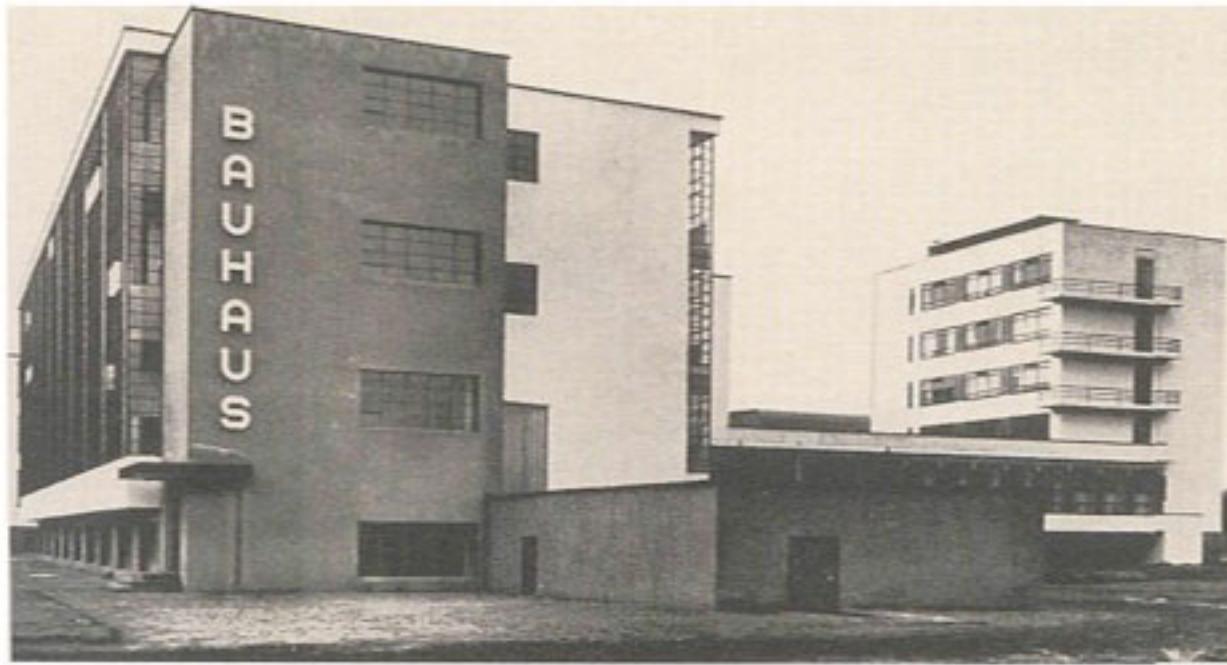
Из тога следи и савремено производно и обликовно правило: ШТО МАЊЕ ЕНЕРГИЈЕ У ШТО МАЊОЈ ЗАПРЕМИНИ, БЕЗ ОТПАДА И ЗАГАЂИВАЊА СРЕДИНЕ - ТО ВИШЕ КОРИСНОГ ПРОИЗВОД-НОГ УЧИНКА. То правило следи и савремено обликовање у свим ви-довима човековог постојања и рада. Тиме се снажно формира значајна категорија савремене еколошке свести. Подсетимо се да екологија (појам изведен из грчке речи *oikos* - кућа и *logos* - реч) изучава опстанак живог и неживог света у истим условима постојања.

Савремено схватање екологије разбија сваку помисао да било која регија може бити у том погледу независна од осталог простора и указује на неминовност опште повезаности живе и неживе материје, у шта спада и човекова веза с природом. Човеков ум и технологија не побеђују природу, већ се с њом усклађују, с тим што човек као свесно биће није одговоран само за себе и своју врсту, већ и за друга бића и творе-вине природе.

Већ садашња млада генерација почиње да усваја ново схватање простора, које су створиле техника и технологија покретне слике, нарочито компјутерске, која се добија визуелно (процесовањем), што битно мења област визуелног мишљења. Неке светске фирме већ имају програме (software) чији системи стварају нову свест о простору и облицима у њему (на пример> америчка фирма „Silicion graphic“).

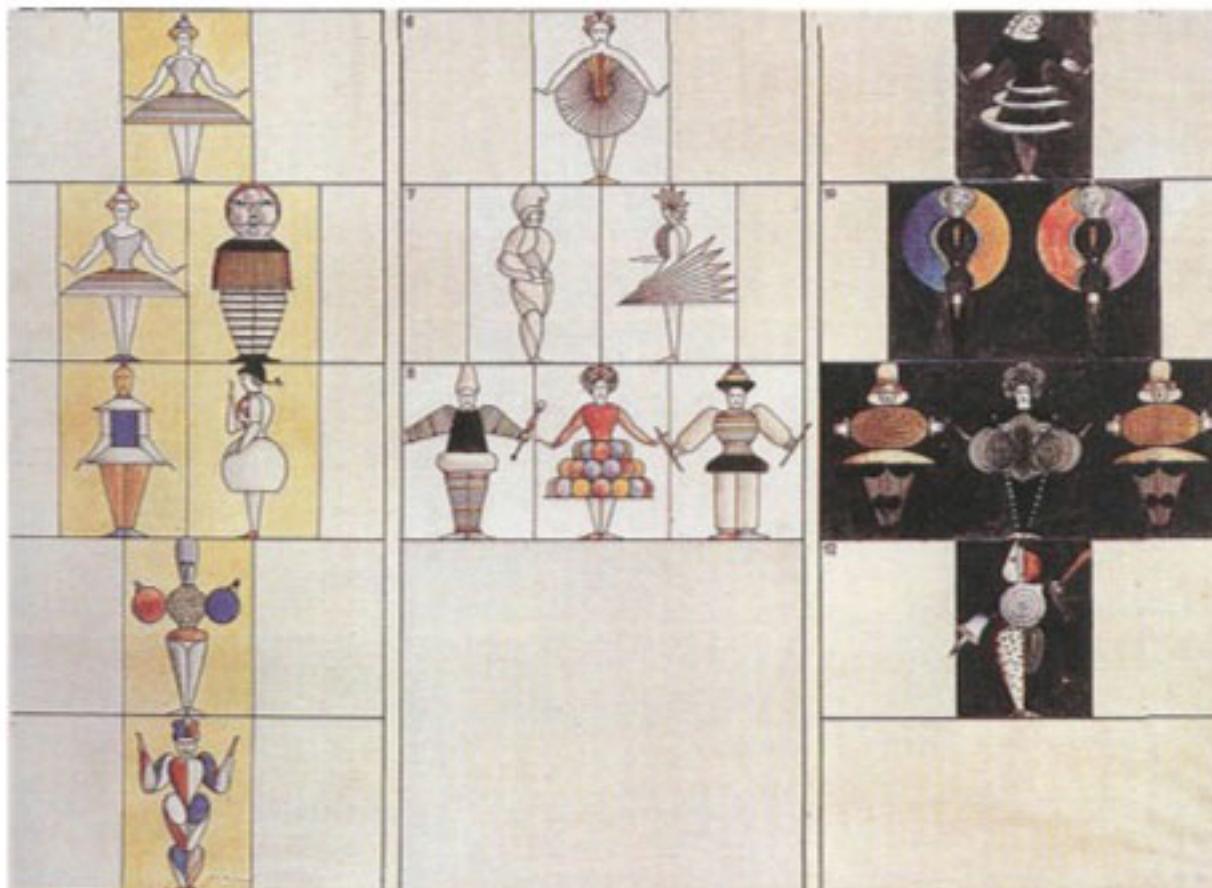
За креативно схватање визуелне форме и бављење њоме, данас је важније трагање за могућношћу и смислом другачијег опажања и стварања коришћењем савремених визуелних посредника, него бескрајно, техницистичко редизајнирање (обнављање) већ створених облика и његове функције. Савремено обликовање не бави се само спољном формом прилагођеном функцији, већ и новом логиком смисла форме и њене функције.

*Теорија форме* као школски предмет постављена је на модерне основе двадесетих година XX века у школи Баухауса (нем. реч - кућа градитеља), како ју је назвао један од њених оснивача, градитељ Валтер Гropијус (Walter Gropius). Од 1919. године, кад је Баухаус основан у Ваймару, *теорија форме* се као предмет рађала из креативне праксе која је настојала да усклади модерна схватања уметности и производње и да традиционалне и нове занате подигне на ниво креативног схватања



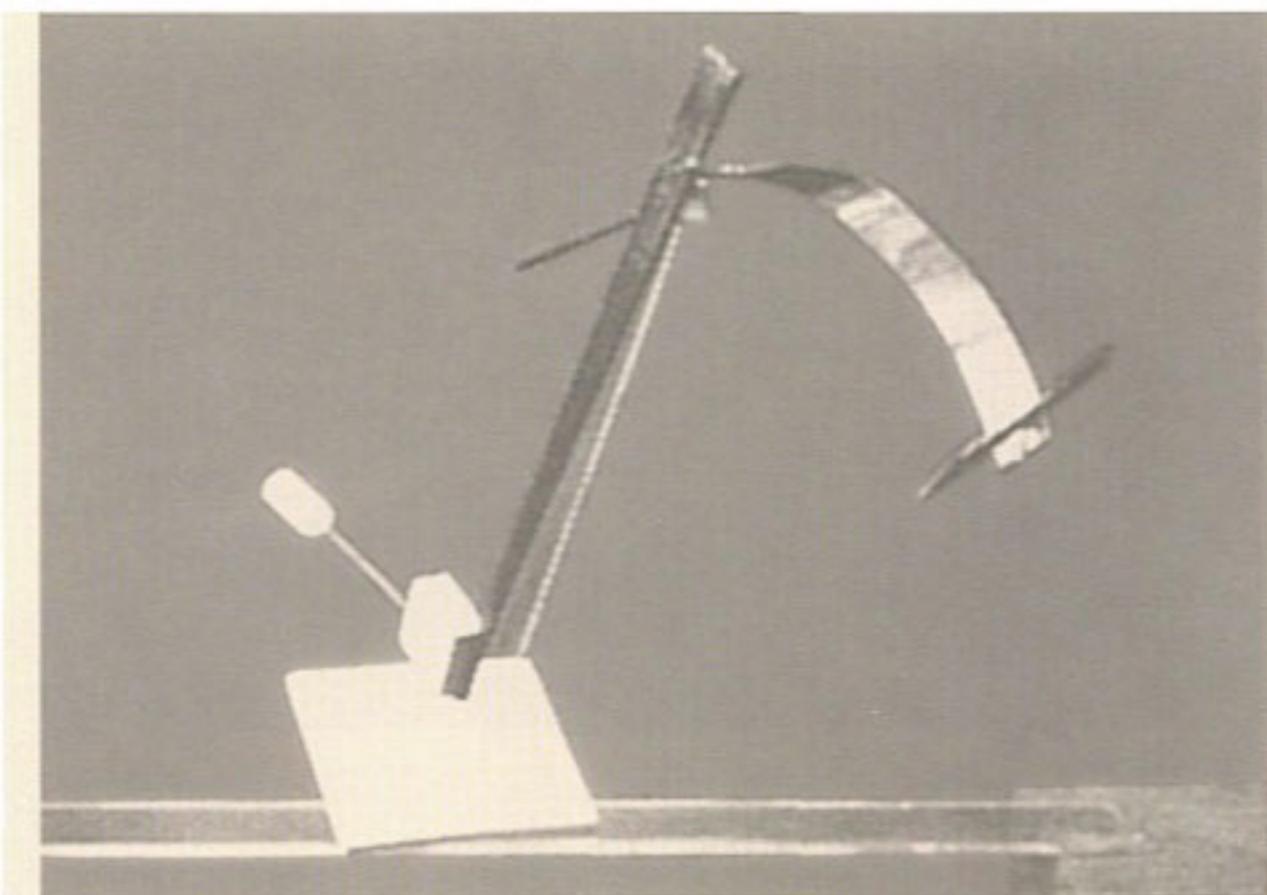
Архитектура Балтера  
Гропијуса Зграда  
Баухауса у Десау  
(1925-1926)

рада, чији је циљ да се највећи део занатски осмишљеног производа може индустријски лако производити у серијама. То је захтевало и измену схватања саме уметности. Њу је требало обогатити новим сазнањима о материјалу, техникама, просторима нове архитектуре, новим типовима градова и новим схватањем природе. Да би се то постигло, било је неопходно променити стандарде најпре у начину мишљења о визуелним значењима материјала, простора, форме, боје, живе и не-живе природе и човековог места у свему томе.

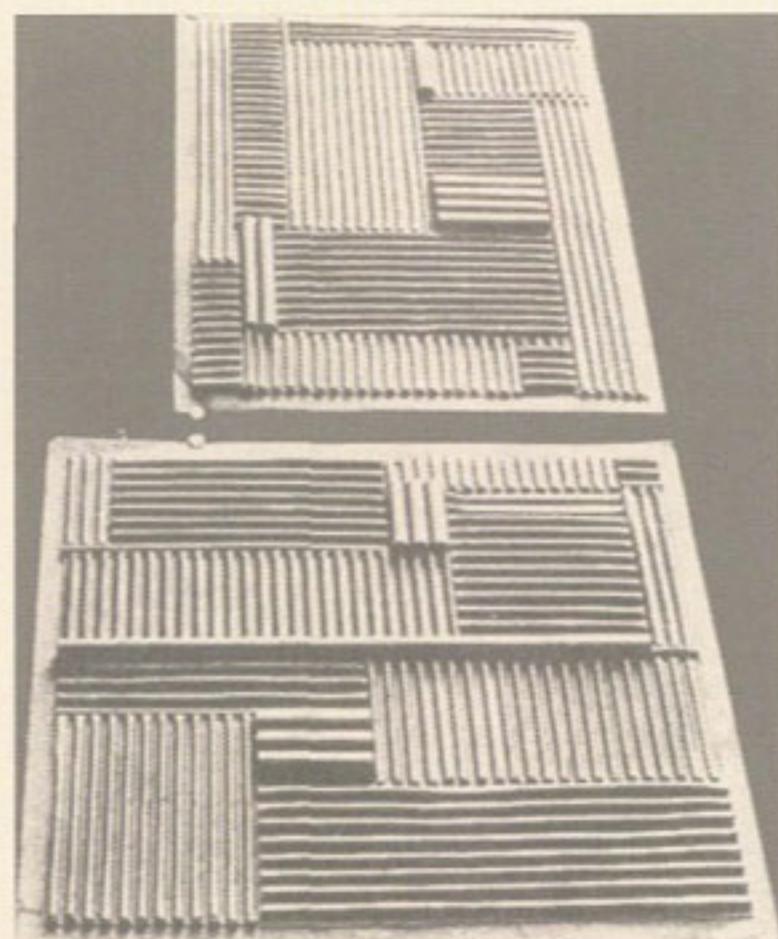


Оскар Шлемер  
(Oskar Schlemmer)  
*План фијуреза*  
*триадички балет*  
(1920)

Припремна настава  
код Мохоли-Нађа  
(1923-1928).  
Радови студената с  
различитим  
материјалима:  
Маријана Брант  
(Marianne Brandt)  
дрво, метал (1923)

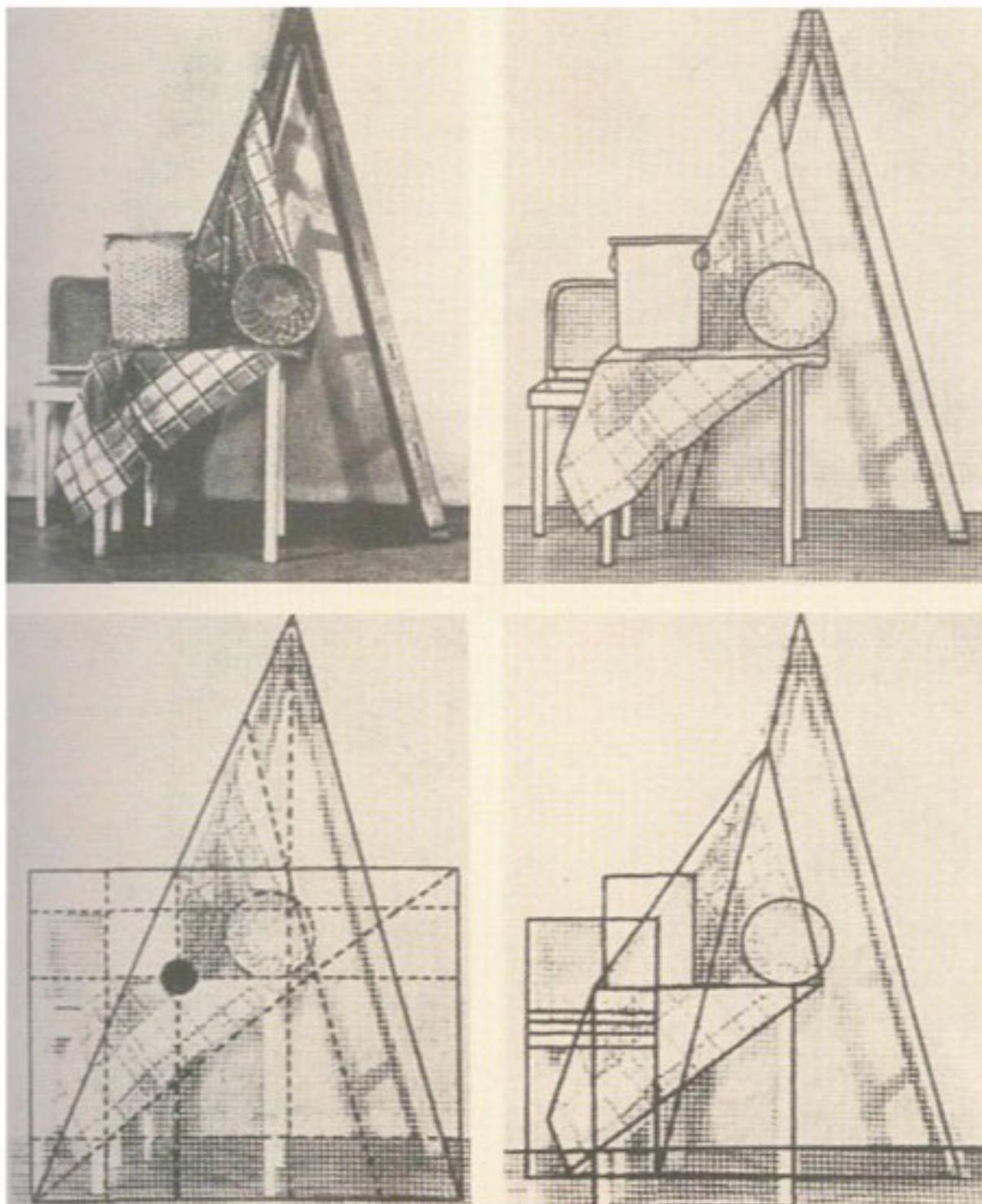


Припремна настава код Итена (1919-1923)  
Слободне студије ритма  
Вернер Греф (Werner Graeff), *Студија у темпери* (1920)

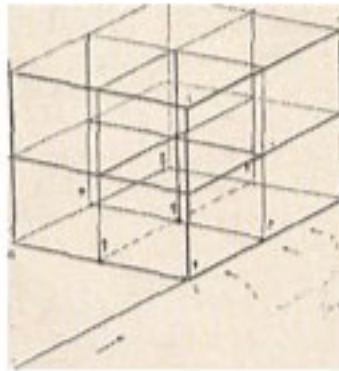


Припремна настава код Алберса (1923-1933)  
Радови студената с различитим материјалима.  
Пресован папир

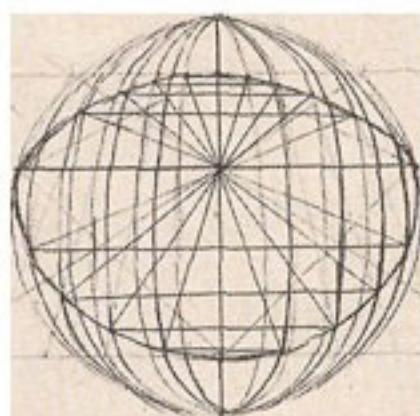
Настава код  
Кандинског (1922-  
1933). Аналитичко  
цртање апстракције  
(1929)



Нова схватања свих тих односа професори и уметници окупљени у Баухаусу, као што су Паул Кле (Paul Klee), Василиј Кандински, Јоханес Итен (Johannes Itten), Јозеф Алберс (Josef Albers), Ласло Мохоли-Нађ (Lazlo Moholy-Nagy) и други изразили су идејама кубизма и експресионизма, које су у то време постојале у европској уметности. У Баухаусу је као важан део наставе успостављена сарадња између професора и ученика на развијању новог схватања живота, природе, енергије, средстава за рад и самог рада. У кратком периоду постојања ове школе (од 1919. до 1933, када је Хитлер забранио њен рад) ова креативна „фабрика“ идеја и решења у модерном обликовању изградила је заокружен систем новог схватања производње, производних односа,



Настава код Паула  
Клеа (1920-1931).  
Радови студената из  
предмета *Наука о  
облицима*



критеријума за изглед и функцију предмета, идентификацију простора (јасноћа у визуелном препознавању), комуникацијских знака новог типа, новог алфабета прилагођеног типоштампи, као и нових обликов-них обележја неких садржаја који нису чисто визуелног порекла, као што

је музика. Баухаус је много допринео могућностима новог изражавања у балету, позоришту, архитектури и урбаном планирању, у свеколиком дизајнирању живота, а свакако је и зачетник модерне еколошке свести.

Овом приликом значај Баухауса није толико истицан због онога што је у своје време учинио, већ због практичне поруке његовог програма да се сви видови живота морају обухватити системом обликовања. Нарочито је значајно успостављање *теорије форме* као обавезе сталног истраживања нових сазнања у свом времену и за своје време. После Баухауса *теорија форме* је као предмет углавном запала у формализам и често се своди на коначне тврђе, попут оних у математици или физици. Њена суштина то не трпи, те је неопходно да се као школски предмет стално дограђује новим искуствима и сазнањима до којих долазе друге дисциплине. Припремпа настава код Итена Њихова искуства не треба схватити као готова знаша, већ као (1919-1923).  
сущтије и подстицаје који *теорији форме* омогућују Студија ритма према предлошку:  
креативно истраживање нових видова форме кроз Алфред Арндт (Alfred Arndt),  
стваралачку праксу и мишљење. Ватра (1921)

Значајан допринос развоју теорије форме дали су после Баухауса посредно или непосредно многи аутори, од чијих су књига за нашу средину веома значајне следеће:

- Рудолф Архајм, *Уметност и бизуелно опажање*, 1954; *Визуелно мишљење*, 1970; *Динамика архитектонске форме*, 1977, превод Војина Стојића, Универзитет уметности у Београду, 1971, 1985. и 1990.
- Јоханес Итен, *Уметност боје*, превод Емилије Павковић и Венцислава Радовановића, Уметничка академија, Београд, 1973.
- Павле Васић, *Убод у ликовне уметности*, Народна књига, Београд, 1959.
- Раденко Мишевић, *Избор текстоба за предмет изучавање теорије форме*, Универзитет уметности у Београду, 1989.
- Милан Митровић, *Форма и обликовање*, Виша педагошка школа у Београду, 1974.
- Зоран Павловић, *Сбет боје*, Туристичка штампа, Београд, 1977.
- Никола Деспот, *Сбјетло и сјена*, Техничка књига, Загреб, 1966.

Напоменимо да су и бројни наставници који предају *теорију форме* својим искуствима допринели развоју овог предмета.

Предмет *теорија форме* предаје се у средњим, вишим и високим школама које припремају стручњаке за креативан рад у обликовању и пројектовању предмета и простора. Шира област визуелне стварности и уобразиље у новије време изучава се кроз предмет *бизуелна култура*, који је увео у редовну наставу Коста Богдановић на Академији ликовних уметности у Сарајеву, а сада се предаје у оквиру постдилломских студија на Академији уметности у Новом Саду.



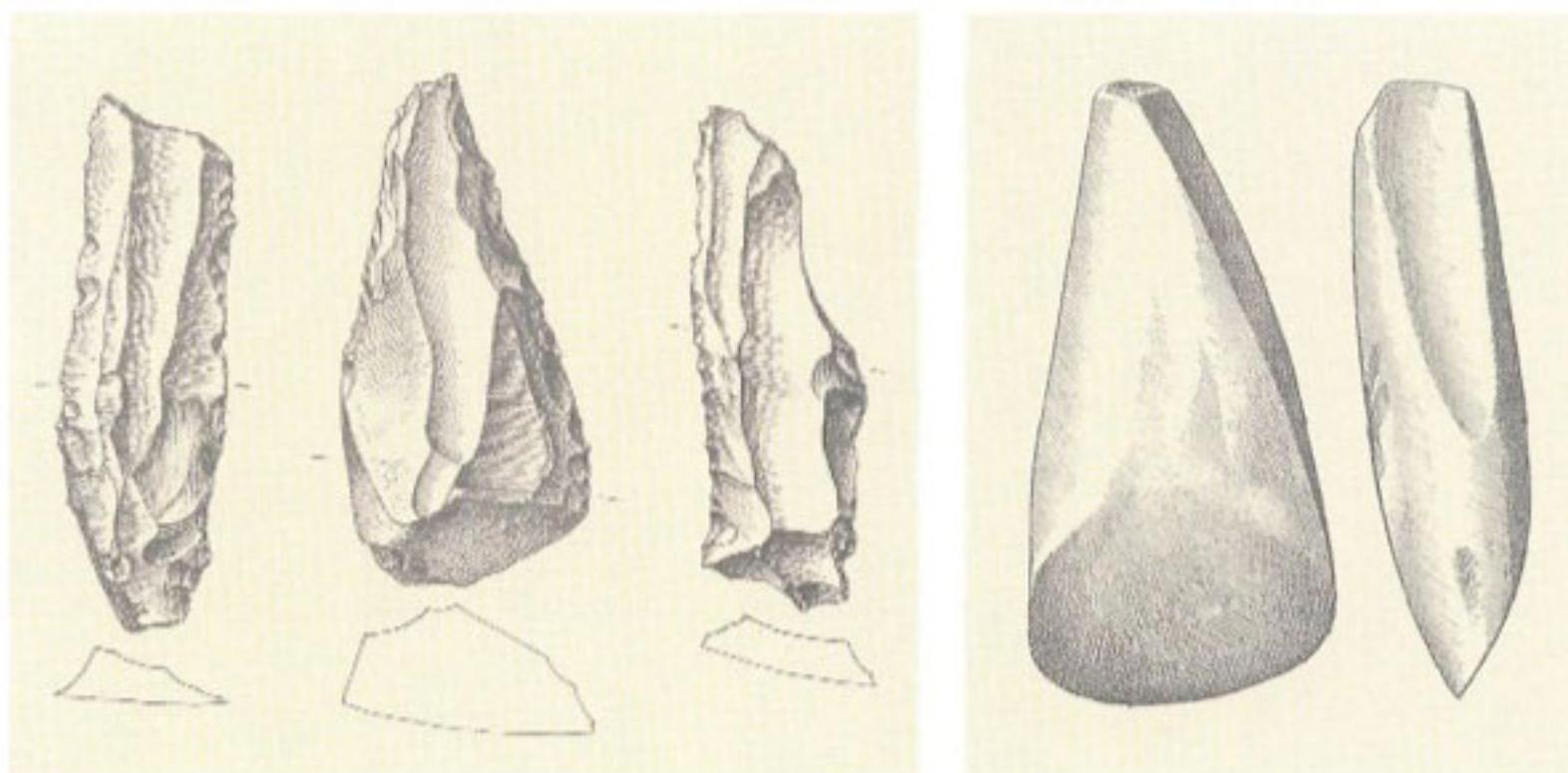
## I. НЕКА ОСНОВНА НАЧЕЛА ОБЛИКОВАЊА И ГРАЂЕЊА

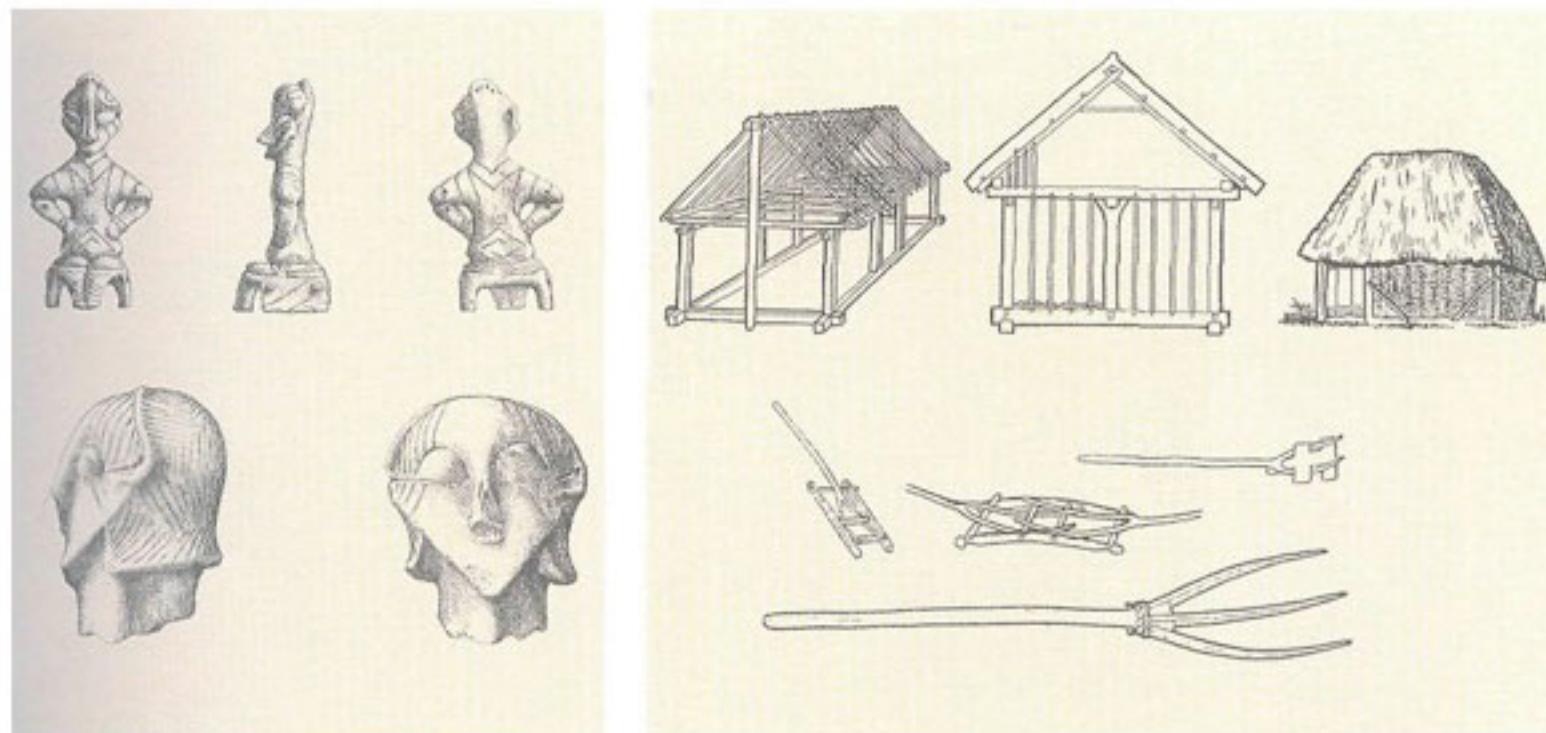
Свака свесна намера човека да нешто учини наилази на два основна начела у схватању форме. То је релација постојања и односа форми у неживој и живој природи као облик затеченог стања у непосредном окружењу у коме живе човек и друга жива бића.

У таквим околностима постојања однос човека према живом и неживом има своју богату предисторију. Од времена првих људских заједница тј. старијег (палеолит) и млађег (неолит) каменог доба, сусрет с формама неживе и живе природе у људској свакодневици био је знатно непосреднији. Идући према времену садашњем, тај се однос знатно мења у корист све одређенијих видова и начина живљења човека према неживој природи. Разлику између природних и вештачки створених форми у којима превладава елемент живог над неживим, називамо *руралним* окружењем (према лат. *rur, ruralis* - село, сеоски). То је оно окружење, у коме човек у природном окружењу заснива и одржава своје свакодневне облике живљења. То се обележје живљења све више губило изградњом првих градова и стварањем све новијих и већих. Такве облике живљења у градској средини препознајемо и именујемо

Сл. 1. - Камено оруђе из палеолита  
(Словенија)

Сл. 2. - Оруђе од камена и кости, Винча  
(Србија)





општим називом *урбанско* окружење (према лат. *urbanus* - уљудно, фино, градски).

Основна начела руралне градње и обликовања указују на везаност човека за земљу и на све оно што је могуће на њој произвести и одгајити (жито, стока, воће и поврће). Градитељске руралне форме одликују се употребом природних материјала најчешће с лица места, као што су земља, камен и дрво. Елементаран начин обраде таквих материјала задовољава основна начела функције, конструкције и статике, а одатле и за ниво укуса такве средине и оно што уопштено називамо допадањем одређене форме. Грубим тесањем дрвета, употребом ломљеног камена, ћерпича (осушене форме обликоване од земље), опеке (настале печенjem сувог ћерпича) све се изграђује, и то углавном ручно и без неких посебних вештина. Рурално се такође препознаје и у облицима који су начињени употребом разног прућа, цепаних дашчица и грубо тесаних греда. Сам ентеријер (унутрашњост) такве грађевине у облику куће сведен је на основне комаде намештаја, као што су кревет, сто и столице од дрвета које углавном обликује сваки појединац за своје потребе. У таквим руралним условима човек такође брине и о другим живим бићима и стоци. И то је непосредан однос човека у живљењу свакодневице са живим и неживим формама у условима руралног окружења.

Почеци и развој урбаних облика живљења датирају у давној прошлости. На пример, у старом граду Јерихону су пронађени остаци првих урбаних облика живљења још из 7. миленијума пре нове ере. Ту су били регулисани услови живота једне веће заједнице у релативно малом простору. Улице су биле праве, а куће су следиле њихов смер, затим водовод и канализација. Ова три услова су уједно и важне одреднице и обележја препознавања урбаних структура и начина живота у

Сл. 3. - Фигуре из Винче, неолит

Сл. 4. - Куће и виле, Етнографски музеј Београд

Сл. 5. - Остаци  
града Јерихона

Сл. 6. -  
Урбани  
простор споља



Током много векова облици градског живота нису се могли личити остатака руралних потреба и навика, дакле сеоског начина живота у граду. Тако је, на пример, и у средњем веку у Европи било уобичајено да се у градовима гаје ситна стока, кокошке и свиње, и користи запрега за вучу. Град се одувек разликовао од руралних форми грађења и начина живљења у њему по срећеним односима међу обликованим формама и објектима, што уопштено називамо *урбанизмом* одређеног простора. Живљење у условима таквог простора подразумева добровољни пристанак на одређене урбане прописе и законе који важе за већину у тој средини. То је потребно да би се несметано омогућило организовано снабдевање и комуницирање у регулисаном саобраћају. У облицима комуницирања и у условима руралног окружења јасно се истиче однос живог према живом (међусобна комуникација људи и њихов однос према осталим живим бићима, као и с непосредним облицима у природи), док се видови комуницирања у урбаном окружењу више своде на релацију живо-неживо, што значи однос човека према неживим стварима и објектима у свакодневном животу. Од kraja 19. века нагло се повећавају простори урбаних средина стварањем нових система приградских насеља која постепено урастају у стара језгра града, па се може рећи да се облици живљења уопште све више урбанизују и у руралним срединама, а земља све више остаје у функцији обрадивог тла.

Главне одлике обликовања и грађења у урбаним срединама, поред просторног плана локације града, саобраћајница, праваца снабдевања, видова комуницирања, такође су важни и захтеви у стандардима градње. То значи избор и обраду материјала на високом занатском и индустријском нивоу, примену постојећих знања о високим достигнућима науке и технологије. У свему томе важан чинилац су естетски захтеви уређења градског простора и његовог општег изгледа, као и изгледа сваке куће, улице, парка, јавних институција (зграде позоришта, музеја, школа, болница и друго).

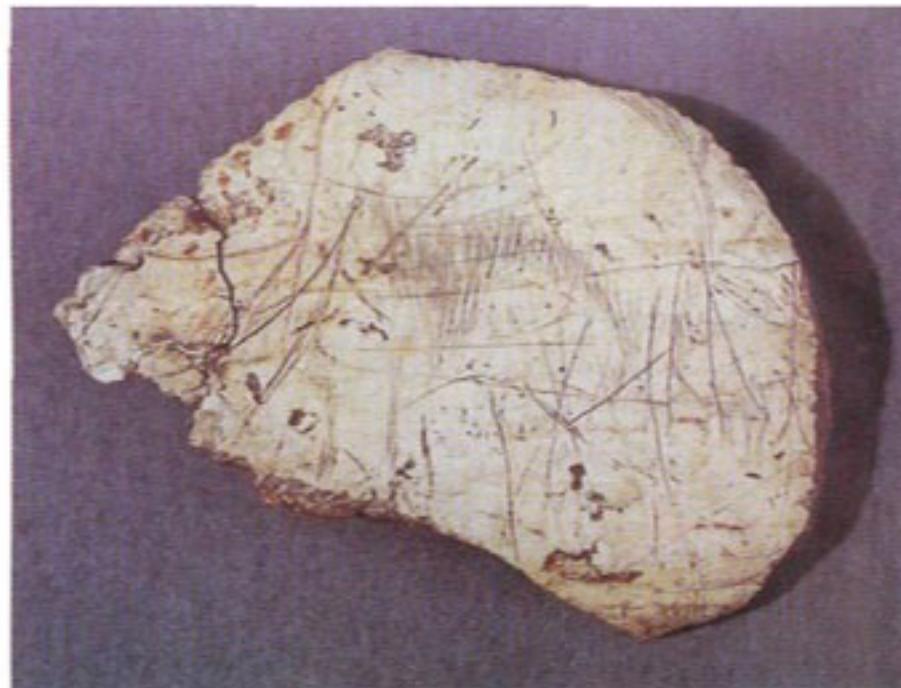
Из овога следи још једно важно обележје које се односи на услове и амбијент у савременим облицима живљења у урбаном простору. То је *брзина* као општи показатељ темпа и начина живљења свакодневице у свим видовима људског живота, рада и комуницирања. У том смислу се општи стандарди живљења све више преносе из куће или стана у градској средини у друге облике и у друге средине живљења (викендице, аутомобил, разни услови савременог путовања где и сам човек постаје веома убрзано и непрекидно покретно биће). На пример, у свакодневним видовима урбаног живљења успостављени су облик и ниво урбанизата у неким могућностима и изван куће и стана, па се у том смислу човек све више прилагођава споредним и покретним објектима, у које додаје и угађајује уобичајене стандарде и навике урбаног живота као што су клима-уређаји, музика, грејање у аутомобилу, а мобилни телефон је постао изразити симбол савременог вида комуницирања на сваком месту и у свако време.

Из овог кратког прегледа основних обележја и разлика у појмовима и значењима рурално и урбано треба уочити још једно важно начело као неодвојиво својство људског бића, а то је *однос лепог и корисног*.

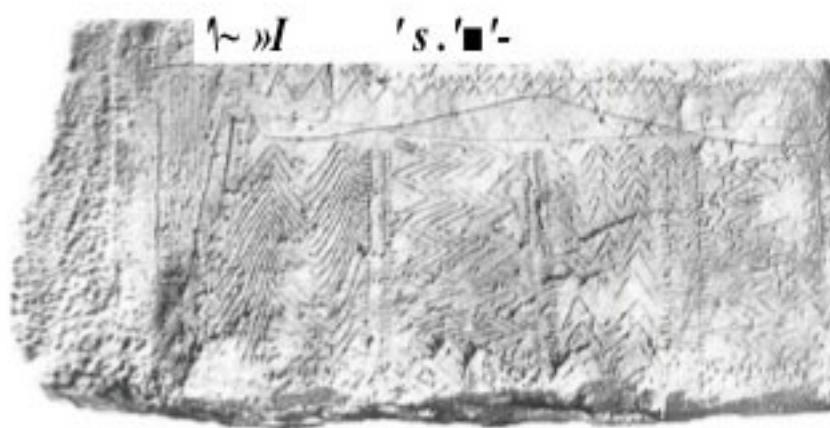
То начело је уочено још пре око два и по милиона година, дакле, у време *Homo habilis-a* (човека који је имао вештину). Везује се за њего-во оруђе од камена првобитно свесно произведено, с одређеном наме-ном и свесно одабраним материјалом, формом у виду ручног клина, намењеног за једну руку. Осмишљени облик такве врсте могао је да стане у шаку, која је изванредно развијен природни механизам за мани-пулисање, прихваташање, држање и ношење. Тиме се људска шака битно разликује од шаке мајмуна јер покретљивост човекове шаке и свих прстију према унутра омогућава да се палац додирне малим прстом, а мајмун може само свим прстима да обухвати предмет. Ручни клин израђен је од камена окресавањем, значи првобитним поступком свесног

обликовања једног зашиљеног комада у значењу оруђа и оружја. *Homo habilis*, наравно, није знао за појам *лепо* или је предвидео облик за појам *корисно* и тиме објединио своју људску намеру и ниво допада-ња обликованог предмета на том нивоу, што је веома важно за схватање и могућност каснијег облико-вања и међусобног односа лепог и корисног. Тај се однос најбоље види у неким пећинским цртежима који су много касније настали. Али, цртач старијег каменог доба умео је да коригује већ постављену линију (контуру) представљеног лица жи-вотиње, и то свесним хтењем да побољша утисак о том лицу> тако што је већ поред постојеће линије доцртао другу за коју је сматрао да више доприноси убедљивости лика одређене

животиње, коју он представља на површини стене. То го-вори о својеврсном првобитном појму допадања или недопадања. Рани облици које је човек осмишљавао за разне потребе упућују на разумева-ње сврхе рада, и то у веома истакну-том својству *предвиђања и очекивања* исхода након остварене неке форме или обликованог неког пред-мета. То је осећање за успостављање односа *делова према целини*, као и



Сл. 7. - Лик мамута урезан у кост, Градски музеј Миихси



Сл. 8. - Урези на каменој плочи (Немачка)

убедљиво осећање за одређени *ред, поредак, правилност, меру, пропорцију, однос форме и боје*.

Стицањем и развијањем најразличитијих практичних искустава и знања као и све бОльих средстава за рад, веома је значајно и упоредо развијати *креативне облике мисљења и бошћења осетљивости* за схватање реалности и могућности обликовања у њој, као и свега онога у шта се верује да постоји а што није непосредно докучиво и сагледиво. То су видови стицања и *развијања маште*, успови и путеви за стицање и бogaћење облика *духовног живота*. Облици маште у људском живљењу су све више постали (као и данас) својеврсни паралелни свет с оним живљеним у свакодневици. Оно што је у области уобразиље настајало и уобличавало се као други свет, оно је најчешће и неупоредиво предимензионирано у сваком погледу и по видовима моћи и ауторитета и по димензијама, енергијама и свакој врсти необичности. Према томе, све оно што је видљиво и схватљиво у природи и реално живљено у животу на земљи имало је увек своје идеалне обрасце и узоре постојања и изван земље и најчешће бивало замишљано у простору неба. Важно начело односа између реално виђеног и оног у шта се верује да постоји изван човековог непосредног окружја јесу посредно *символизоване* форме и бића као силе вишег реда изван непосредне људске близине. Тако су стварана и прва митско-религијска предања као вид реално живљеног и уобразиљом схваћеног вида постојања. Тада је веома важан као основ визуелне културе и спознаје из чијих су садржаја и настали и разни облици уметничке праксе. Отуда су за визуелну културу као и за теорију форме подједнако значајне тековине и развој свега онога што се кроз визуелну спознају до данас уочава. У поменутом основу посредног односа на релацији *реално-убразиљно*, што се манифестије као *видљиво и схватљиво*, налазе се и облици развоја духовних достигнућа, а у њима веома значајно место има уметност.

Осим оних практичних радњи које су у давно доба задовољавале одређене магијско-култне и ритуалне потребе, при чему је представљање разних фигура и облика довођено у везу с људском жељом за поседовањем тог истог што је представљено, може се схватити као одређени вид комуникације с вишим силама, што је знатно обогатило израз у *спомен атрана првих урбаних средина - настанком првих градова*.

Раскош и украсавање првих дворских средина у просторима где су живели владари стварали су и култ њихове личности, изражено у представама њихових ликова и владарских симбола. Све је то касније поста-



Сл. 9. - Бојено камење (облуди) из једне пећине у Француској

ло део духовног наслеђа које уопштено називамо *умешношћу*. Јасни трагови о томе се налазе у остацима градитељства, сачуваних скулптура, нарочито оних у камену и бронзи, као и предметима за свакодневну употребу у керамици, металу, стаклу и др. Из свих тих сачуваних облика до данас „ишчитава“ се смисао њихове форме и значења преко којих се откривају време настанка, локације, ниво културе, технике и технологије у траговима обликовања, друштвени односи, везе са суседним светом и други чиниоци живота тог времена, као и ниво матери-



Сл. 10. - Играчи и  
свирачи,  
представе на стени у  
пустини Негев

јалне и духовне културе. Међу најранијим примерима уметничког изражавања у пећинском сликарству је и једна сцена играча и свирача на инструменту сличном харфи, као и фигура једног од учесника који седи и рукама даје такт по коме учесници играју. Овај се цртеж датира у III миленијум пре нове ере, а нађен је у пустињи Негев у Азији. Независно од тога колико су стари народи били удаљени једни од других, материјални остаци њихове историје данас се могу наћи скоро свуда као представе и примери духовних активности и забаве тих раних људских заједница. Један такав пример је и представа играча у техници рељефа у камену из Монте Албана (Мексико) из око 800. године пре нове ере, што би по стилу припадало култури старог народа Олмека. Представе играча из тог времена помажу да се сагледа и један вид људске духовне активности у значењу игре. Игра се може уочити и код других животиња, нарочито код животиња у доба парења, али су то инстинктивна понашања. Људска игра има своја правила и своја одувољена значења. Облик и начин обликовања као појам и значење имају у људском опажању и делању огромну улогу.

Сл. 11. -Играчи из  
Монте Албана



## ПОЈАМ И ЗНАЧЕЊЕ АМОРФНЕ И ЕМАНЦИПОВАНЕ ФОРМЕ

У историји делатности у људском искуству разликујемо својства за препознавање *аморфне* и стварање *еманциповане* форме. Аморфну форму није створио човек, већ ју је као такву само препознао у природи. Значи, шта је год човек створио у значењу *форма*, то је еманципо-вано у односу на затечено - аморфно.

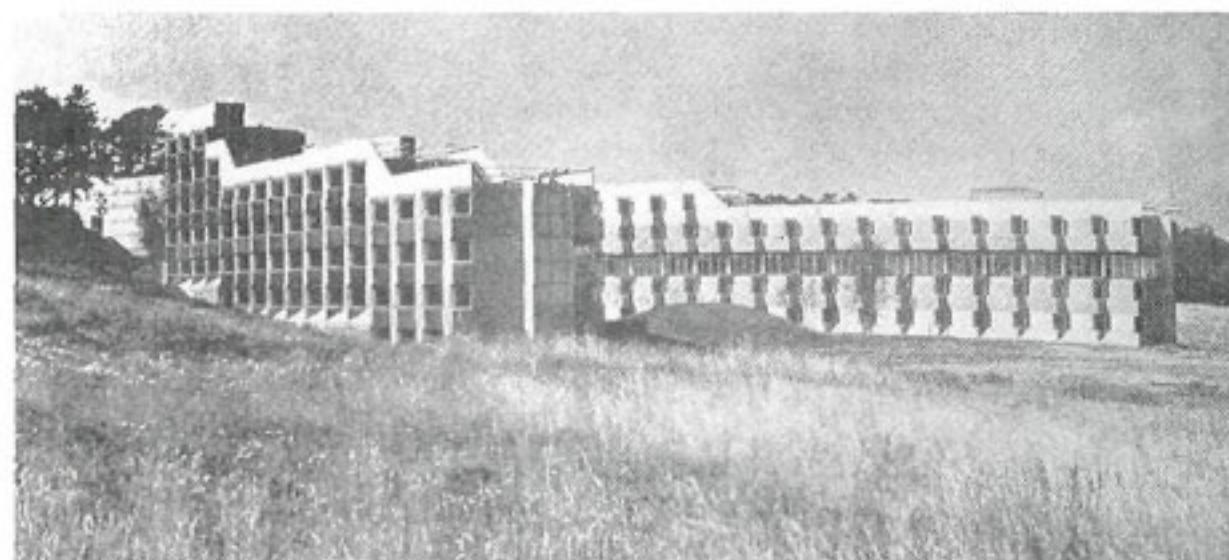
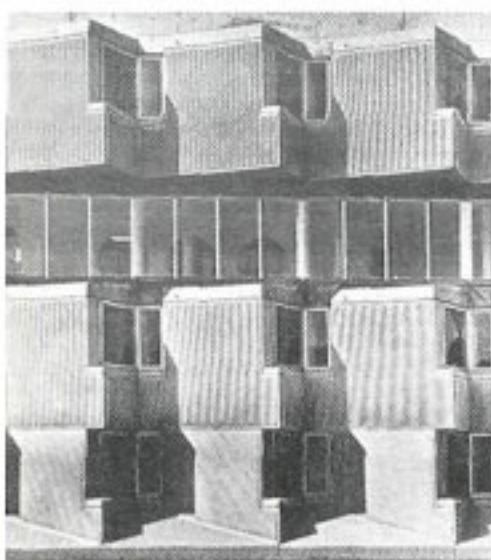
Аморфну форму одређују следећи чиниоци: то је затечено стање неке форме на чији изглед у њеном стварању није утицао човек. То је

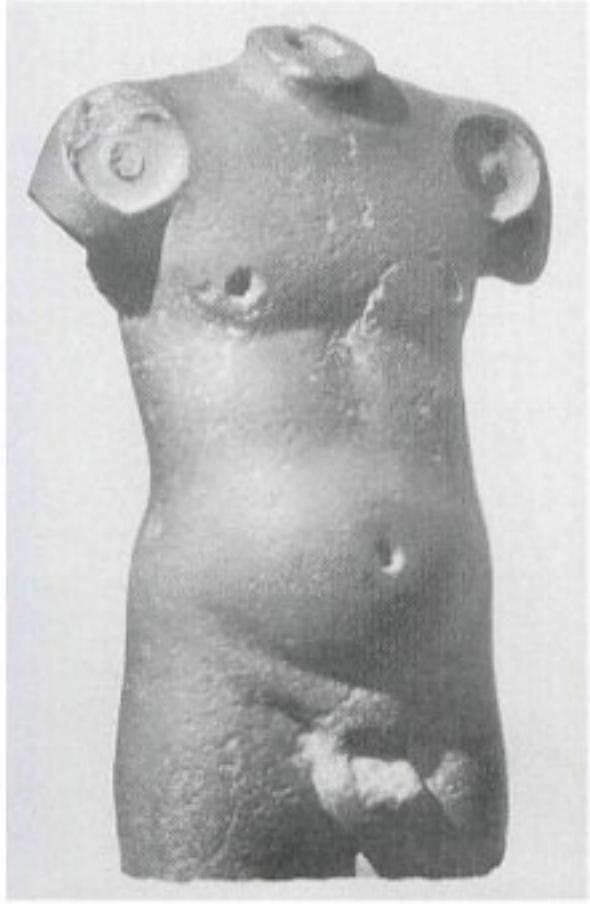


Сл. 12. - Призори с отпада

материја чија форма не указује ни на коју одређеност осмишљеног детаља према целини. Пример за то могла би бити грудва земље случајно нађена или комад одломљеног камена а у облицима људске делатности место и предмети на ђубришту или отпаду. Међутим, има и та-квих форми на чије формирање није утицао човек. Него одређене природне сile. Такве форме су ипак еманциповане, на пример, формиран гладак обlutak или кристали у природи. Обlutak су од првобитно аморфног камена обликовале природне сile у процесима кретања воде и песка. У том деловању природне сile човек препознаје лик обlutka близак сопственој творевини у виду еманциповане форме. Зато је гладак, правилан обlutak најчешће јајолик, лепо одмерен волуменом да можестати у шаку, па је радо виђена форма коју човек држи у шаци или корисга

Сл. 13.-Џемс Стирлинг  
(James Stirling),  
студентски дом  
St. Andrews  
у Шкотској из 1969.





Сл. 14. - Мушки торзо из долине Ј  
Музеј стариш, Њу Делхи

Сл 15. -Бог Сунца,  
народ Маја, VIII  
век нове ере,  
Националини музеј  
антропологије,  
Мексико

Сл. 16. - Едип и  
Сфинга

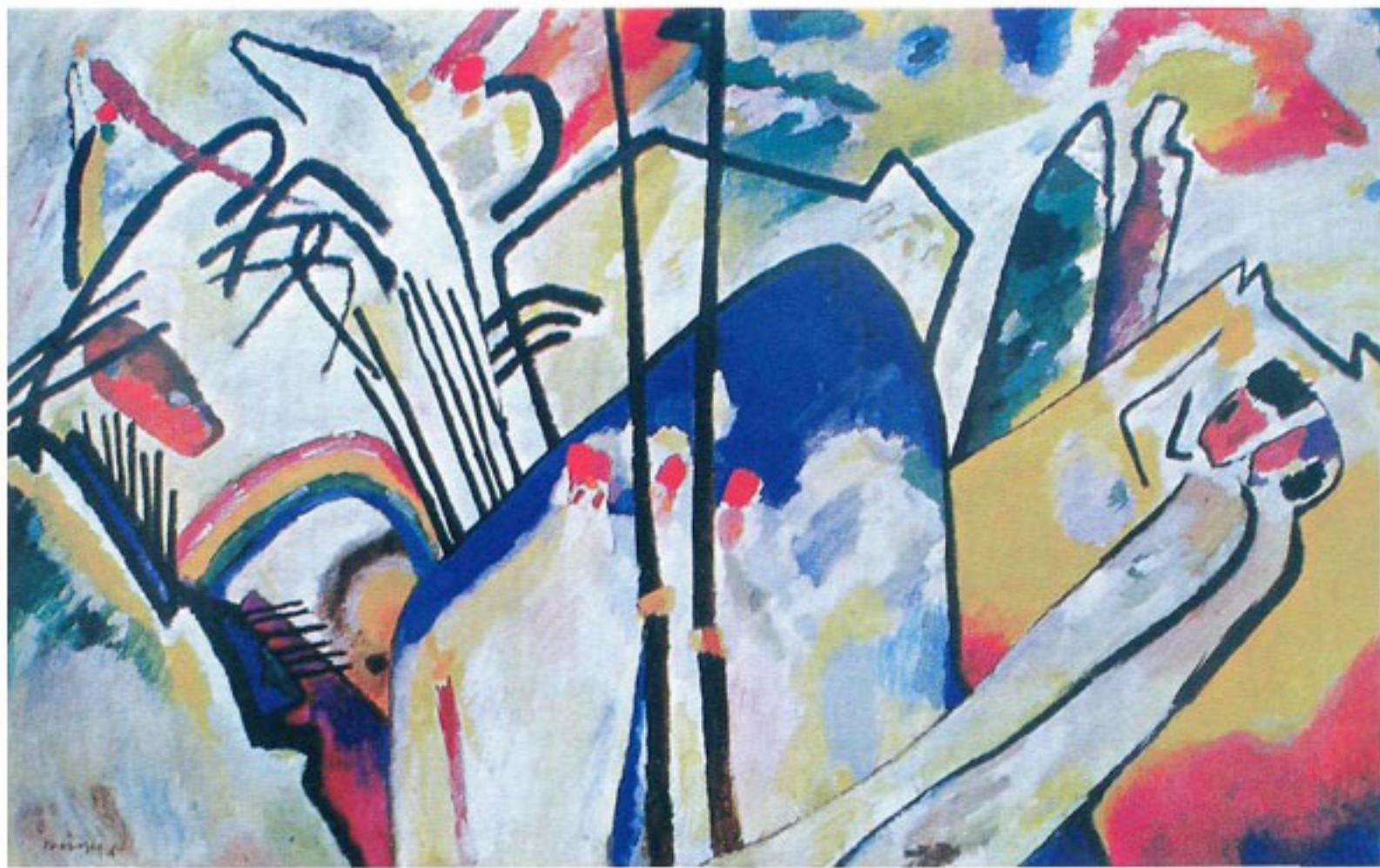


као украс у свом простору. Многи људи сакупљају лепо обликоване и занимљиве ликове у камењу.

Једна од важних тенденција у историји обликовања јесте и узор за који је послужио лик људског Шела. Најранији пример из каменог доба су у тродимензионалној форми приказивани ликови жена. Појам тела се тада сводио на симболе плодности, као што се то види на лицу Венере из Вилендорфа, или на некој другој представи из доба палеолита. Међутим, у врло раном добу људског постојања и рада у свет првих урбаних култура настале су веома еманциповане представе по узору на лик људског тела, као што је једна мушка фигура настала у долини реке Инд, рађена у кречњаку у III миленијуму пре нове ере. Тражење идеала у значењима форме људског тела обухватало је веома широку област тих значења, у којима су такве представе указивале на деловите системе тумачења света, природних поја-ва, стања, божанских ликова, натприрод-них сила и др. Представе људског лица и тела су током времена знатним делом означавале одређене видове симбола или *персонификацију* (приказивање разних поја стања и облика неживих - као живих бића са сво-

ствима људског тела и њиховог понашања). Персонификације се појављују најчешће као вид веровања и схваташа сила у доба развоја првих урбаних култура. Пошто су прве религије биле многобожачке, тако су се и персонификације најчешће у значењу представе моћи сила вишег реда приказивале кроз ликове људског тела. Представљање персонификованих форми у уметности продужено је све до данас иако знатно ређе. Смисао персонификованих форми указује на разумевање односа између реално представљених ликова (најчешће људских) и њихових могућих других значења. Таква је позната представа Сфинге на једној посуди грчке керамике из око 480. године пре нове ере, као персонификације мудрости и тајни природе. Сфинга је представљена како поставља загонетку Едипу. Веровало се да су сфинге бића са телом животиње (лава) а главом човека (девојке). Оне су стајале поред путева и постављале загонетна питања пролазницима. Оног ко није успевао да реши загонетку, она би убијала. Пошто је Едип решио постављену загонетку, Сфинга се бацала у понор. На основу таквих примера може се разумети однос између представе и значења, односно проширеног значења форме која се у визуелној култури може схватати различито, чиме се знатно проширују облици комуникаирања слични метафорама у језичкој култури. У разним појмовима, изразима, говору, писању, као и у представљеним визуелним формама често се мисли на нешто другото да би се дубље схватила суштина неким посредним исказом више него непосредним. Ако узмемо за пример исказ: „небо високо, земља тврда”, знатно одређеније схватамо суштину неке тешкоће у коју је човек за-пао, када нема више куда, дакле — безизлазну ситуацију. Такве врсте поређења у облицима сазнања и информисања можемо уопштити као општи појам *символична форма*. Такви примери и у визуелним облицима помажу нам да нешто схватимо знатно дубље, шире и културолошки обухватније од саме чињенице да нека форма постоји као таква. У томе су врло значајни проширени појмови у области естетског али и ширег духовног значења путем представљене форме.

Симболичке форме су једна врста ширења свести о могућим релацијама између већ постојећих форми до њиховог могућег одуховљеног значења. Такве форме мишљења, осећања, веровања и представљања су скоро логично омогућиле ишчитавања проширених значења и смисла у такозваним *апстракШним* (нефигуралним) формама. Под тим називом су у новијој уметности забележене форме које немају своје непо-средне узоре, а после 1910. године њих је проширио Василиј Кандин-ски. Дуговеково посматрање облика које је створила природа и које је дуго стварао човек по утледу на законе и настанак природних форми имало је трајан утицај и на изражавање путем визуелног представљања у новијој уметности све до данас. Једно од основних начела на којима су стваране форме у природи јесте начело самерљивости *тежинских односа*. То значи да су делови у некој целини који делују као теже од осталих представљени у доњим зонама. То се нарочито истиче у градитељству, где су комади најтежег материјала уградјени у само тло, а од њега лакши комади иду нагоре. То начело задржало се у свим градитељским



формама које је од давнина стварао човек. Изразит пример у грађењу су египатске пирамиде, где су у саме темеље постављени највећи блокови камења а према врху све мањи, односно лакши. Тако се и данас по-дизжу објекти попут великих зграда у градовима, где се води рачуна да одговарајућа висина и ширина грађевине увек буду постављени на одговарајуће темеље. Сви облици који треба да имају добар ослонац морају имати стабилну базу. То се односи и на нове уметничке форме на које једноставно пренесено то давно искуство грађења на тлу. Је-деш одтквиш. Је и Композиција /Уасигаја Кандиеског, где су крупнији облици постављени на дошу ивицу, која има ослонац на тлу изнад којег је све друго на слици.

Све форме виђене у реалности и уобразили у новијој уметности после 1910. године могу се поделити у две велике области. Прву област чине оне које су представљене тако да им се лако препознаје лик према неком познатом моделу који има свој назив и порекло (на пример кућа, пејзаж, човек, птица, плодови и тако даље). Такве форме уопштено називамо *представама*. У другу област спадају оне форме које имају одређену контуру, али чији се лик не може увек одредити помоћу већ познатог и постојећег имена, него се такве форме накнадно именују према избору и одређивању назива самог њиховог ствараоца - уметника. То још увек не значи да су као такве форме доволно препознатљиве и за неког другога. Отуда се таквим формама дају најчешће уопштени називи као што су „композиција”, „форма у простору”, „без назива” и

Сл. 17. - Василиј  
Кандински,  
*Композиција IV*,  
уље на платну,  
Збирка Нине  
Кандинског, Париз



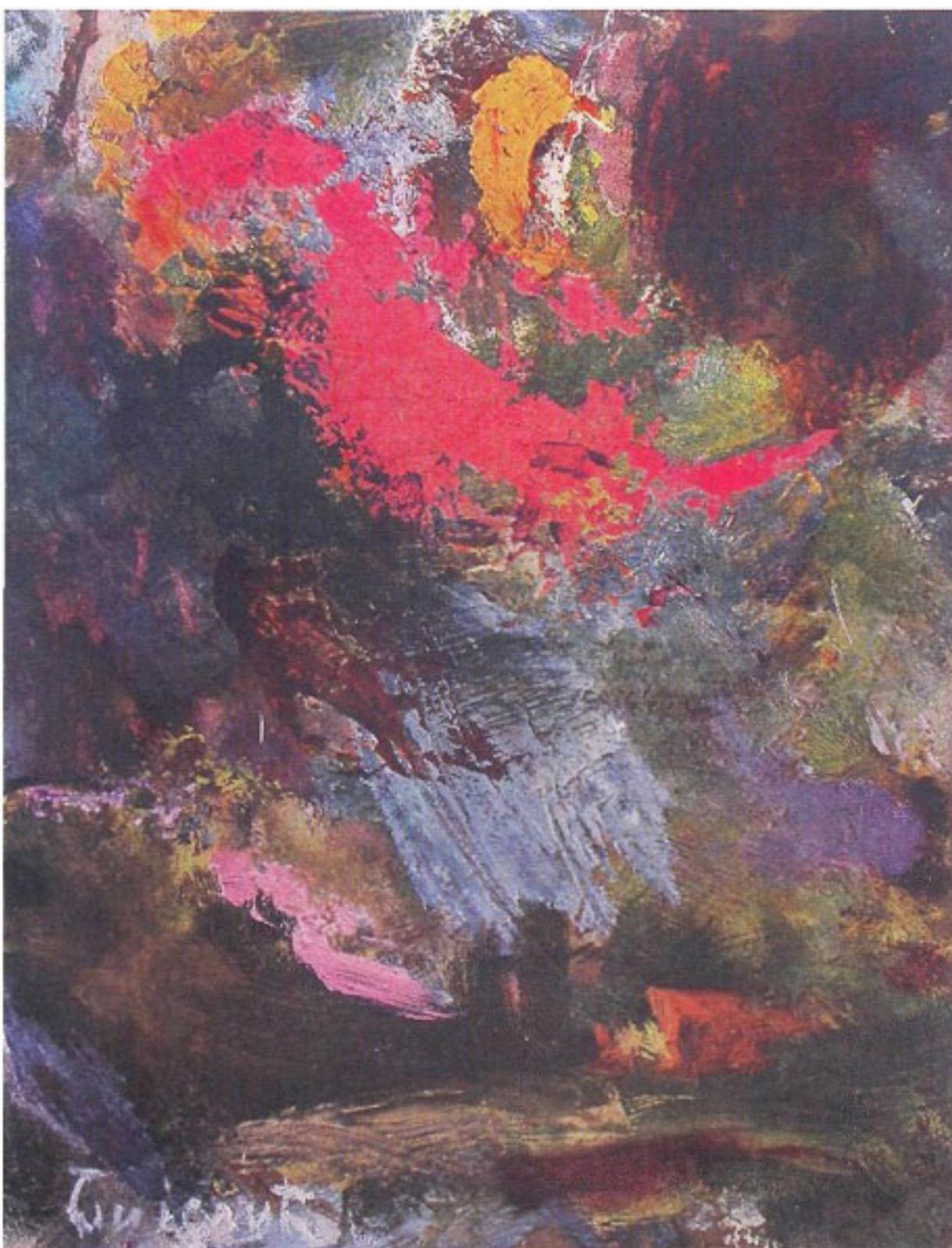
Сл. 18. - Пабло  
Пикасо  
(Pablo Picasso),  
*Портрет Гертруде  
Стайн*,  
1906, уље на платну,  
Метрополитен музеј  
Њујорк

други. Смисао постојања таквих нефигуралних форми налази се и у другом начину њиховог доживљавања. У њима и не треба тражити везу с препознатљивим представама с познатим ликом, него их треба прихватити и доживети као *израз стања* дате форме у којој се могу доживети нека позната искуства. Терминима *представа* и *израз* уочава се уједно и битна разлика између схватања тековина класичне уметности, што се везује за термин и појам *представа*, а термин и појам *израз* упућује нас на но-ву осетљивост за форму и могућности њеног проширеног значења. У појму и значењу *израза* треба тражити сугестивноста дејства самог изгледа нефигуралне форме, што значи како и колико она својим изгледом може да утиче на стварање општег утиска о нечему на што нас таква форма подстиче. У таквим формама гледамо првенствено целину осмишљену помоћу одређених делова и одређујемо како се у датој целини ти делови „подносе“. Таква целина, нарочито ако је у њу унета и боја, сугерише међусобне

односе оних чинилаца који су ту целину створили, а то су најчешће однос према централној зони, однос доњих према горњим деловима, леве према десној страни, утисак брзине којом је нанесена боја, при чему се у томе препознаје и унесена енергија. Све то чини *израз стања* неке форме. *Израз форме* у општем значењу односи се на веома широку област могућности значења аудио-визуелних сугестија о таквом стању, појави или догађају с формом, та-ко да се круг ширења нових облика доживљавања израза једне форме у новијој уметности и у теорији визуелне културе све више преноси и на израз облика из природе. Том феномену много доприносе и савремени визуелни посредници преко екранске слике, нарочито у рекламама.

Посматрајући разне облике, на пример - цвећа које има и својствене мирисе или облике, дрвећа, као и планинске врхове, таласе на води, растиње на ливади, облаке на небу, доживљавамо их различито у поређењу с нечим. Ту врсту проширених могућности виђења и значења можемо груписати у две велике области. У прву спадају сви они доживљаји који су нам непосредно угодни и то уопште називамо *лирским угођајем*. У другу област (такође уопштено) сврставамо оне доживљаје који су супротни лирским и њих називамо *драматским стањима*. У суштини, сви облици чији су делови у односу на целину хармонично распоређени, пропорционално сагласни, спољашњом структуром фор-ме глатки, чисти, елегантно усмерени, својом материјом здрави, бојом

пријатни за око, такве форме доживљавамо као утодне оку и духу и њих углавном доживљавамо као *еманциповане форме*. Супротно томе, све оне форме чија је материја у процесу пропадања, које имају грубу површину и које су неправилно разуђених контура, непропорционалне у односима делова према целини, које су сувове по изгледу и „прљаве“ у боји, доживљавамо као драматска стања и оне су најближе онима које називамо *аморфним формама*. Такве форме нас подсећају и на многе видове живота у сувовој свакодневици. Зато се оне у новијој уметности намерно стварају да би се помоћу њих успоставио критички став према одређеним друштвеним појавама.



Сл. 19. - Јован  
Бијелић, *Црвене  
Maine*, уље на  
платну 1955, Музеј  
савремене  
уметности, Београд

Сл. 20. - Осип  
Зодкин, споменик  
разрушеном  
Ротердаму  
(у II светском рату)

Сл. 21.-Крик,  
дрво  
с насловне стране  
„Политикин  
мозаик“

Такве форме су најчешће заступљене у поетици експресионизма. Варијанте експресионистичке форме настале од краја XIX века и током целог XX века до данас су многобројне у уметничкој пракси. Једну од таквих новијих варијанта о схватању форме у њеним проширеним значењима, а у духу поетике експресионизма, налазимо и у делу Горана Деспотовског, студента II године постдипломских студија Академије уметности у Новом Саду, из његовог испитног задатка (део истраживачког рада на предмету теорија визуелне културе). Тема његовог истраживања била је „Визибилитет празнице“. Он је том задатку пришао варирајући лик сакоа фотографисаног у 21 варијанти да би сталне промене истог лика објекта сутерило активитетом празнице.

Овим се жели постићи израз динамизма форме, који је узрокован празником унутрашњег волумена сакоа и манипулативним могућностима његове спољне форме која сутерише покрете без живог носиоца таквих покрета.



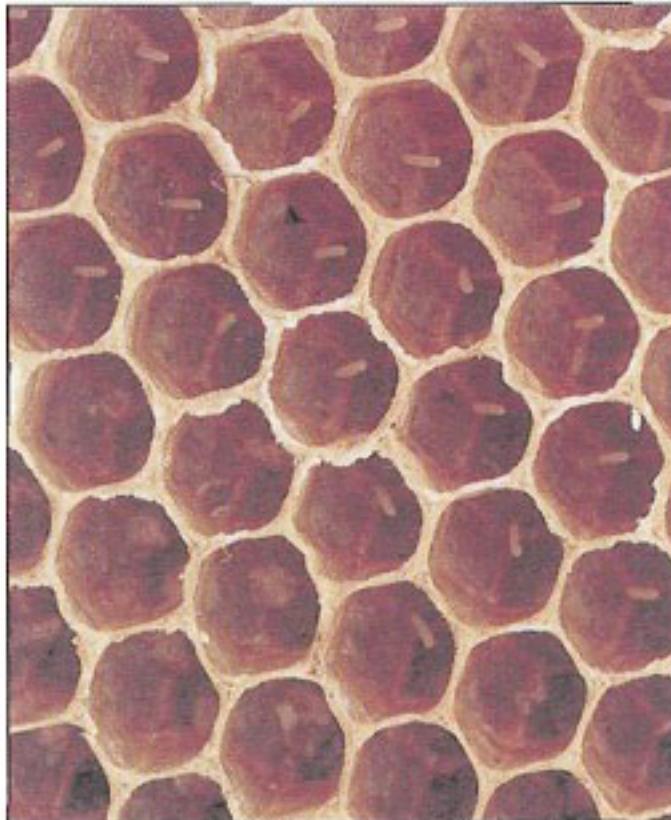
## НЕКИ ОД ПРИНЦИПА СТВАРАЊА ГРАДИТЕЉСКИХ ФОРМИ

Градитељство, грађење и обликовање разних форми, предмета и објеката носе заједничку основу запамћеног искуства о томе како се један облик у задатом простору прилагођава одређеној сврси и како се он својом функцијом (у ширем значењу *намена*) издваја од осталог простора. Основни принцип је, дакле, да свако грађење и обликовање има своју намену. Намена је једно од основних својстава свести јединке људске врсте, којом се човек издваја од осталих форми животих организама. Функционалност грађења облика код осталих животих организама заснива се на инстинкту за одржавање живота јединке и њене живе врсте, док је свест о намени искључиво својство људске јединке. У том смислу градитељство и изграђивање разних форми могу се разматрати у две велике области, и то: *био-градитељске форме* (према грчком *bios* - живот, животни) и што се односи на све форме у којима је изграђен однос животог тела према спољном простору, односно живе форме заштићене створеним условима за опстанак, при чему свака жива јединка или група ствара и спољне услове у којима оптимално обезбеђује своје преживљавање. Такве форме се најчешће сусрећу на отвореном простору тла, у воденој средини и под земљом (школјке, пужеви, оклоп корњаче, рупе и јазбине многих животиња испод земље, мравињак на тлу земље, пчелиње саће и друго). У исту област спадају и она жива бића која изграђују своја станишта изнад тла земље (облици птичјих гнезда, станишта оса, веверица, неких врста мајмуна и других шумских животиња које живе изнад тла).

Слично изграђеним стаништима многих животиња, и човек је изласком из пећине током неолита такође изграђивао привремене или сталне објекте већ од раног мезолита (период између палеолита и неолита - VIII-V миленијум пре нове ере). Од тада је човек нарочито добро упознао својства и могућности грађења и обликовања од дрвета, јер је дрво својом природном формом и структуром давало доволно могућности да се употреби за грађу без икаквог накнадног рада или

Сл. 22. - Станиште школјке

Сл. 23. - Пчелиње саће



с мало прилагођавања облика и структуре за људске потребе. Основно начело у употреби дрвета је његов вертикални (док је живо) и хоризонтални (кад је оборено) положај. Тада је човековог свесног учешћа у градитељским подухватима употребом материјала из природе називамо *био-архишектуром*. То је најчешће употреба затечених стања органске и неорганске форме у природи као што су стабла, камење, грање, лишће, трска, висока осушена трава, слама, земља и друго. Био-архитектура (од грчког *bio* - живо и латинског *architectura* - уметност грађења, начин стварања грађевине) у ширем смислу има заједничку основу са био-градитељством а издава се од њега свесним осмишљавањем градитељских форми које човек ствара, за разлику од животињског инстинкта у свету грађења станишта. У том смислу је важно запамтити да су првобитне органске материје које је човек употребио за своје различите намене постепено замењиване и неорганским, као што су камен, печена земља, правилно отесани квадар, ливење у металу, а то све упућује на облике грађења који су примерени за урбану средину.

Тако давно стечена знања о употреби разних материјала уопште-но називамо *палеотехничким начелима*. Реч *иалео* је грчког порекла и узима се као предметак у сложеним речима са значењем стари, древни. Нека од тих давно уочених начела су и данас незаobilазна у грађењу и обликовању, а за визуелну културу и теорију форме су важна за чување једне важне области коју у теорији визуелне културе називамо *антрополошком константом*. Антрополошка константа је трајно чување одређених тековина људске врсте, које се без обзира на све друштвене и друге промене не мењају. То су, на пример, осећање за правду, љубав родитеља према деци и друго. Палеотехничка начела су важна да би се сачувале изванредне тековине људске интелигенције и искуства као вид развоја човека током миленијума у непосредном контакту са природом, схваташњем њених цикличних промена, све дубљим разумевањем структуре материје и њене форме, као и могућношћу њиховог коришћења за најразличитије потребе. Као пример палеотехничких искустава може се узети смисао форме рачве на дрвету као места ослонца за углављивање првобитних градитељских конструкција у виду греде која стоји хоризонтално између два ступца, што се у архитектури назива *архитрав*. У условима урбане градње од рачве у дрвету настао је капител у камену као завршица каменог стуба и место ослонца архитрава.

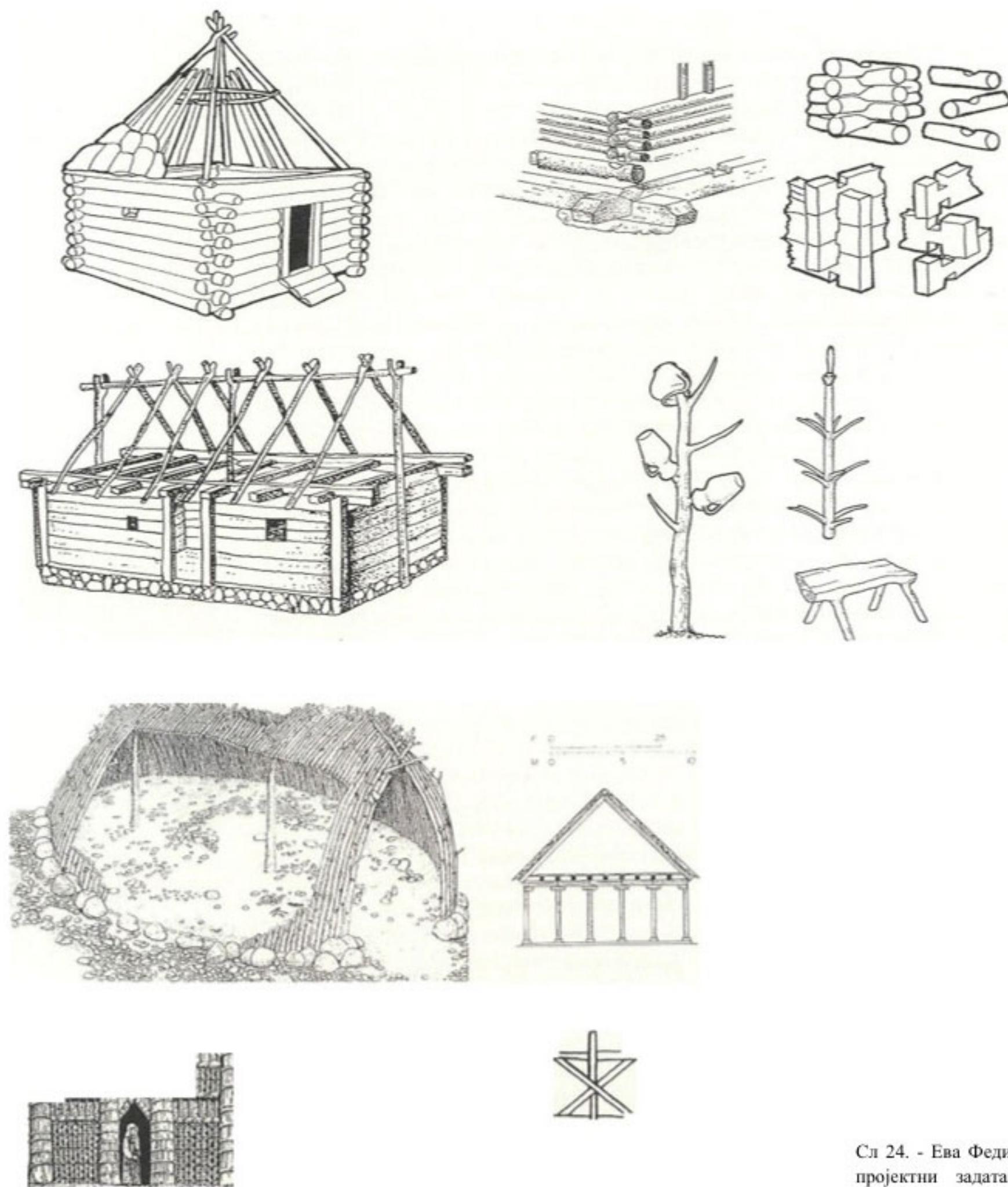
Такву форму која има своја сутестивна оформљења у теорији визуелне културе називамо *форма-наговор* (она која се својом структуром и начином оформљења сугестивно намеће човеку да је употреби - наговара на употребу). Поред *форме-наговор* разликујемо *форму-зов* (она која својим изгледом призива живо биће да јој се приближи, на пример - разне рупе у природи у које могу ући тела одређених животиња или врата на кући која упућују на улаз у њу). Од ових архетипских форми разликујемо и *форму-поглед* (она која је надвишена изнад тла и одозго „посматра“ околину, на пример крст на куполи, висока крошња усамљеног дрвета, кула-осматрачница, електронска камера која обезбе-

ђује важне улазе и друго). Осим ове три архетипске форме у теорији визуелне културе разликујемо и *ехо-форму* (она која се у просторно-временској релацији удаљава од нас и опет се враћа у исту тачку „богатијим садржајима сазнања“, као свака релација одласка и поврат-ка). Пример за то је пут - цеста као просторна површина која се нуди подједнако за одлазак и за повратак.<sup>1</sup> После пута се увек више сазна, види него пре одласка. Отуда и појам архетипа *ехо-форме* (према Еху, која је, према грчком миту, умрла од туге због неузвраћене љубави ле-пог Нарциса, повукавши се у пећину, где је тихо нестајала, само је од ње остао вечно тужни глас). Да бисмо разумели основне принципе градње и обликовања, потребно је да знамо барем основне могућности употребе материјала, форме и њихових својстава. Материјал који се налази на тлу земље, у њеној унутрашњости, у води и у ваздуху, једним је својим делом већ *форма-нтовор*, а то значи облик у материјалу већ некако оформлен у одређени волумен и димензије (ако је у тродимензионали, или у својој контури ако је у дводимензионали) са којима је могуће као у почетној фази увек осмишљавати и коначност њиховог почетног облика. Човек је врло рано уочио и користио та својства и на основу њих научио да ствара одређене властите параметре за сложеније конструкције као апсолутни производ људске воље и способности. У том смислу можемо рећи да је човек до властитих конструкција долазио постепено ослобађајући се директних узора из природе. У том смислу разликујемо *природно наслале* и *вештачки створене форме*. У дугом процесу стварања искустава и навика, као и њиховог преношења на потомке, у делатним и стваралачким процесима уочавамо такође два важна начела у појму *усавршавање* и  *усложњавање*. Ова два начела се међусобно прожимају и често условљавају, а оба зависе од степена нових знања у истраживању, методологије, производње нових материјала и техника, као и од врста и средстава у организацији рада.

Од краја XIX века до данас битно се истичу нови материјали, стандарди производње, нова средства за обављање рада и све новија знања у примени технике и технологије. У том склопу масовно се употребљавају у новије време металне (челичне) конструкције, стакла као замена за камен и дрво у зидној маси, разне пластичне масе у унутрашњем простору и предметима, као и керамичке плоче и фасадна опека. Сви ови нови видови градње односе се углавном на област *урбане архитекture*. Научно је доказано да је дрвена грађа најздравији материјал за градњу кућа за станововање.

Бавећи се овим проблемима у оквиру испитног задатка из области предмета *теорија визуелне културе* на постдипломским студијама Академије уметности у Новом Саду, студенткиња II године Ева Феди је у свом истраживачком пројекту на тему „Палеотехнички принципи у грађенju и обликовању“ веома добро уочила значај тих принципа. Представљамо неке детаље из њеног рада.

<sup>1</sup> Више о архетипским формама у књизи: Коста Богдановић, *Увод у аизуелну културу*, II издање, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003.



Сл 24. - Ева Феди,  
пројектни задатак  
из *Теорије визуелне  
културе*

Да би се истакла функционална структура у материјалу било које врсте, као и његова својства, потребно је уочити барем неколико основних палеотехничких принципа. Набрајамо само оне који су познати као такви од најранијих трагова људске делатности и који указују на материјале, форме, процесе и средства у стварању облика за неку одређену намену. Основна начела за обликовање и грађење су:<sup>2</sup>

1. топло-хладно
2. влажно - суво
3. меко - тврдо
4. право - криво
5. мало - велико (у дужинским односима)
6. лако - тешко (у тежинским односима)
7. споро - брзо (у временским односима).

Набрајање ових начела по супротним материјалним својствима је потребно јер су управо они такви одувек и били у људској употреби, а њихова примена је могућа и у другим комбинацијама. Показало се у пракси да друкчије комбиновање њихових односа све више зависи од нових технолошко-техничких новина. У том смислу се може рећи да је стандардна примена природних материјала и ових начела била позната још у касном неолиту и трајала све до краја XIX века. Битне промене су настале са првом индустријском револуцијом крајем XIX века, а у XX веку су се техничко-технолошке промене почеле нагло убрзавати и тај се процес наставља, посебно у све дубљем изучавању својства материје и кретања. Последица тога су велики комплекси нових градова и процес приближавања приградских насеља старом језгру града. Такође су из корена изменјени услови градње у аграрним подручјима применом искустава савремене технологије и урбанологије (наука о урбанизму град-њи). Једна од веома значајних нових примена материјала, техника и форми нашла се иа изградњи „Кристалне палате“ из 1851. године, чији је пројектант Џозеф Пакстон (Joseph Paxton). То је био велики инжењерски по-духват, а зграда је нестала у пожару 1936. године у Лондону.

Челичне конст- ^|^£^gjj рукције рађене од савремено стандардизованих



Сл. 25. - Џозеф  
Пакстон, Кристална  
палата, Лондон

<sup>2</sup> Детаљније о томе у књизи: Коста Ворфлановић, Десет основних палеотехничких принципа у обликовању и Ираџију, Народни музеј и Центар за визуелну културу „Огледало“, >, 2001.

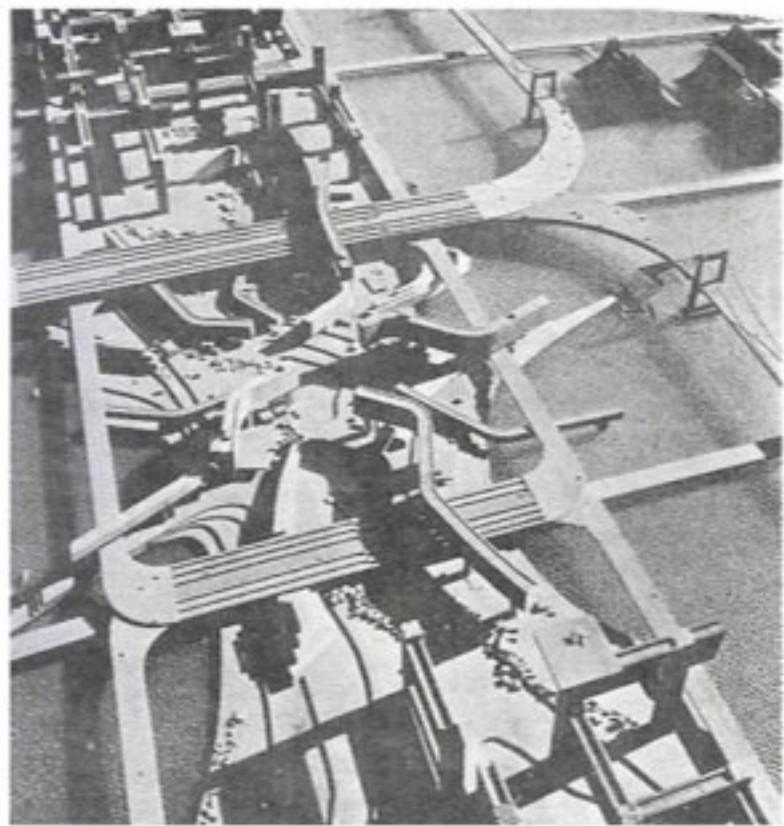


Сл 26. - Антонио  
Гауди, *Casa Mila*  
(детаљ фасаде)

профила дале су друге могућности за обликовање материјала што је оставило печат на новом лицу фасадног плашта у новој архитектури, чије се последице од половине XIX века прате до данас. У новим тражењима архитектонске форме значајно је име Антонија Гаудија, који је створио једну бајковиту форму, коју је узорно преобликовао угледањем на својства живе, дакле органске форме, чија се криволинијска кретања по фасади лако доводе у везу са облицима из природе који делују као окамешени дворци из бајке. Таква је Гаудијева „Casa Mila“ у Барселони из 1907. године, чија фасада подсећа на по-кret воде - таласа и на биљни свет из мора (алге).

Ослонац великим градитељским подухватима дали су савремена техника и нови материјали, што је створило једно ново - савремено начело *низања по висини* градитељске форме и концентрацију функционалних садржаја по вертикални. То су форме солитера, а самим тим и битно нови облици урбаног живљења и *комуницирања по вертиклиши*. Нове градитељске форме створене у хоризонталном поретку такође ноше убедљив печат једног новог поретка градитељске форме на тлу, као што то показује и промер једног комуникационог чвора који је

пројектовао Кензо Танге за Токијски залив 1960. године. Овај пројекат је типичан пример како се градитељско промишљање усмерава ка томе „шта и како треба“ а не само „како се може“ јер су модерна техника и технологија те могућности решиле.



Сл. 27. - Кензо Танге, пројекат за токијски залив облик подсећа на „фараона“ који седи. Тиме је ова зграда својим материјалом и формом сажела далеке релације памћења и угледања на градитељско искуство у простору и времену као једна савремена функционална форма. У том смислу градитељска форма у системима обликовања у XXI веку настаје као веома атрактивна дисци-плина креативног обједињавања на релацији: материјал-форма-кон-струкција-функција у њиховом проширеном значењу.

Указујући на неке важне сегменте градитељске културе XIX и XX века, наводимо неке пројекте из 80-их година XX века, на којима се препознаје „призывање“ искуства из ранијих периода градитељске праксе, која са могућностима савремене градње профилишу „синтезу векова“ под општим називом *постмо-дерна*. На такво једно де-ло указује зграда „Хумана“ (седиште медицинске корпорације у Луис-вилу, Кентаки из 1982. године коју је пројекто-вао Мајкл Грејвс - Michael Graves). Њен спољни

Сл. 28. – Мајкл Грејвс, зграда „Хумана“



## ОДНОС ЖИВЕ ФОРМЕ И НЕЖИВОГ ТЕЛА

Свако живо биће тражи и ствара свој одговарајући простор за опстанак. Људско биће, за разлику од осталих бића, ствара осмишљену погодност за што боље осећање свога тела и духовних погодности у свим положајима и приликама опстанка, рада и кретања. Према томе разликујемо оно што јединка живих врста обликује у свом станишту као простор за опстанак и за своје младунце (гнездо птица) од онога што човек свесно чини да би по-богаћао услове опстанка.



Сл. 29. - Узглавље од слоноваче које се подвлачило испод фризура, као ослонац за врат, да се у току спавања не поквари фризура, Египат, из времена IV династије (око 2550 г. п. н. е.)

Сл. 30. - Фигура  
Рамзеса II, Луксор,  
Теба, XIX династија  
(1290-1225 г. п. н. е.)

Једно од основних начела у таквом схватању сопственог тела у односу на неживе форме називамо начелом *антропометрије* (према грчком *antropos*, као предмета у значењу човек и *metron* - мерење - чо-вечјег тела). То је наука о мерењу делова људског тела у односу на његову целину, као што су педаль, стопа, лакат, корак, дужина главе, шака и друго. Пракса мерења и одмеравања делова људског тела при мењењу на нека остала мерења веома је рано успостављена а неки су примери још и данас у таквој употреби. Друго важно начело у схватању саме форме људског тела је антропоморфија, према грчком - људски облик. Док се антропометрија бави ме-рењем људског тела у односима делова

према целини, антропоморфија изучава његове облике у веома широкој области, од медицине, спорта, уметности, до пројектовања намештаја и других предмета за човеков свакодневни живот. Обе ове дисциплине баве се спољним својствима људског тела, а често се међусобно сусрећу и прожимају. Ширим аспектима проучавања људског тела баве се и неке друге науке, посебно *соматологија* (од грчког *soma* - тело, *logos* - наука) као део *анирапологије*, која се у савременом схватању узима као општа наука о човеку.

У дневном режиму живљења, мислимо на најопштије облике његове активности и одмор, човек заузима три основна положаја: *стоји*, *седи* и *лежи*. Све што човека окружује као свет опредмећених ствари, које је он сам произвео за своје потребе, обликовано је у функцији та три положаја његовог тела. У том смислу може се рећи да се у човековој дугој историји основни положаји његовог тела могу историјски пратити тако што је у најранијем периоду његово тело у току дана било највише у усправном положају, будући да је највећи део дана проводио као ловац. Настанком урбаних цивилизација људско тело се све више прилагођава положају седења и лежања. Свакако да се развојем урбане културе човек није задовољавао елементарним потребама, него је стварао све проширенји свет опредмећених форми. Та потреба се данас све више ори-





Сл. 31. - Рикард Римершмид (Richard Riemerschmid), Столица из 1912.



Сл. 32. - Лежај, савремени дизајн

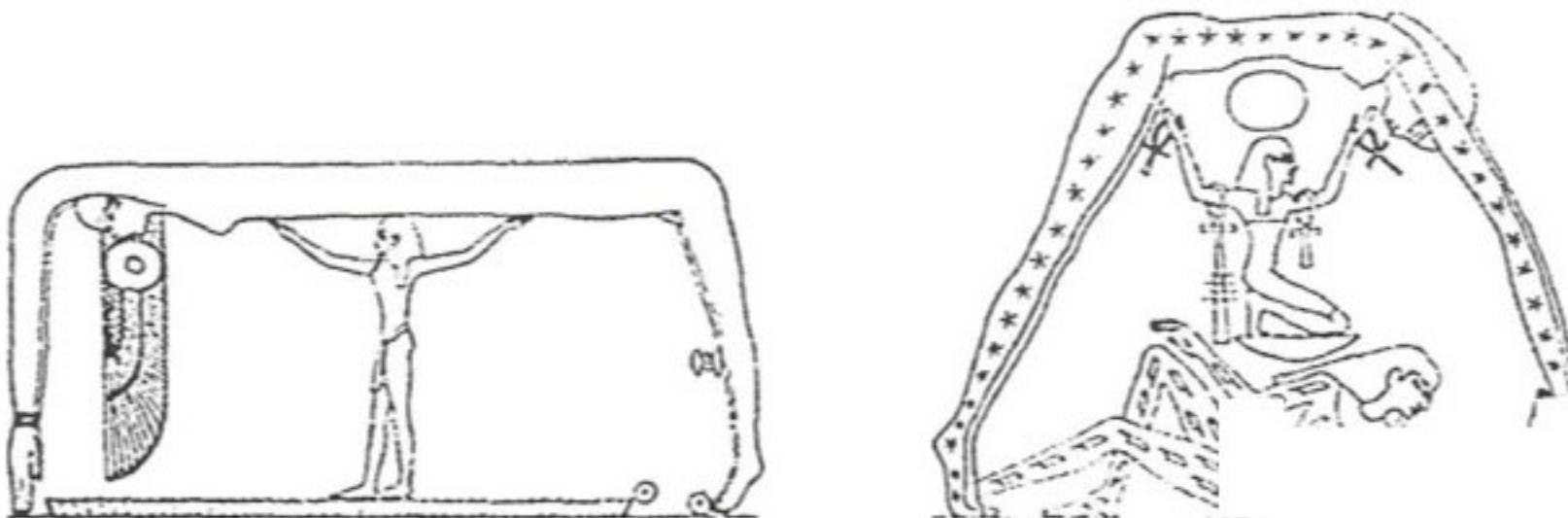
јентише ка седењу и лежању. Савремени човек већ сада обавља један део послова у кући лежећи, захваљујући, на пример, даљинском управљачу. У врхунским технологијама неке радње човек обавља и помоћу гласа, на пример, откључава компликоване браве на трезорима у којима се чувају велике вредности.



Сл. 33. - Унутрашњи изглед новијег аутомобила

## II. СВЕТЛОСТ И ОПАЖАЊЕ ОБЛИКА

Као што је Сунчева светлост природна појава, тако је природно да се облик и простор могу опажати само онда кад су осветљени. Сунце и љегова светлост, као дар природе који омогућава живот, нису само реалност по којој се одређују кретања небеских тела, смене годишњих доба, разликују дан и ноћ. За људе и културу од изванредног су значаја и онсег реалног сазнања и изграђене у образиље у схваташњу облика и светлости Сунца за шире разумевање митског, ритуалног, религијског, уметничког, филозофског и поетског исказивања. Због тога су од искона сви народи схватали Сунчеву светлост и топлоту као атрибуте бића највишег реда, које је људски ум могао разумети, исказати и означити. По представи реалног светлосног извора, Сунца, створено је значење под које ће се сврстати многи други појмови о узвишеном. Једно од таквих било је староегипатско схваташње Сунца као изворишта свих видова живота, а негова форма - круг са зрацима - била је знак



Сл. 1

Лево: богиња неба - Нут гута Сунце на заласку; десно: Нут изнад бога земље - Геба (доле) и Шу - бог ваздуха и светла (у средини)

неупоредиве моћи. Том формом су се затим, по значају и сродству, представљала остала божанства.

За истраживање визуелне форме такође су веома значајне лунарна (Месечева) и вештачка светлост, чији су извори данас, за разлику од оних у не тако давној прошлости, заиста разноврсни и бројни. О дејству светлости постоји, иначе, богато и практично и теоријско искуство, као и посебне студије и истраживања, на основу којих је још у XVII веку настao један целовит стил, какав је барок.

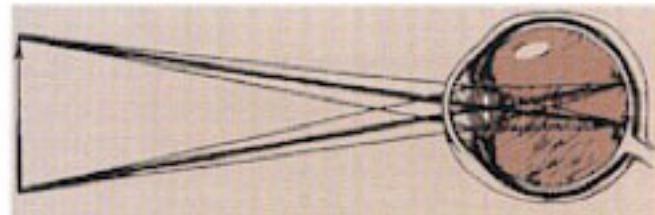
## ДЕЈСТВО СВЕТЛОСТИ КАО УСЛОВ СТВАРАЊА ВИЗУЕЛНОГ ОПАЖАЈА

Да би се неки предмет или простор уопште визуелно опазили (ви-дели), они морају бити осветљени, на њих мора да падне одређена количина светлости. То захтевају својства апаратуре чула вида - ока. Оно је, као што се зна из биологије и физике, врста биолошке фото-камере, а просторне чињенице региструје исто онако како се у фото-апарату ствара лик обрнут за 180 степени.

Очна јабучица је обавијена беоњачом. Предњи део јабучице је испупчен и провидан и назива се рожњача. Иза ње су дужица и зеница. Простор између њих испуњен је бистром течношћу. Око зенице је дужица у облику круга, плаве, смеђе или зелене боје. Она реагује на светлост тако што се скупља и шире.

Кад светлост падне на зеницу, доспева до сочива које је прелама. Преломљена светлост одатле доспева до мрежњаче на којој се образује слика. На мрежњачи се дешавају муњевите хемијске реакције, које се одвијају у оку захваљујући ћелијама које реагују на светлост. Них има око сто тридесет милиона. Хемијске промене стварају надражај нерв-ног влакна. Поруку добијену на мрежњачи, очни нерв спроводи до цен-тра за вид у мозгу.

Иако је око чуло вида, виђење се одгонета у мозгу. То значи да је за виђење неког облика важно разумевање виђеног. Новорођенче има потпуно нормално чуло вида, али не уме да гледа јер оно што види не разуме. Око различито дејствује у различитим условима. Мрежњача се састоји од две врсте ћелија - чепића и штапића, изванредно осетљивих на светлост. У малом простору уну-трашњости ока (око мрежњаче) сме-штено је око сто седамдесет милиона штапића и око тринест милиона чепића (око жуте мрље). У условима слабог осветљења реагују штапићи, а у условима средњег и јаког светла - чепићи. Штапићима се опажају облици као на црно-белој фотографији (бело, црно, сиво). Чепићи делују на јачој светлости и региструју боје. Све облике и боје у сумраку човек види као



Сл. 3. - Преламање светлости у оку

Сл. 2. - Јан Вермер  
(Jan Venneer),  
*Млекарши* (1660)



С

ВЕТЛОСТ И ОПАЖАЊЕ ОБЛИКА 4 39

сиве. Сваки човек види различито, а уз то и сам одређује како ће гле-дати. Постоје и специфичне врсте гледања, као што су средишње - цен-трапално (виђење само онога што је испред) и бочно (ono што се види поред, лево и десно). Средишње опажање је најоштрије, а појединачац најбоље запажа оно за шта је најзаинтересованији.

## ДАЛТОНИЗАМ

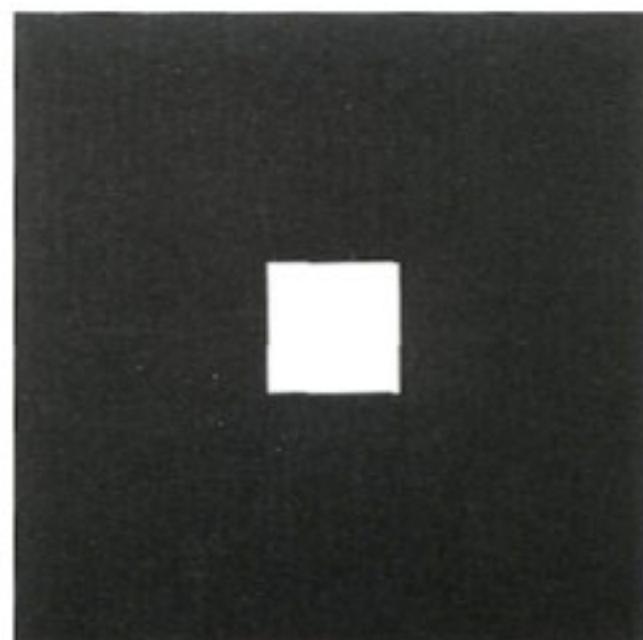
Далтонизам је слепило за боје, названо по Џону Далтону (John Dalton), који га је открио 1799. године. Посматрамо ли лиснато дрвче док пада сумрак, најпре губимо опажај зеленог лишћа. Под истим освећењем нећемо видети ни боју црвених ружа, али ћемо дugo у мраку видети плавомодру боју неба. То значи да је плава боја светлија од осталих. Неки људи не виде црвену и зелену боју, то јест виде их као неодређено жућкастосиве. То настаје зато што у оку далтонисте исте ћелије реагују на обе боје, те се оне стапају у неку трећу, недовољно одређену. Од хиљаду мушкараца, у просеку њих више од седамдесет не опажа све боје, док су међу женама тек четири од хиљаду далтонисти. Међутим, незнатац је број оних који су слепи за све боје. Они се називају ахромати. Најколебљивији је опажај зелене боје и око 4% мушкараца је тешко опажа. То су деутеронопи. Слепи за жуту и плаву боју називају се тританопи.

Способност за опажај боје је веома важна нарочито за неке професије, на пример за оне у вези са ликовним уметностима, дизајном, саобраћајем и др. Наиме, почело је озбиљно да се проучава слепило за боју након једног тешког саобраћајног удеса крајем прошлог века, када је машиновођа под заклетвом мзјавио да је сигнал на прузи био зелен, па зато није зауставио воз. Истрагом је утврђено да је сигнал сасвим поуздано био црвен.

## ИРАДИЈАЦИЈА

Ирадијација је оптичка илузија која се јавља услед контраста који настаје када се бело нађе према нечemu што је тамно. Бело у тамном изгледа веће него што јесте, Белина се тако исказује до усијања и „прелива“ се преко ивице свог опцрта.

Сл. 4. - Ирадијација, дејство белог у црном квадрату. Белина збијена у белом квадрату на својим ивицама „кипи“ према црној површини до усијања. Белина у црном квадрату је увек бела од истог степена белине која се налази иза црног квадрата.



## ОПАЖАЊЕ РАЗЛИКА У ВИДНОМ ПОЉУ

Видно поље је граница сагледљивости посматраног простора или објекта, или онај део простора на који смо усредсредили свој поглед, У животу је опажање разлика саставни део оријентисања, комуникарања, вредновања и значења онога што је виђено. Опажање разлика у визуел-ној реалности и у уобразиљи можемо груписати у три велике, међусоб-но повезане целине које се заснивају на закону вероватноће. То су шири појмови у значењу ЈЕДНАКО, НЕЈЕДНАКО, СЛИЧНО. Уз ова три по-мињемо још и појмове КОЛИЧИНА, ВЕЛИЧИНА и БОЈА. Тих шест појмова имају своју дуговековну историју.

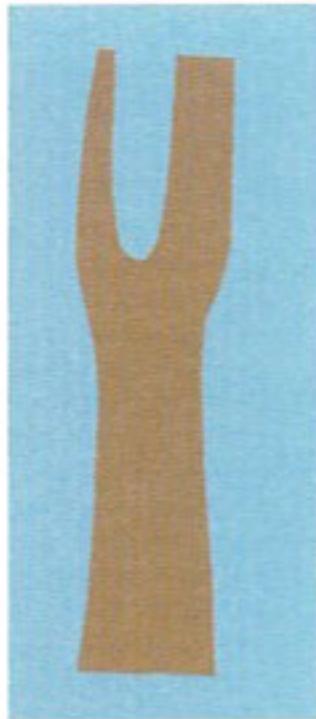
### ЈЕДНАКО

Првобитно схватање појма једнако у људском искуству везује се за мерење. Прво се мерило „одока“, а временом све прецизнијим мерним справама и мерама. У дугом процесу култиви-сања мерних чинилаца који почивају на принципу поређења нечега према нечему, појам половине прво је схваћен као део неке целине. Типичан пример за то је товар -две приближне масе или ко-личине које се тваре на коња с једне и с друге стране сама-ра, као што се и данас чини у брдским крајевима. Појам целина (јединствености) у стара времена се сводио на неупоредиве вредности и њему су се придавала стварна или измишљена својства од много већег значаја, као што су својства Сунца, Бога, владара. То су недељиве целине и с њима се, као с узором вишег реда вредности, пореди све остало.

Два, двојство, двоје у појму једнако, упућују на пар.



СЛ. 5. - ЈЕДНАКО - МОДУЛ У СТВАРАЊУ ОДРЕТЈЕНИХ ОДНОСА. Све различите моноелементе обједињује исти размак у двојним односима. Пример двојних односа у урбаној структури. Модул (лат. мера, мерило). Моноелемент - један елемент (од грч. *monos* - сам, једини, један). Урбан - градски (од лат. *urbs* - град). Структура (лат. *structura*) - састав, распоред, склоп, начин грађења.



Сл. 6. - ЈЕДНАКО - ЈЕДНОСТАВНО Пример за појам једнако настао у давним временима у ловачко-земљорадничким срединама. Обележја: једнако по дужини, неједнако по маси (дебљини). На стаблу или на грани, по правилу увек је дебљи онај крак (грана) који продужава основни правац вертикалног раста стабла.

Тиме се одмах усложњава значење, јер два или двоје су већ разлог за поређење било које врсте, нарочито ако то двојство потиче од бивше целине, на пример, браћа, сестре, брат и сестра. Тако се у давна времена појам једнако формирао из приближно најважнијих одлика у поређењу нечега с нечим. Из-раз једнаки облици, на пример, употребљавао се када су гране рачвастог стабла биле одсечене на истој висини.

#### Сл. 7. - ЈЕДИНСТВО СУПРОТНОСТИ

Две исте форме добијене пресецањем круга кривом линијом чине значења два различита света у једном. То је стари кинески знак ЈАНГ и ЈИН. Две исте форме у супротним значењима одређене бојом ЈАНГ - мушки принцип обложен је црвеном, ЈИН - женски принцип - белом. ЈАНГ „позајмљује“ део себе у облику малог круга ЈИНУ, а ЈИН ЈАНГУ узвраћа истом мером белог круга. ЈАНГ је активни принцип и означава небеска својства, а ЈИН је пасивни принцип и означава земаљска својства. У међусобију пројектом „загрљају“ обједињени кругом као заједничким простором, ЈАНГ и ЈИН својим значењем разлика обухватају најопштији смисао јединства у љубима.



Разлика у дебљини тих грана никада није сметала да се такав однос величине и количине прогласи једнаким. Али, већ у првим урбаним културама исти пример као мерни показатељ за појам једнако не би важио. У историји старих народа значења два или пар често се схватају као супротност (ЈАНГ и ЈИН).

Људи су од искона одређивали мере деловима свог тела: шаком, прстом, педљем, лактом, стопом, кораком, а у неким професијама те мере су се одржале и до данас. Такође се и мерење одока и додиром користи у неким професијама, на пример, у графичкој, где поједини радници узевши папир између палца и кажипрста одмах могу тачно да одреде тежину (у грамима), врсту и финоћу папира. Исту способност имају и металци. Поједини мајстори могу, рецимо, оком да одреде пречник бургије или завртња. Сељаци могу доста тачно да оцене колико је тежак неки пласт сена, колико је семена потребно за одређену њиву и друго. Све то указује на практична искуства која су стварала и усложњавала појам једнако.

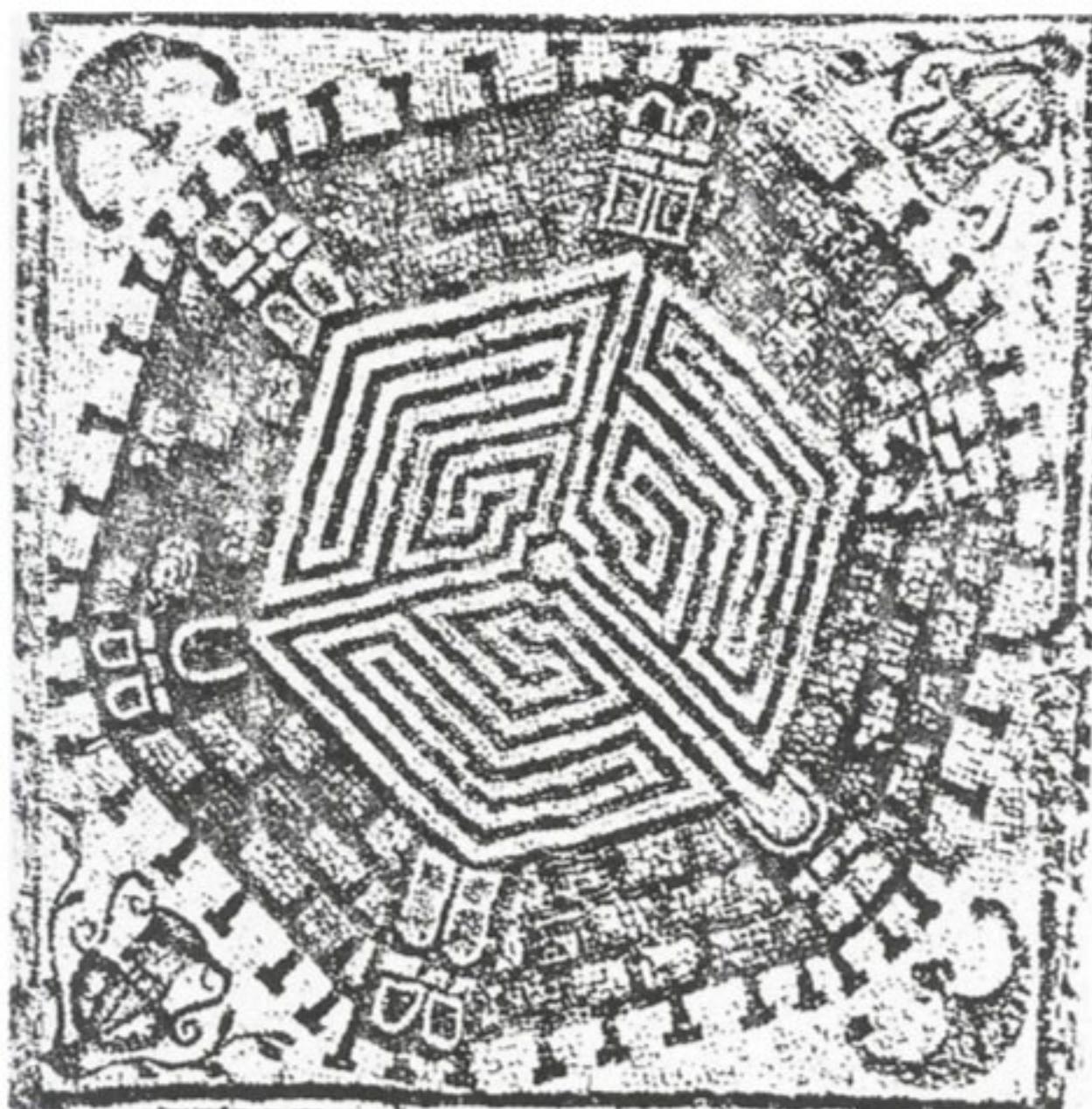
Значења појма једнако знатно су умножена и проширена у визуелној култури насталој развојем првих урбаних цивилизација. И сам појам цивилизација упућује на збир и размену многих искустава о истим стварима, појавама и догађајима, што и омогућује комуникацију између појединача и друштва. То је такође услов за стварање конвенција, договора о важењу неких правила понашања. У њих спадају и договори о заједничким мерама и означавању неких визуелних чињеница. Успоном математике и филозофије снажно се развила свест о могућностима поређења. Створена је нова област у којој се комбини-



вањем реално виђеног дошло до замишљања реално могућег на основу реалног опажаја и мерења. Тиме се већ ушло у системе апстрактног мишљења. У схваташу појма јед-нако у почетку се узимало у обзир само оно што је на први поглед јед-нако. Али када је настала, на пример, Питагорина теорема о појму јед-нако (квадрат над хипотенузом јед-нак је збиру квадрата над катетама),

#### Сл. 8. - ЈЕДНАКО - СЛОЖЕНО

Питагорина теорема. (Неједнаки делови стварају систем и значење целине која је једнака у самој себи. Квадрат над хипотенузом једнак је збиру квадрата над катетама.) Сложенији процес поређења и тачност мерних односа који стварају појам једнако. Резултат тачности у оваквом визуелном решењу био је могућ само у урбаној средини. А, а - различита форма, исто значење.



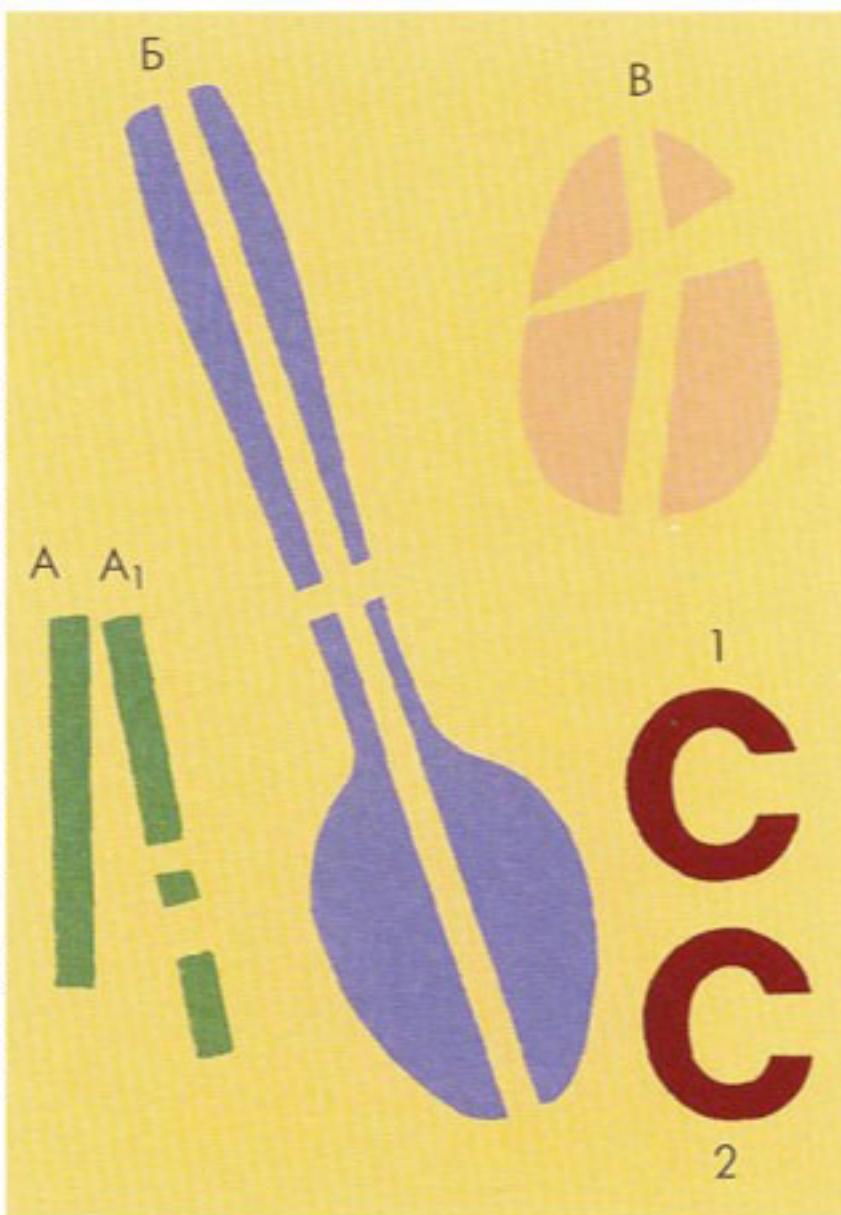
Сл. 9. - ПОЈАМ ЈЕДНАКО У ВИЗУЕДНОЈ КУЛТУРИ  
Лавиринт у мозаику из Гамзиграда (Србија).  
Овај лавиринт је доказ високе свести о достигнутују урбанију култури по узору на римске градове. У простору три једнака дела лавиринта централни део је аналоган форуму, односно централном тргу. У овом конкретном примеру лавиринта, у сам центар могуће је, према овој шеми, доћи само с десне стране капије доле десно. Однос околине према центру града представљаје проблем у планирању градског простора све до XVII века. Међу последњим планерима градског језгра били су и неки ренесансни уметници који су тражили и просторност „идеалног града“. Гамзиград је настало у III веку и развијао се све до VI века. То је утврђено четвртастог облика, површине 300 X 230 m.

изведена из неједнаких величина, квалитативно је проширена свест о могућностима схватања појма једнако.

Све до појаве математичких модела о поимању облика и простора, затим простора у облику и облика у простору, одмеравање односа нечега према нечemu у визуелном представљању сводило се на фронтални поредак, лево-десно, горе-доле. То је, практично, шема визуелне представе орнамента. И сама визуелна шема математичких једначина сведена је на фронтални поредак односа лево-десно, какав је и однос тега и терета на ваги.

## НЕЈЕДНАКО

Појам неједнако се у крајњој линији подудара с појмом непар. Визуелно представљено као количина и величина, и неједнако, као и једнако, може настати од некадашње целине ако се она подели на неједнаке делове. Уобичајени појам неједнако заснива се на поређењу нечега са нечим. Неједнако као појам у визуелној култури, како у стварности, тако и у уобразиљи, има шире значење од појма једнако. У ко-личинском поређењу исказује се односима мало према много. Према величини, неједнако се исказује односима малог према великим. Неједнако као појам тежи разградњи, јер је и од идеално једнаког могуће створити неједнако. Сама природа појединих облика је некад погоднија за стварање једнаких, а некад неједнаких од-



Сл. 10. - НЕЈЕДНАКО  
А. Од једне целе површине - неједнаки делови и простор између њих.

Б. Делови су једнаки са површином А  
Б. Једнако по дужини, неједнако по ширини  
Б. Од јајоликог, правилног облика - стање неједнаких делова.

1, 2. Једиака форма - неједнако значење:  
2. Латиничко „С“

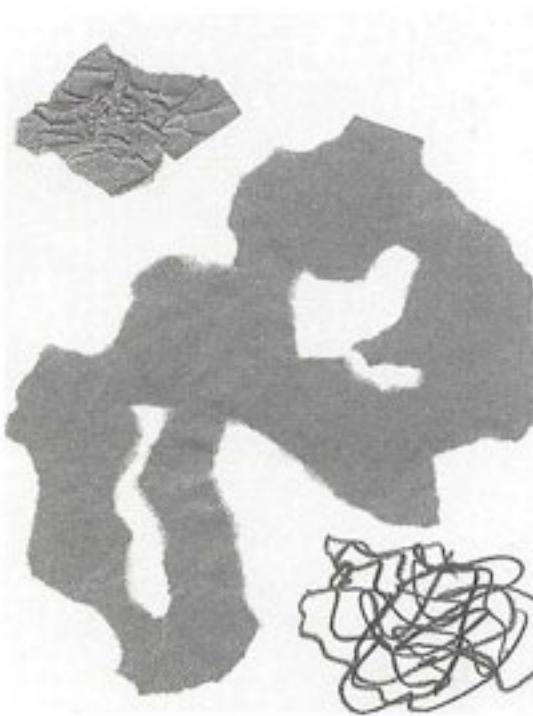
носа делова. Ако, на пример, обичну кашику расечемо по дужини, тачно по средини, добићемо два једнака облика. Ако ту исту кашику пресечемо попречно опет тачно по средини, добићемо два неједнака облика.

Исти је случај с јајетом и многим другим облицима сачињеним од единствено повезане (пуне) масе истог материјала. Јер, ако неке облике чија је само спољна форма симетрично распоређена расечемо, а њихов унутарњи део није повезан у свим тачкама истим материјалом (као, на пример> подужни пресек

Сл. 12.- Шема сазвежђа

Лав. - Ово сазвежђе је именовано према распореду изразито видљивих звезда. Њиховим новезивањем добија се контура лава. У машти данашњег човека тешко да би то могао бити лав, или у давно време човекова маштаје лакше „дозивала“ облик у могуће лицење него данас. То нарочито потврђују митови, легенде, религије и поезија.

Сл. 13. - Паул Кле, детаљ слике *Hurri* из 1938., колекција Кле у Берну. - Поједини облици на овој слици су утолико неједнаки што у својој типској основи имају исто формално полазиште. То значи да садрже извесну линеарност, која се ни по чему не понавља. Тиме је овај детаљ Клеове слике близи појму слично него појму једнако.



Сл. И.-НЕЈЕДНАКО  
Пример тежње некадашњих целовитих облика ка аморфности и ентропији.

Сл. 14. - Василиј Кандински, *Лесен*, (1914) Музей Соломона Гугенхајма у Њујорку. - Ова је слика изразит пример појма неједнака. Она је блиска природном поретку ствари у коме не учествује човек. Свакако да је ова слика, као једна од првих нефигуралних, намерно осмишљена тако да се њоме отклоне сва обележја класичне слике. Ова слика се може нај-ближе повезати с атоналном музиком, иако пример Арнолда Шенберга.



Сл. 15. - Паул Кле, *Неукроћене воде*, Акварелисани цртеж (1934), Галерија Бејлер (Beyeler), Базел. - Линеарна и бојена структура ове слике такође се заснивају на принципу неједнаких односа дужина, гусгина и израза у целокупном линеарном систему.



аутомобила), тада ће по спољној форми облици бити једнаки, али ће по маси (броју делова од различитог материјала, њиховом распореду на левој и десној страни, по тежини) бити неједнаки. Могућност поређења у оквиру појма неједнако је врло изражена, па се могу стварати врло различите комбинације. Облици који су укључени у појам неједнако лако се доводе у везу с појмом АМОРФНО (оно што као облик нема обележја правилности), као и с појмом ЕНТРОПИЈА (оно што тежи распадању).

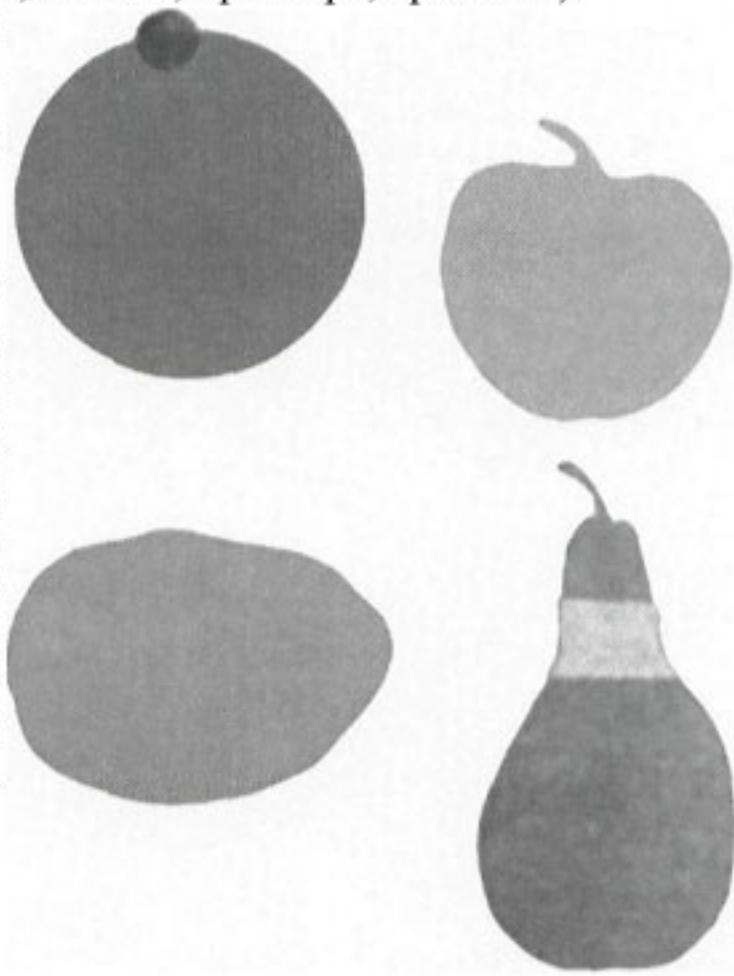
Неједнако као конкретна форма, може се дефинисати појмовима слично и једнако. Близки појму неједнако су појмови, облици и значења појмова: непарно, аморфно, предимензионирано, у значењу количина и величина, као и оном што је у боји нескладно.

### СЛИЧНО

Слично је оно што повезује једнако и неједнако. Значење појма слично је шире од значења појмова једнако и неједнако. У пространој области значења овог појма успостављају се сложени односи између бића, предмета, простора и времена. Зато је појам слично по могућностима поређења знатно изнад реално виђеног и на њега се наилази у скоро свим областима сазнања, разумевања и уобразиље. Слично је чест предмет поетског виђења, где је могућност поређења практично неограничена. У тој врсти поређења може се изгубити и само значење виђеног (материје, облика, простора, времена).

Понекад се појам слично, уз „заборав сопствених могућности“, појављује у сасвим новим видовима препо-

Сл. 16. - СЛИЧНО ПРИРОДНИ ОБЛИЦИ  
Круг је истовремено микро- и макроформа, пројекција лопте. Круг је облик који се прилагођава дејству спољних сила (угибање). Као себи супротан оквир „призива“ квадрат у који је уписал. Угибање као последица спољног дејства на круг у природи ствара форму плодова, који су увек у шеми описа кривом линијом и закривленом површи. Према томе, у визуелној култури плодови су женскољике форме. Јабуколики облик има тенденцију бочног ширења а крушколики као да је настао од јабуколиког који је у горњем делу нечим стегнут. Крушколики облик тако од свог првог зачетка на грани капљично „чезне“ за тлом.



знавања и поређења, као што је чест случај у уметности надреализма. Будући да појам слично захвата пространу област могућности поређења, логично је да многобројност и разноврсност чинилаца таквих поређења дају још разноврсније комбинације. У појму слично постоји велики број могућности за избор најбољег решења. Зато у оквиру једног појма настају захтеви вишега реда у односима и нечега према нечemu. То се у креативном раду свих врста, нарочито у уметности, препознаје као напор ствараоца да учини све што у том тренутку може, имајући у виду крајњи циљ избора

или однос нечега према нечemu. „Форму не одређују само физичка својства материјала него и стил представљања”, каже Рудолф Арнхайм (Rudolph Arnheim). Да би се постигла креативна стања, потребна су властита обележја ствараоца у сваком тренутку процеса рада.

Сличност нечега с нечим најчешће одређује спољна форма, тако да се често и не питамо шта је унутра. Узмимо за пример кућу. Свако доба, свака култура, сваки стандард живљења има свој стил градње и опремања куће. После Другог светског рата настали су нови градови, као и градови на периферијама стarih градова, као што је у нашој земљи Нови Београд. У таквим околностима ужурбане градње читава насеља су остајала без пратећих објеката: болница, биоскопа, пијаца, галерија. Куће и улице биле су по свему једнаке. Није било основне визуелне идентификације простора и објекта, па се људи тако нису лако сналазили помоћу визуелних знакова који свима њима значе исто. У једном таквом насељу у Данској многа деца коју су родитељи првог дана одвели у школу нису умела да се врате кућама, јер још нису знала да прочитају називе својих улица. Један дизајнер се зато досетио да на сваку кућу постави слику неког предмета или животиње. Тако је дете знало да је његова кућа жаба, а кућа његовог друга зец.

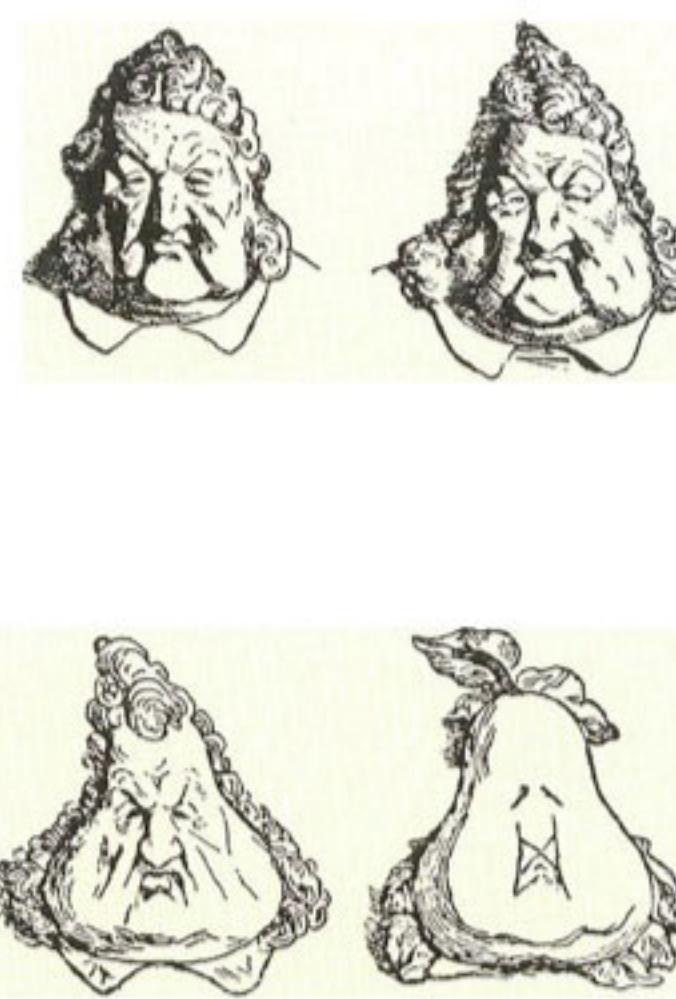
У појму слично као визуелној области широких могућности поређења и одабира постоји и једна негативна, чак и опасна страна. Она се може испољити у оном делу човековог живљења у којем је он приликом избора сличних ствари упућен једино на чуло вида. Такви су, например, лекови сличног изгледа и паковања, гљиве и друго. У тој обла-



Сл. 17. - СЛИЧНО  
Примери отворене и  
затворене форме.  
Више затворених  
линија на истој  
површини (једна  
преко друге) тежи ка  
маси.

сти дизајнери имају веома значајну улогу. Само се уз солидно знање и креативну способност може доћи до решења у којима ће различитост сличних ствари бити визуелно довољно јасно означена. Да би се ство-рио одређени однос према мноштву сличних ствари, појава, догађаја и облика, израђени су ТИПОЛОШКИ ОБРАСЦИ (заједничка обележја) у којима је ПРИМАРНИ НОСИЛАЦ ФОРМЕ онај облик који има најпо-знатија обележја проширених значења. Такви су, на пример: крст, мач, мајка, Сунце, боје - црвена, плава и жута и друго. Примарни носилац форме, дакле, ствара тип форме око које се по сличности групишу остale форме. Ако кажемо јабуколика форма, онда је за њу плод јабуке примарна форма, а све друге њој сличне припадају том типу. Јабука, осим тога што је користан јестиви плод, има и много других значења. Тако је Адам загризао забрањену рајску јабуку, Парис је Хелени као најлепшој поклонио јабуку, а у српској десетерачкој поезији чест је стих „Па прострели кроз прстен јабуку“. Јабука се и данас у неким нашим крајевима поклања као дар нарочитог значења. Она је, дакле, од давни-на била знак вишега реда. То је и био разлог да и други плодови форме сличне јабуци, као што су парадајз, трешња и сл., буду сврстани у јабу-колике. Исто је с другим примарним формама и архетиповима (прво-битним обдицима), као што су змија - змијолика форма, риба - рибо-лика форма и тако даље.

Трансформација (лат. *transformatio* - претварање, преобрађа-вање, преуобличавање). - Лице краља Луја-Филипа у четири фазе, од правилног лица до облика крушке. Однос виђеног и представљеног



Сл. 18. - Филипон  
(Filipon)  
из часописа  
„Шаривари“ („Le  
Charivari“), (1834)

облика одувек је у европској уметности био један од кључ-них проблема, нарочито после XVI века. Преобрајај представљене форме у ви-зуелном представљању на-рочито је значајан у умет-ности XX века, и то на при-мерима на којима уметник није ни полазио од посма-трања онога што је пред њим, већ је изражавао до-живљено у себи. Тако се у суштини појам трансфор-мација од реално постојећег ка могућем везује за термин представа и њено значење у најширем смислу онога што је у представи препознатљи-во на било који начин. Све оно што не личи на облик посматрањем пренесен у намеру уметничког значе-

ња, везује се за појам и значење - израз. У том смислу појам *представба* се одређеније везује за фигурано представљање, а појам *израз* за не-фигуративно.

**Јајолик праоблик.** - Форма јајета је идеалан спој кружнице и елипсо-иде. Волумен јајета оформљен је закривљеном по-вршином која се ослања на раван у малом броју тачака, и то само подужном осом паралелно са равни ослонца. У својој једноставности спољне форме, јаје је веома сложен облик с обзиром на његову конструкцију и

статику. Постоје целовити митски, религијски и филозофски системи о јајету као праформи настанка живота. Једно од таквих занимљивих схватања налази се у индијској *Чандошија упанишади* (3, 19), једном од најстаријих рукописа на свету. Јаје је настало ни из чега (из небића), јер је у почетку било само непостојање, из кога је настало постојање - би-так. Он је нарастао у јаје. Оно је тако постојало годину дана и онда се распукло на две љуске: сребрну и златну. Сребрни део је земља, златни део - небо. Од спољне опне јајета (тврђег дела површине) постале су планине, а од меке опне (испод љуске) постали су облаци и магле. Од онога што су биле жилице на беланџету настале су реке. Удубљења у беланџету на врху јајета, постала су океан.

Према старом кинеском веровању, пре настанка неба и земље по-стојао је хаос у облику кокошјег јајета. Тако је хаос-јаје мировао осам-наест хиљада година, када се отворио и из њега су се издвојили тешки елементи од којих је настала земља (ЛИН - женски принцип) и лаки и савршено чисти елементи, од којих је настало небо (ЈАНГ - мушки принцип).

У веровању старих Египћана постојао је Нун, симбол океана на чијој се површини појавио брежуљак а на њему јаје. Из тог јајета је изашао бог Кхнум, који је средио хаос. У старом Египту је постојало више учења о космосу, као и о постанку живота. Тако је бог Птах - велики творац, попут грнчара на грнчарском колу од јајета обликовао остало свет.

У хришћанском веровању јаје је обновитељ живота. Зато се јаја боје најчешће у црвено, што је симбол Христовог воскрсења, односно поновног рођења у његовој вери. У најопштијим другим значењима јаје се пореди са симболиком заштитничких форми, као што су: кућни кров, гнездо, школка, мајчино крило и друга слична поређења.



Сл. 19. - Бог Птах



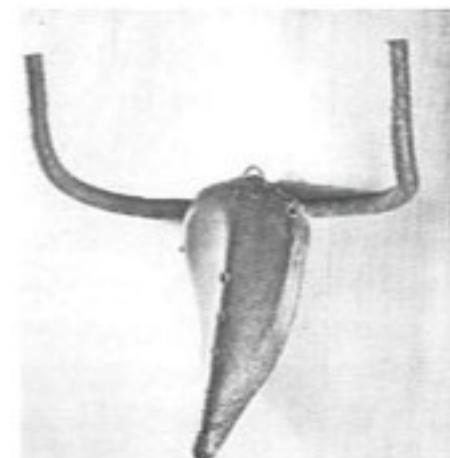
Сл. 20. -  
Краљевска  
глава из  
Ифе,  
Нигерија,  
XV век;  
бронза  
(музеј из  
Ифе,  
Нигерија)



Сл. 21. - Константин Бранкуши (Constantin Brancusi),  
*Глава* (1924), Музеј Волтера Аренсберга,  
Филаделфија (Philadelphia Museum of Art, The Louise  
and Walter Arensberg Collection)

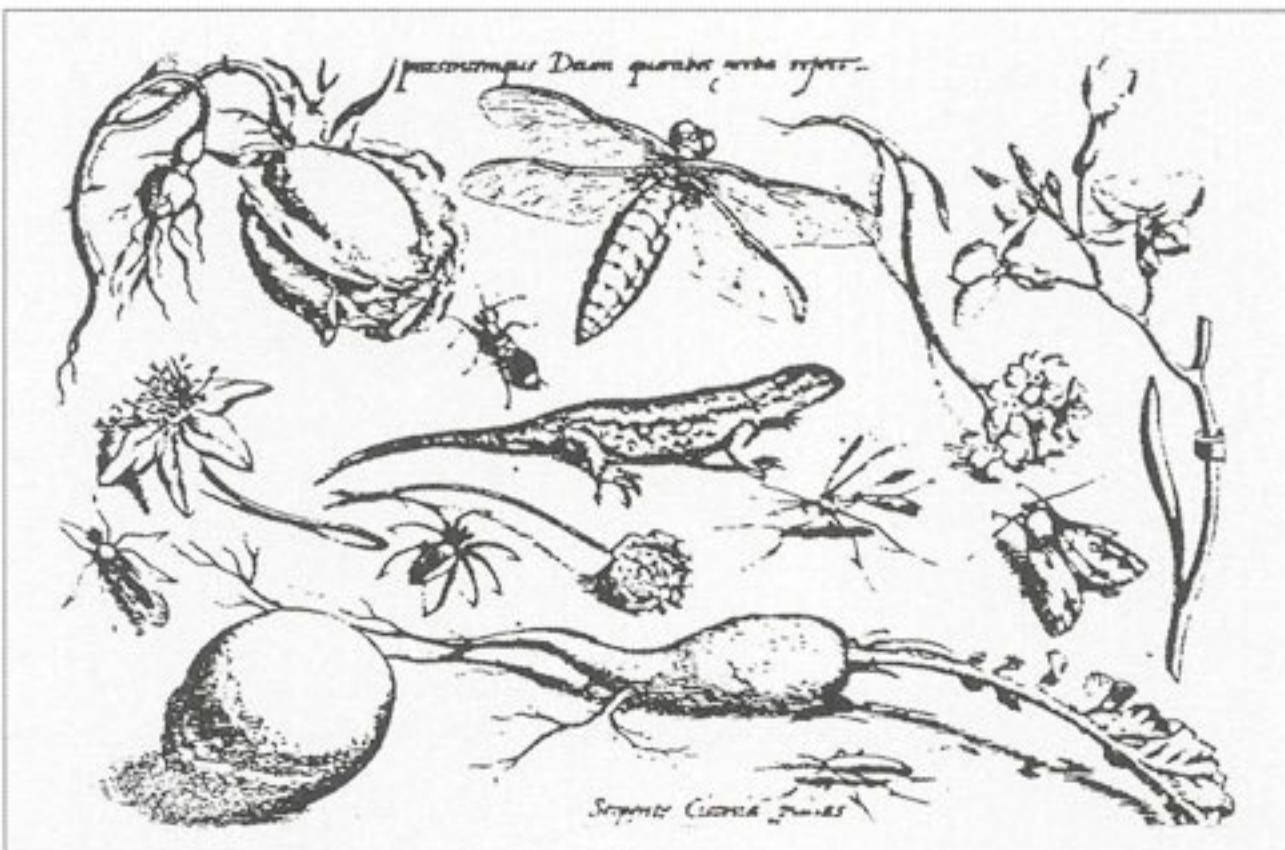


Сл. 22. - ПОЈАМ СЛИЧНО У ВИЗУЕЛНОЈ КУЛТУРИ: Паул Кле, *Park Luzern*, уље на панелу (1938),  
Фондација Кле, Берн. - Паул Кле је познати сликар, који је, бавећи се педагошким радом на Баухаусу,  
највише допринео изучавању предмета *Шеорија форме*. Сви делови ове слике засновани су на  
принципу дивергенције (франц. *divergence* - разилажење, удаљавање, гранање, одстување). На тој  
слици је створен систем сличних облика и односа, тако да је истакнуто централно место припало  
стилизовано разгранатој крошњи дрвета, као форми која је условила све друге облике око себе. У том  
смислу варијација на тему гранања, по сличности раздавања рачвастих форми, веома је блиска  
музичкој варијацији на исту тему. (Паул Кле је био и познати виолиниста.)

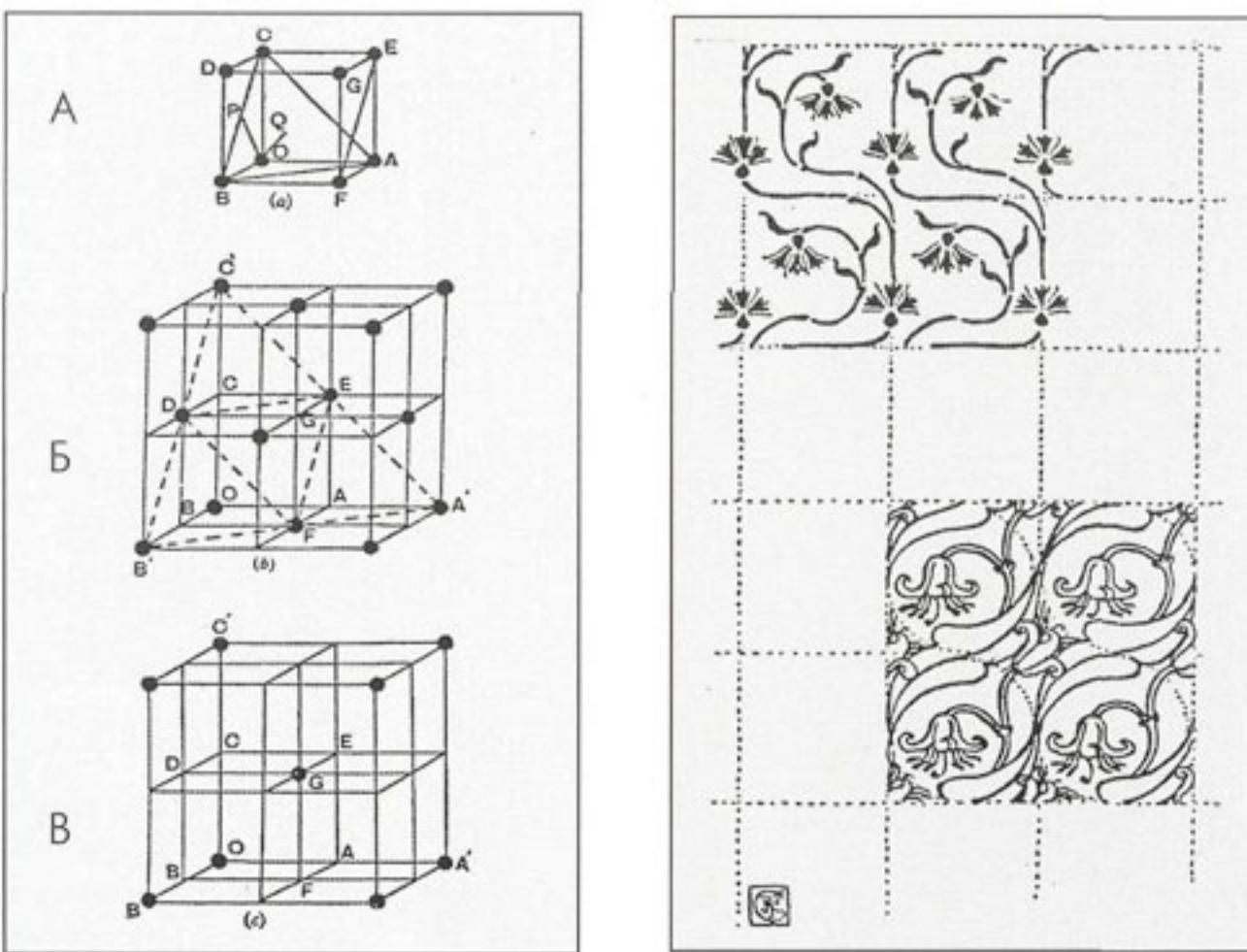


Сл. 23. - Пабло  
Пикасо,  
*Глава бика* (1925)

У модерној уметности наилазимо на потврду да се и од обичних предмета за свакодневну употребу може створити значајно уметничко дело. Таква је, рецимо, *Глава бика* коју је 1925. године израдио Пабло Пикасо (Pablo Picasso) од седишта и управљача обичног бицикла. Он је, дакле, створио главолику форму од једног употребног предмета.



Сл. 24. - Хефнагел (Hoefnagel), *Студије архетипоба* (1592). Овосунеки од основних типова форми које наговарају на преобликовање у нове, њима сличне, на пример, форма тела гуштера и неког репичастог корена, пуцање плода и стварање цвета.



Сл. 25. - Шема три типа кристала с кубичном симетријом:  
А -једноставна кубична симетрија,  
Б - кубична симетрија с плошним средиштима,  
В - кубична симетрија с просторним средиштем.

Сл. 26. - Понављање основне фигуре у равни орнамента по принципу симетрије кристала.

- Представите у блоку четири облика (два изнад и два испод), који су слични, али не припадају истој врсти предмета.
- Представите у блоку четири различита облика који припадају истој врсти предмета или бића. Сваки квадрат је 10 X 10 см.

## КОНТРАСТ [ВИЗУЕЛНО СТАЊЕ И ЗНАЧЕЊЕ]

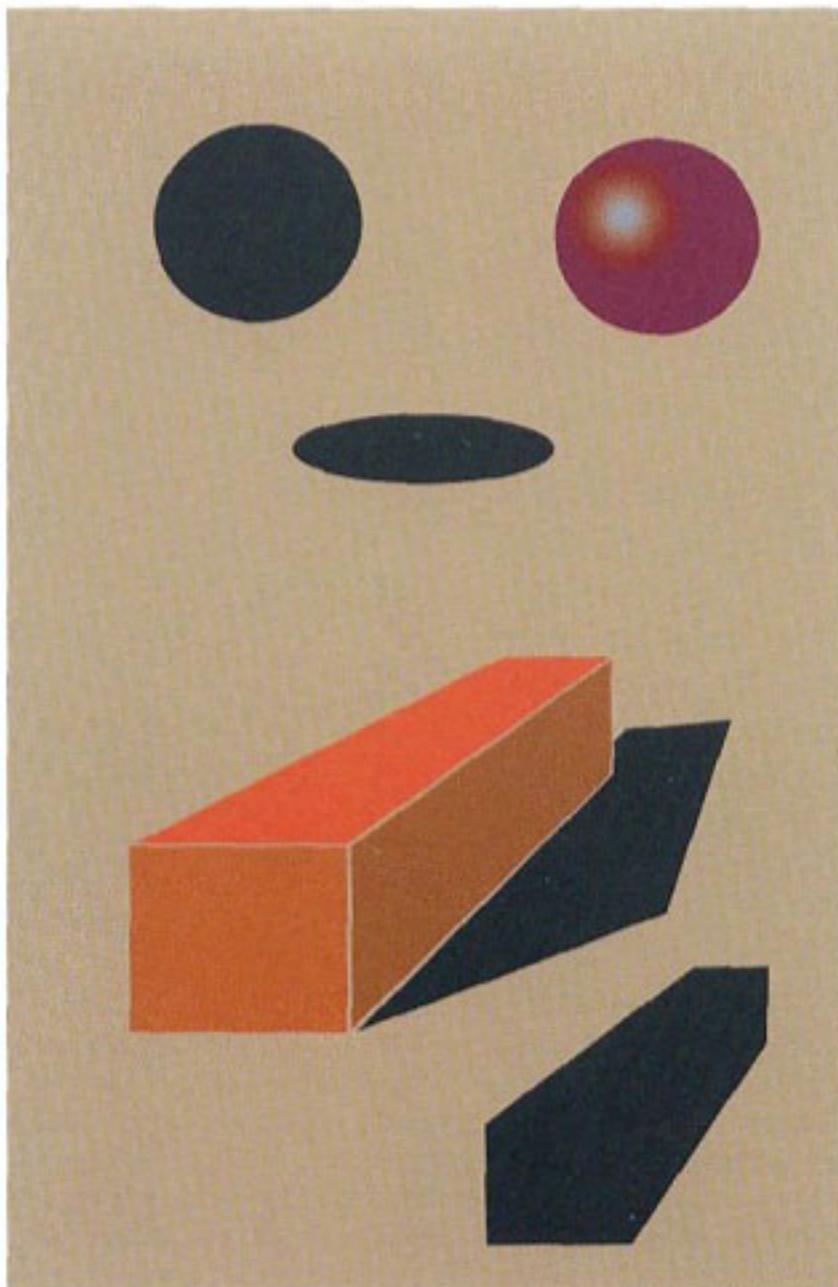
За разлику од појма неједнако, чија се визуелна значења везују за мерење односе облика и простора, контраст је оно чиме се одређује степен јасноће виђења одређеног облика и простора. Визуелно стање контраста одређује се оним што је светлом истакнуто према ономе што није. Док појам неједнако упућује на количину и величину нечега, контраст ствара и невизуелна значења на основу односа осветљеног према мање осветљеном или према интензитету обложености различитим бојама. Контраст је „блесак“ осветљене форме на којој као да је нагло заустављена светлост тако да је настало „окамењено“ стање осветљеног и мање осветљеног. Зато такво стање у дводимензионалним условима

даје утисак тродимензионалне форме.

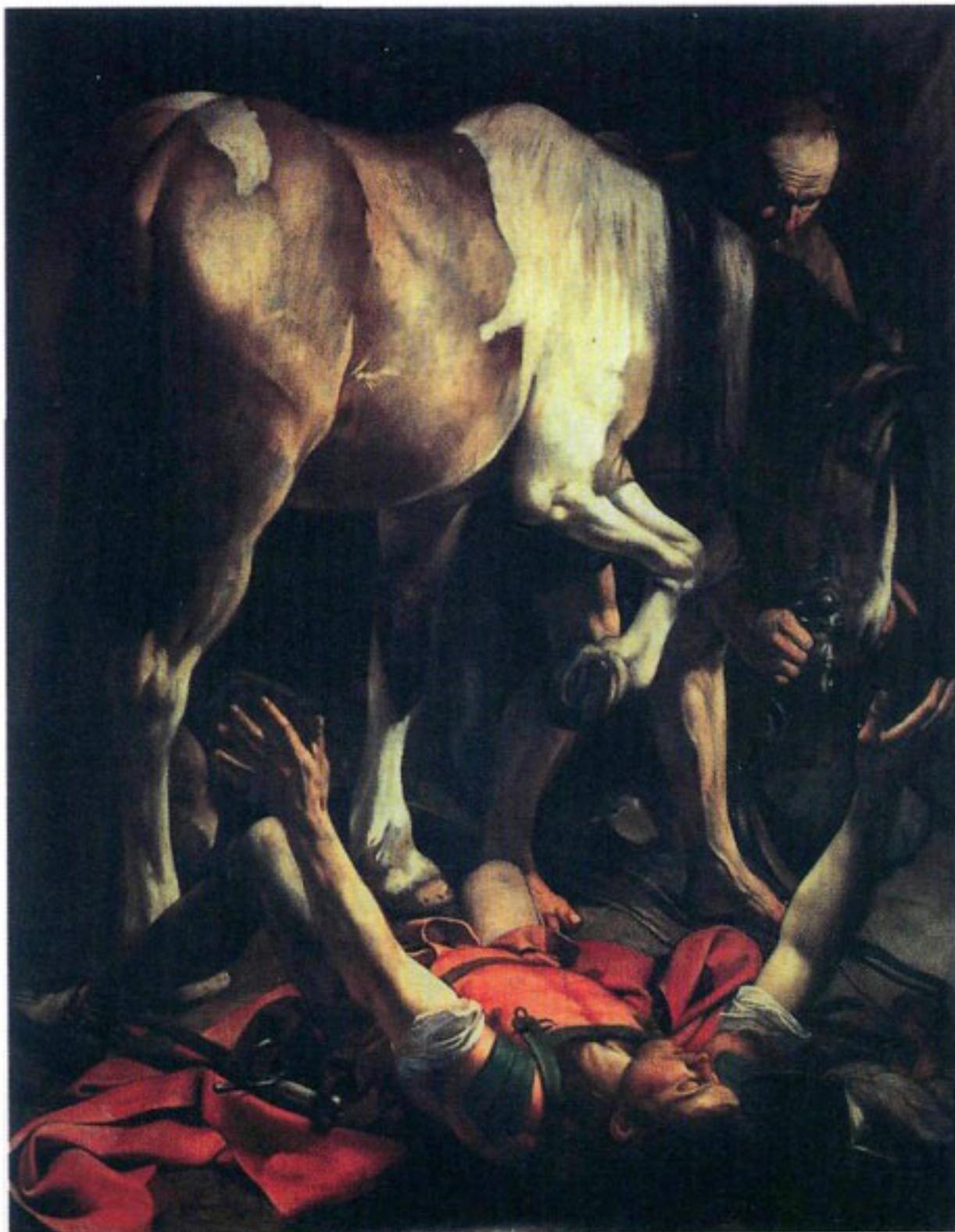
Контраст као визуелно стање сугерише одређену драматику. Појава контраста у визуелном представљању веомајера-но уочена. Целе епохе у уметности познате су по врстама чинилаца који одређују „кон-трастна стања“. Тако је, на пример, у хеле-низму (од III до I века пре нове ере) контраст је био изразит у скулпторској форми. Европски барок (XVII век) у знаку је контраста светlosti и сенке, као, на пример, у делима Каравађа (Michelangelo Merisi da Caravaggio), Жорж де ла Тура (Georges de la Tour) и других. Изучавању кон-

Сл. 27. - КОНТРАСТ

Светло које пада на предмет - облик увек има зоне или тачке интензивнијег осветљења, што зависи од тога како су се сусрели облик и светлост. Ако је светлост свугде на облику (дневна Сунчева светлост), степен сагледљивости облика зависи од стајалишне тачке посматрача. Вештачка светлост усмерена на облик ствара истакнуту сенку. Што је правац светлости усмеренији на облик, то је контура сенке сличнија природи освегљеног облика.



Сл. 28. - Микеланђело Меризи Каравађо,  
*Преобраћање Савла*



траста поклонили су велику пажњу и професори и студенти Баухауса у оквиру *теорије форме*. Тако је Јоханес Итен одредио следећих седам врста бојених контраста.

1. Контраст боје према боји (контраст чистих боја спектра). - Највећи је контраст између основних боја - црвене, жуте и плаве. Мањи је контраст између изведеног боја - наранџасте, зелене и љубичасте.
2. Контраст светло-тамно (црна, сива> бела).
3. Контраст топло-хладно (жута, наранџаста, црвена према плавој и љубичастој).

Сл. 29. - Микеланђело  
Меризи Каравађо,  
*Разапињање светог  
Петра*



Контраст комплементарности изражен у односима:  
јуто-љубично,   
јутонаранџасто-плавољубично,   
наранџасто-плаво,   
црвенонаранџасто-плавозелено,   
црвено-зелено,   
црвенолјубично-жутозелено.

Симултани контраст - свака боја тражи себи комплементарну. Између сваке две боје постоји узајамно дејство. Ако се, на при-

мер, жута и црвена ставе једна поред друге, тада ће жута бити мало зелена а црвена нешто хладнија.

6. Контраст квалитета (однос чисте и мутне) - чиста мешањем са белом, црном и сивом губи своја својства. Ако се чиста боја по-меша с комплементарном, чиста се замућује. Замућена боја може или да истакне или да угасне чисту.
7. Контраст квантитета проистиче из различите величине површина обојених супротним бојама.

Да би се у комбиновању различитих боја постигла равнотежа, треба имати у виду да свака боја има вредност свог светлосног ефекта (учинка). Још је Гете израдио скалу вредности поједињих боја:

жута - 9, наранџаста - 8, црвена - 6, плава - 4, зелена - 6.

Према томе, да бисмо успоставили равнотежу боја, на пример, жуте и љубичасте, површина обојена љубично треба да буде три пута већа од површине обојене жуто.



Сл. 30. - Рембрант ван Ријн,  
*Ослепљивање Самсона*, 1636, Франкфурт, Градски уметнички институт

Сд. 31.  
СВЕТЛО-ТАМНО  
КОНТРАСТ  
Микеланђело  
Буонароти,  
део фасаде са  
главним улазом у  
Библиотеку  
Лауренцијану,  
Фиренца (1524-1555)



Доживљај овог детаља Микеланђеловог пројекта у архитектури идентичан је доживљају неке његове скулптуре из серије *Робоби*. Усаглашавањем облика, њихових димензија према задатом простору, целине и детаљу, успешно је остварена смиrena монументалност која иноси драматику контраста светлости и сенке. Захваљујући монументалности у конструкцији и статици облика на њој, фасада као да је само СПОЉНИ део пуне масе неког огромног кубуса, попут египатских храмова у живој стени. Овде није само формални контраст облог према равном (стубови према равни зиду, завршеци изнад прозора и врата), већ и контраст у идеји облика на тлу (степениште) и оног дела фасаде изнад врата и стубова. Степениште делује као окамењена каскада, преко које се нешто сливало изнугра према вани. Као да је грађено првенствено за излазак. Благим полуокруговима степеништа, Микеланђело је омогућио различито степеновање јачине сенке, као што је стубове, увлачећи их у нише, претворио у неку врсту сунчаног сата за само одређени део дана. Ова зграда је једна од ретких која је до најмањег детаља изведена по Микеланђеловом плану.



Сл. 32. - Микеланђело Буонароти, Сл. 33. - Микеланђело Буонароти, *Роб који се буди*, *Брадати роб*, мермер (око 1510), мермер (око 1510), Галерија Академије, Фиренца Галерија Академије, Фиренца

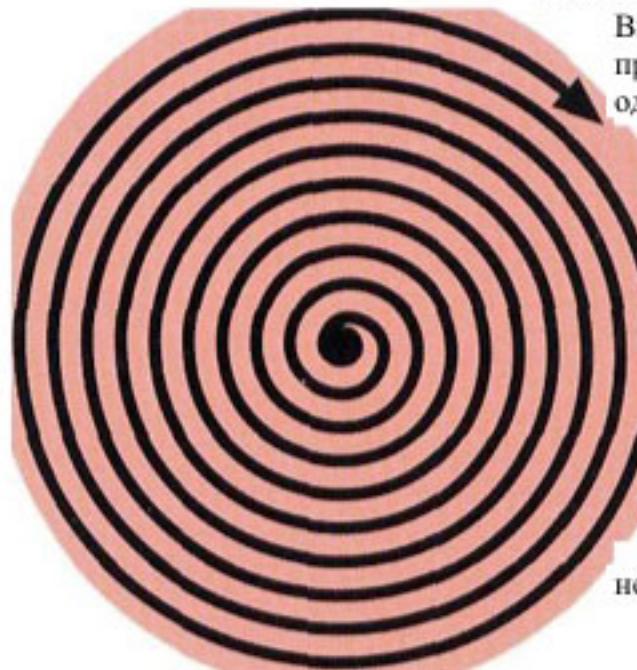
1. Одредите положај сенке и контуру јабуке ако јој светлост долази с десне стране.
2. Одредите и нацртајте контуру сенке управљене кутије шибица на коју светлост пада с леве стране.
3. Обликујте у пластелину или воску неки тродимензионални облик коме још најмање три могу бити слична.
4. Представите дводимензионално облик који је по свом типу очиглед-но настало од заједничких својстава три различите врсте облика.
5. Представите СВОЈ плави облик у такође СВОМ схватању плаве боје.

### III. ПРОСТОР И КОМПОНОВАЊЕ

Грчки математичар Еуклид (живео је око 300. године пре н. е.) био један од најзначајнијих изучавалаца простора. Он је основао геометрију као науку, коју је засновао на практичном посматрању односа у планиметријском (дводимензионалном) и стереометријском (тродимензионалном) простору. Планиметријски простор дефинисао је двема правама које се под углом од  $90^\circ$  секу у једној тачки и означавају дужину и ширину равни, а стереометријски трима правама које из исте тачке полазе у три различита правца, такође под углом од  $90^\circ$  и означавају ширину, висину и дубину запремине. Основни геометријски елементи које је Еуклид изложио у тринаест књига, и данас су основа класичне геометрије која се предаје у свим школама.

Веома важно место у изучавању простора припада и француском филозофу, математичару и физичару Ренеу Декарту (Rene Descartes, 1596-1650). Он је у филозофији дуалист - сматрао једапостоје две супстанце - телесна и духовна. Прва има атрибут просторности, а друга мишљења. У физици је био доследан механист. Сматрао је да је природа непрекидан скуп материјалних честица и да материја има својство просторности. Механичко кретање материје, према законима механике> основ је свих кретања, па и живота материје. Декарт је основао аналитичку геометрију.

Сл. 1. - УЗАЈАМНОСТ ПРОСТОРА И ВРЕМЕНА



Визуелно представљена спирала је шема не-прекидаог захватања простора у времену, односно визуелно исказивање простор-времена. Спирала је један од најста-ријих облика захватања простора изван круга, и то од првих живих облика до шема распоређености материје у настанку космоса. Шематизам спирале је такође визуализована идеја о зачетку кретања из једне тачке да би се формирало велико пространство, које се стално и постепено шири по хоризонтали и по вертикални, тако да је ширење спирале могуће замислити изван људског видокруга, као вечно на-мотаване и захватање простора, које непрекидно прати протицање времена.

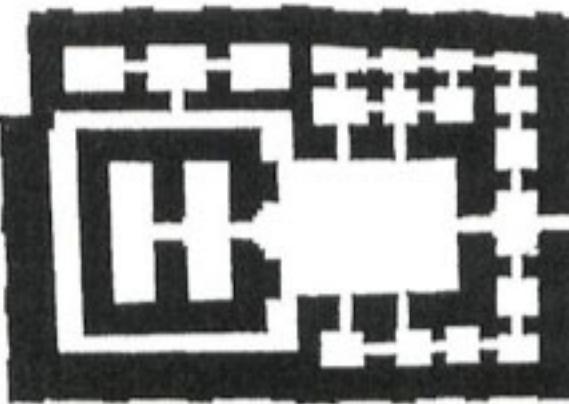
Дакле, у класичној физици простор је идеална, хомогена, бес-коначна средина у којој се налази материја и у коме су растојања мер-љива Еуклидовом геометријом. Простор у савременој физици је ОБЛИК ПОСТОЈАЊА МАТЕРИЈЕ.

Такав ПРОСТОР С ВРЕМЕ-НОМ ЧИНИ ЈЕДИНСТВО И НЕРАЗ-ДВОЈНО ПОСТОЛИ У РЕЛАТИВНОМ ИНТЕНЗИТЕТУ ТРАЈАЊА. То значи да ВРЕМЕ-ПРОСТОР треба схватити као један појам (а не простор и време као два засебна појма). Релативизам је последица схватања кретања, масе, гравитације и других научних сазнања о материји, маси и енергији.

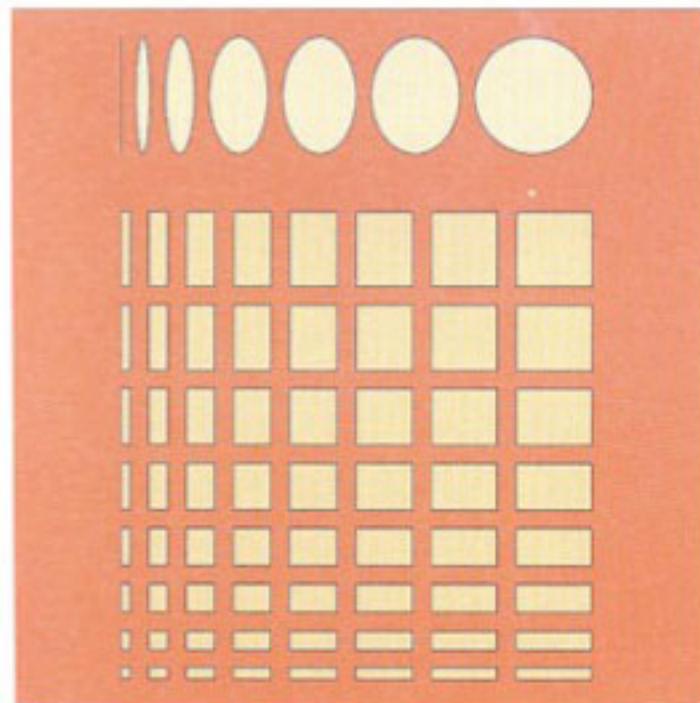
Уз многе друге начине, простор се проучава и психолошки, као доживљавање средине у којој се човек креће, ради, комуницира с осталим живим бићима и стварима. У психологији је научно утврђено да се доживљавање средине коначно уобличава у детету када наврши седму годину живота.

Функционални или радни простор је простор у којем човек ради и испољава своје способности. Осим људи с којима он сарађује, ту су предмети и средства за рад, лична и заједничка, која су на неки начин „бића која не говоре“. У античкој Грчкој за робове се говорило да су „оруђа која говоре“. У савременим условима живљења и рада човек се често више везује за разне техничке средства, аутомобил, на пример, него за друга живе бића.

У давна времена функционални простор ловаца и земљорадника били су ловишта и њиве. Појавом занатлија и трговца ствара се и



Сл. 2. - Амарусоб храм у Уру (око 2000. године пре нове ере). План овог храма је истовремено приближна просторна шема првих градова.



Сл. 3. - ЗАКРИВЉЕНИ ПРОСТОР

Сав простор видимо и препознајемо на основу облика који се у њему налазе. То значи да је за наше визуелно информисање простор схватљив уколико су у њему затечени или постављени разни објекти. У небеском пространству то су небеска тела, а на Земљи облици природе и они које је човек изградио. Помоћу свих тих облика схватамо удаљености, величине и врсте појединачних облика, њихово значење и значај у комуницирању.

1. Слева надесно пунота круга се повећава низањем тако да се кругови појављују из дубине криволинијским током све до потпуног фронталног указаног круга, у предњем плану.
2. Простор сачињен од најављеног правоугаоника и квадрата који такође излазе из дубине, и то истовремено с леве и доње стране, сјединујући се у покрет закривљености из доњег левог угла, од малог квадрата. Тада квадрат од доњег левог угла правцем дијагонале према горњем десном углу постепено се увећава, те се цео призор доживљава као када раван комад папира превучемо затегнуто тетреко ивице стола. У оба ова случаја правац закривљене површи може се гледати и обрнуто - здесна налево.

њихов радни, а убрзо и урбани простор. Основно обележје урбаног простора је план градње на мањем простору. Начин живљења у урбаним просторима одређен је урбаним планом, а то значи релативно срећеним односима између објеката (куће, улице, под правим углом), као и организацијом водовода, канализације, снабдевања намирницама, писма, закона, религије, уметности, моде, слободног времена, породичног и друштвеног живота у урбанијој заједници. Све је то настало у првим градовима источног Средоземља, две хиљаде година пре нове ере и трајало је много векова. Неки од тих градова имали су и по стотину педесет хиљада становника, на пример, град Ур. Стандарди живљења у тим старим градовима, од степена одбрамбене сигурности до хигијенских услова, били су чак на нивоу неких европских градова у XVII веку нове ере. У таквим условима је веома давно престала борба за голи живот, па су људи у градској средини имали доволјно времена да се баве науком и уметношћу.

Град је геометризовано срећено структура (природа материјала, масе и облика). Град се зида обрађеним (тесаним) каменом, за разлику од градње у сеоском (руралном) простору, где су основни материјали земља, дрво, ломљени (необрађени) камен. За градитељско искуство, и то од најранијих времена до данас, важни су чиниоци и урбане и руралне средине. Геометризоване форме су такође и општи тип симбола и знака урбаног простора, што је остало уобичајено до данас. Таква врста обликовања урбаног простора одређена је планом збијеног насеља, али и облицима апстрактног мишљења које се развило у градској средини. Сведене, једноставне форме одређеног стандарда, опека, на пример, лако се уклапају као велика маса у малу запремину и површину.

#### *Простор представљен у сликарству*



Сл. 4. - Мајнарт  
Хобема (Meindert  
Hobbema)  
*Дрборед* (Ш9)

## *Простор представљен симболично*

Сл. 6. - Купола Гале Плацидије

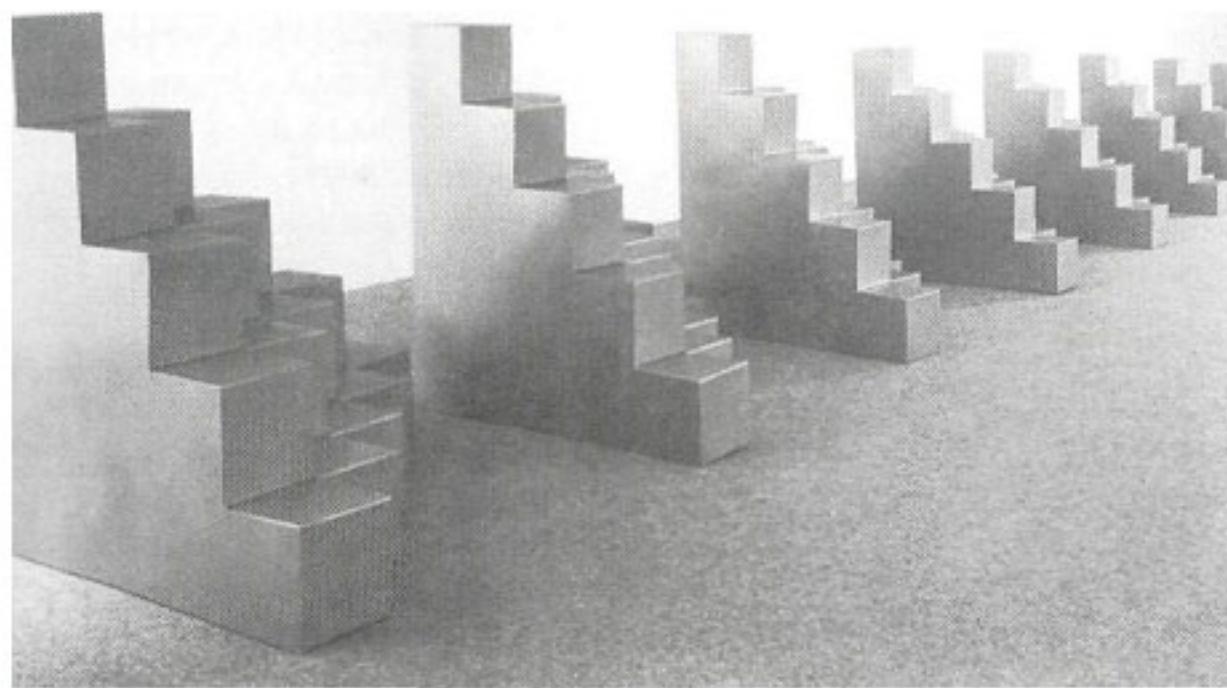
(Galla Placidia)

Крст на звезданом небу - мозаик, Равена

(око 1025. ГОД.)

Крст у средини кутголе међу кружно  
ковцентричним звездама, „емитује“ оку и духу  
докучиво пространство у складу са поимањем  
простора оновременог човека. Тетраморф  
(символи утемељивача четири јеванђеља:  
Марко - лав, Матеј - анђео, Лука - во, Јован -  
орао) са четири стране (света) симболично  
држи небески свод, што својим значењем  
ослонца наставља улогу античких Атланта који  
су, по грчкој митологији, такође држали  
небески свод.

## *Простор представљен скулптуром*



Сл. 5. - Роберт Смитсон (Robert Smithson),

*Apo'iou 5p. 2* (1966) бојени челик, десет јединица степенасте форме

### НОВО СХВАТАЊЕ ПРОСТОРА

Алогон је појам који потиче од грчке речи и односи се на број који је ирационалан и који се не може именовати јер се супротставља одређености логоса. Логос, од VIII века пре нове ере па до хришћанских јеванђелиста (Марко, Матија, Лука и Јован)

термин је који се односи на: реч, говор, истину, слова, ред, својство, вољу, ум, разум, учење, закон, поступак, доказ, математички аксиом, ум и реч божју. Хераклит је појам логос увео у филозофско учење по коме је природа сама по себи хармонија.

На овом Смитсоновом делу све је јасно одређено, измерено и распоређено (хармонија), али баш то и „укривљује“ задати простор, тиме што се степенасти модул повлачи, „увлачи“ с тла својим степенастим елементима од тврдог материјала, какав је челик, према бочном зиду иза степенастих облика. Тако настаје простор саме галерије „пун празнице“.

## СПОЉА - УНУТРА

Већину облика, појава, стања и догађаја доступних визуелном опажању, видимо с обележјима њихове спољашности. Ако гледамо много кућа које чине повезану масу материјала и облика, као што је то градска улица, запажамо њихов изглед, сличности и разлике које им одређују фасаде, кровови, распоред и број прозора.

Тамо где су врата - лице је куће и то је, по правилу, заједничка од-лика свих кућа. Тако су куће, свака појединачно и све заједно, спољна форма према којој се односимо као према облику који препознајемо. Чак нас и прозори гледају као дежурне очи фасада. Исти је случај и с авионом који видимо како лети у висинама. Његова спољна форма толико доминира да често и не помишљамо на путнике који су у њему и ради којих авион и постоји.

Дуговековно навикавање на смисао спољне форме у људској култури створило је целовите системе у комуницирању. И само писмо (алфа-бет) има само лице (смисао предње стране), па се визуелно исказивало само фронталним низањем све доскоро. Електронска обрада словног знака омогућила му је да се појави и у другом облику. Сада словни знак у разним приликама на телевизијском екрану ступа у простор из свих праваца и у тродимензионалном облику, видљив са свих страна.

Словни знак или цифра „понашају“ се као фото-модели, окрећући час лице, час леђа и заузимајући положај у којем их треба читати бочно или, чак, наопачке. Тиме што имитира понашање живог бића, знак визуелно превазилази своје основно значење. Овим се истиче савремено значење форме, чији су, иначе, смисао носили у себи архитектура, скулптура и сликарство. У савременом производу то често чини и дизајн. У дуговековном искуству обликовања и грађења човек-стваралац је често узимао за модел просторне облике. Тако је, на пример, по угледу на под-лактицу и шаку са састављеним прстима (као кад пијемо воду из шаке) обликована кашика, а по угледу на исти гест само с растављеним прсти-ма - виљушка. Чесма уградњена у зид човековог станишта је прилагођени облик извора у природи и тако даље. У обликовању и грађењу предмета и објеката за људску употребу читав систем и начин мишљења, органи-зација рада, средства за рад па и сам рад и енергија која омогућава да се нешто ОСПОЉАВА, засновани су на спољној форми и на енергији која омогућава да се нешто ОСПОЉАВА. Чиниоци створеног облика (материјал, средства, енергија), нарочито у визуелној уметности (архитектури, вајарству и сликарству), својом спољном формом исказују све што се исказати може. Зато уметност и схватамо као сублимно (лат. *sublimus* -уввишен, величанствен) стање свеколиких људских искустава у раду, понашању и мишљењу. Може се рећи да је спољна форма основни чини-лац људског комуницирања с простором и облицима у њему.

Осамдесетих година у савременој скулптури успостављено је и јед-но ново значење материјала и форме, те је тако настао део скулпторске проблематике са значењем у односима споља - унутра, које се разлику-

је од класичног. Зна се да је у току историје спољна форма ливене скулптуре чини-ла основни смисао препознавања и значења тог препознатог, али је сама скулптура кад год је то било могуће творена та-њким зидовима, што значи шупља изну-тра. Разлози за то су техничке и технолошке природе, на пример, то је условља-вао сам поступак ливења у бронзи, а и бронза, легура бакра с око 15% калаја, би-ла је скупа. Осим тога, шупља скулптура се и лакше преноси.

Нека савремена скулпторска дела обликују се од пуне масе челика> као скулптуре Ричарда Сера (Richard Serra), тешке и по неколико десетина тона. То је нови вид осећања обједињеног материјала и форме, који се коначно своде на значења односа масе и енергије.

То је дејство масе изнутра као самог интензитета материјала који се ИСПОЉАВА визуелном убедљивошћу реалном количином пуне масе. На тај начин се ствара израз велике снаге. С друге стране, појам унутрашње је нешто што измиче оку - чулу вида. То је нешто о коме или о чему знамо да постоји али га не видимо голим оком (свет микроорганизама, који су за нас „негде”, унутра). Укрупњавање њиховог изгледа визуелним посредницима (микроскопима) чини их спољашњим за нашу визуелну информацију, слично ономе што из дубине tame или прошлости ископавањем долази на светлост дана. Неке важне области људског деловања, које нису визуелног типа, на пример, му-зика, својим звучним испољавањем поста-ју и опросторене, и то доста често визуел-ним начином сугерисања њихове простор-ности.

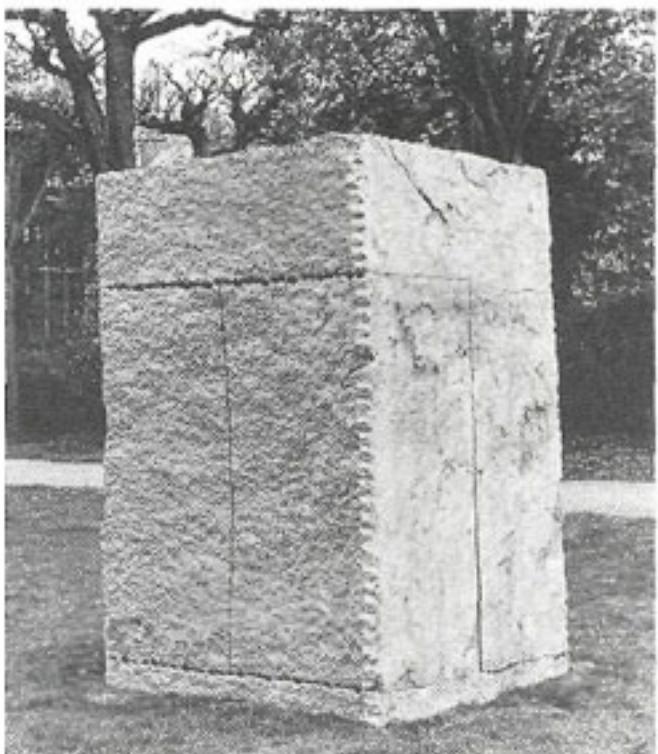
У визуелној култури, као и у практичним поступцима обликовања и грађења, појам унутра своди се и на својства структуре материјала, нарочито на његов квалитет. Поједини материјали давно имају практичну примену. Од нај-старијих времена знало се чиме се нешто



Сл. 7. - *Ризница Атињана у Делфима* (крај VI века пре нове ере). Ово је спољни простор објекта који се и гледа споља (у њега улазе само они којима је поверијен на чување). Стубови, триглифи, метопе, тимпанон чине лице објекта који је саграђен по шеми грчког храма, чије су иропорције хармонично Јошпоноване. Овде је такође изразит контраст у односу спољне масе према унутрашњој.



Сл. 8. - *АУРИГА* Возач борних кола четвропрега (око 470. г. пре нове ере), бронза, Делфи. Скулптура се углавном сагледава спољном страном -видљивом површином која исказује скулптурална значења. Ми знамо да је ова скулптура од бронзе изнутра шупља, али је доживљавамо спољном формом као пуну масу у људској представи.



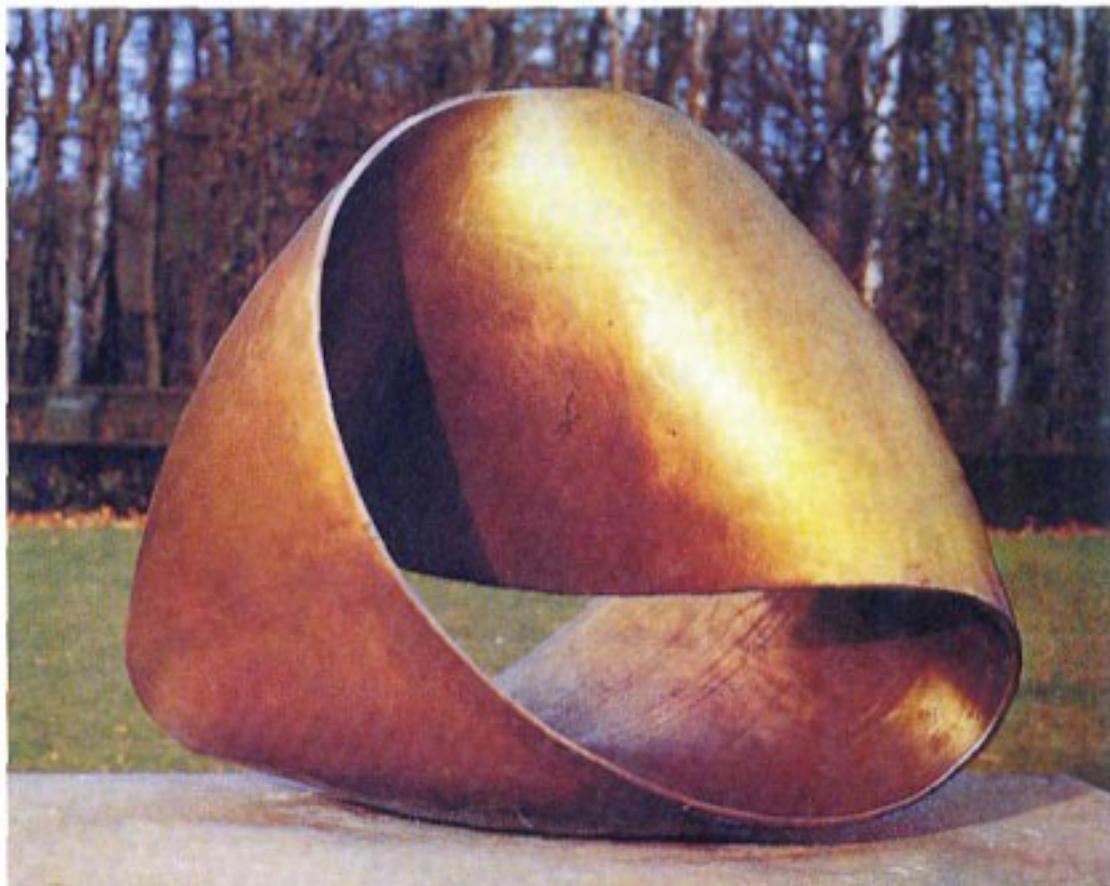
Сл. 9. - Улри Рикрим (Ulrich Ruckriem),  
*Без назива*, доломит (1989)



Сл. 10. - Магдалена Јетелова, *Стол* (1988)

Сл. Ц.-МЕБИЈУСОВА ТРАКА  
Аустуст Фердинанд Мебијус (August Ferdinand Möbius), (1790-1868), немачки математичар, познат по радовима из области пројектигше геометрије и теорије кривих површи, увео је појам површи која се не може оријентисати. Када се једна савитљива трака узме за два краја па се окрене за сто осамдесет степени, споје се крајеви а-б. Ако се четком умоченом у боју из једне тачке на површини крене по траци и без дизања четке стигне до полазне тачке, обояће се обе стране (лице-наличје) траке. При томе четка неће ирећи никде руб траке. Мебијусова трака знатно је утицала на савремено обликовање кривих површи, а нарочито у уметности (скулптуре Макса Била - Max Bill).

Макс Бил, *Побришта без краја* (1953)





Сл. 13. - Рођење  
Богородице (детаљ),  
фреске у Краљевој  
цркви у Студеници  
(1313-1314)

Сл. 14. - Ричард  
Сера (Richard Serra),  
*Clara - Clara*,  
инсталација за парк  
Тиљерија у Паризу  
(1983)

може обликовати и градити.

Та врста знања\* била је пресудна за настанак градова и првих обележја урбане културе, јер је град нешто што је унутра, затворено у одбрамбене зидове. То је унутрашња целина издвојена од осталог пространства. Појам унутра и унутрашње везује се и за лични доживљај појединца. Може се рећи да је унутрашње одзив на позив онога што је споља и које увек визуелно доминира.



1. Пред нама је маслачак са зрелим плодовима у облику лопте коју чини мноштво малих падобрана-плодова, који се лако разносе на ветру. Замислимо да смо снажно дунули у ту лопту и она се распршила. Плодови лете и полако падају на тло. Покушајмо да представимо њихов распоред и положај на папиру.

2. Количина воде од десет капи разливена је на равној стакленој површини. Представимо тај облик на папиру, а затим ту исту масу представимо у унутрашњости чаше од провидног стакла, ако је нагнута под углом од четрдесет пет степени.

Ову вежбу урадите без конкретног одмеравања.

\* (политехничка истраживања)

## **КОМПОЗИЦИЈА**

Композиција је састав, састављање делова у неку целину, уметничка обрада једне идеје у складу са захтевима материјала и средстава, у одређеној врсти израза.

У музици композиција подразумева и стварање (компоновање) музичког дела, као и само створено дело. Композиција у сликарству значи дело које има више чинилаца обједињених у целину. У нефигуративној уметности то је однос облика, боје и простора. У техници и технологији композиција је састав разних легура који чини компактну масу. У свакодневној пракси и у говору композиција је састав делова који чине целину.

Склад делова у целини веома је давно уочен у облицима природе. У сачуваном материјалу из палеолита и неолита налазе се и изузетно осмишљени облици оруђа. Зато је данас могуће говорити о култури компоновања као о нивоу схватања односа и начина постављања нечега према нечму. Основни смисао неке композиције сагледава се на основу тога колико су и како елементи композиције превазишли случајност и у којој мери остварен однос указује на препознатљив лични стил (ако је дело појединца) и на обележја времена у којем је композиција настала. Без обзира на то што се термином композиција данас означавају различите ствари, појаве и стања (на пример, композиција воза од тридесет вагона, композиција одређених мириса), увек се има у виду смисао резултата који се постиже том композицијом.

Колико год је тешко добро компоновати мноштво елемената који треба да чине композициону целину (одабрати праве и одабране поставити у најбољи однос), толико је тешко, а можда још и теже, компоновати мали број чинилаца композиције. У савременој уметности се тим проблемом бави заправо минимал-арт (уметност минималног исказа).

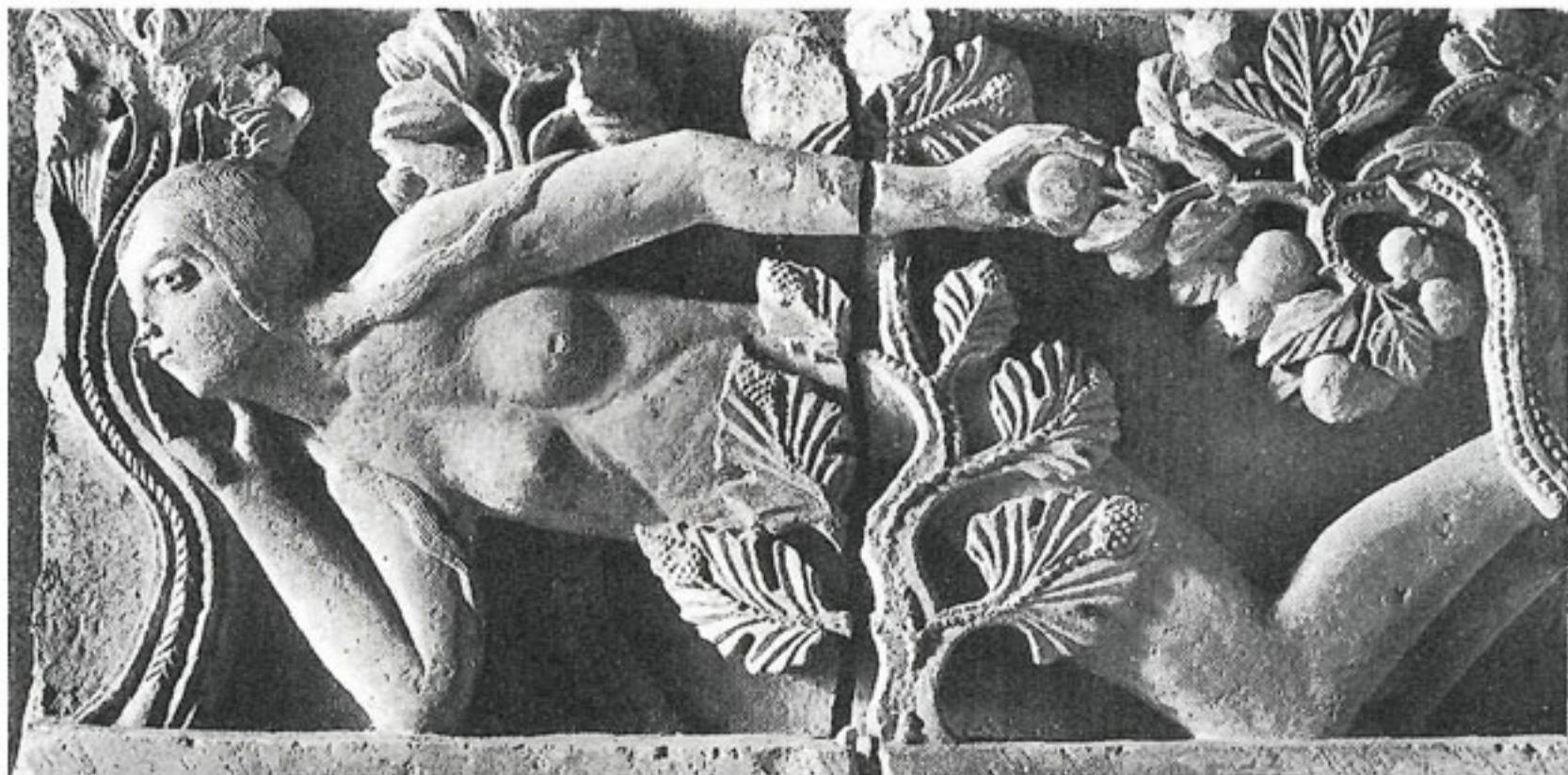
По правилу, композиција захтева два елемента или више њих, да би се могао створити неки однос тих елемената у простору. Ако је композиција начињена од једног елемента, онда се под композицијом подразумева њен однос према простору у којем тај елемент стоји. Сврха композиције је задовољена ако је успостављен неки однос нечега према нечму, а стваралац сасвим слободно бира средства и начине којима ће се изразити. Једним елементом се најчешће компонује у класичној скулптури, која је, по правилу, из једног комада. Она је смишљена и обликована тако да се може налазити у сваком простору, али најбоље стоји само у једном, најпогоднијем. У литератури о теорији форме често се спомињу одређени стандарди који чине композицију задовољавајућом. Међутим, нема никаквих стандарда ни прописа који унапред гарантују успех. Можемо сматрати да је композиција успела уколико су усклађени следећи елементи: ЛИНИЈА, ОБЛИК, ДИМЕНЗИЈЕ, СТАЊЕ ПОВРШИНЕ, СТЕПЕН ОСВЕТЉЕНОСТИ ИЛИ ВАЛЕР, БОЈА.

То су елементи из којих ваља компоновати одређену и смислену целину. Као што клавир није музика, тако ни ови елементи сами по себи не значе ништа ако се не употребе креативно. Јер, само један од тих елемената, на пример, ли-нија, нешто шире схваћена, истовремено је и правац и кретање и конкретна димензија и квалитет постојања и степен осветљености и одређена боја. Шта, dakле, узети од линије па да се она на најбољи начин нађе у композицији? Додајмо да у најновијим истраживањима простора и облика у њему, линија више није површина, већ волумен. Иначе, линија је и сама волумен и носилац неке форме. Све што је у домену људског схватања могуће је изразити линијом. У том смислу су могућности изражавања линијом бескрајне - њоме се може пред-ставити све у било којим димензијама, с тим што ће једино пресек лопте бити заувек утврђен као круг, а коцке - квадрат. Линеарни склопови трију основних форми - КРУГА, КВАДРА-ТА И ТРОУГЛА - „призывају“ у свој опсег три основне боје, чиме настаје нека врста неразвојних парова, те се може рећи да ПЛАВА одговара КРУГУ, ЦРВЕНА КВАДРАТУ, а ЖУТА ТРОУГЛУ.

Сл. 15 - Основне боје у основним облицима



Сл. 16. - Паул Кле,  
*Хамамет са сбојом уамијом*  
(1914),  
акварел на папиру.  
Однос линеарног и површинског  
ускалајен је величином видног  
поља. Као инспирација за ову  
слику Клеу је послужила  
панорама малих градова  
афричког подиебља коју је  
стилизовао од елемената палми  
и малих белих кућа.



Сл. 17. - *Еба из Ошеги*, надвратник цркве Св. Лазара у Отену (Autiin), Француска (1120-1130) На овом примеру обједињени су идеја и остварење тако што су фигура Еве и задати простор усклађени на најбољи начин, Представа Еве (прве жене по хришћанском веровању) у змијоликој форми на надвратнику упућује све вернике да прођу испод ње (прелазећи преко прага у цркву). То је директна опомена верника на први грех. Пошто је прича о Еви везана за мотив змије и јабуке, Ева се у хоризонталном змијолику провлачи између стабала која су и сама представљена змијолико. У представљању Еве уобичајено је да она стоји док бере јабуку са стабла. Овде она у свом змијоликом покрету у последњем моменту хвата јабуку. Тиме је остварен сугестиван покрет планинске пливачице, иако се све то дешава у веома скученом простору који симболизује рај. Овај рељеф указује како су идеја, ликовно и значењско схватање фигурантног облика обједињени у једној композицији.



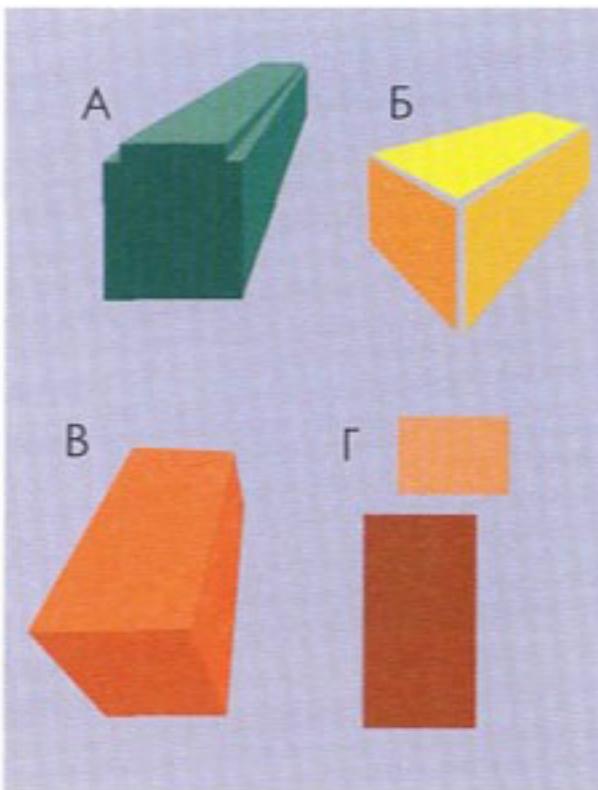
#### Сл. 18. - КОМПОЗИЦИЈА

Посуда из Наксоса, око 2000. године пре нове ере, печена земља, Атина, Национални музеј. Декорација на плиткој посуди указује на близку везу представе и митског веровања. Стилизација у суштини само једне линије која као да се попут нити клупка одмотава и поново намотава створила је четири „клупка“ у шеми угаоних простора квадрата. То се може односити на четири стране света, на четири годишња доба, које у истом смеру, дакле, кружећи, обилазе четири делфина, симболишући кретање и промене у природи. У средини је представа Сунца, па се може схватити да је ова декорација визуелно представљање и схватање космичког простора. По једном старом грчком миту, за Делфе се везује Пито (Питон), велика змија која је чувала извор воде у Делфима. Извор се налази поред Аполоновог пророчишта где се он борио са змијом. Аполон је имао и дужност да сваког јутра четворопрегом преноси Сунце с истока на запад. На то вечно кружење указују четири делфина који се окренути унутар „спољног“ простора, а начин на који сулиније склупчане - на положај питона док лежи, мирује. Приближно на овакав начин могу се „читати“ значења у визуелним траговима материјалне културе далеке прошлости.

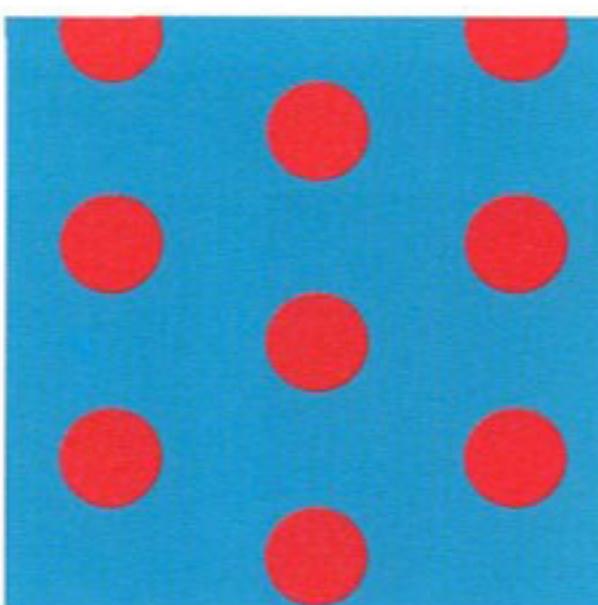
Чиниоци композиције у визуелном представљању разликују се просторно по својим контурима (којима се и издвајају од осталог простора). По начину издвајања једних од других или свих заједно од простора, разликујемо површинско - дводимензијално и запре-минско - тродимензијално компоновање. Али, без обзира на такву просторну разлику, када кажемо композиција - морамо одговорити и на питање *композиција чеха и за што*. У томе се исказују богатство и могућности лепоте стваралаштва и компоновања. У композицији, као и у свакој другој врсти стваралачког рада, јасно се може препознati разлика између прављења и стварања. Прављење је задовољена форма> а стварање је тражење из-раза у прављењу форме.

Израђајност се може постићи и понављањем - репетицијом - елемената ако се они стваралачки распореде тако да њихово понављање истиче оно што се желело изразити и варира га. Принцип понављања у стваралаштву ствара утисак густине материје која зрачи одређеним изразом, најчешће препознаваним као снага, здравље, драма или трагедија. У музici је то лајтмотив (нем. *lieten* - водити) којим се подстиче и иновира тема тог музичког дела.

У архитектури то могу бити облици или детаљи који понављањем на истом објекту дају утисак пронађеног стилског јединства или неког принципа који је кључ конструкције тог објекта (Палата Цернин). У сликарству је то препознатљив „рукопис“ потеза четке који се по траговима боје издваја од на-чина рада осталих уметника, као што је, на пример, начин наноше-



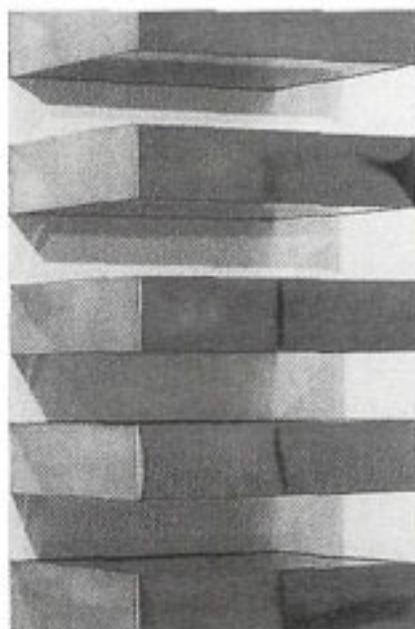
Сл. 19. - КА СТВАРАЊУ ТРОДИМЕНЗИОНАЛНОГ ОБЛИКА  
А. Пуна маса  
Б. Стварање пуне масе  
В. Тродимензионални облик настаје затварањем површина  
Г. И основа и пресек објекта у истој представи



Сл. 20. - ЈЕДНОСТАВНО ПОНАВЉАЊЕ  
Уочавамо неколико података: а) принцип по коме настаје орнамент; б) убедљиво је наметнут круг као мотив, који се у пра-вилним размацима понавља у видном пољу; в) сами размаци - простор између кругова - постају важан чинилац видног поља; г) овако умножен и распоређен исти облик ствара утисак непрекидног тока тачкасто орнаментисане траке.



Сл. 21.МОНО-ЕЛЕМЕНТ ЈЕДНИНА И МНОЖИНА Клод Вијала (Claude Viallat)  
*Понављање*, детаљ (1965). Понављање једног облика чини мноштво, што је врло чест мотив у неким врстама декорације (тапети, подне површине, а и друго).

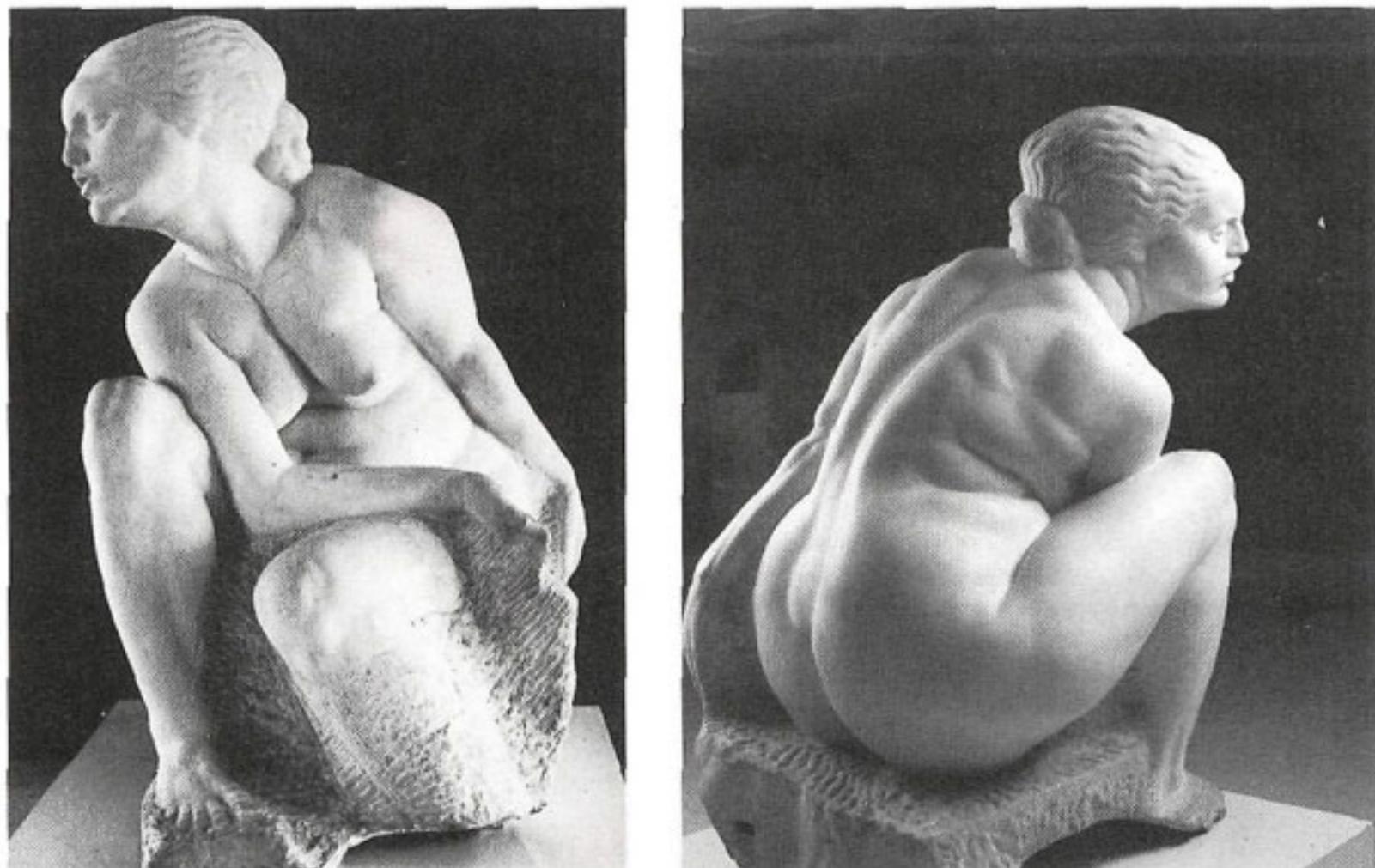


Сл. 22. - Доналд Џад  
(Donald Judd),  
*Без назива* (1968)

ња боје у сликарству Бан Гога. У скулптури се принцип понављања огледа често у типу форме поједињих вајара (*Велика удобница*), а то значи да вајари, без обзира на то шта раде, увек на одређени начин користе волумен, површине, димензије и положаје облика у простору.

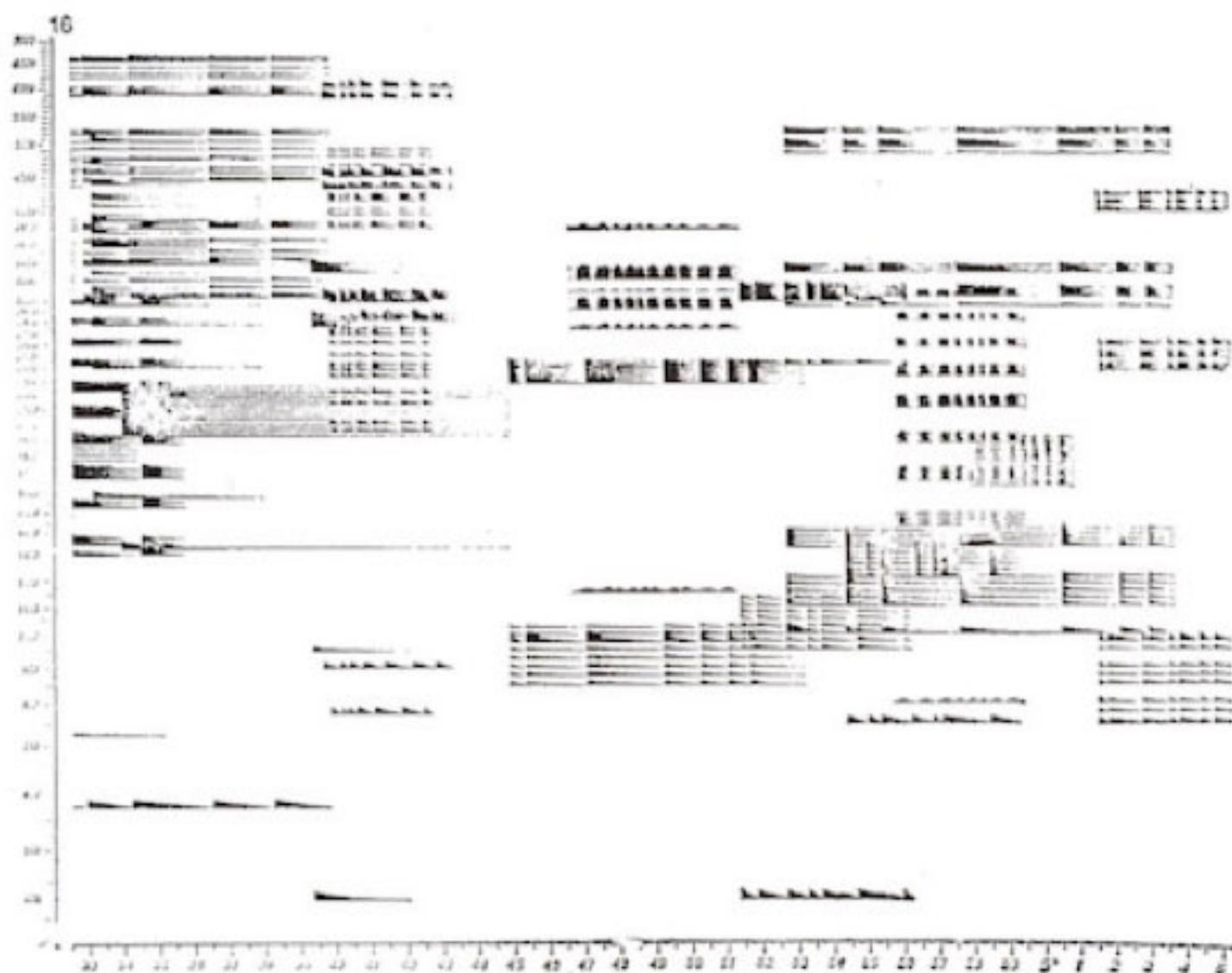
С обзиром на све изнето, понављање се може разврстати у три основне варијанте.

а) Наизменичност или алтернација (лат. *alternare* - чинити што наизменично) - најчешће се примењује у музичи и поезији, као и у новијим видовима сликарства и скулптуре. б) Обрнути редослед понављања или инверзија (лат. *invertere* - изврнути, окренути) - у неким културама је основни принцип представљања простора и онога што је у њему. Тај принцип је поштован и у византијском сликарству. Огледа се у томе што се сви правци удаљавања од предњег плана ка дубини простора разилазе (супротно од за-кона централне перспективе, по којима се сви правци ка дубини сужа-

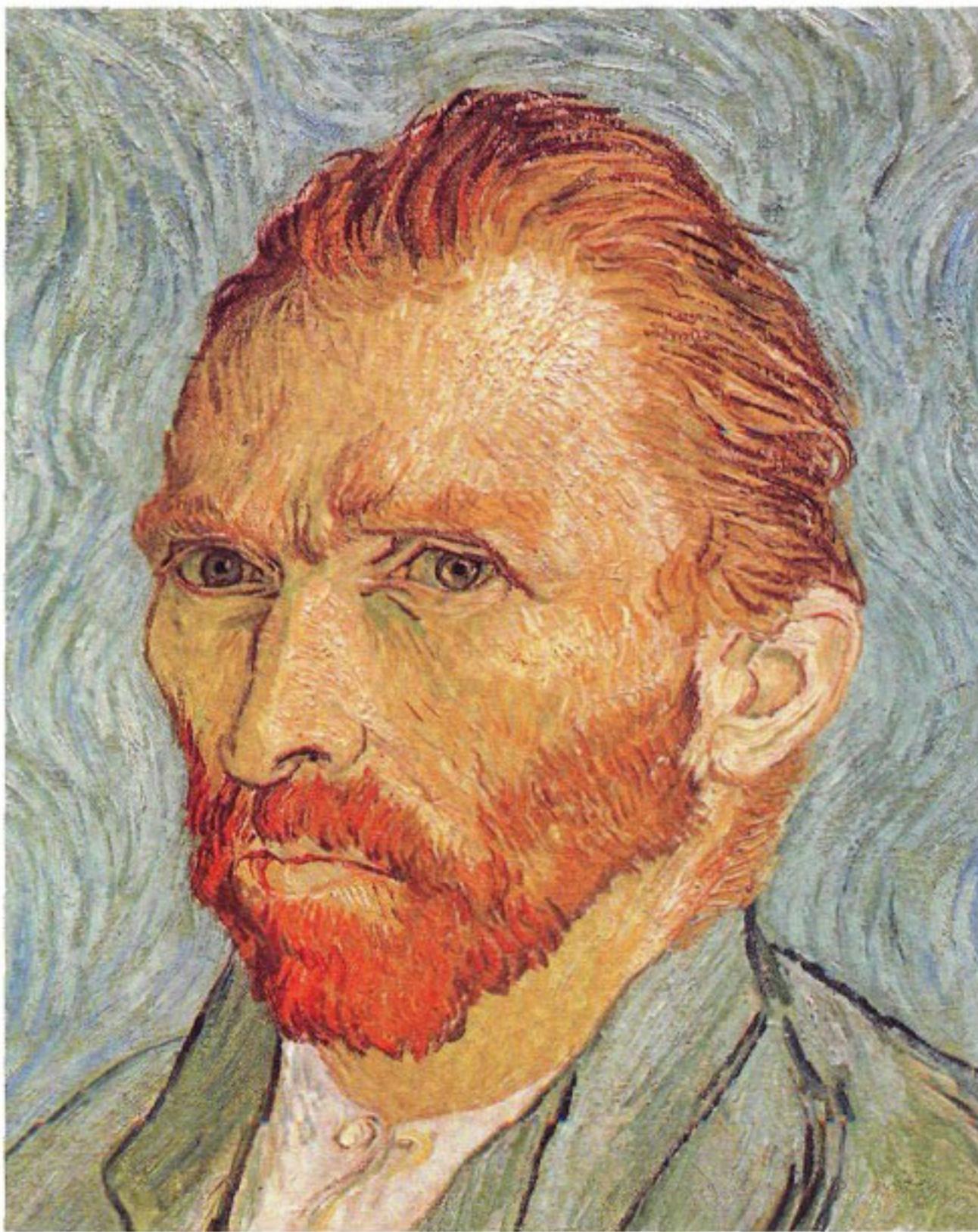


Сл. 25а и б. - Иван Мештровић (1883-1962),  
*Велика удобница* (1908), Музеј савремене уметности, Београд

Сл. 24. -  
КОМПОЗИЦИЈА  
Владимјерж  
Котоњски  
(Włodzimierz  
Kotonski), *Лела*(970).  
Композиција за  
електроакустичку  
музику у којој сасвим  
прецизно једино  
автор препознаје  
партитуру дела. Ако  
би се неко други  
подухватио извођења  
овог дела, морао би  
да уложи дosta труда  
да одгонетне овај  
визуелни наговор „да  
се буде музика“.  
Оваквих личних  
партитура у савременој  
музици има много.  
Неке су чак такве  
да су ближе визуелно-ликовном задовољењу него музичкој  
могућности.



Сл. 25. - Франческо Карати  
(Francesco Caratti),  
Палата Цернин, Праг (1669-1676)

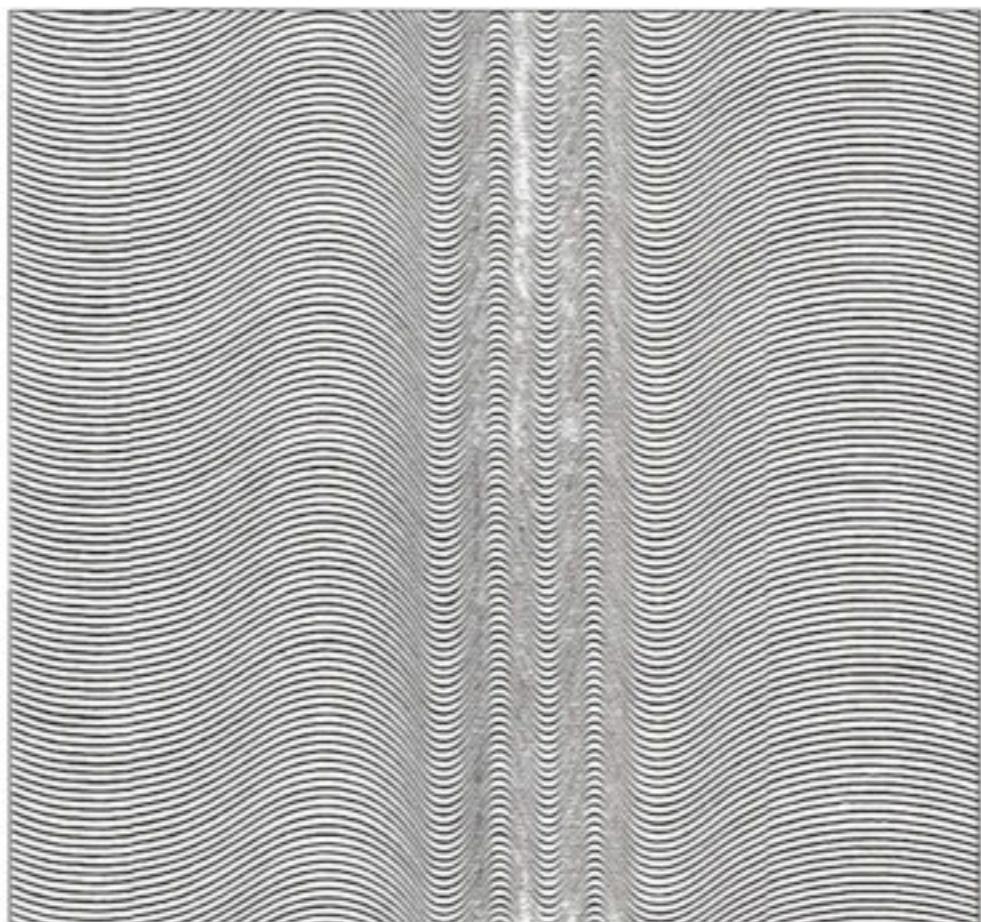


Сл. 26. - Винсент ван Гог (Vincent van Gogh)

Аутопортрет (грч. *autos* - сам, само и франц. *portrait* - верна слика, лик некога, што се односи углавном на људе или нека друга бића до којих је човеку стало). У уметности је аутопортрет чест мотив. Напуштајући традиционална схватања уметности, модерна уметност је наметнула и један целини захтев „индивидуалном изразу уметника“. Већ је импресионизам крајем XIX века разградио контуру сликане форме. Сликарство Винсента ван Гога постало је узор индивидуалном схватању боје и форме, јер је он као лични став према сликарству јасно истичао сваки потез боје и анесене четком. Тако су зоне бојених површина практично настајале цртањем бојом. То се нарочито истиче у смењивању ритмова у правцима линеарног наношења боје четком. У том смислу је Ван Гог изванредно умео да прати површине сликаног облика, као што се види и на овом детаљу аутопортрета. У том цртачком поступку бојом он је веома сугестивно истицао светле делове сликане површине.



Сл. 27. - Христос поучава у храму (цртеж композиције), Дечани.  
Пример инверзне перспективе, све  
лишће из једне стајалишне тачке  
одлазећи у простор међусобно се  
шире и долазећи из даљине улазе у  
једну тачку предњег плана.



Сл. 28. - АЛТЕРНАЦИЈА  
Бриџит Рајли (Bridget Riley),  
*Спруја*.  
На овом раду стално понављање истог типа  
линије у таласима, смањивање таласне  
дужине у средњем делу чини површину  
„тродимензионалном“. Ово је пример дела  
оп-арта (правац у уметности шездесетих  
година XX века који се заснива на  
коришћењу особености апаратуре чула  
вида}. У тренутку опажања оваквог  
распореда линија у нашем оку настају  
вibrације које изазивају неугодност. Све  
титра, постаје покретљиво и стиче се утисак  
о постојању треће димензије.

вају и стичу у једној тачки на хоризонту). Инверзијом се представљени призор из дубине враћа у предњи план.

в) Преклапање - делимично прелажење једне бојене површине у другу - суседну, с тим што се на месту прелаза ствара трећи бојени квалитет. Ако се преклапају облици чија се боја не меша, на месту преклапања један део се стапа или нестаје у површини другог, или, ако су од чврсте масе, прекривају се попут црепова на крову.

Сл. 29. - ПРЕКЛАПАЊЕ

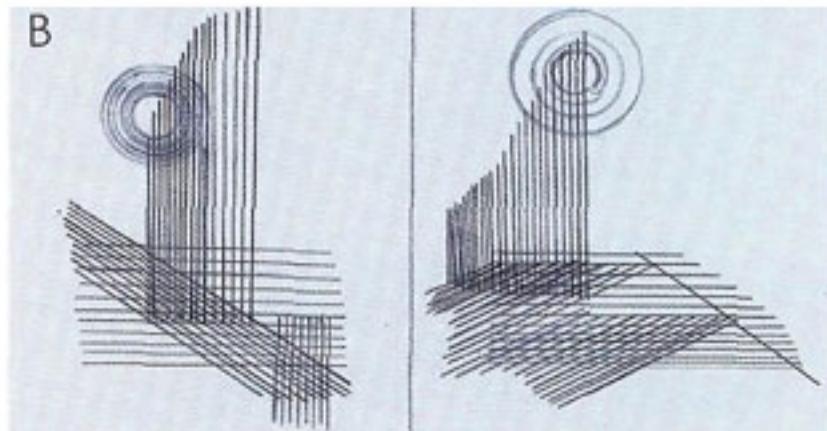
- А. Надношење (облик изнад облика)
- Б. Делимично стапање
- В. Прожимање.

Преклапање је континуитет (наставак) делова форме од истог материјала и облика или наставак једне форме другог материјалом и обликом којима се ствара нека целина.



Сл. 30. - Рој Лихенштајн (Roy Liehenstein)

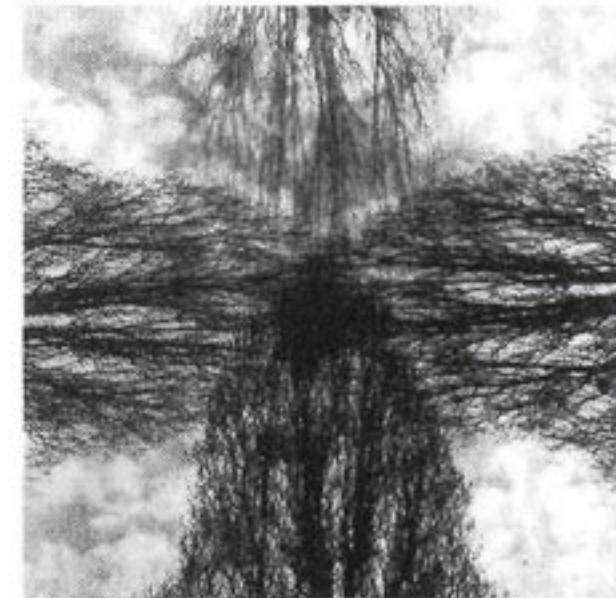
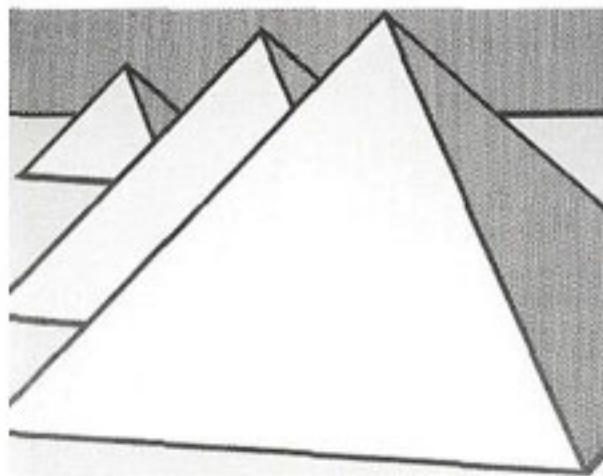
*Велика пирамида,*  
уље на платну (1969)



Сл. 31. - ПРЕКЛАПАЊЕ ДОДИРОМ У СУСРЕТУ

Ђорђе Одановић, *Дрво 4 X*, фотографија (1989).

Линијски растер фино разгранатог дрвета (исто стабло) на овој фотографији ушао је у видно поље с четири стране. Преклапањем се створила зона згушњавања врхова. На основу најаве централне, гушће зоне, створена је визуелна сугестивност по којој се истовремено сва четири дрвета појављују у видном пољу као целине крошњи.



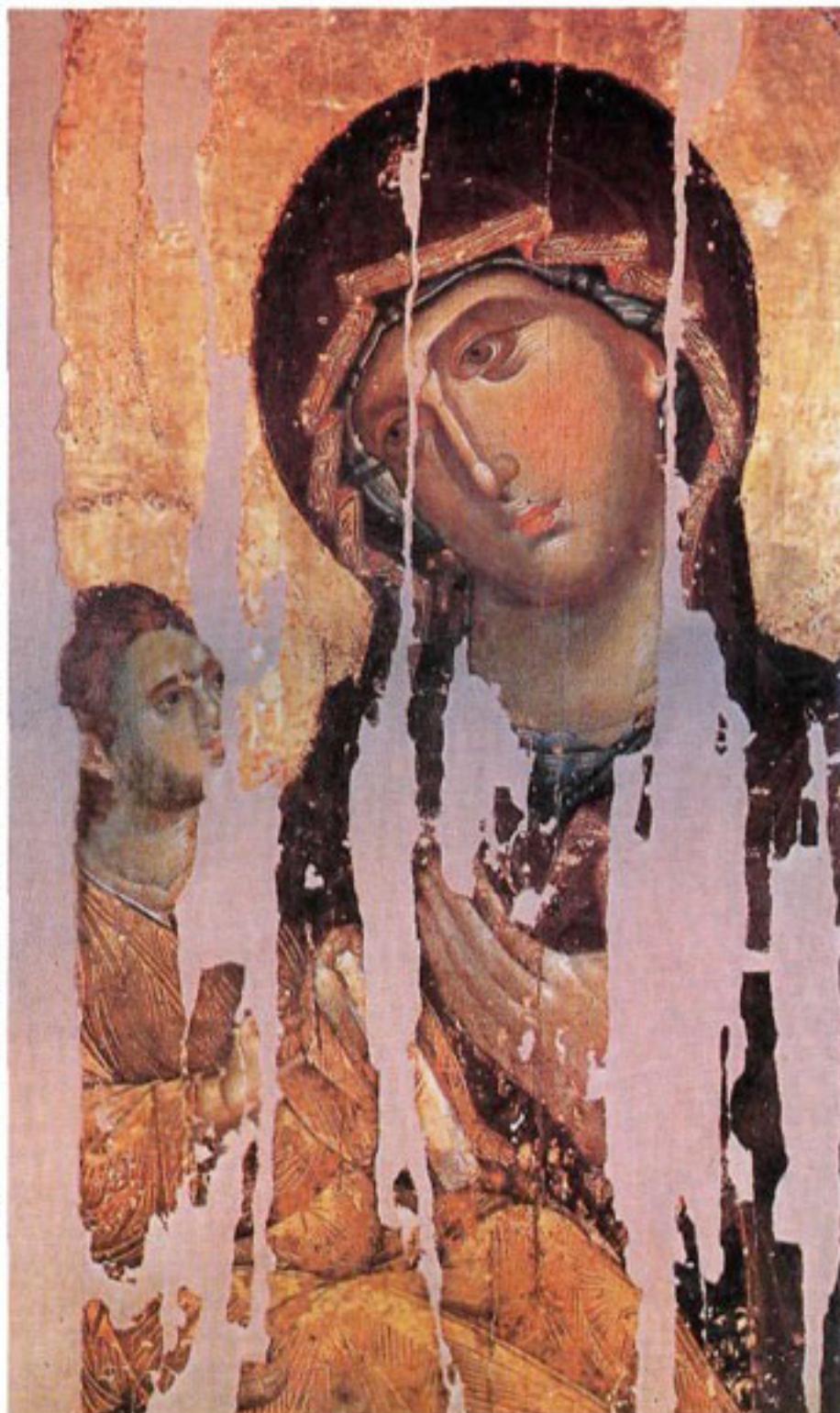
1. Компонујте један целовит облик у јединствено затвореној површини у којој ће сваки део „пронаћи“ своју одговарајућу обојеност.  
Као што су црвена, жута и плава основне боје из којих мешањем настају остale, тако из крута, квадрата и троугла настају сви остали облици.
2. Преклапањем обојених провидних материјала (стакло, пластична маса, папир и друго) створите композицију, где из основних боја (плава, црвена, жута) проистичу секундарне - изведене (љубичаста, оранж и зелена).

## ОБЈЕДИЊАВАЊЕ ПЛАСТИЧКИХ\* ВРЕДНОСТИ

Под обједињавањем пластичких вредности подразумевају се сви напори да се идеја о одређеном пројекту оствари на најбољи начин. Тиме се мисли на стварање нових конвенција по којима уметничко дело или неки други производ постају вредност креације, знања и труда у савременом смислу. Обједињавање пластичких вредности као креативно искуство старо је колико и сами производи људског рада свих врста и значења. У античкој Грчкој постојали су канони (правила) по којима су се обликовале и мериле, на пример, фигуре у скулптури.

У средњовековним ерминијама (књигама упутства и прописа како се слика, где и чиме, према верским канонима) наводе се строги услови за сдикање, на пример, Богородице на иконама и фрескама, којима се обезбеђује да слика изазове и подржи одређен доживљај њеног лика. Тако се про писује да Богородица мора бити лепа и млада, али да њен лик код верника не сме побуђивати ишта друго осим по-мисли да је света личност и Христова мајка. Како помирити те две супротности? Сликар је (по хришћанском веђивању први лик Богородице насликао је свети Лука) том приликом прибегао искуству деловања боје на људска чула. Знајући да боје из хладног спектра делују несензуално, он је Богородицу „обукао“ у широку хаљину (ризу) с капуљачом на глави, рукавима спуштеним до шака и дутачку до стопала, плаве или тамнољубичасте боје. Тако су се „охладила“ сва друга својства представе младог и лепог лика, те је Богородица сведена на лик мајке брижне за судбину сина, која јој је била обзнање-на већ самим његовим рођењем. То су, уз обрве закошене према центру чела, била средства и начини којима је уметник испуњавао захтеве наручирача. Још се у античкој Грчкој знато да ће глу-

Сл. 32. - *Богородица Одигитрија*, икона из средине XIII века. Некадашња престона икона из stare цркве, вероватно цариградски рад, Хиландар



\*Пластичке (франц. *plastique* – податан за обликовање), а не пластичан, не од материјала пластике.

мачке маске одговарати СВОЈОЈ намени ако се тип трагичног лика сведе на битна обележја доживљаја трагедије.

На трагичним маскама обрве су такође биле закошене ка челу, а углови усана били су спуштени супротно, ка бради. Маска комичара била је по свему опречна трагичној: и углови развучених усана и обрве били су закошени нагоре.

Уметничка продукција је скоро до XIX века почивала на наруџбинама и захтевима наручилца. Однос уметника према наручнику био је исти као и однос занатлије. Стога је у многим занатима стваралачко схваташање рада онај чинилац којим се превазилазе корист и цена обављеног посла. Зато и данас говоримо о сјајним занатским творевинама,



Сл. 33 - Пабло Пикасо, *Герника* (1937).

Ако је повод за настанак ове слике било немачко бомбардовање града Гернике у Шпанији у време грађанског рата 1937. године, онда се никако не може тврдити да се на овој слици види нешто од тог бомбардовања. Пикасо се није повео призором разарања града, већ симболиком значења општег зла и трагедије. На овој слици та се симболика своди на митска значења у којима је Пикасо симбол агресије доделио бику, а који се, као и друге фигуре, само наслућује у горњем левом углу. Глава коња симболизује жртву. И све друге фигуре које се могу препознати у људском лицу сугестивно изражавају патњу и очај. Пикасо је *Гернику*, да би изразио сву драматику једног историјског догађаја, осмислио тамно-светлим контрастима, јер валер ублажава снагу израза. Контраст је овде и једина могућност да се створи историјска веза општег значења у појединачном изразу форме.

а творити значи, заправо, стварати. За употребно и лепо данас се већ уобичајио израз *примењена уметност*. Дела примењене уметности на-стају на задовољство наручиоца и у славу ствараоца. То је такође начин да се све људске потребе доведу на ниво корисног и лепог, али и доказ да је то могуће. Има веома много примера да је заиста тако, од лепо обликованих обичних дугмади, квака на вратима, намештаја, амба-лаже, накита, до башта, вртова, спортских терена, радионица, фабрика, школа, болница, јавних саобраћајница и свих простора и објеката где се живи, ради и одмарает. У сва таква настојања којима се људски производ и живљење доводе до високог степена задовољења захтева за добним, лепим, корисним, јефтиним и савременим, непосредно су укл>учени и дизајнери. Да би дизајнер одговорио захтевима времена, осим неоп-ходног дара за тај позив, мора поседовати и знања из разних области (вишедисциплинарна).

1. Пронађите најбоље место за смештај круга  $R = 3$  см на површини квадрата чија је странница 13 см.
2. Уцртајте на површину А4 шест положаја обичног кључа опциј-тавањем, водећи рачуна о њиховом распореду у целини видног поља.
3. Пронађите најбољи однос контуре крушке, шибице и троугла висине  $h = 4$  см.
4. Дводимензионално обликујте велико слово А које тежи да се претвори у N, па да тако личи на неки предмет.
5. Представите само унутрашњост стаклене чаше.
6. Поставите у слободан однос три боје: једну за коју верујете да је ваша боја, другу коју једва примећујете и трећу која се, по вашем мишљењу, свуда намеће.

## IV. ЛИНИЈА КАО ЧИНИЛАЦ ФОРМЕ

Линија је форма која својим простирањем и интензитетом ствара одређена просторна обележја. Важна су два принципа која доказују да је линија најприлагодљивији визуелни чинилац у захватању простора.

1. Све отворене линије теже правој. (То је приближно онаме као када бисмо један конопац бачен на гомилу узели за два краја и сваки развлачили у супротном правцу.)

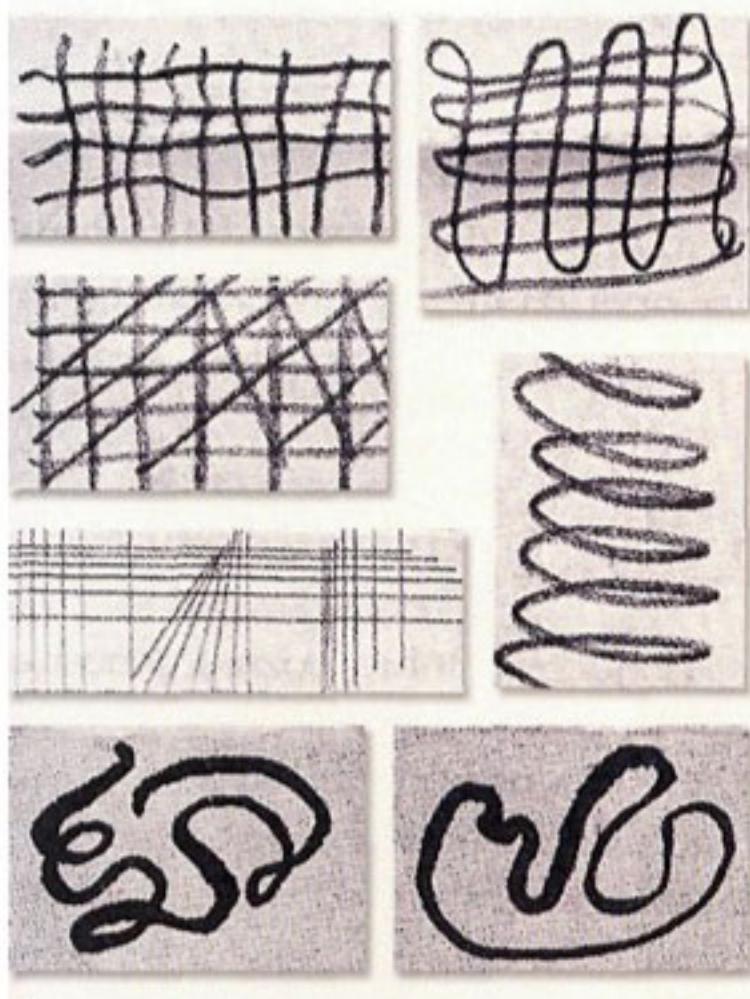
2. Све затворене линије теже кругу. (Ако се споје оба краја тог конопца и он се баци, формираће се кружни облик који, без обзира на то колико је деформисан, увек може постати правilan круг.)

Из тога следи да у свим видовима просторности постоје отворене и затворене форме, а из тога, опет, да су отворене форме примерене дводимензионалном простору, а затворене тродимензионалном. Смисао одређене визуелне информације задобија линија у функцији општавања, то јест кад својим током или сусретима с другим линијама ствара КОНТУРУ неког облика. С друге стране, густо постављене линије, једна поред друге или једна преко друге, стварају ПОВРШИНУ, чија густина иде од провидног растера до крајњег набоја линеарном структуром. Такве површине се најчешће постижу распоредом који у ткању називамо основа и потка. То је укрштање вертикалног с хоризонталним правцем под углом од  $90^\circ$ . На тој шеми заснована су сва практична искуства плетења и ткања. Ако се у такав распоред вертикала и хоризонтала унесу лева и десна дијагонала, настаје још уочљивије згушњавање површине. То већ отвара гугт идеји о преласку површине у масу. У савременој уметности тај проблем је добро познат. Мноштво линија на истој површини до те мере згушњава њихове материјализоване трагове да се ствара слој с уочљивом енергијом унетом у те потезе. Тиме се отвара нов проблем. Дејство мноштва линија на једној површини, поред очигледно створеног слоја и унесене енергије, ствара и енергизовану зону - набој који је произвело дејство линеарног организовања површине. Тиме долазимо до свести да линија својим дејством може постати ствар за себе, ствар која не тумачи ништа осим самог свог постојања. С оваквим схватањем могућности линије стижемо до два основна вида изражajности линије, што се може запазити у неким делима савремене уметности.

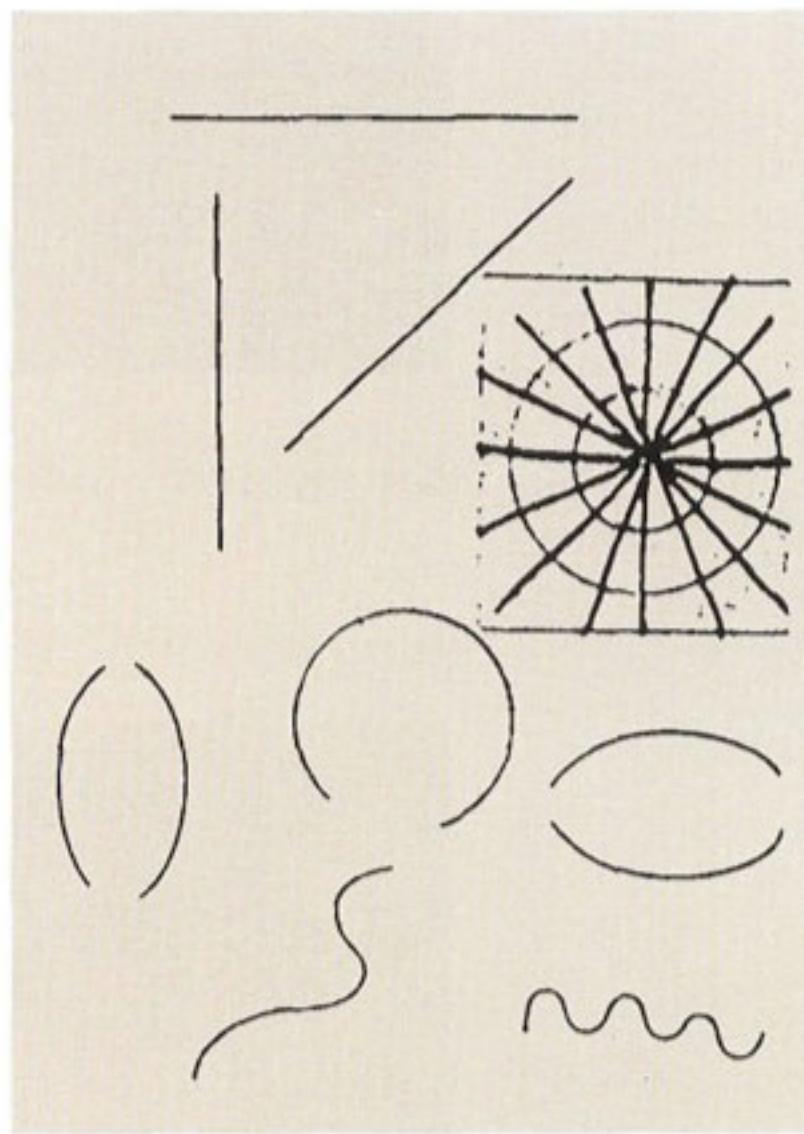
Први вид су линеарни токови према простору, при чему се линија „намотава“ око задатог простора као сугестија о волумену. Ту је до-минантан криволинијски ток.

Други вид настаје када се унесена енергија материје (која оставља линеарне трагове) поистовећује с праволинијским правцем и брзином остварења такве линеарне структуре. То називамо креативним гестом. У том смислу остварен линеарни догађај препознајемо и као ствар за себе и доживљавамо значај креативности настанка (процеса линеарног остварења), као и завршни рад.

Линеарно остварење форме, којом се сутеришу, на пример, елеганција и умилност, било би у визуелној култури означено као женско-лика форма, а што видимо на неким јапанским цртежима од XVII до XIX века или у европској сецесији (правац уметности на преласку у XX век). То су углавном намере да се што убедљивије представљена форма истакне и поетизује по угледу на лик жене, облик цвета, лепоту предмета и слично.



Сл. 1. - ЛИНИЈА - ОСНОВА - ПОТКА  
Основни принцип у стварању површине од неколико основних линија - ка густој мрежи, омогућујују две ошовне линије, хоризонтална и вертикална, које се пресецају под правим углом. То је, поред осталог, и шема потке и основе за свако плетење и ткање.  
Гушћа структура постиже се уношењем леве и десне дијагонале.  
А. Све отворене криве линије еквивалентне су правој.  
Б. Све затворене криве линије еквивалентне су кругу.



Сл. 2. - СМЕР  
Линија у простору чини и означава стање повезаних тачака, а смер сугерише дејство енергије у датој форми према простору. Линија дефинише положај и мерљивост визуелне чињенице према простору, а смер информише о односу стајалишне тачке према одређеном делу простора. Смер може да одреди било шта ако је усмереност довољно јасна, на пример, сноп светла, торан, катедрале стрелица за показивање правца или правац показан руком.



Сл. 3. - Ханс Хартунг  
(Hans Hartung), *Слика 54-16* (1954)



Сл. 4. - Китагава Утамаро  
(Kitagawa Utamaro),  
*Куртизана* (крај XVII века)

Сл. 6. - Жорж Матје (Georges Mathieu),  
*Сбујде Капетанци* (детаљ), (1954)



Сл. 5. - Густав Климт  
(Gustav Klimt),  
*Црни шешир* (1910)



## ЛИНИЈА КАО ДОЖИВЉАЈ

Одавно је примећено да линије усмерене у једном правцу различито доживљавамо, јер нас на то наводи искуство засновано на уочавању неких масовних појава у природи и људским активностима. Основни по-ложај или усмерења су ХОРИЗОНТАЛА, БЕРТИКАЛА, ДИЈАГОНАЛА и КРУЖНИЦА.

Хоризонтална усмереност сугерише миран ток и лежећи положај. Вертикала значи раст, узвишеност, елеганцију, духовност.

Дијагонала је заустављен по-крет у пролазу, стремљење, драма-тика. Дијагонала представља могућност и хоризонтале и вертикале.

Кружно усмерење је пут ка криволинијски ограниченом прос-тору, све док се завршна тачка кружнице не споји с почетном. Круг је симбол коначног оформљења, ограничења, забране, заштите, као и најмање и највеће форме (тачке и свемира).

У проширеном значењу усмерености линије, хоризонтала ствара утисак опуштености и умртвљености.

Испупчена, полуузакривљена линија (попут готичког лука или врата бика) изражава снагу, издржљивост, постојање.

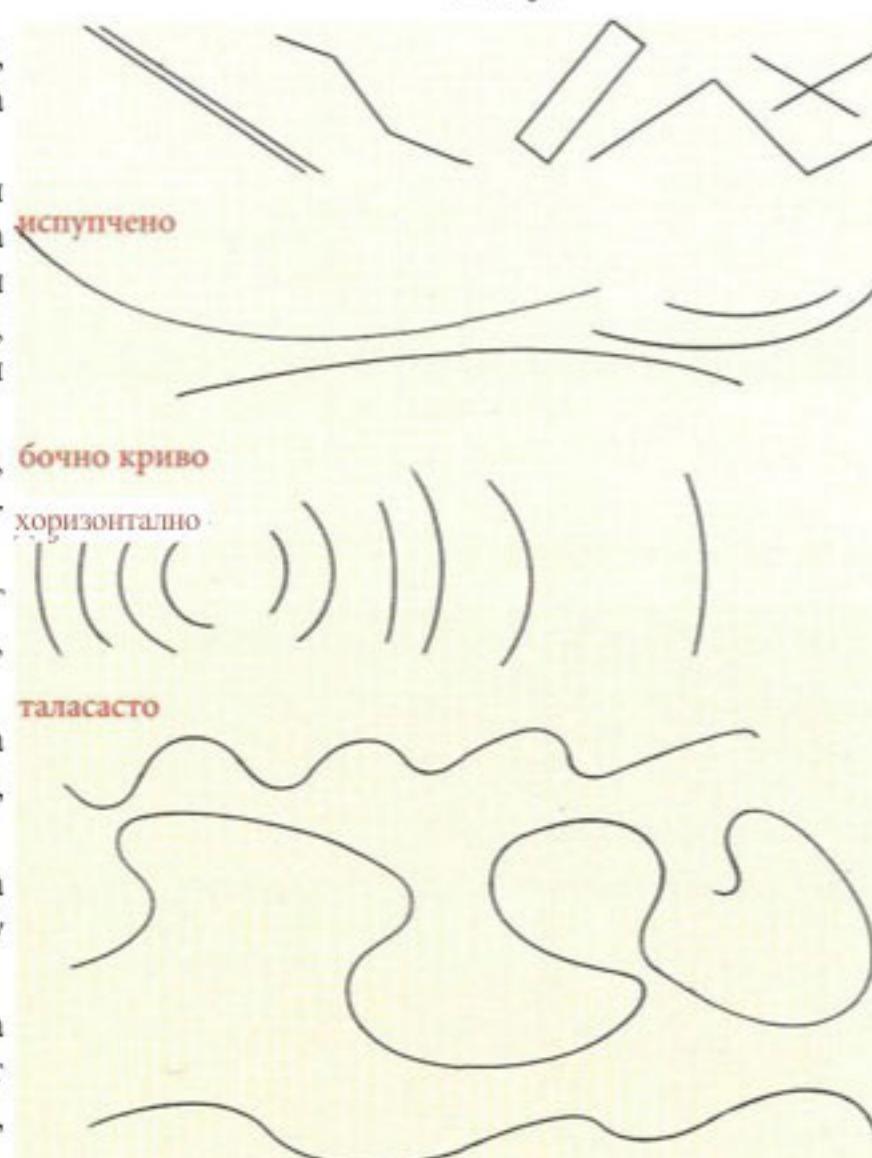
Опуштена линија која виси попут жица на далеководу у летње доба изражава тромост, непокретност.

Бочно укривљене линије (као лева и десна заграда) изражавају заштиту, сигурност, изолацију од околине.

Таласаста (змијолика) линија изражава хармоничан, женсколик покрет, континуитет енергије, првац који сам себе стално обнавља, покренуту површину (таласи на води).

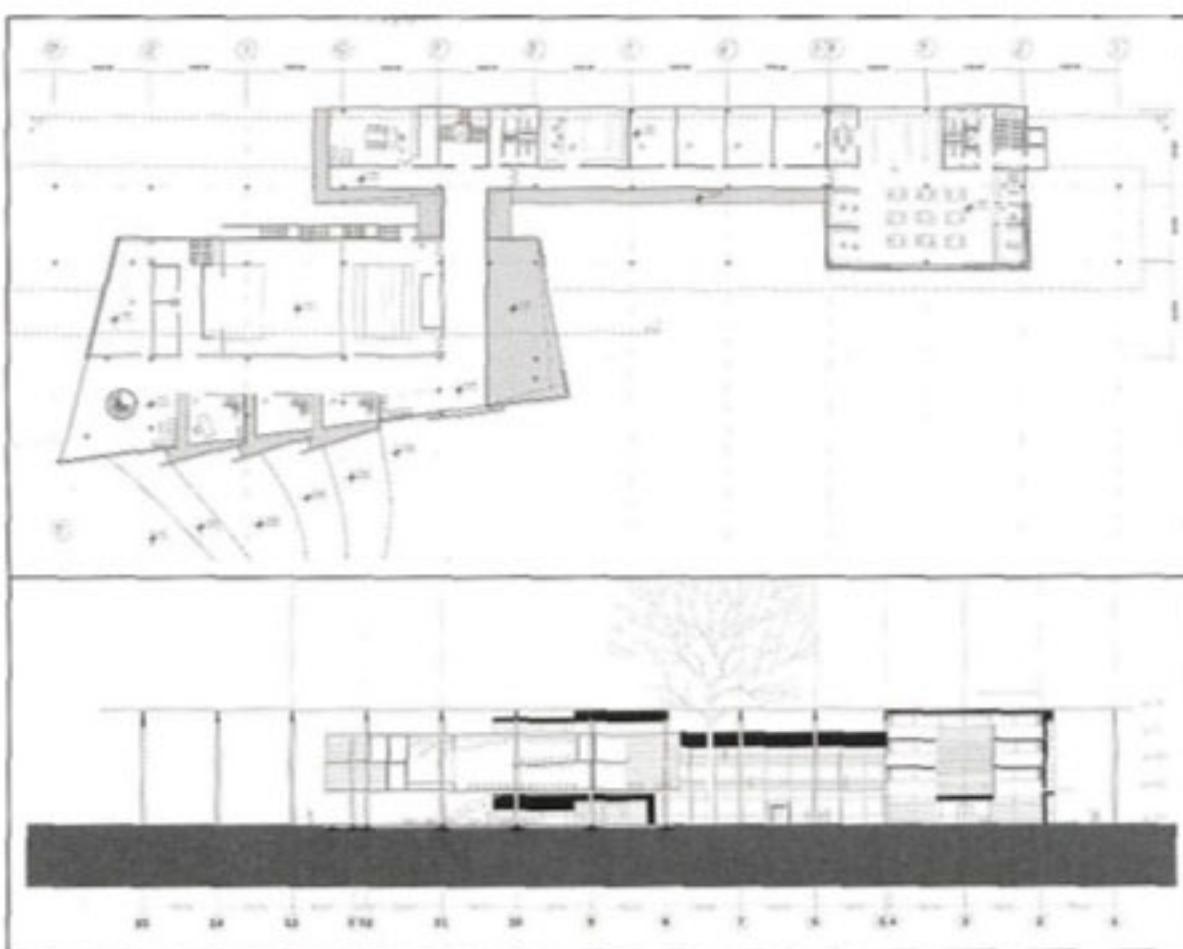
Међутим, то су само уопштена и класична значења која савремена

Сл. 7. - Основна усмерења и облици линије



уметност и други облици сазнања и праксе знатно мењају и проширују. Дошло се, наиме, до сазнања да све зависи од смисла ових усмерења и облика, од тога шта их још визуелно подржава, почевши од боје позадине до врсте материјала којим су линије извучене. Тако, на пример, исте линије неће значити исто, без обзира на њихову исту дужину и ширину, ако је једна извучена тушем, а друга обичном оловком.

### ТЕХНИЧКИ ЦРТЕЖ



Сл. 8. - Савремени архитектонско технички цртеж (основа и пресек)

Сл. 9. - 3D модел



Линија има посебно значење и улогу у техничком представљању, такозваном техничком цртежу. То је склоп линија којим се постижу једноставна сагледљивост и препознатљивост основних обележја облика, његових димензија и техничких података о материјалу и могућностима обраде. Израђен на законима перспективе и нацртне геометрије, такав цртеж „сагледава“ представљени објекат са свих страна, у разним пресецима и из различитих углова.

За технички цртеж је веома важно да оно што је и како је представљено буде у свим појединостимајасно онима који се њиме служе, без обзира на то ко је аутор таквог цртежа. Технички цртеж је за извођача објекта исто што и ноте за музичаре. Међутим, и код таквих се цртежа, ако су их радили уметници, може уз све поменуте стандарде, осетити креативан приступ, као, на пример, на

неким техничким цртежима Леонарда да Винчија, Микеланђела и других.

Данас техничко цртање пружа знатно више информација и има шире могућности представљања, јер компјутерско пројектовање и обрада већ изналазе нове поступке и системе представљања облика и простора.

1. Узмите папир из блока бр. 5 и с оловком у руци ставите подлактицу на угао папира. У том положају уцртајте неколико линија, па затим подлактицу ставите на следећи угао папира и тако редом, из сва четири угла, уцртајте неколико линија. Шаку у корену не покрећите.
2. На исти папир с оловком у руци поставите шаку на ивицу око сре-дине папира. Сада само из зглоба шаке уцртајте неколико линија и то поновите на све четири стране, тако да се линије добијене покре-том из лакта додирују и преклапају с онима уцртаним само шаком.
3. Из тако добијеног линијског склопа, створеног скоро механички из равномерних потеза шаке и лакта, потребно је уочити могућу композиционо повезану целину. Када то уочите, узмите оловку у боји, ограничите тај простор, затим сеците по тој контури и исечени део залепите на посебан папир.
4. „Била једном једна линија“ Садржај ове мале приче пренесите у ви-зуелни оквир по коме се може направити цртани или анимирани филм.  
Једног дана линија је кренула на дуг пут. Идући тако, наиђе на вертикалну препреку. После неколико покушаја да је савлада, успе да је пређе. На релативно добром путу неочекивано наиђе на дубок понор. После великог напора изађе на површину, али сасвим малак-сала. Ту се постави у најпогоднији положај одмараша и заспи. Када се пробуди, схвати да се налази у зони мрака. За повратак било је сувише касно, а већ је заборавила пут којим је дошла. Линија се сабра у себи, прикупи све снаге и крену непознатим правцем. Идући тако уплашена, одједном - светло, сунце.
5. Како замишљам савремену породичну кућу?

Пројект: основа, подужни пресек и непосредна околина.

## ПЕРСПЕКТИВА

Перспектива је наука о приказивању предмета на задатој равни, онако како их с одређене тачке гледања види људско око. Поступак се своди на утисак да посматрани предмет бива све мањи и све слабије видљив што је удаљенији од посматрача. Перспективом се у визуелном представљању сагледава простор из три тачке посматрања.

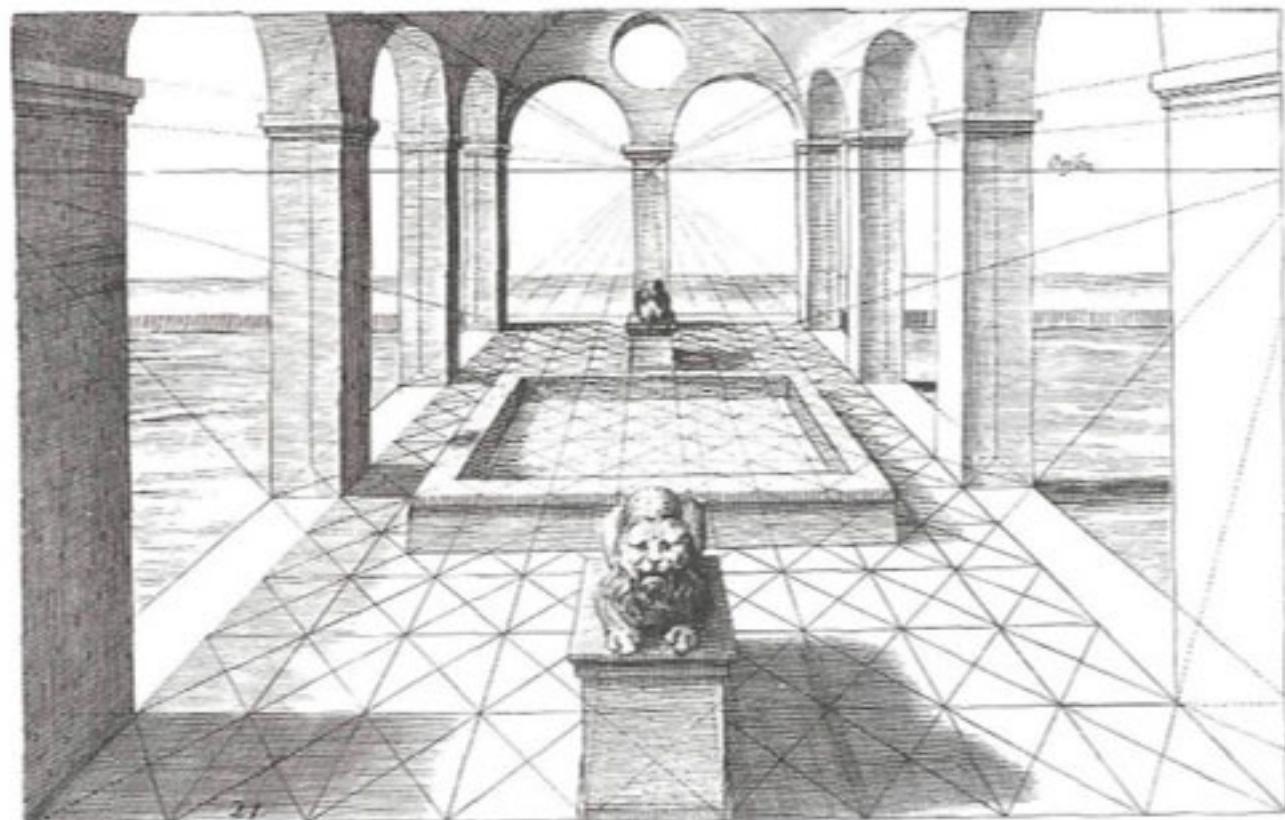
Сл. 10. - Леонардо, *Тајна бечера*, трпезарија у Светој Марији од захвалности, Милано (1496-1497). Ова фреска компонована је у шеми централне перспективе и у скоро савршеној симетричности леве и десне стране. Централна фигура Христа је истовремено истакнута оквиром врата која повезују унутрашњи простор са спољним.



- *централна* - простор испред нас,
- *жабља* - простор сагледан одоздо и
- *птичја* - простор сагледан одозго.

Цео сагледљив и представљен простор на површини назива се ликораван. Посматрамо ли неки отворен простор испред себе, на пример, равницу, онда ће се у даљини небо и земља спојити у једну линију - хоризонт. Тачка на средини хоризонта назива се центар визирања. У тој тачки састају се све тачке простора обухваћеног погледом из једне тачке. Бизирање је одмеравање видљивих објеката. Помоћу њега преносимо виђени лик у задату раван. С оловком или штапићем у испружену руци и једним затвореним оком, одмеравају се димензије контуре посматраног објекта и он се уцртава у ликораван на којој се могу

Сл. 11. - По Бредман (Vredman), Цртеж (1968). Конструкција објекта на коме се сви главни елементи конструкције облика и простора своде у централну тачку.



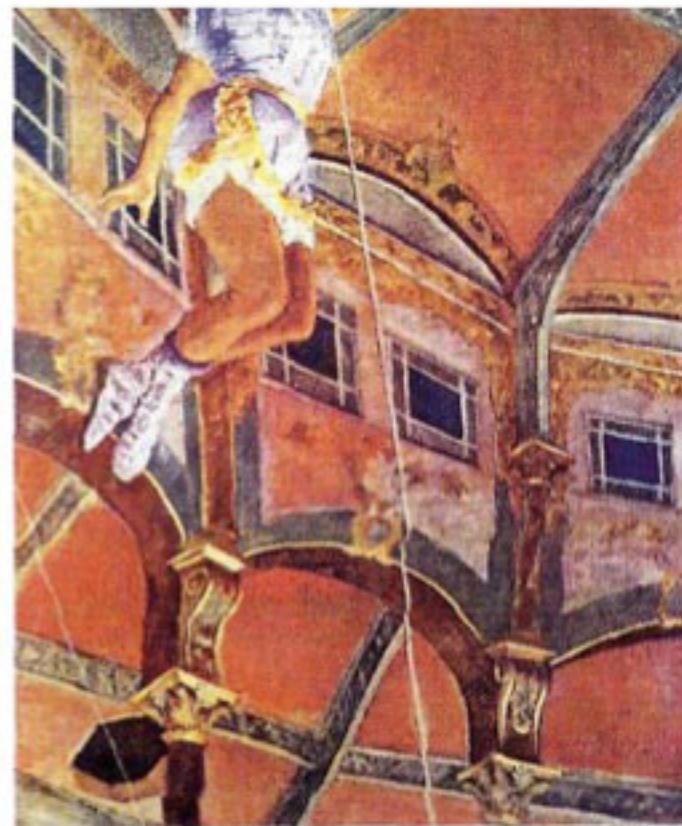


Сл. 12. - ДОЊИ РАКУРС (жабља перспектива)

Анибале Караджи (Annibale Carracci) фреске у Галерији палате Фарнезе у Риму (око 1600. године) Навођење и упућивање погледа с тла према небу у визуелне представе везано је за веровање да су више силе, којима се човек обраћа, горе на небу. То је нарочито било изражено у ирвим величим урбаним културама, попут египатске и грчке, где су на храмовима фигуранте представе божанства нашле своје трајно место знатно изнад тла. Међутим, један врло осмишљени програм упућивања погледа гледаоца, као и ликовно представљених фигура, остварила је епоха барока у европској уметности. Заправо, у бароку је створена врло сугестивна визуелна комуникација у визуелном представљању двосмерним правцем онога што је горе према ономе шта је доле. Посматрач, да би видео фигуранте представе насликане уздужући се према небу, мора свој поглед да усмери у том правцу. У том тренутку он се сусреће са погледима насликаних фигура које с „последњим погледом“ према тлу одлазе ка небеском пространству. На овој фресци Анибала Карадија (и других који су са њим сликали теме из Овидијевих *Метаморфоза*) призори тих тема добили су своје оквире. Њима се, као у читању и истовремено гледању стрипа, укупан призор представљених значења усмерава са бочних зидова према врху таванице. Да би гледалац видео и разумео све те сцене као јединствен смисао, мора да их испрати погледом одоздо нагоре.

извући и помоћне линије. Када представља предмет у перспективи, најбоље је да цртач буде удаљен од објекта који црта најмање два пута онолико колико је објекат висок. Објекат који се представља може бити на самој линији хоризонта, испод и изнад ње. Перспективу је могуће постићи бојом. Прави утисак удаљености објекта у представљању бојом добија се ако су прос-тор и објекти у њему, идући у дубину, све мање распознатљиви и све мање оштри.

Сл. 13. - ЖАБЉА ПЕРСПЕКТИВА  
 Едгар Дега (Edgar Degas),  
*Госпођица Ла Лауциркусу Фернано* (1879).  
 И на овом примеру „спектакла уживо”, у коме циркуска акробаткиња изводи своју тачку у горњим зонама, а који је овековечно сликар, не виде се посматрачи на тлу, али није тешко претпоставити како они са „задржаним дахом” одоздо посматрају ову сцену.

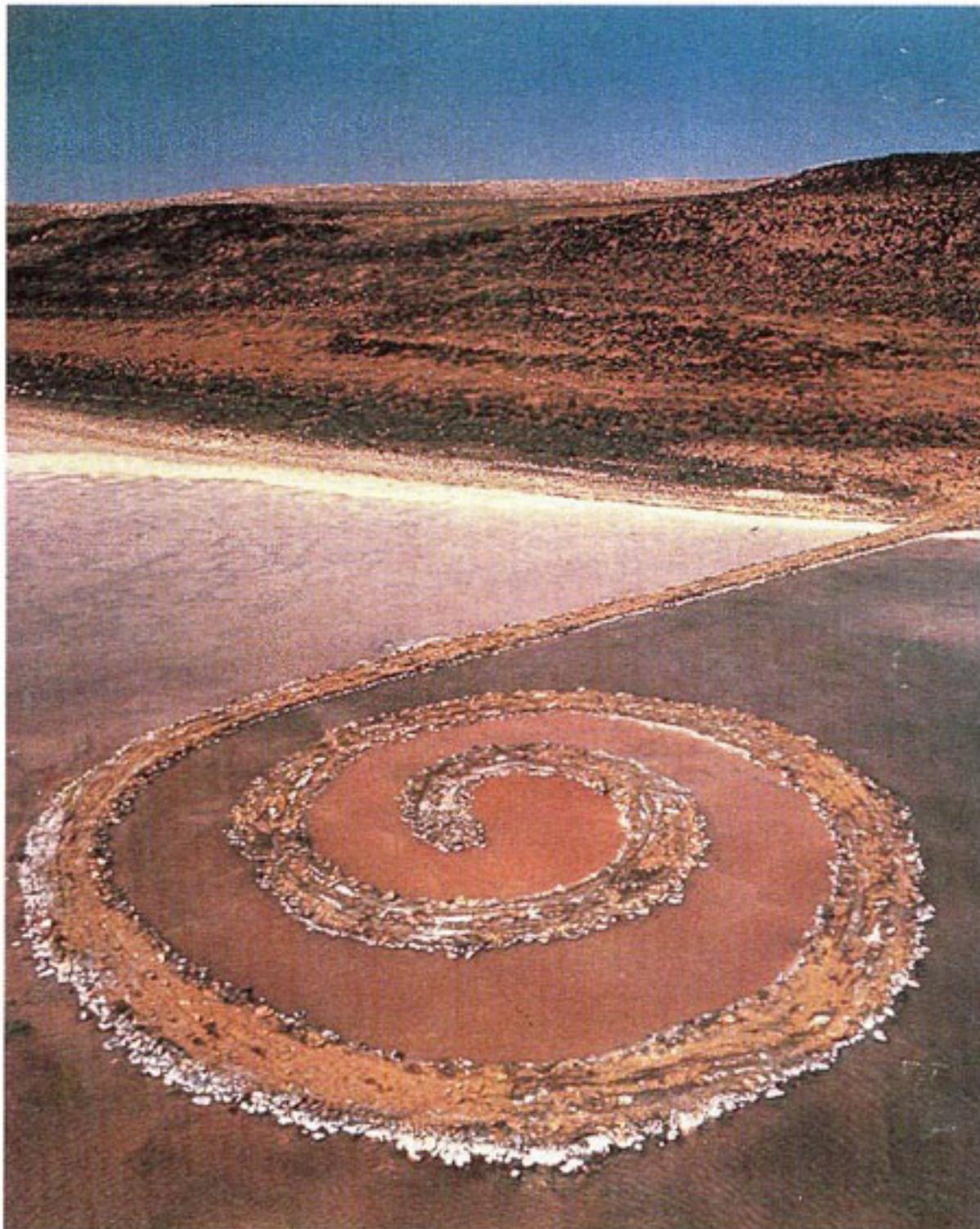


Сл. 14. - ГОРЊИ РАКУРС (птичја перспектива)  
 Камиј Писаро (Kamij Pissaro),  
*Позоришни трг* (1898).

Да би се овај иростор сагледао одозго, била је потребна висина најмање са другог спрата куће. На то указују ширина простора и целовитост висине дрећа представљеног на слици. Битно обележје сагледавања из птичје перспективе је виђење детаља на оној страни представљених облика најближих небу. То су они облици који се у цен-

тралној перспективи могу видети бочно, а из жабље перспективе се и ме могу видети. Ова слика указује и на то да је сликар овај трг сликао с места приказаног око доњег десног угла ове слике, јер су коњске запреге са људима и људске фигуре на тлу најкрупније и њихови делови се најбоље виде. На овом примеру је то утолико вахшије приметити јер им пресионистичко сликарство (кому припада и Камиј Писаро), бавећи се суптилним проблемима сликања под дневним светлом, не прати толико форму и детаље.





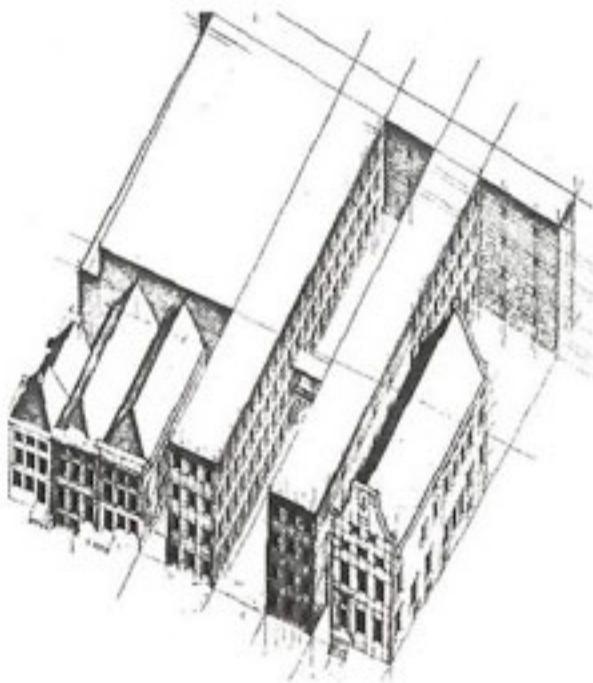
Сл. 15. - ГОРЊИ РАКУРС

Роберт Смитсон

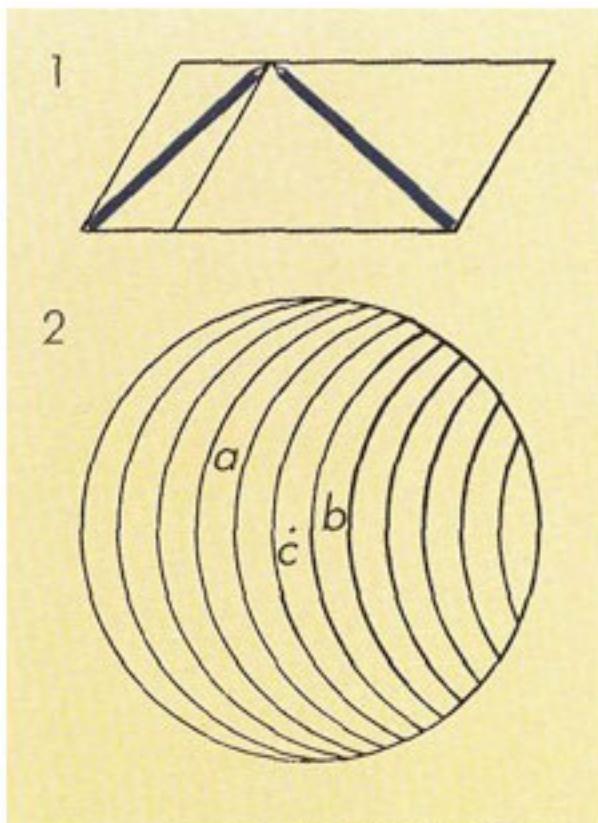
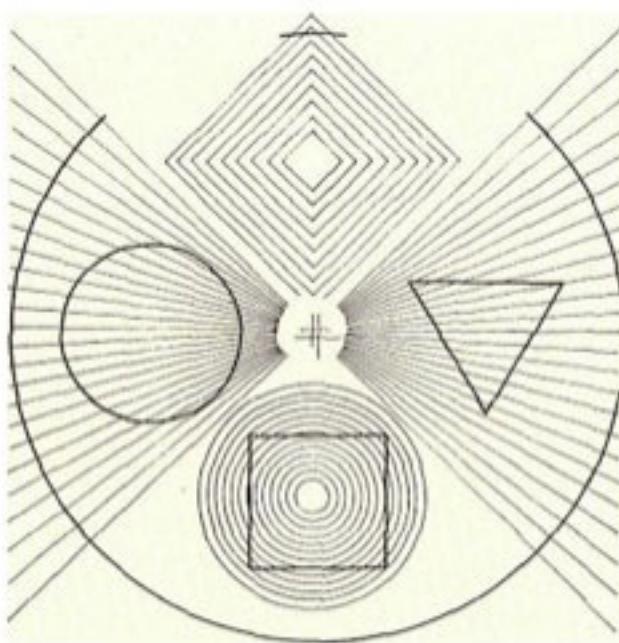
*Спирални спруд* (1970), Слано језеро, Утах, САД.

Смитсон је у једном забаченом крају начинио вештачки спруд од материјала донетог с обале и постепено насыпаног у простор језера у облику спирале. Ова спирална трака најбоље се сагледава из хеликоптера. Одлуку да прибегне таквом облику уметник је донео из најмање два разлога. Први је што се седамдесетих година један број уметника борио против уметничких институција као што су галерије и музеји, стварајући дела у друштвеним и друштвеним околностима. Други, оваквим радовима желели су да успоставе духовну и историјску везу са старим културама, с оним што је култно и ритуално. Тако Смитсонова симболичка спирала усвим временима и за сва времена својом формом и значењем носи култпна обележја. На таква знамења наилази се у сваком времену. У данашње време спирала је и симболично улажеље у тло и схватање тла онако како то човек данас чини, јер рад на овом пројекту није обављен лопатом и људским шакама, већ савременом механизацијом, специјалним камионима и копачима. Најзад, спирала је ипак и митски знак конкретног тла и времена садашњег, будући да припада уметничком правцу седамдесетих година XX века, означеном као Land-art (уметност земље, рад са земљом као изворним материјалом, рад на земљи, у земљи).

Сл. 16. -  
ПРЕДСТАВЉАЊЕ  
ПРОСТОРА  
истовременим  
сагледавањем из  
више тачака



Сл. 17.-ДУБИНА  
ПРОСТОРА  
Удаљавање од  
стајалишне тачке ка  
хоризонту, при чему  
сваки предмет  
постаје све мањи и  
све слабије видљив,  
схватамо као дубину  
простора. Као дубину  
схватамо и призор  
који се добија када се  
представљене или  
замишљене линије  
пошавши од места  
посматрања стално  
међусобно  
приближавају да би  
се стекле у једној  
тачки.



Сл. 18. - ПОЈАМ ПРОСТОР У  
ВИЗУЕЛНОМ ПРЕДСТАВЉАЊУ

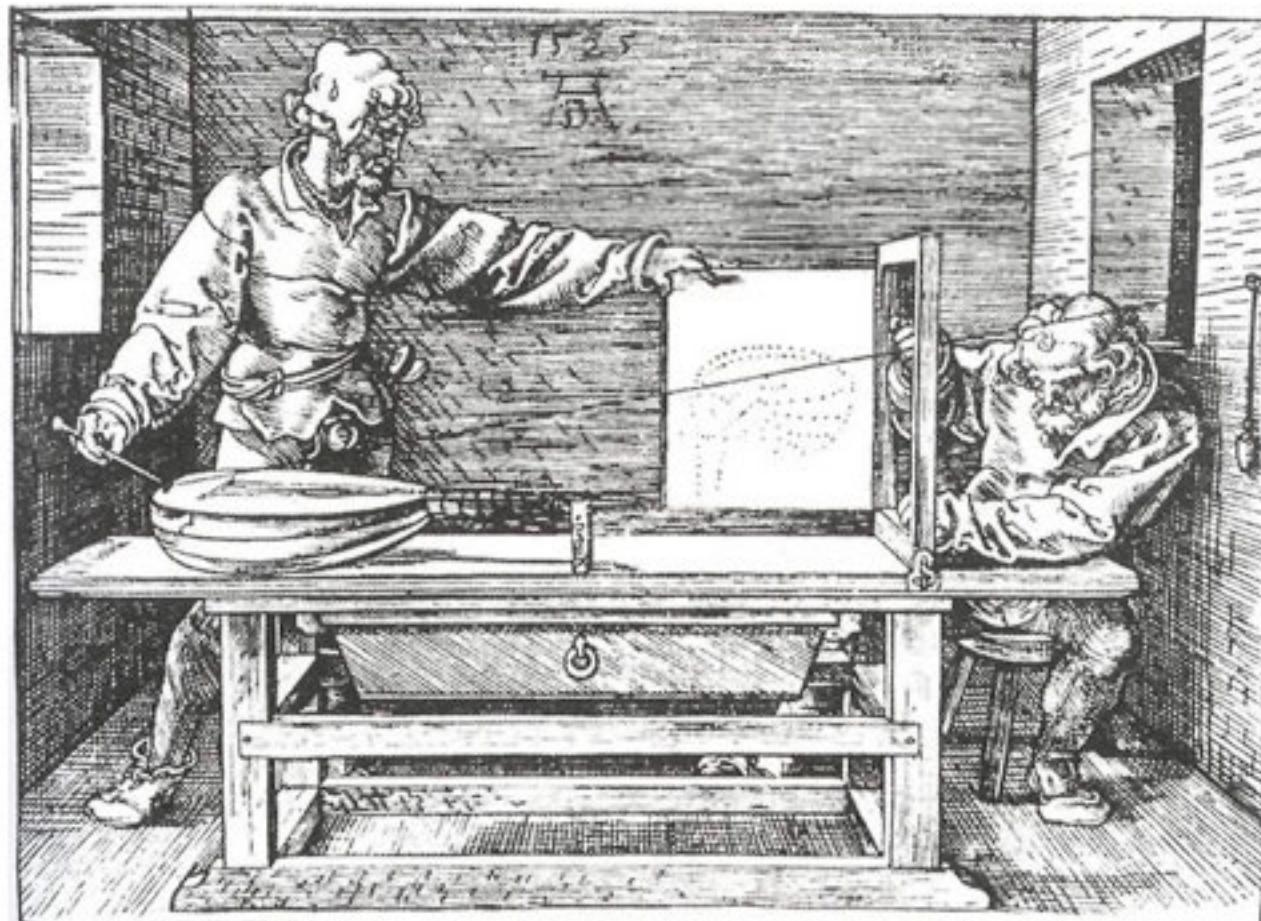
1. Облици у простору и сам простор у визуелном представљању бивају схватљиви на основу поређења нечега са нечим. У том погледу треба имати у виду два чиниоца: положај предмета у простору к тачку из које се предмет и простор посматрају. На то указују и ове две оловке које су једнаке, али се у различитим просторним околностима другачије виде.
2. Закривљени простор и закривљене површи тешко је оријентисати јер динамика покренуте површи стално мења усмерење. На овом примеру дате су тачке; с - центар, затим а - почетак зоне којим се формира исти горњи део лоптастог облика и б - зона из које почину бочна закривљења према левој и десној страни.

1. У централној перспективи представите у истом видном пољу пут, два возила, три дрвета и кућу.
2. Налазимо се на врху високог степеништа. Представите степеншите које гледамо испод себе.
3. Лежимо на земљи испод старог храста и гледамо његову крошњу одоздо. Представите крошњу у таквом виђењу. Вежбе 2 и 3 дате у отвореном простору.

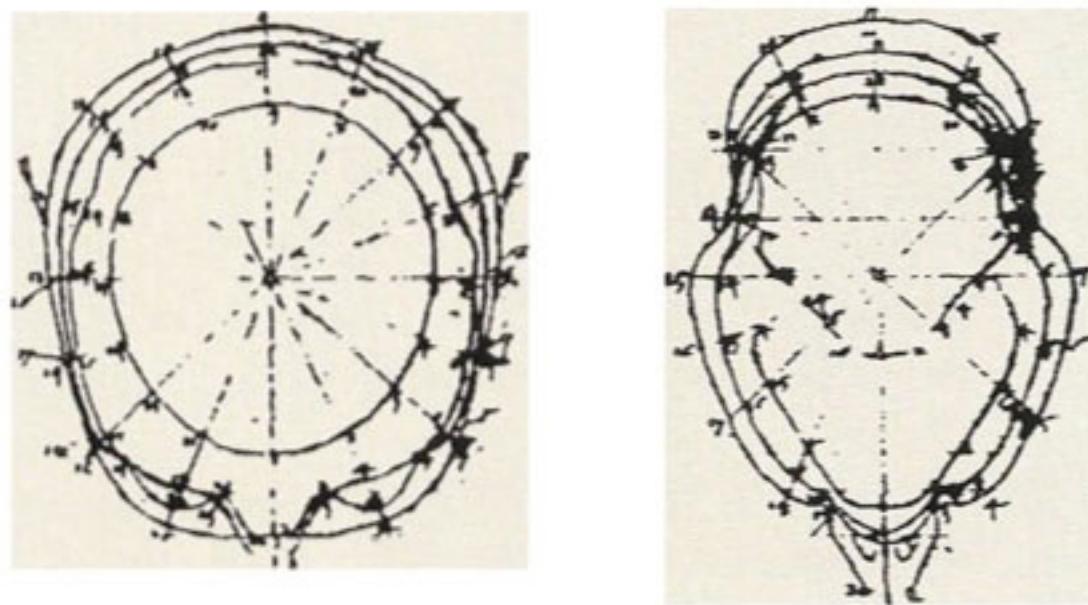
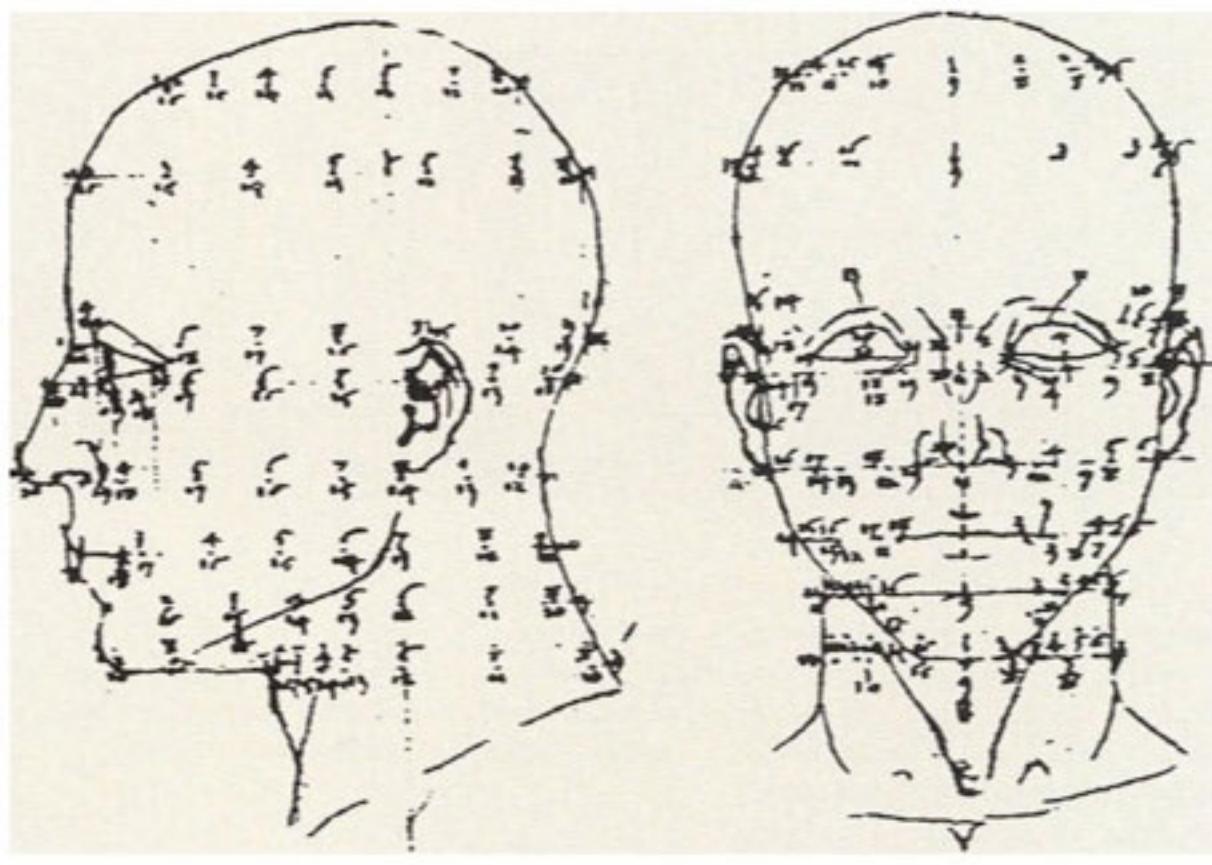
## ЦРТАЧКЕ ПОДУКЕ КРОЗ ИСТОРИЈУ



Сл. 19. -Албрехт Дирер (Albrecht Dürer 1471-1528),  
*Сликар студира зоконе скраћења*, дрворез (1532).  
Ова графика илуструје односе у простору између онога који гледа ирема ономе кога  
(или шта) гледа. Кроз вертикално постављену квадратну мрежу могу се сагледати и  
просторно одредити сви делови тела - модела и пренети на цртачку подлогу  
подељену истом таквом мрежом.



Сл. 20. - Албрехт  
Дирер, *Цртање  
лауте*,  
дрворез (1525).  
Облик лауте која  
лежи на столу  
преноси се на  
вертикалну раван  
цртањем помоћу



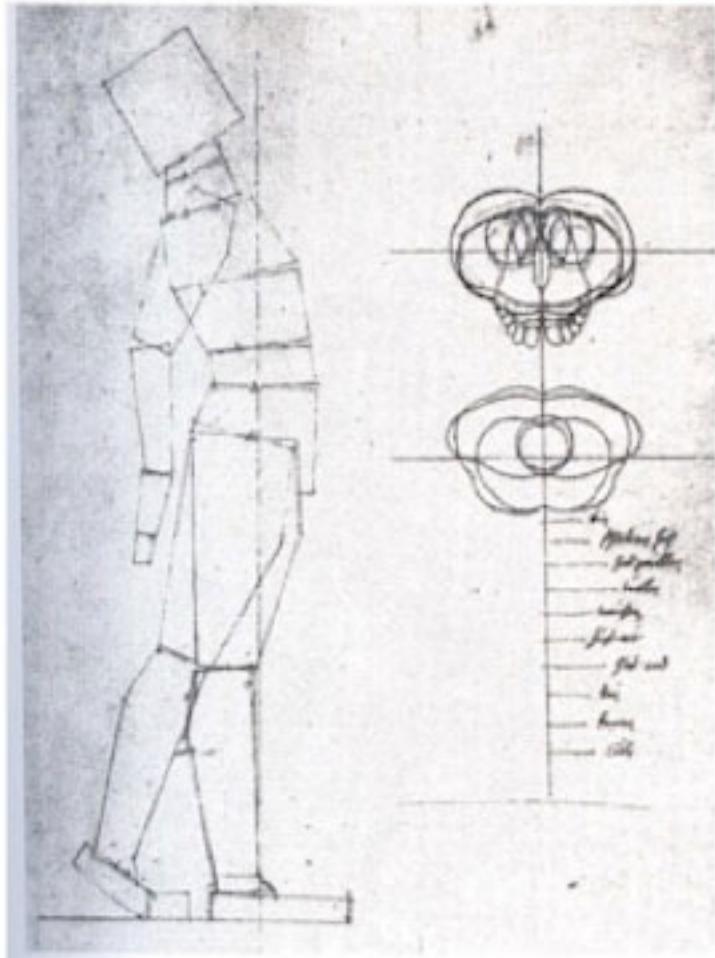
Сл. 21. - Пјеро дела Франческа (Piero della Francesca)  
Изглед и мерни односи главе човека у четири профиле: леви профил, *en face* (спреда),  
поглед од темена надоле и гтоглед одоздо (од браде ка челу).



Сл. 22. - Де Вит (De Vit) *Пути*, студија облика глава малих анђела (око 1660. године).  
У цеој историји уметности мало је уметника умелоовоно добро да представи дејствје тела. Овај Де Битов шематизам на конструкцију главе детета помоћу круга, квадрата и треугла (други ред глава одозго).



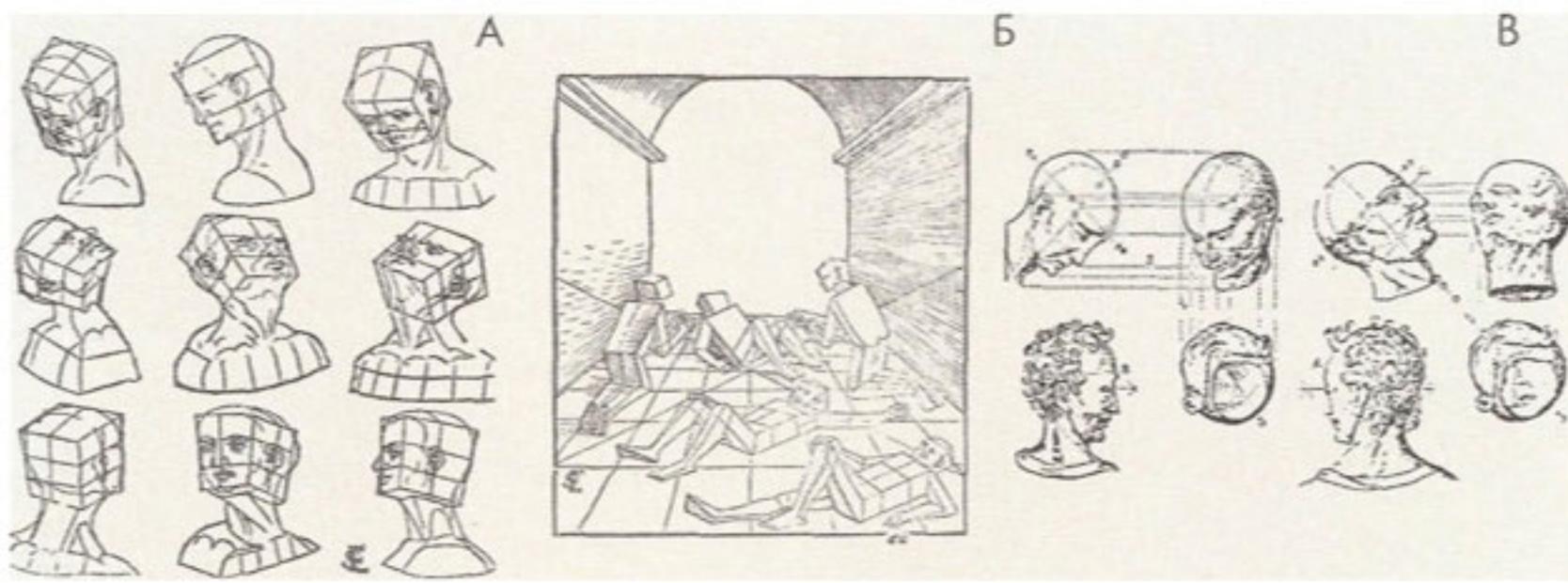
Сл. 23. - Леонардо да Винчи,  
*Скица за представбу главе жене.*  
Овде је битан покрет главе у односу на тело.



Сл. 24. - Албрехт  
Дирер,  
*Студија људске фигуре помоћу геометријских облика*

Сл. 25. - Фра  
Бартоломео,  
*Ртеж*, студија  
покрета тела мушкије  
фигуре.  
Овде се нарочито  
истиче ослонац на  
леву ногу и положај  
главе као и поглед на  
плочу ослоњену на  
десну ногу.





Сл. 26. - Примери шематизовања и слободно представљене форме у цртању

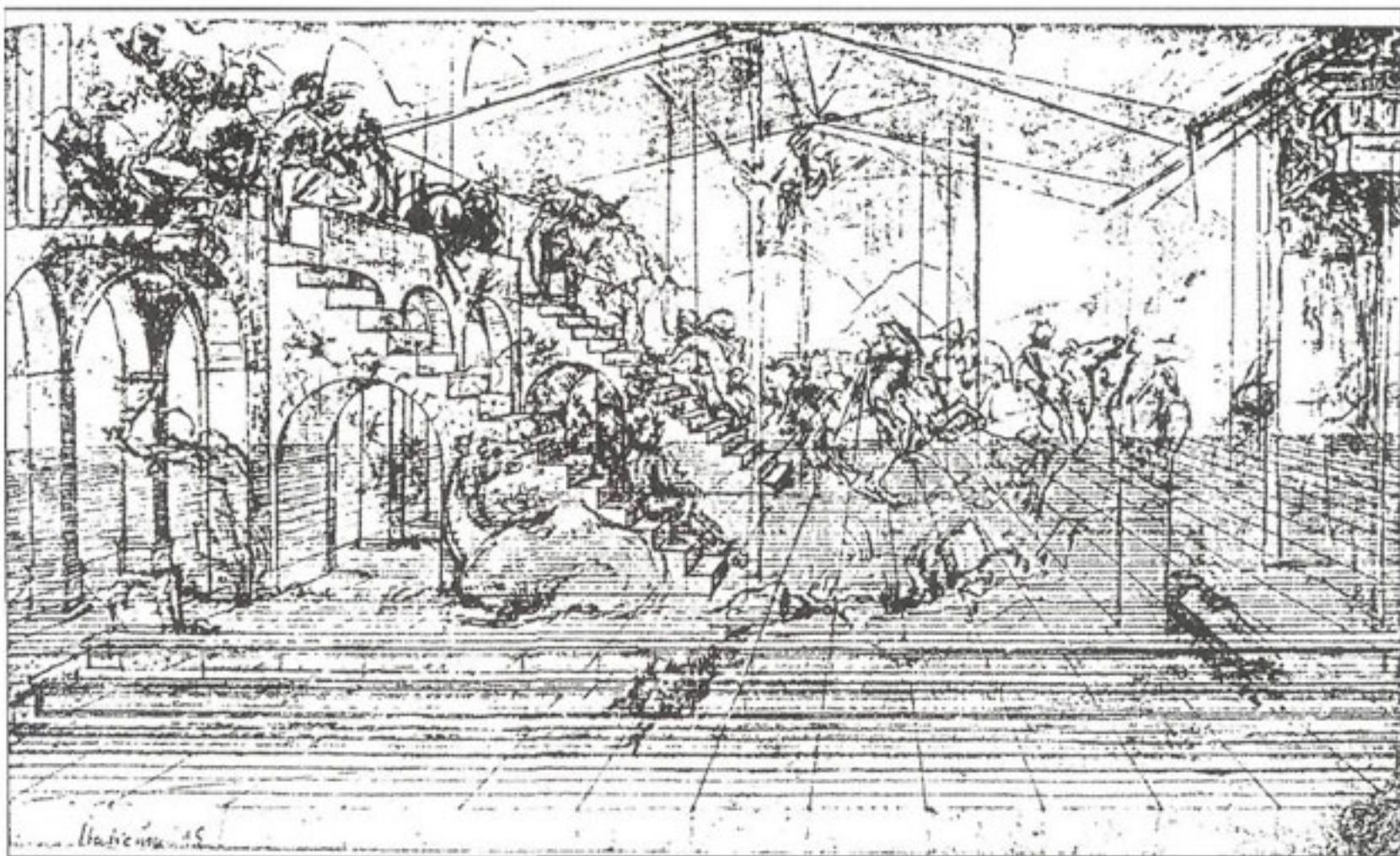
А-Б) Шен (Schon), шематски приказ главе и фигуре човека у разним положајима (1538).

В) Жан Кузије (Jean Cousine), начини представљања главе човека у разним положајима (1685).

Г) Паоло Веронезе (Paolo Veronese), студија за слику Чудо у Кани (детаљ). Овај детаљ повезује фигуране представе у три илана (предњи, средњи и задњи). Фигуре у предњем плану сликар је цртао иешто тамнијим линијама, мислећи при томе и на будућу слику по овој скици, и то да би се фигуре у предњем плану јасније истицале у детаљима и као ближе гледаоцу од оних у позадини.

Д) Рембрајт ван Ријн (Rembrandt van Rijn), цртеж (детаљ) за слику Калварија. Линија је овде сведена на крајње поједностављене контуре фигураних представа, с тим што је и на овом цртежу контура истакнута на фигурама у предњем плану (доле десно).





Сл. 27. - Леонардо да Винчи, студија перспективе за слику *Поклоњење мудраца*. По овој скици Леонардо је започео ту слику, али је никада завршио. На њој и на започетој слици предвидео је знатан део простора у предњем плану где ће требало сместити неколико крупнијих фигура, да би се остатак фигура и предмета смањивали према дубини простора у позадини слике.

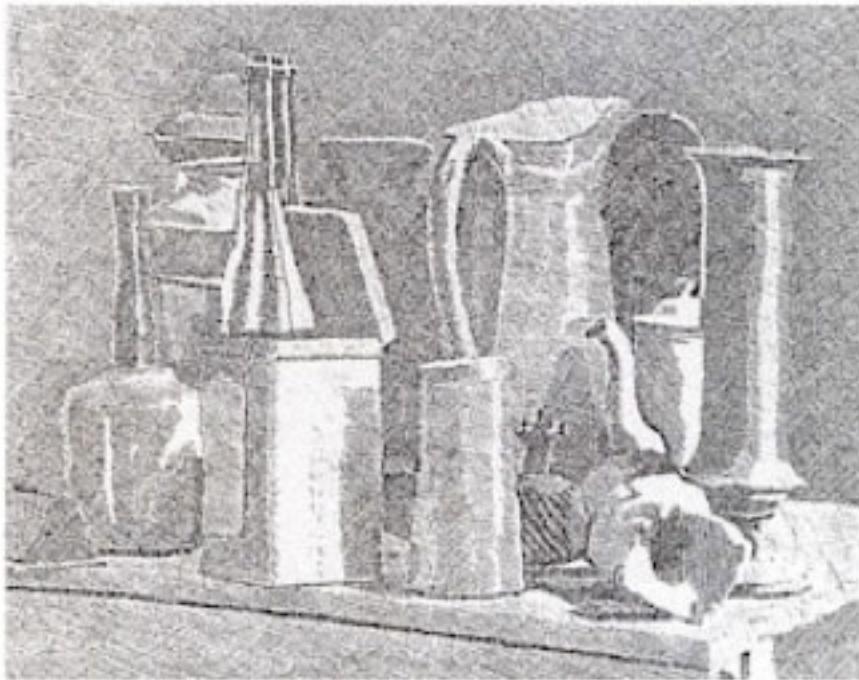
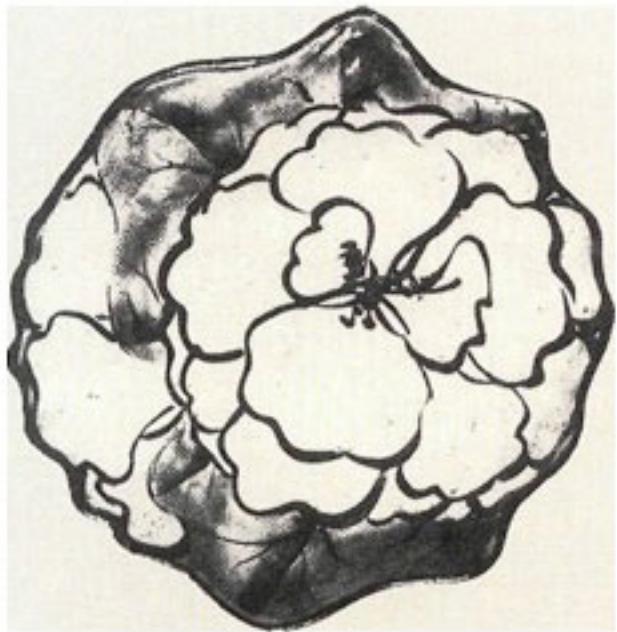


Сл. 28. - Фјалети (Fialetti), *Очи* (1608), спољни делови лјудског ока

Сл. 29. - Тепфер (Terfer)  
Прича о изразу људског лица.  
Кроз карикатуру је приказан шематизам израза неких од лјудских израза.



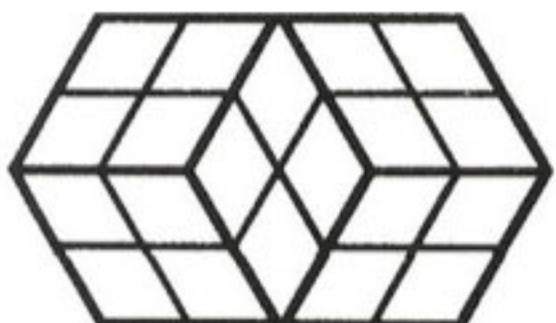
чка посуда за свакодневну употребу, иопут чаше, глина (1500-1580. пре нове ере),  
Лерна, Арголида, музеј у Агру.  
Украс овог кантароса је веома једноставан, али по декорацији култивисано осмишљен  
алтернацијом само једне косе линије којом је истакнуто осећање за ритам и за однос  
малог према великим (краће линије према дужима). Сам облик посуде је одмерен према  
шакама по којима је овај облик антропометријски и остварен. Посуде од грнчарске глине  
пеку се на температури између 800 и 900°C.



Сл. 31. - *Кенсан* (Kensan), таљир с мотивом слободно стишованог цвета, збирка Мунстерберг, Њујорк.  
Кенсан је најбољи керамичар Јапана у рздобљу Едо (XVIII век). Цртеж четком на овом таљиру је одраз високе калиграфске и цртачке културе.

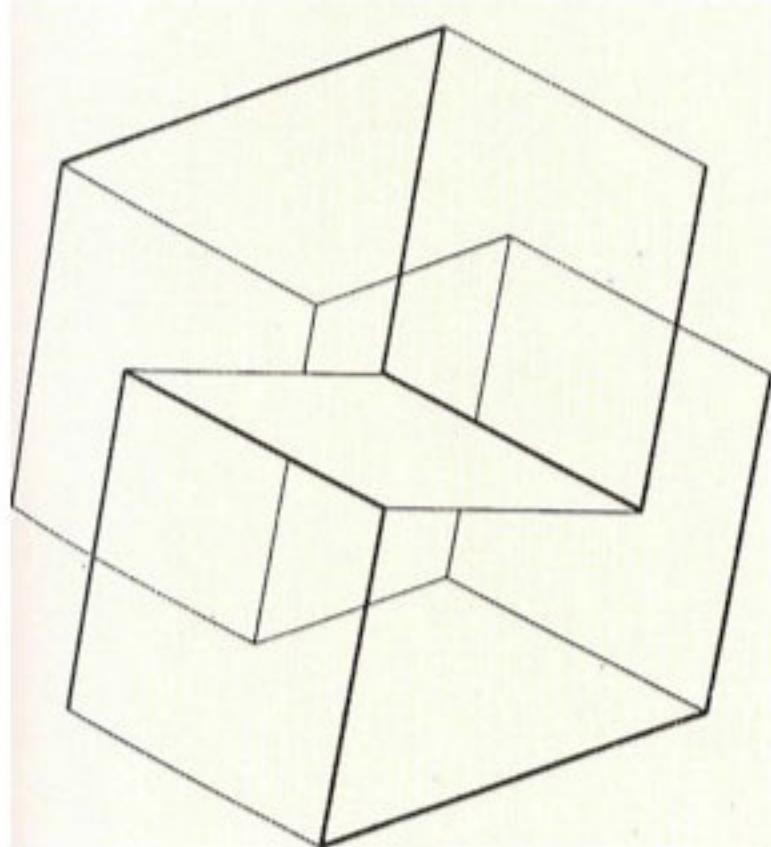
Сл. 32. - Ђорђо Моранди (Giorgio Morandi),  
*Мртва природа*, бакрорез, (1933), Музеј модерне уметности, Њујорк.

Скуп представљених предмета указује на поступак линеарног нијансирања површина, на којима се може разликовати валерска скала. Много предмета, а савршен мир...

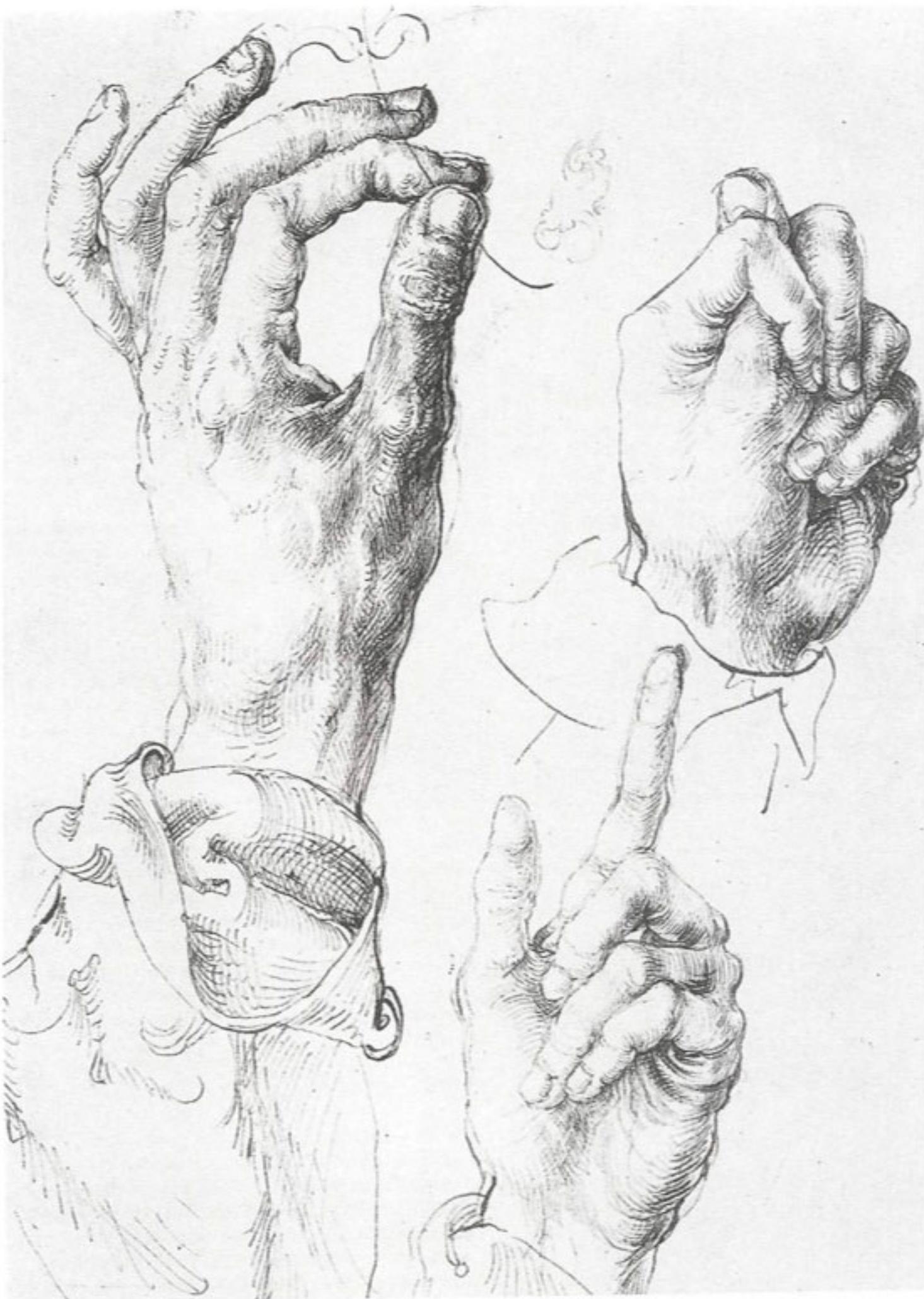


Сл. 33. - ПОЛИПЕРСПЕКТИВА (грч.*poli* - много, више и лат. *perspectives* - наука о представљању облика у равни исто онако како их с одређене тачке види људско око).

Простор сагледан из више различитих тачака посматрања. Савремени живот се све више сагледава помоћу мноштва визуелних посредника који нас информишу о брзим и непрекидним променама, попут догађаја у калеидоскопу. На овом примеру има више визуелних промена које се догађају „премештањем“ коцке-пакета лево и десно, што опет зависи од тренутка и правца нашег опажања. Некада се истовремено виде обе коцке, али накратко. Представљени облици овде немају свој коначан изглед.



Сл. 34. - Алберс, *Цртеж за структуралну консталацију Р-IV* (1955-60), кинески туш. Склоп линија ове конструкције чини двојство од истих елемената, а чија је основна контура дата подебљаним линијама. Ова целина на први поглед делује као нарушени поредак неке претходно постојеће целине. Пажљивим посматрањем лако се схвата просторност форме у полиперспективи, чије се сагледавање открива истовременим посматрањем из више тачака.



Сл. 35. - Дирер  
*Руке*, студија три руке, цртеж тушем (1494), Беч, Албертин



Сл. 36. - Дирер  
Крило, акварелисан цртеж (1512), Беч, Албертин

ЛИНИЈА КАО ЧИНИЛАЦ ФОРМЕ < 97

## V. ОБЛИК

Облик је појмовна, материјална и значењска одређеност нечега према нечemu, што одговара на питање КАКО (је нешто постојало или постоји). Неке од одговора даје већ и смисао саме речи *облик* у неким језицима. Грчка реч *morphe* - облик, упућује на грађење, као предметак у неким сложеним речима, на пример у речи морфологија (грч. од *logos* - слово, однос, појам, учење, наука) као, на пример, социо-логија, психо-логија, био-логија. У многим језицима за облик се каже *форма*, па је и у српском језику од речи облик - обликовање, обликовати а од речи форма - формирати, формирање. У самој речи облик почетно слово „о“ је затворена форма која ОБУХВАТА, ОВАЛНО ОБЛИКУЈЕ, ОСНОБУ, ОКОЛИНЕ. То значи да је почетно „о“ навођење или увођење у одређени облик. Све што је схватљиво има свој облик, који тада има и свој назив. У том бескрајном мноштву облика ипак је могуће разликовати неколико основних врста, као што су природни и вештачки створени облици. Другу групу чине аморфни и еманциповани. Ова се подела односи и на природне и на вештачки начињене облике. Природни аморфни били би сви они облици који немају у основној шеми правилне површине и волумен, као на пример грумен земље. Еманципована природна форма су кристали, лишће, цветови и плодови неких биљака. По правилу, сви облици начињени људском руком су еманциповани.

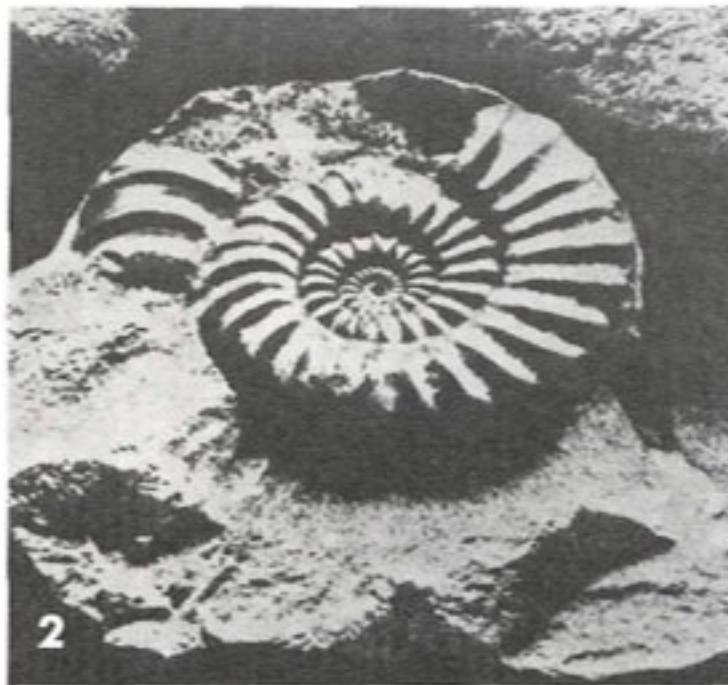
Њихову посебну групу чине геометријске слике и објекти који се много користе у уметности, не само ликовној. Облици доживљени у сну и у уобразиљи су, по правилу, исти као они из реалног света и природе, само су скоро увек доживљени у другим просторно-временским околностима. Облик је такође и свака боја постављена на раван (облик је у боји, боја је у облику), исто онако као што су време у простору и простор у времену неодвојиви.

### ПРИРОДНИ ОБЛИЦИ

Може се уопштено рећи да сви облици у природи, осим кристала, настају у шеми криве линије и криве површи, а да им је коначан изглед обао у шеми крута и елипсе. Други важан визуелни и структурни чини-

лац одређености живих облика у природи су њихова усталјена величина и изглед, као последица наследних особина појединих врста. У том смислу разликујемо два типа природне форме коју изграђује жива материја. То су вертикални надземни облици чији је попречни пресек кружница и облици плодова чији је попречни пресек такође кружница, али и елипса. Таква својства обликованости одређују не само наследне особине, већ и спољни чиниоци средине у којој ти облици настају и расту.

Под спољним чиниоцима подразумевају се укупни климатски услови одређеног поднебља, које називамо спољном средином, и дејство Земљине теже. Да бисмо разумели својства природне форме коју условљавају наследне особине јединки у оквиру њихових врста и спољни чиниоци у којима јединка настаје и живи, размотрићемо пример рибе. Она живи у води, која је гушћа од ваздуха.



Сл. 1.- АРХЕТИП СИМЕТРИЈЕ

1. Отисак папрати у окамењеној лави из периода карбон (око 290 милиона година).
2. Амонит у кречљаку пре 160 милиона година.

Као облик који се брзо креће у води, риба је својом спољном формом идеално обликована за такве услове. Зато смо њен облик као примарног носиоца форме назвали риболиким, те се сви слични облици, без обзира на структуру, врсту и порекло, сврставају у тај тип форме. Тако је риболикој форми близак пројектил који има скоро исте услове кретања - мора се брзо пробијати кроз ваздух као риба кроз воду. То значи да им спољни изглед првенствено одређује кретање. Други важан чинилац одређености живих облика су њихова релативно усталјена величина и изглед, као обележја и својства јединки сваке од врста. У том смислу разликујемо два типа форме живе материје. Први тип су облици надземних изданака, првенствено бильјака, чији је попречни пресек у шеми кружнице, а други тип су облици плодова у шеми кружнице, криве површи и елипсе. Такви облици одређени су наследним особинама. Изглед плодова одражавају или мењају спољни услови у којима настају, расту и сазревају. Форме живе природе су, дакле,

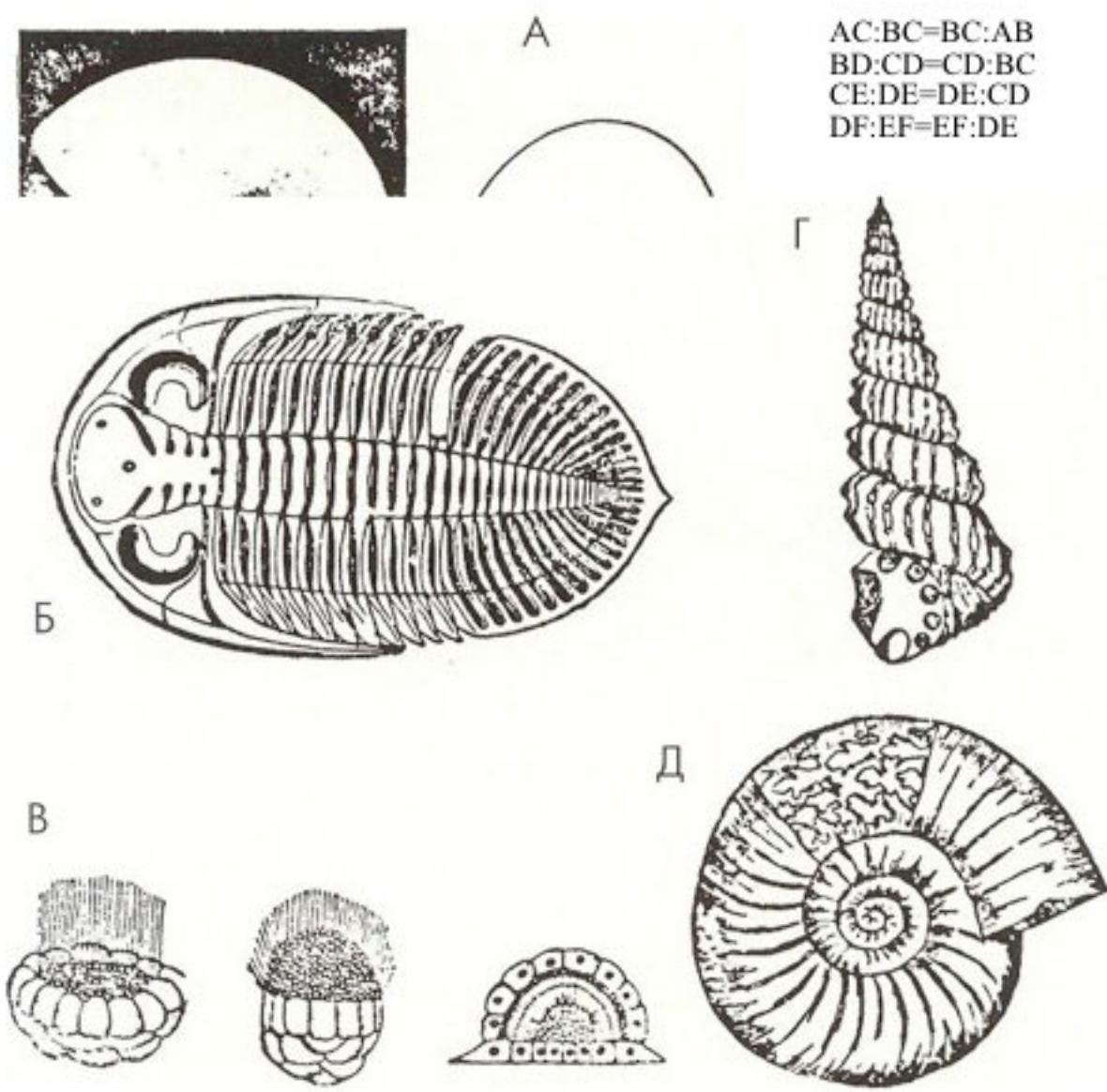
условљене непрекидним дејством спољне средине и, по правилу, што је гушћа средина у којој се тело развија, то је и његова спољна форма једноставнија и компактнија (риба, глиста, кртица, кромпир и лук).

И неки облици неживе материје у природи нужно имају такав облик, јер су настали под дејством одређених сила природе. На пример, као што је облик рибе настало као наследна особина ове врсте под дејством фактора средине у којој живи, тако и облутак као део одређене врсте камена, заобљен и сличан облику плодова, најчешће јајету, настаје у условима одређене средине под дејством трења у води. Облуци су неживи плодови тла који настају из некадашње неживе аморфне масе. Зато је форма облутка блиска човековом тактилном доживљају, ради га држимо у руци.

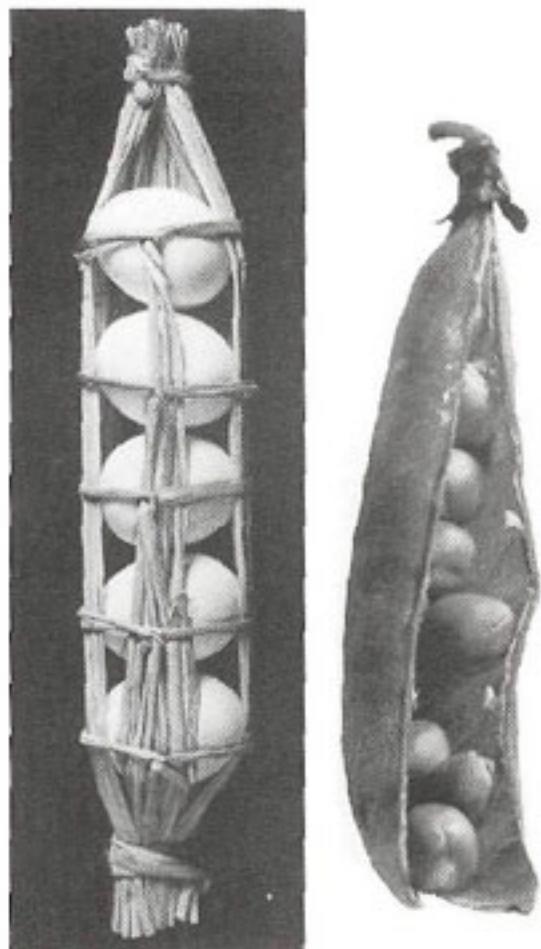
Међу облицима неживе природе налазимо и облике с веома срећеним односима материјала и форме, као што су кристали. Њихова праволинијска и угаона шема ствара структуру површине која се приближно подудара с облицима које човек-стварапац конструише или пројектује у простору. У садашњој фази истраживања природне форме веома је занимљива област микроструктуре материје. Све усавршенијим средствима за увеличавање стално се откривају нови светови природне форме. Треба имати на уму да је доскора у уметности истраживана само макроформа - спољни утисак о материји. Баш нас то данас упућује на истраживање саме структуре материје, а савремени визуелни посредници (средства за детекцију и увеличавање), уз компјутерску обраду могу нам пружити НОВУ ВИЗИЈУ ФОРМЕ и њене структуре, а самим тим и нове могућности за обликовање.

У науци су захваљујући виђењу и разумевању природних наука већ настале неке нове дисциплине, као што је, на пример, БИОНИКА, која се бави биомеханичким законима и принципима на основу којих се творе својства живе материје и њених облика. У бионици се истражују и утврђују односи, на пример: влажно - суво, меко - тврдо, живо - неживо, као и принципи преображавања и понашања материје и материјала. Одавно се зна да за осетљиво мерење влаге може послужити обична длака која се на најмање промене влажности мења (скупља или растеже). У великим истраживачким центрима широм света, а нарочито у САД, бионичка истраживања су помогла да се дође до значајних практичних решења. Тако је склоп кичме једне аустралијске змије иницирао решење система за кретање по Месечевој површини.

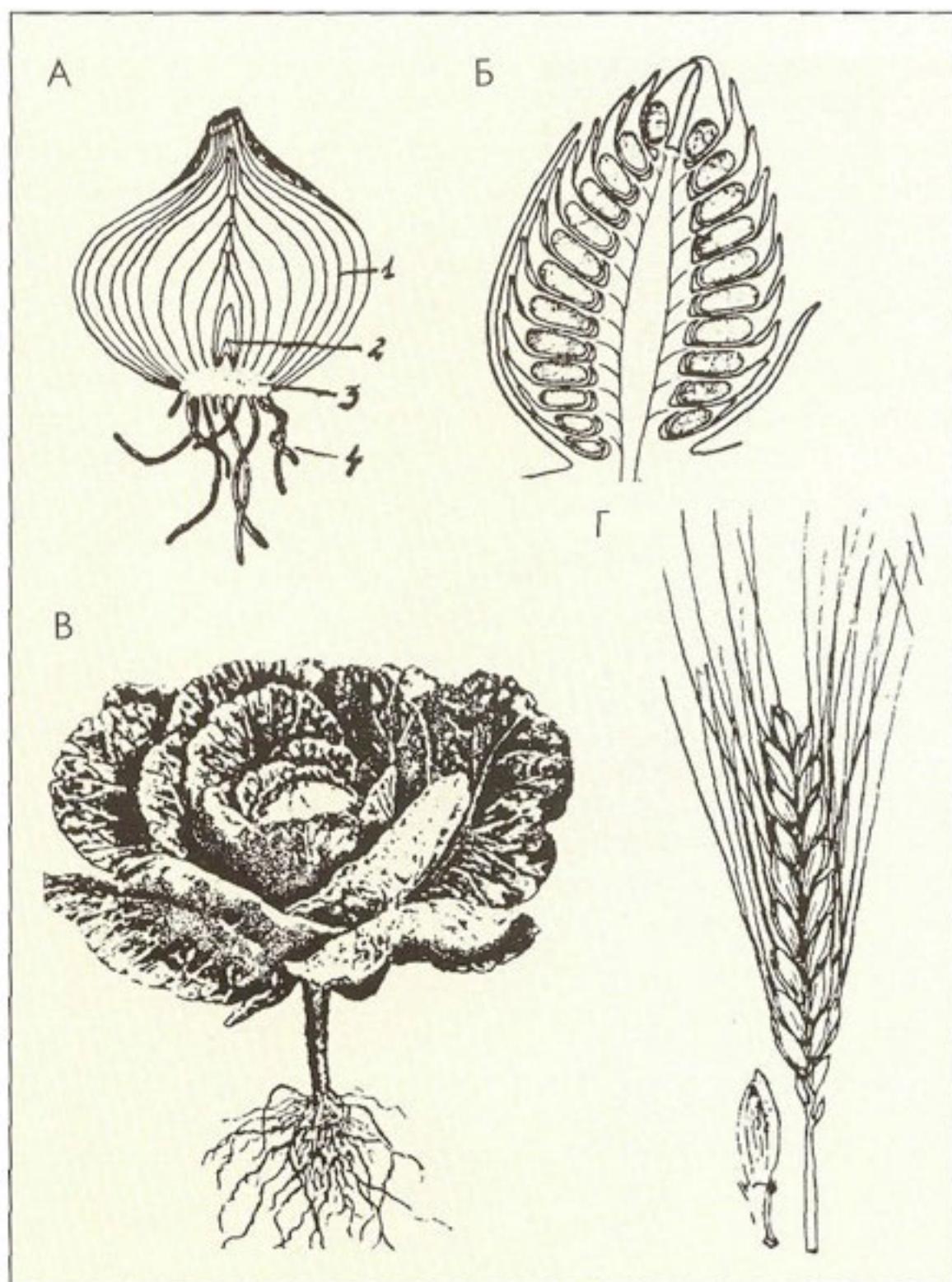
Људско тело, као живи природни облик, одувек је било предмет посматрања и преношења виђеног са најразличитијим значењима. Сам облик људског тела некада је означавао божанство, хероја, а некад обичног човека. Делови тела били су мерни показатељи многих поређења као, на пример, мрне јединице - прст, педаль, стопа, шака као мера за запремину и друго. Мерењем људског тела бави се АНТРОПОМЕТРИЈА. Њена сазнања су веома важна у дизајну. Јер, баш од тога да ли је дизајном постигнут прави однос величина зависе коректност решења и сврсисходност дизајнираног облика. До сада су у овој веома



Сл. 2. - ПРИРОДНО ПАКОВАЊЕ У ПРАСТАРИМ ОБЛИЦИМА ЖИВОТИЊСКОГ СВЕТА  
Од живих јединки опстале су само оне које су се максимално прилагодиле условима олстака. Неки прастари организми у свом облику имају савршено паковано оформљење.  
А) На подужном пресеку наутилуса формираја је спирална школька у мерним односима златног пресека.  
Б) Трилобити (грч. *tri-lobos* - три љуске) су окамењени чланконоши из реда љускара, чије је тело подељено на три режња и који имају подужну симетрију. Тело је „угтаковано“ по деловима у веома правилне облике.  
Б) Развиће сунђера, ћелијска маса се сгвара тако што свака нова ћелија остаје попут пуполька на телу претходних.  
Г) Спирални покрет у савршеном постепеном низању мање масе ка већој.  
Једна ретка врста амонита.  
Д. Амонит (*Ammonites Perkinsottia*) има чврсто збијене сегменте спирале, као да је насиљно увијен из некадашње испружене масе. Сви ови примери показују важан принцип паковања: ШТО ВЕЋУ ПОВРШИНУ СМЕСТИТИ БЕЗБЕДНО У ШТО МАЊУ ЗАПРЕМИНУ. То је принцип сваке добро пројектоване и обликоване амбалаже.



Сл. 3. - Јапанска посуда за јаја од пириначане сламе, по угледу на махуну, префектура Јамагат



Сл. 4. - ПРИРОДНО ПАКОВАЊЕ У ОБЛИЦИМА БИЉНОГ СВЕТА

Принципима смештања поједињих делова у целину неких биљака остварене су крајње границе могућности коршићења површине у маси (на чему се заснива свако рационално паковање).

А) Лук, подужни пресек. Од самог пуполька (2) одређено је слагање сочних листова (1). Без остатка и најмањег празног простора љихово заједничко полазиште је стабло (3) и с кореном (4) који бране и држи биљку створена је форма главице лука (луковица) као пример идеалног паковања у шеми закривљене површи.

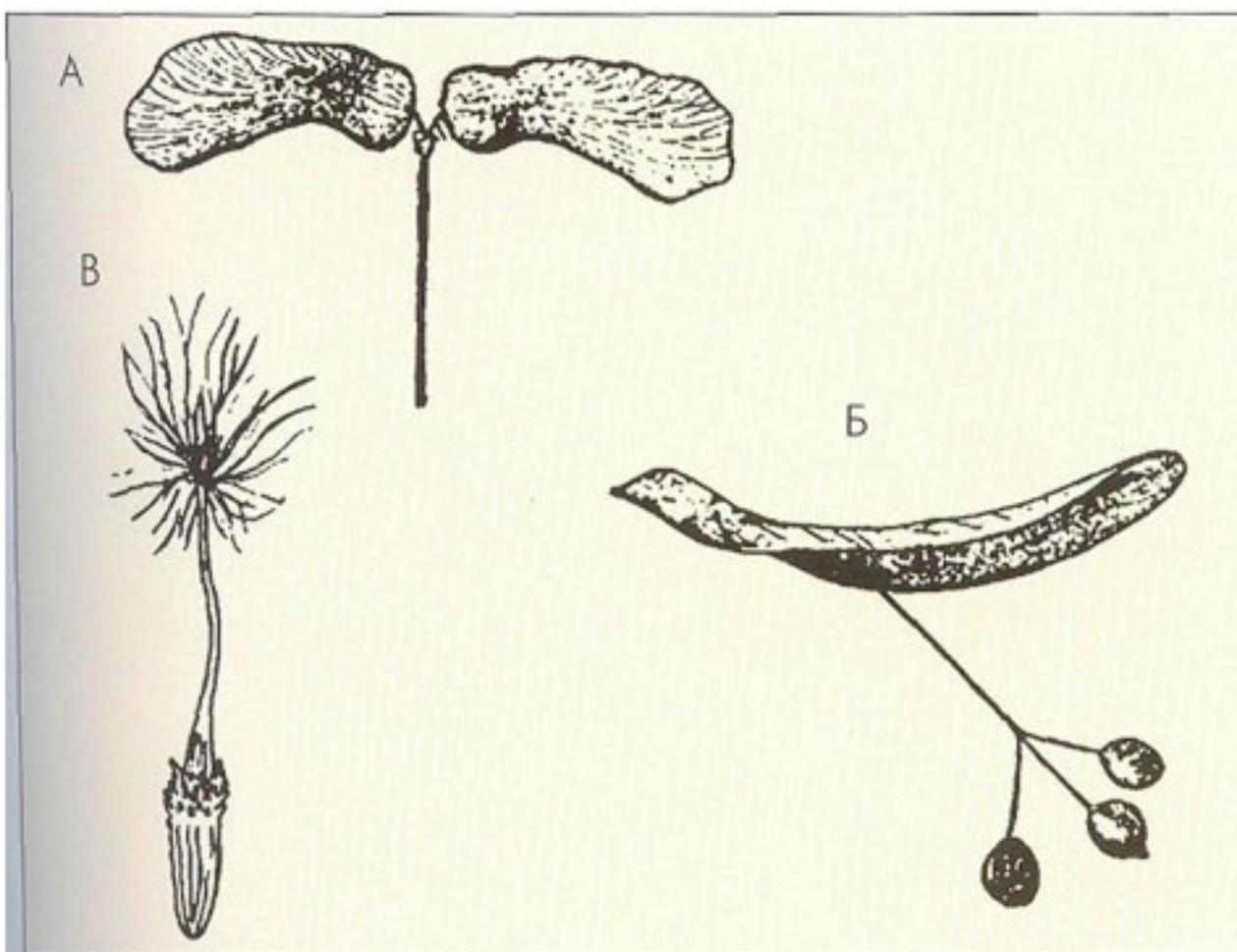
Б) Подужни пресек кроз мушку шишарку белог бора (*Pinus silvestris*). На пресеку се истичу поленове кесице упаковане у прашне листиће. Кад семе сазри, листићи се отварају, семе испада.

В) Главица купуса (*Brasica olearceaef. capUata*). Када бисмо све листове једне главице купуса испеглали, добили бисмо површину око два квадратна метра. И ту је принцип паковања око лоптастог језгра максимално доведен у облик без празног простора унутар површина и укупне масе главице.

Г) Клас жита. Удевањем зрина по редовима у заједнички носач (вертикална оса на којој су окупљена зрина) створен је отворен систем паковања, а то значи да се свако зрно види споља. То је већ својеврсна природна амбалажа слична оној картонској за паковање јаја.

широкој области постигнута заиста значајна решења, али се такође поставља питање да ли је све оно чиме се служимо обликовано на задовољавајући начин. Најчешће се у недостатку креативности прибегава ономе што је необично. Оно може бити занимљиво, али не мора бити

На крају треба уочити да се неправилни (аморфни) природни облици, као што су грудва земље, одломљен камен и други, ако се ротирају око својих оса, доводе у шему правилих облика. У ротацији (стварној или претпостављеној), ивице таквих облика се све више „затупљују“ и ти облици, како време одмиче, постају све облији, вртенасти, елипсоидни или лоптасти.

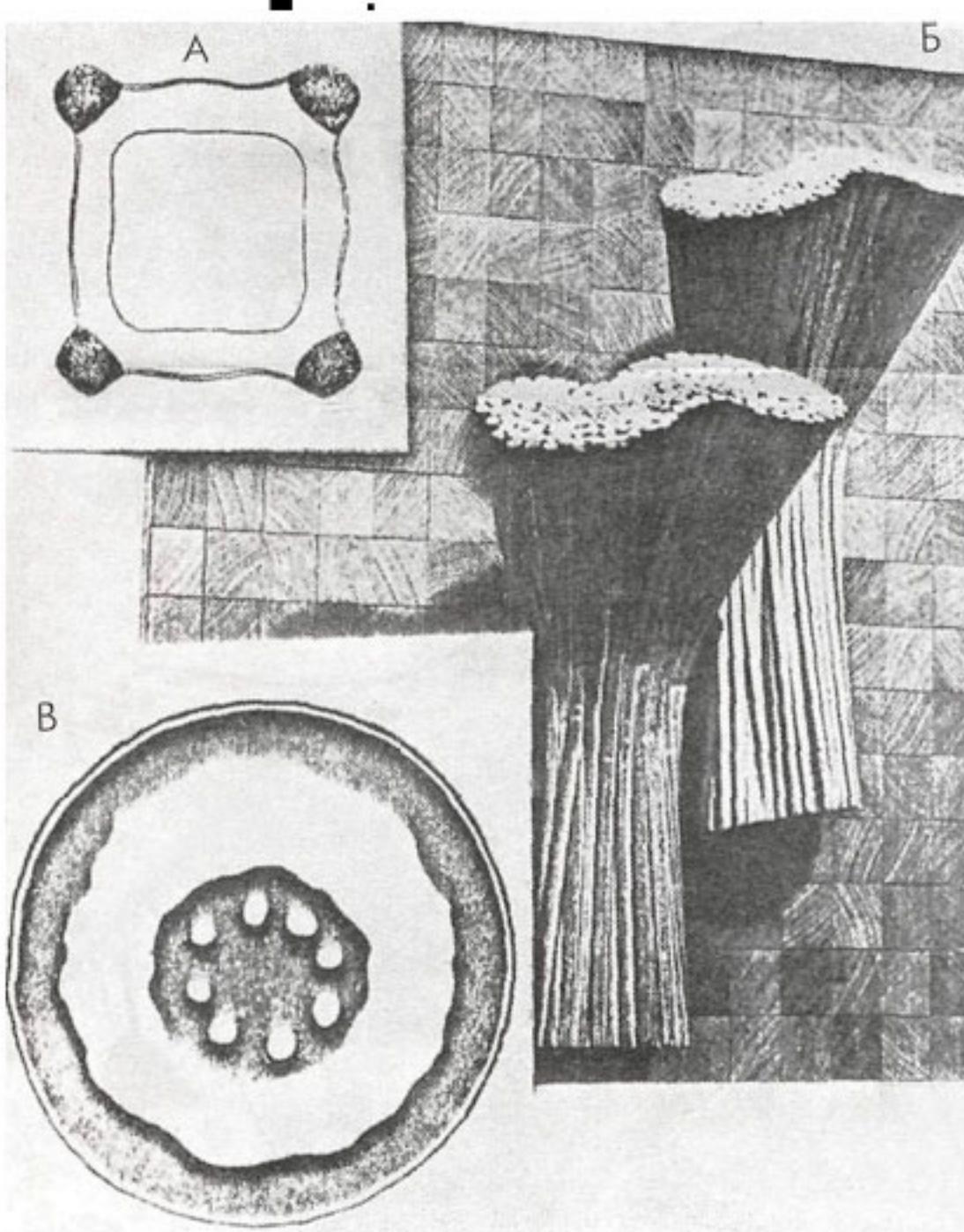


Сл. 5. - ОБЛИЦИ ПРИРОДЕ НА ПРИНЦИПУ КОНСТРУКЦИЈЕ ЛЕТЕЋИХ ОБЈЕКАТА

А) Принцип пропелера. Неке биљке, као на пример јавор, имају такозване цепајуће плодове (шизокарпијум). Када плод сазри, плодоноша форме пропелера далеко односи плод.

Б) Принцип падобрана. Плод неких биљака, на пример маслачка, скупљен је на носачу у виду кугле с развијеним падобранима. Када је време ветровито, сваки се плод издваја из кугластог носача и ношен ветром може далеко одлетети,

В) Принцип једра. Плод липе има један листолики носач плода који се упоредо са зрешем суши и постаје веома лаган. У тренутку опадања плода (који је у виду три бобице ка заједничкој дршци) те бобице постају кружни замајац испод носача ллода - щодобрана. У повољним условима плод липе може једрењем бити ношен и по десетину километара. Ови примери указују на могућност коришћења механизама које је природа створила у борби за опстанак живих врста пре много хиљада година. Врло језначајно притетити да се, када се природни закони разумеју, према самој природи суште истински др)тачији одиос.



#### Сл. 6. - МЕХАНИЧКА СВОЈСТВА У ОБЛИЦИМА ЖИВЕ МАТЕРИЈЕ

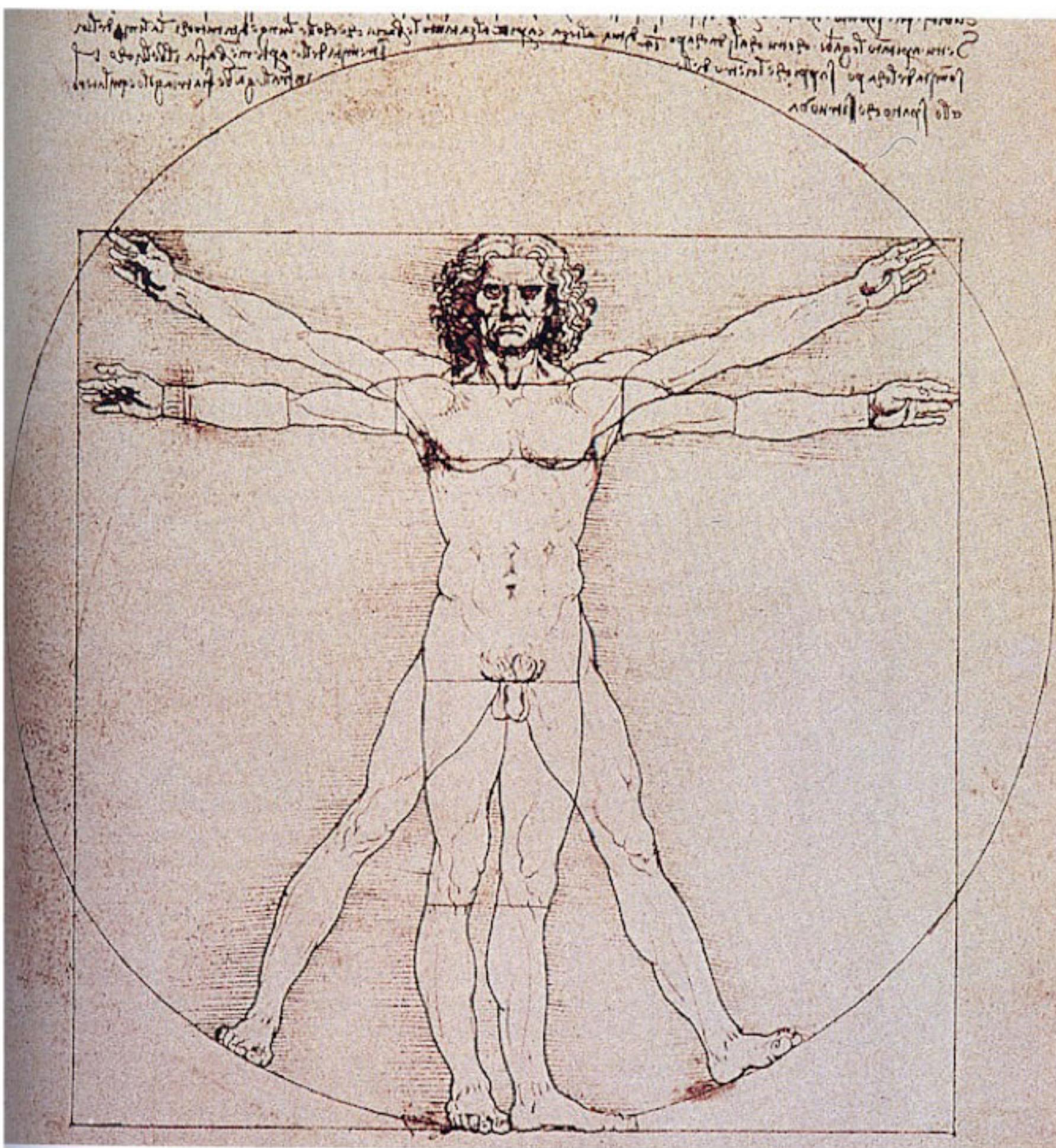
Позната су механичка својства трске, бамбуза, када на њих делују неке спољне силе, ветар или снег. У грађи тих биљака постоје специјалне ћелије које су распоређене тако да је стабл-структура отпорна на савијање и истезање.

Конструкција стабла на попречном пресеку неких биљака је веома слична или идентична неким профилима и пресецима металних индустријски формираних облика (профил шине, цеви).

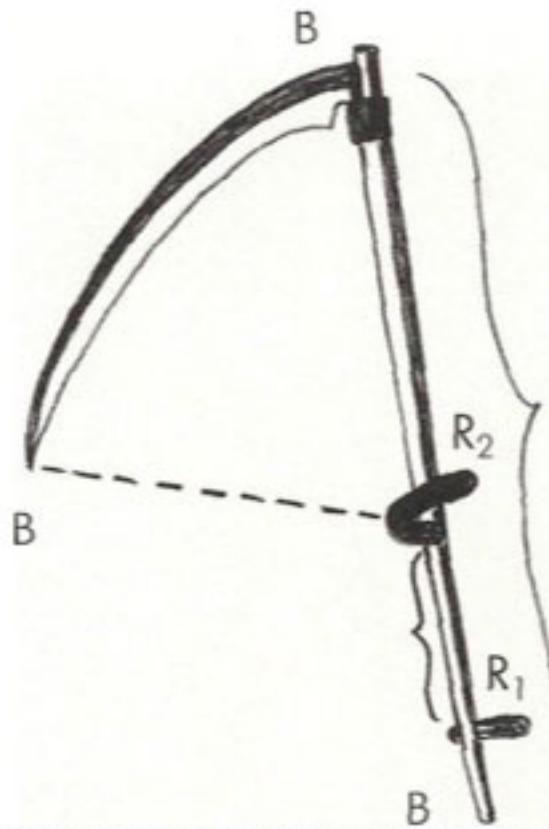
А) Попречни пресек кроз стабло мртве коприве (лат. *Lamium maculatum*). На угловима љеног четвртастог стабла налазе се задебљања (коленхимске ћелије), попут конструкције ступца, чиме се стиче велика отпорност савијању.

Б) Алвар Алто (*Alvar Aalto*)-, савремени фински архитекта, дошао је до веома оригиналних решења у пројектовању на основу изучавања својстава дрвета (нарочито брезе) и других природних материјала. Његови модели за испитивање савитљивости и отпорности дрвених структура нашли су примену у лепом и једноставном намештају од дрвета. Такав један модел и овде указује на природна својства дрвета као структуре и облика у функцији површине и волумена (иосача). Тако су његови спонови дрвених облица преузели својепза трске, само су овде уместо унутрашњег зида трске створени међупростори у спону облица, који имају исту функцију унутрашњег зида трске, али с онолико више отпорности на притисак колико је умножено облица у спону. На овом принципу (само од камена) констружен је спон стубова у готичкој архитектури (где се у горњим зонама стубови одвајају из споне и формирају крстasti свод).

В) Попречни пресек кроз адVENTивни корен кукуруза (лат. *Zea mays*) на месту где стабло излази из земље ојачано је адVENTивним кореновима, који омогућавају веће истезање стабљике.



Сл. 7. - Леонардо да Винчи, *Студија људског тела* (око 1492), перо и туш на папиру



Сл. 8. - ПОЈАМ АНТРОПОМЕТРИЈЕ Коса за кошење жита и траве је једна од првих направа конструисаних по мери десова људског тела. Да би коса ваљано послужила, потребно је знати следеће мрне односе. Основни мерни однос је висина човека-косца према дужини дрвеног косишта (A-B) и дужини његових руку. Дужина косишта је једнака висини косца од стопала до рамена. Доњи рукохват ( $R_j$ ) усађује се на косиште на месту где га додирну прсти испружене десне руке, и то у тренутку када косац искоракне десном ногом напред у дужини обичног корака. При томе доњи крак косишта (B) додирује мали прст десне ноге. Горњи рукохват се углављује на косиште на растојању целе дужине подлактице с испруженим прстима шаке, мерено од доње дршке према горњем kraju kosišta (A).

Метално сечиво (коса) усађује се на дрвено косиште тако што се пре коначног учвршења на њега привремено спаја, а поставља тако да се косиште постави да виси на десном рамену с

предње стране тела коса, закачено доњим рукохватом о раме. Тада се испружи десна рука с испруженим прстима и где се дотакну прсти и врх косе (B), на том месту се коса-сечиво дефинитивно причвршије на косиште једном широм гривион. Због таквих мерних односа косац, по правилу, може посудити своју косу само ономе ко је исте висине као и он. Из таквог принципа одмеравања тела према алату или машини, којима човек рукује, настао је целовит научни приступ у области антропометрије (грч. *antropos* - човек) што значи по мери човека.

1. Обликујте тродимензионално животињу најсличнију плоду неке биљке.
2. Пронађите у предметима и у живим бићима обележја сличности и тродимензионално их представите као сасвим нову целину.

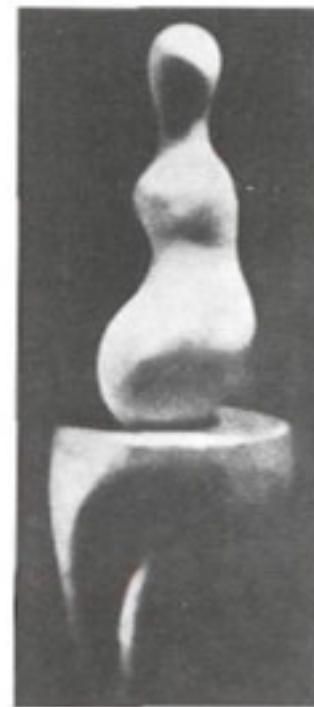
## КАРАКТЕР ОБЛИКА

Према једној могућој подели у визуелној култури, сви облици се могу схватити и доживети као женсколики и мушколоики. Женсколико обележје је оформљеност облика кривом линијом и кривом површи. Таквој форми одговарају мање димензије, површина глатка и тактилна, податна додиру, боја из регистра топлих тонова. Идеална форма овог типа је јаје. Женсколикој форми припадају скоро сви плодови и скоро сва жива бића, а од геометријских ликова круг и елипса.

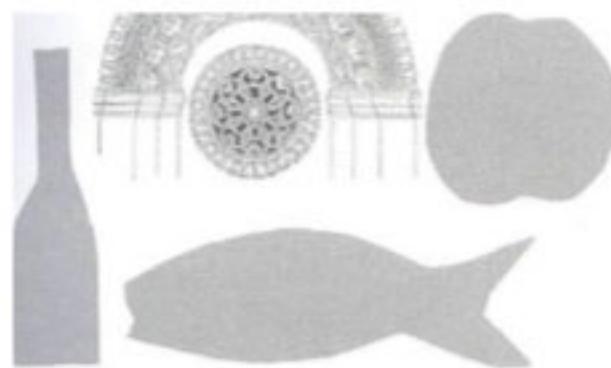
Мушколоика обележја су оформљеност правом линијом и равним плохама, веће димензије, угаони скlop облика, боја из хладног регистра. Идеална форма овог типа су коцка и квадрат.

Овако изражен карактер облика не налазимо само у визуелној култури већ и у многим другим невизуелним подручјима. Тако, на пример, у неком општем смислу доживљавања, Корелијеву музику до-живљавамо као женсколику, а Вагнерову као мушколику. Међу слов-ним знацима, на пример, латинично M у римској капитали осећамо као мушколику (стоји мушки, ослоњено на тло), док је слово O - женско-лико (бременито). И међу многобројним предметима постоји иста врста обликовне припадности. Тако су, на пример, **кашика**, скије, телефон, боца - женсколике форме. Овде се увек мисли само на изразите облике.

У савременој визуелној стварности ово осећање за карактер форме је врло изоштрено. У тиражу познатог романа Милорада Павића *Хазарски речник* постоје мушки и женски примерци. Такво означавање истог текста у ствари је суптилан однос према читаоцу, којим се признаје да је већ у тренутку узимања књиге у руку омогућен особен однос помоћу слова, писма, прелома страница, те тако књига постаје предмет који се чита, а не само предмет из којег се чита. Осетљивост на визуелну чињеницу која сугерише нека обележја у обликовању пред-мета или знака нарочито је истанчана у савременом праћењу женско-ликости и мушколикости форме у представљању званичних или приватних лица, фирм и установа.

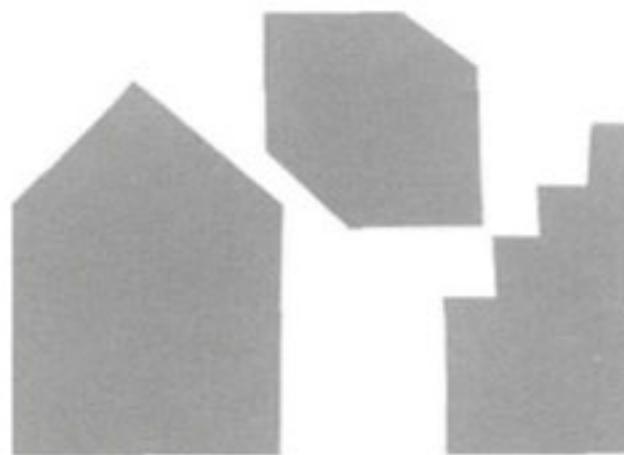


Сл. 9. - Жан Арп  
(Jean Arp),  
*Деметрина лутка*,  
(1961)



Сл. 10. - ЖЕНСКОЛИКИ ОБЛИЦИ  
Обележја:

- кривалинија,
- закришћене површи,
- облици релативно мањих димензија,
- топлебоје.



Сл. 11. - МУШКОЛИКИ ОБЛИЦИ  
Обележја:

- права линија,
- прав, оштар и туп угао,
- облици статични на тлу,
- облици релативно већих димензија,
- хладне боје.

## ИЛУЗИЈА ОБЛИКА И СТВАРНИ ОБЛИК

Свако представљање тродимензионалних облика и простора у дводимензионалној равни својеврсна је илузија о тим облицима и том простору. Један од важних чинилаца визуелне илузивности су димензије онога што је реално у ономе што је представљено. То се најбоље

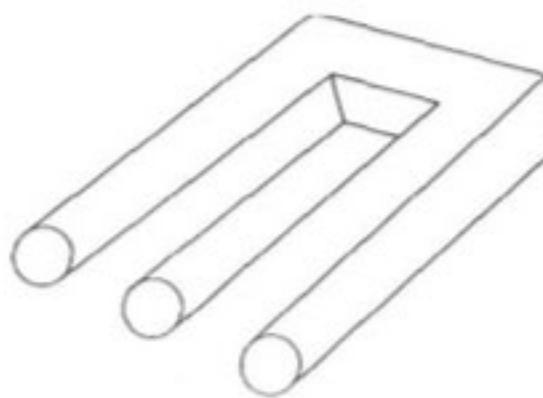
види на класичној слици на којој су насликане облици у простору којим би се могло „путовати летњи дан до подне”, како се каже у нашој десетерачкој народној поезији када се жели истаћи да је нешто далеко. То је просторна илузија која се у ренесансној ликовној култури постиже призором дубине неког пејзажа помоћу предњег плана у који се постављају облици као да су пред нама, другог плана који захвата подручје подножја узвишења или планине, следећег плана у којем је само узвишење, а иза њега хоризонт, небо. На таквом „путовању” кроз слику објекти су идући у дубину све мањи и све слабије се виде. Слика је практично у шеми централне перспективе. У нефигуралној уметности, где нема препознатљивих објеката, најчешће нема ни планова према дубини, па су сви визуелни чиниоци у предњем плану „створени одједном”, те и сама слика делује као да је ТРЕНУТНО НАСТАЛА, а не током дужег времена.

Представљање нестварног помоћу стварног различито је решавано у појединим уметничким епохама. Узмимо, на пример, сликарство барока у XVII и XVIII веку. У њему је све подређено илузији простора,

нарочито оног који треба да представља небеско пространство, то јест неzemальски свет. Облици се увек сагледавају или из жабље или из птичје перспективе. Гледалац често погледом прати фигуре које се узносе ка небу, удаљене већ толико да престају постојати као фигуре тла и

заувек бивају предодређене за небеска пространства. У бароку

је, значи, извршена битна



Сл. 12. - ИЛУЗИЈА О СТВАРНОМ ОБЛИКУ

Иако је овај модел био познат још у XIV веку у Европи, он је и данас за визуелно искуство о односу стварног и илузивног веома актуелан. Данас се на овом принципу заснивају многи пројекти, нарочито у области дизајна знака и плаката.

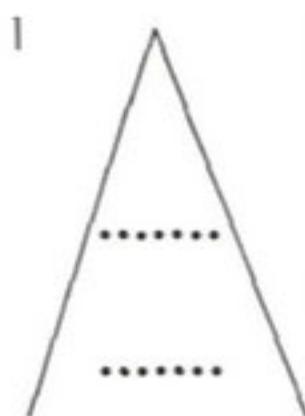
заувек бивају предодређене за небеска пространства. У бароку

подела облика према врсти простора, што укаzuје на савршену илузивност

**V** одговарајуће форме, у зависности од одговарајућег **V** простора.

Трећи вид визуелне постиже се третирањем појединачног облика независно

**A** од врсте и величине простора. Ова врста представљања нест-



варног као стварног постиже се илузивношћу покрета форме која је, по

Сл. 13. - ИЛУЗИЈА КОНТРАСТА  
Милер-Лајерова (Muller-Lyer),  
*Оптичка барка*

1, 2. Може се видети да у различитим просторним околностима и из од седам тачака различито делује. Оба низа су иста, али горњи низ смешти у простор који се сужава делује издужење. Исти је случај и с двема вертикалним дужима ограниченим супротно оријентисаним стрелицама.

3, 4. Концентрични кругови око једног центра дају површину која трепери, выбирира. Шест повезаних кругова у међусобном „тренују” покрећу се у једном смеру, „вечно” кружећи.

Сл. 14. - Рафаел (Raphael), *Маријина брифдба*, Милано, Брера (1504). Фигуре у иредњем плану стоје у активној позицији према позадини, а нарочито према храму. Пролаз кроз храм сутерише с оне стране простор као бескрајну раван.

ОБЛИК i 109



правилу, типично статична. У новије време већина статичних облика, као што су словни знаци, добија својства покрета живих бића или покретних објеката. С друге стране, цртани и анимирани филмови дали су сасвим нову илузивност живота и постојања. Тако, на пример, у њима нема мртвих: када некога згаси аутомобил, он из тродимензионалног лика прелази у дводимензионалан, а кад аутомобил пређе

Сл. 15. - Пијетро да  
Кортона (Pietro da  
Cortona),  
*Апеторија тријумфа  
божје пробудности*  
(1633-1639), Палата  
Барберини, Рим



преко њега, враћа се у првобитно стање и наставља да живи као да се ништа није дододило.

Четврту групу илузивних облика чине они којима се бави пси-хологија облика - гештальт-психологија. У тој је области за нашу тему најзначајнији Волфганг Келер (Wolfgang Kohler). У психологији облика изучавају се варке у визуелном опажању, нарочито у одмеравању визуел-них чињеница на принципу једнако-неједнако, у чему нас око вара.

Различите просторне околности у којима се налазе линија или неки други облик заслужују пажњу приликом визуелног одмеравања, а на то упозорава и позната изрека: Трипут мери, једном сеци!

I. Представите визуелно оно што мислите да је нестварно, а могуће сагледљиво.

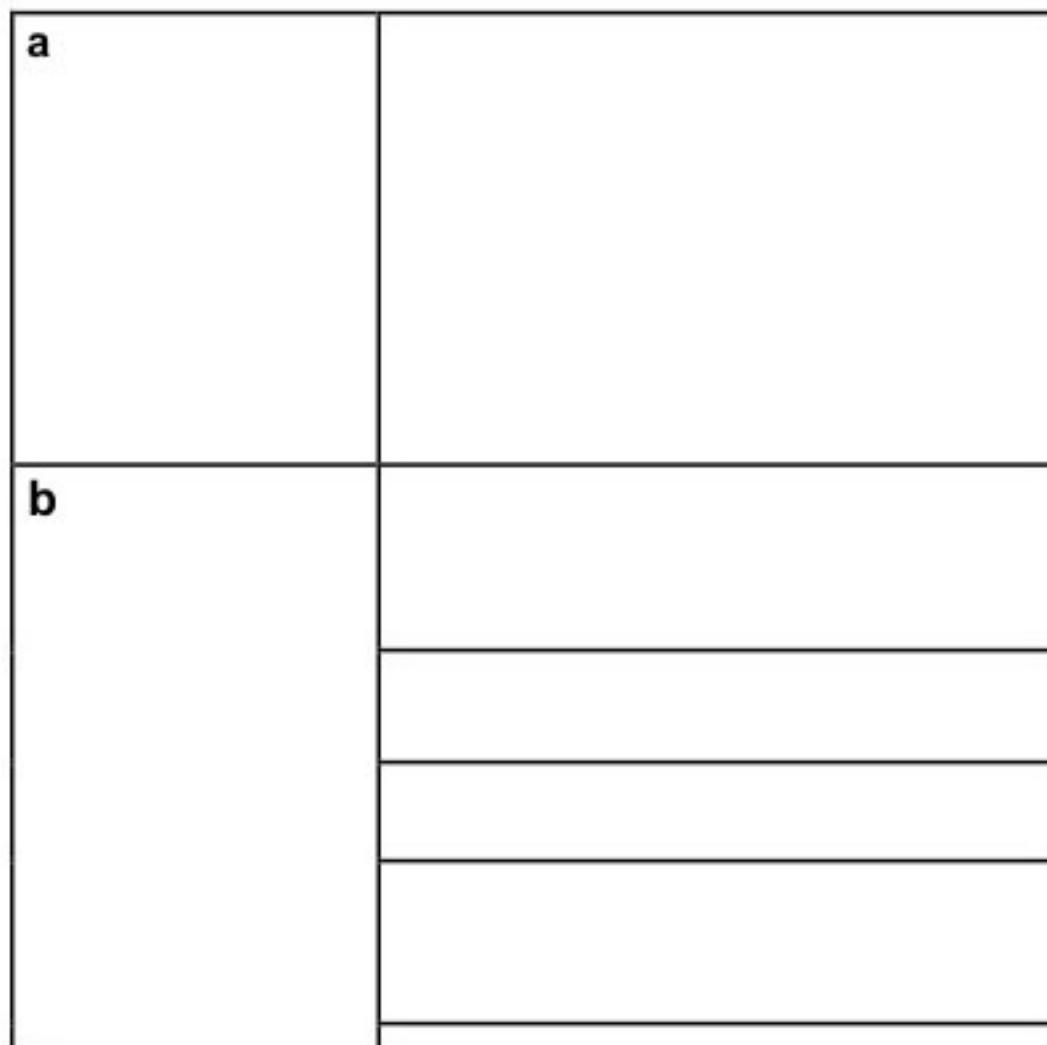
## РЕАЛНИ ОБЛИЦИ

Реални облици у обликовању и грађењу чине две велике груле. У првој су дводимензионалне форме које захватају простор сагледан из једне тачке у два правца, што даје површину, а у другој облици који настају тако што се простор захвата из једне тачке у три правца, што даје тродимензионалну форму. Површина се може добити и пресеком тродимензионалне форме пуне масе. Тако ће, на пример, пресек по средини коцке бити квадрат, по средини лопте круг, а пирамиде - троугао.

*Величине и количине.* - Величина је просторни појам који се одређује мерењем. И количина је просторни појам који се добија збрањањем. Међутим, у визуелном поимању величина је просторни однос (нечега према нечему), а количина запремински (нечега у нечему). Оба појма означавају однос делова према целини или однос једне целине према другој. За сваку прилику бирају се поређења која омогућују решења неког практичног задатка. Јер, ако је нешто највеће, не мора бити и најбоље, оно најмање не мора бити и најлакше, велики број нечега не мора бити и доволан за нешто и тако даље.

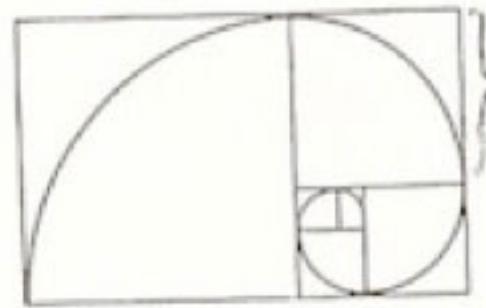
Беома давно је уочено да неки односи у величинама и у количини могу бити заједнички и на општу корист. Ако посматрамо коверат за писмо, лако ћемо закључити да је његова величина настала из мерних односа папира на којем се најчешће пише, а то је стандардни формат А4. Кад се тај лист папира пресавије по ширини па по дужини, добија се размера за коверат. То је формат који се лагодно држи у руци. Други формат коверта, који се често назива амерички формат, добија се пресавијањем папира по ширини на три дела тако да се добије издужен правоугаоник. Оба су коверта у службеној употреби у поштанском саобраћају. Међутим, у неким приликама се шаљу коверти других формата што говори о потреби да се писменом комуникању да и нека лична нота тиме што се пренебрегава стандардни облик који је, иначе, најпрактичнији.

Одређени однос који успостављају два чиниоца или више њих назива се ПРОПОРЦИЈА (лат. *proportio* - склад, размера). У одмеравању одређених односа у оквиру појма величина, у човеку пријатан осећај побуђује однос познат као ЗЛАТНИ ПРЕСЕК. Њега је уочио још Еуклид. У култури ренесансне развила се осетљивост за односе засноване на златном пресеку, називаном „божанском пропорцијом“. Сам тер-



Сл. 16. -  
ПРОНАЛАЖЕЊЕ  
ОДНОСА  
Пит Мондријан  
(Piet Mondrian),  
*Композиција у белом,  
црном и црвеном*  
(1936).

Линије **a** и **b** на овој композицији налазе се у односу златног пресека:  
 $a : b = b : (a+b)$ .



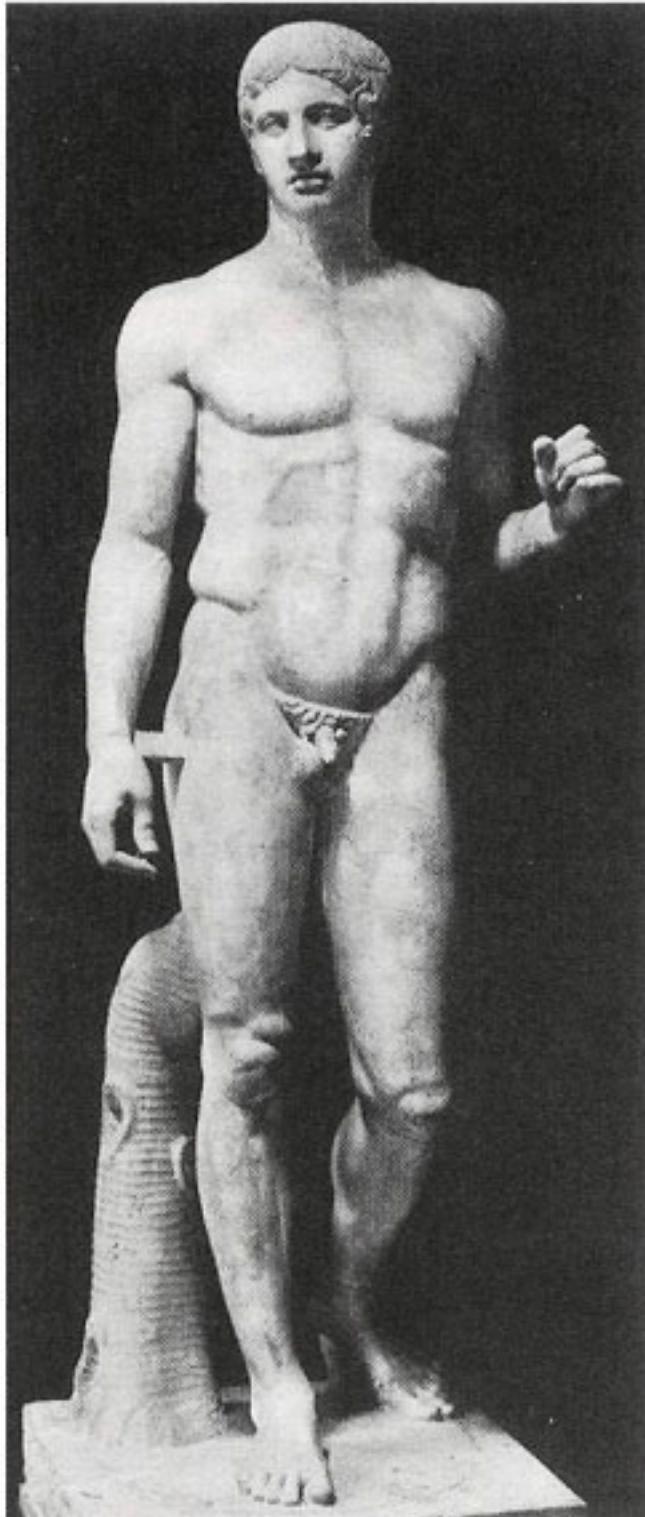
мин злашни *Пресек* настао је почетком XIX века. ЗЛАТНИ ПРЕСЕК је однос величина у којима се мањи део односи према већем као што се већи односи према целини.

Златни пресек је веома значајан за стварање односа у појединачним практичним дисциплинама, нарочито у дизајну, пројектовању свих врста и у савременој уметности. Неке сликарске композиције Пита Мондријана (Piet Mondrian), настале око 1920. године, засноване су на златном пресеку. У свакодневном животу, у стамбеном и радном простору, на пример, осетићемо угодност ако се на зиду налазе врата или прозори чија је површина у златном пресеку са зидом. Они који се професи-

Сл. 17. - ЗЛАТНИ ПРЕСЕК

У богатом људском искуству одмеравања делова према целини обухваћено је скоро све до чега је човек долазио. То се првенствено односи на облик и положај људског тела према простору и објектима, на пример, у архитектури, а затим према пред-метима које човек користи у свакодневном животу. Распоред делова према целини у сразмери златног пресека нарочито је значајан у уметности. Нека уметничка дела су заснована на том принципу и без обзира на то што је представљено, она одговарају општем утиску угодног осећања гледаоца изазваног опажањем.

онално баве пројектовањем и просторним уметностима морају развити осећај за златни пресек. **Модул** {лат. *modulus* - мера, мерило) најчешће у архитектури, мерна јединица по којој се одређују односи на појединим деловима грађевине, на пример, однос висине носећег стуба према његовом пречнику. У свакодневној пракси модул може бити и стандардна мерна јединица којом се одмеравају размаци када се засађују млади воћњаци или дужина, ширина и дебљина дашчице по којима се онда у различитим комбинацијама, а према истим мерним јединицама, сла же мноштво таквих дашчица у површину коју називамо паркет. Модул може бити посебно обликована форма с разуђеном контуром (зарези, урези). Када се та-кве јединице међусобно уклопе, може се добити сложен орнамент који, по правилу, ствара и савршено симетричне односе унутар једне површине. Један од најранијих модула, створио је вајар Поликлет у V веку пре нове ере према канону (грчка реч -правило, пропис), да је дужина људске главе мерна јединица по којој су створене пропорције за обликовање целе људске фигуре. Тако је на скулптури званој *Копљоноша* (*Doriforos*) измерено седам дужина главе у дужини целе фигуре. Према том мерном полазишту и данас се приближно одређују пропорције у обликовању људске фигуре. Модул се најчешће примењује на дужинске и површинске јединице, па се често према одређеним мерним односима и званично, законом одређују норме, које су у одређеним областима једино важеће. Тако се за поједине врсте градње одређују модул и модел (према истој лат. речи за модул - *modulus*). Модел подразумева узорак, образац и више се односи на стандардизацију (неизмене услове постојања нечега). Примере за модул можемо често наћи у аутомобилској индустрији, у намештају за хотеле високих категорија, војној опреми и сл.



Сл. 18. - Поликлет,  
*Копљоноша*, римска  
копија по оригиналу  
(450-400. год. пре н.  
е.), мермер,  
Нацмонални музеј,  
Напуљ

Модуларни систем у стварању орнаменталних форми веома су суптилно развили народи Близког и Средњег истока, и то нарочито у ћилимарству, декорацији у камену и металу, у керамици и калиграфији. Керамичке модуларне форме су се нагло развијале у исламској култури већ од VIII века.

## МАТЕРИЈАЛ И ВРСТЕ МАТЕРИЈАЛА

Као што су линија и површина носиоци форме по себи, оне су такође и чиниоци форме у стварању других облика. У истом смислу су основни материјали земља, дрво и камен и носиоци форме за друге материјале, као, на пример, земља за метал. Од најстаријих времена земља је у човековој свести материјал из којег су произтекле форме осталих материјала и материје уопште, што је као значење пренето у многа веровања. У хришћанском веровању Бог је од земље створио првог човека - Адама. Земља је универзални материјал који овлажен има велике могућности да буде обликован. Чврстна облика створеног од земље након сушења и печенja приближава се чврстини камена. Стога су у земљорадничким срединама предмети од земље и данас понегде основно посуђе. Земља има свугде, негде је погоднија за обликовање и печение, али се скоро свуда у свету од такозване цигларске земље прави опека (цигла). Човек је веома давно увидео предности грађења станица умноженим истим облицима од сушене (ћерпич) и печене земље (опека, цигла) који се одређеним системом слажу у редове и стварају вертикалне преграде, зидове кућа и других здања.

Сачувани су и многобројни предмети од печене земље, разних намена, које називамо једним именом - керамика (према месту Керамеликос где је пронађено много грнчарије из античке Грчке). Археологија изучава материјалне остатке прошлости и на основу њих скоро целокупну прошлост неког народа. У остацима керамике налазе се веома важни подаци о сеобама народа, трговачким и другим путевима размене и утицајима једне културе на другу, као и о трајању једне културе. Независно од свега тога, керамика је до наших дана била носилац духа традиције, и то како обликом, тако и визуелним елементима које зовемо украс. Тако се говори о чувеним грчким, римским и кинеским вазама које носе целовита стилска обележја својих народа, култура и времена у којем су настале. Тек се у савременој керамици не следи обавезни однос функције и облика, па се све више преузима од скулптуре и сликарства. У новије време је, на пример, у Кикинди, где постоји традиција печение земље, створена уметничка колонија „Terra“ (лат. terra - земља) која окупља угледне уметнике из целог света и у којој се раде искључиво скулптуре од печене земље. Ова колонија већ сад има највећу збирку скулптура од печене земље код нас.

И дрво је материјал-носилац примарне форме, што значи да се од њега обликују и граде оригинални облици који утичу на обликовање у

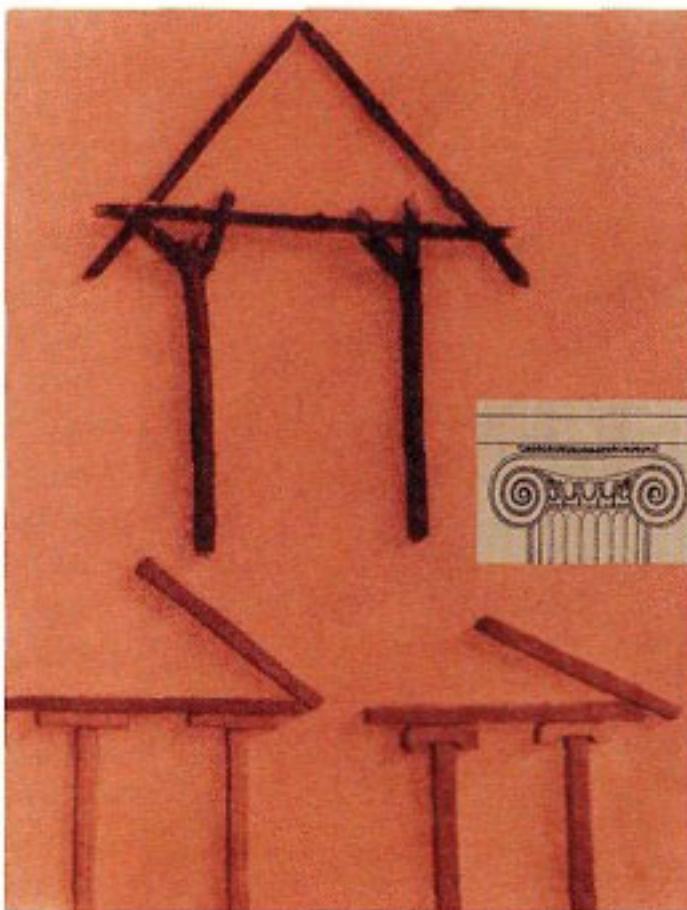
другим материјалима, а нарочито у градитељству, где делују на облике и конструкције од метала. На грчком *ksile* - дрво значи и првобитну материју, ону од које је све настало. За разлику од облика од печене земље насталих у давна времена и до данас су многи од њих сачувани, а од дрвета није ништа или скоро ништа сачувано. Једино у традицији руралне културе још траје искуство обликовања и грађења у дрвету. А искуство у обликовању дрвета најразличитијим поступцима и средствима је огромно. Човеков однос према овом материјалу може се пратити од облика који се добијају ломљењем људском снагом, преко облика који се добијају цепањем каменим клиновима, тесаним првим секирама од бакра, бронзе и гвожђа (што се као техника обраде задржало веома дugo), до индустријског резања и глачења дрвене грађе. То искуство радас дрветом је изузетно важно за људску културу, и то почев од плетења прућем до градње кућа и обликовања скулптура.

Природна својства камена су веома рано уочена и коришћена. Обрађујући камен, чо-



Сл. 19. - МАТЕРИЈАЛ, ФОРМА, ФУНКЦИЈА, ЗНАЧЕЊЕ

Грчка ваза геометријског стила (VI век пре нове ере), Њујорк, Метрополитен музеј. Форма ове вазе упућује на закључак да је рађена на грчарском колу јер је вертикални пресек по средини дели на два једнака дела. На њој је насликан призор из Тројанског рата. Главни мотив је свечани погреб Патрокла, једног од тројанских јунака, приказан сажето, али уз врло висок степен културе обликовања (облик и димензије вазе), стилизована (обележја фигуране форме) и представљања (садржај целокупног призора у фигураном и декоративном представљању).



Сл. 20. - МАТЕРИЈАЛ И КОНСТРУКЦИЈА Утицај дрвета као материјала на облике од камена. Дрво као органска материја реагује на влагу - услед наглог сушења се криви, као и услед сталног дејства спољне силе (терета), и то у једном правцу. Те околности су навеле человека да у каменим конструкцијама равног премештавања (са стуба на стуб) понови шему дрвених конструкција. Због природе материјала распони (од стуба до стуба) на грађевинама у камену били су ужи од оних у дрвету или металу. Зато објекат у камену и простор у њему делују збијено, чврсто и звонко.

век је примењивао искуства стечена у раду са земљом и дрветом, и обратно, првенствено током развоја урбаних култура (разна савијања, збијања и друго), само прилагођена камену. Тако су, на пример, облици јонских волута на капителу стуба вероватно проистекли из посматрања промена подметача на сгубу од дрвета када је одозго оптерећен. Пошто је дрво органска материја, слободни краци тог подметача полако су се савијали према тлу. Може се рећи да су скоро сви функционални облици након дужег времена из те ФУНКЦИОНАЛНЕ НУЖНОСТИ прешли у естетску могућност.

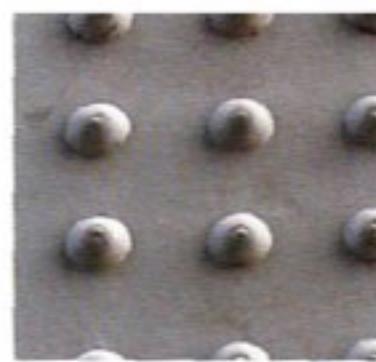
1. Налепите на картон у једном или у два реда десет узорака различитих материјала, тако што ће сваки материјал бити смештен на површину 5x5 см. На истом картону оставите толико места за легенде о појединачним материјалима: назив, кратак опис својства, а по властитом знању и мишљењу, и то који се материјал с којим најбоље слаже према боји, чврстоћи, проводљивости електричног струјног тока, отпорности на влагу.

Међузависност материјала и форме у свим видовима обликовања од најстаријих времена била је нека врста начела којим се разумевало осмишљавање структуре, форме, функције и значења предмета. Основне последице уочавања те међу-

зависности могу се груписати у две целине. Прву обухватају она искуства с материјалом ка-да се до жељене форме долази одузимањем масе, као обраде камена и дрвета, чија се материјална својства не мењају у процесу њихове обраде, већ само пролазе кроз фазе мењања форме. У другу спадају материјали податни за моделовање, који трпе одређене пре-образовање у процесу опројекције.

У области визуелних уметности материјал као чинилац одређене форме није толико

Сл. 21. - Систем спајања металних површина заковицама (нитијама) на Савском мосту (Бранкова улица) у Београду

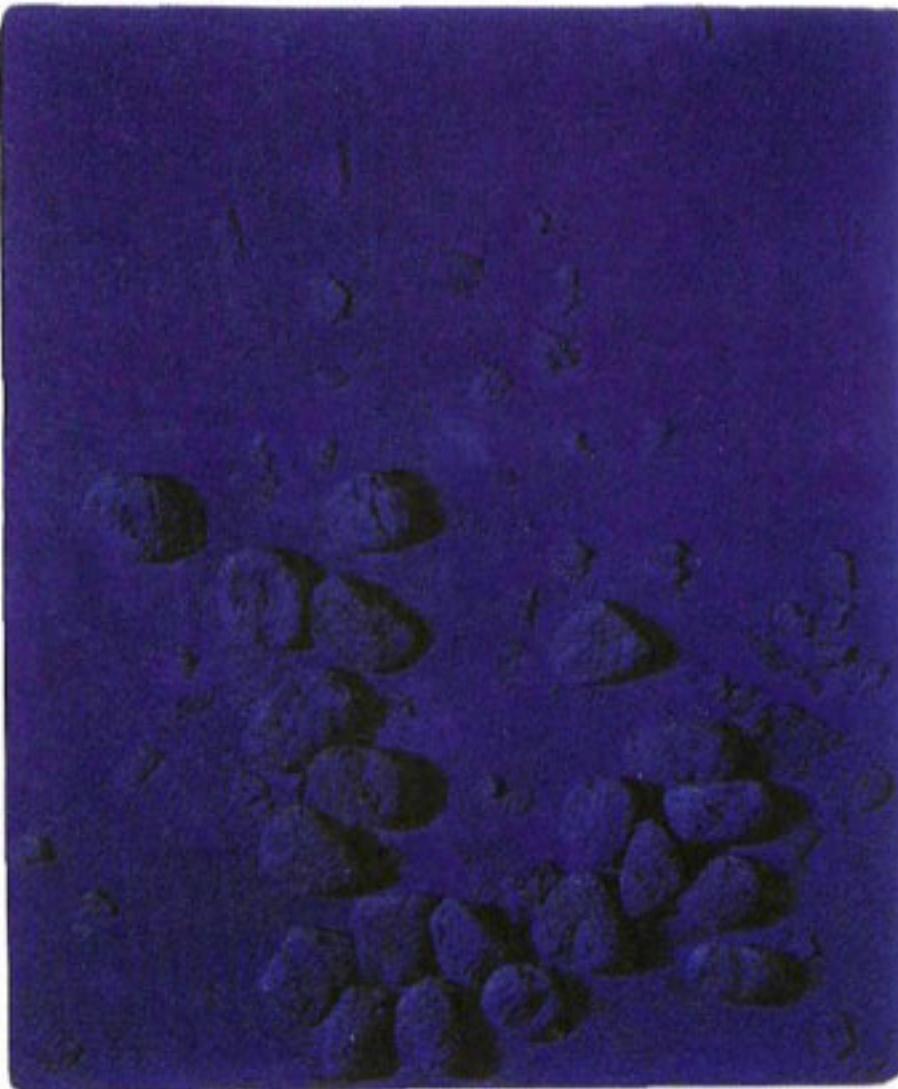


примерен њеним својствима колико значењу те форме јер је, на пример, пигмент боје (зависно од количине) растегљив у недоглед у процесу стварања континуитета одређене форме, што се не би могло рећи за камен. Отуда је по глобалним могућностима сликарски материјал подударан с визуелним приказивањем чинилаца у простору и времену, а вајарски материјал са сажетим казивањима о личностима, догађајима у простору и времену.

Та битна разлика између конкретизовања просторности (у вајарству) и сугерирања простора (у сликарству) има за последицу визуелно-тактилну шецифичност слике у чији се простор улази чулом вида као долажењем живог бића. У скулпторском простору као спољњем конкретуму, тело бића бивствује као мртво осведочење о постојању живог бића или догађаја. Према томе, ту разлику могуће је и језички изразити тиме што се у сликарству однос нечега према виђеном или доживљеном одређује предлогом, на пример, боја на платну, плава боја на белој позадини, боја на боју и тако даље, док материјал и представу у скулптури одређују предлози у, из, од (у дрвету, из камена, од метала). Сви ови предлози својим значењем пројектирају односе структуре и коначне форме, тако да значења сагледљивости задате обликовности подразумевају и материјал дате форме. Такав сусрет виђења и додира материјала конкретно открива „чулност“ материјала, нарочито у савременој уметности, где је, на пример, у делу Ива Клајна (Ives Klein) боја сама по себи уметничко својство са-мом елементарном појавношћу у простору.

Разливеност боје на површини (слике), посредством уметника, ствара призор овековеченог виђења или сенку сећања на постојеће, најчешће на начин постојања (као што је случај у савременој уметности). Сажето казивање материјала у скулпторској форми ствара зачудност препорода аморф-не масе у уметничку форму која ипак никада није далеко од елементарности материјала из којег је настала. Зато се свет скулптуре исказује са-жето, по правилу, у једном комаду и у димензијама које намеће материјал (блок камена, трупац). И у томе цивилизацијски (технички) ниво остварености материјала има значајну улогу. Све до појаве савремене индустријске обраде тврдих материјала (дрво, ка-мен, метал) искуство с материјалом почивало је на стандардима мануел-ног рада, а то значи на логици при-

Сл. 22. - Ив Клајн,  
PE 19(1955)

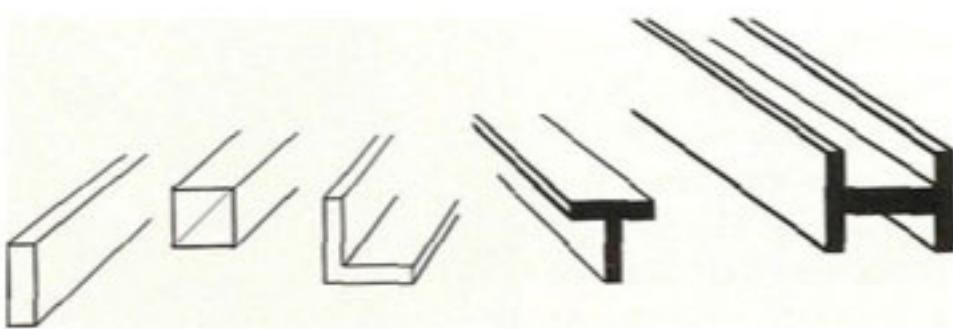


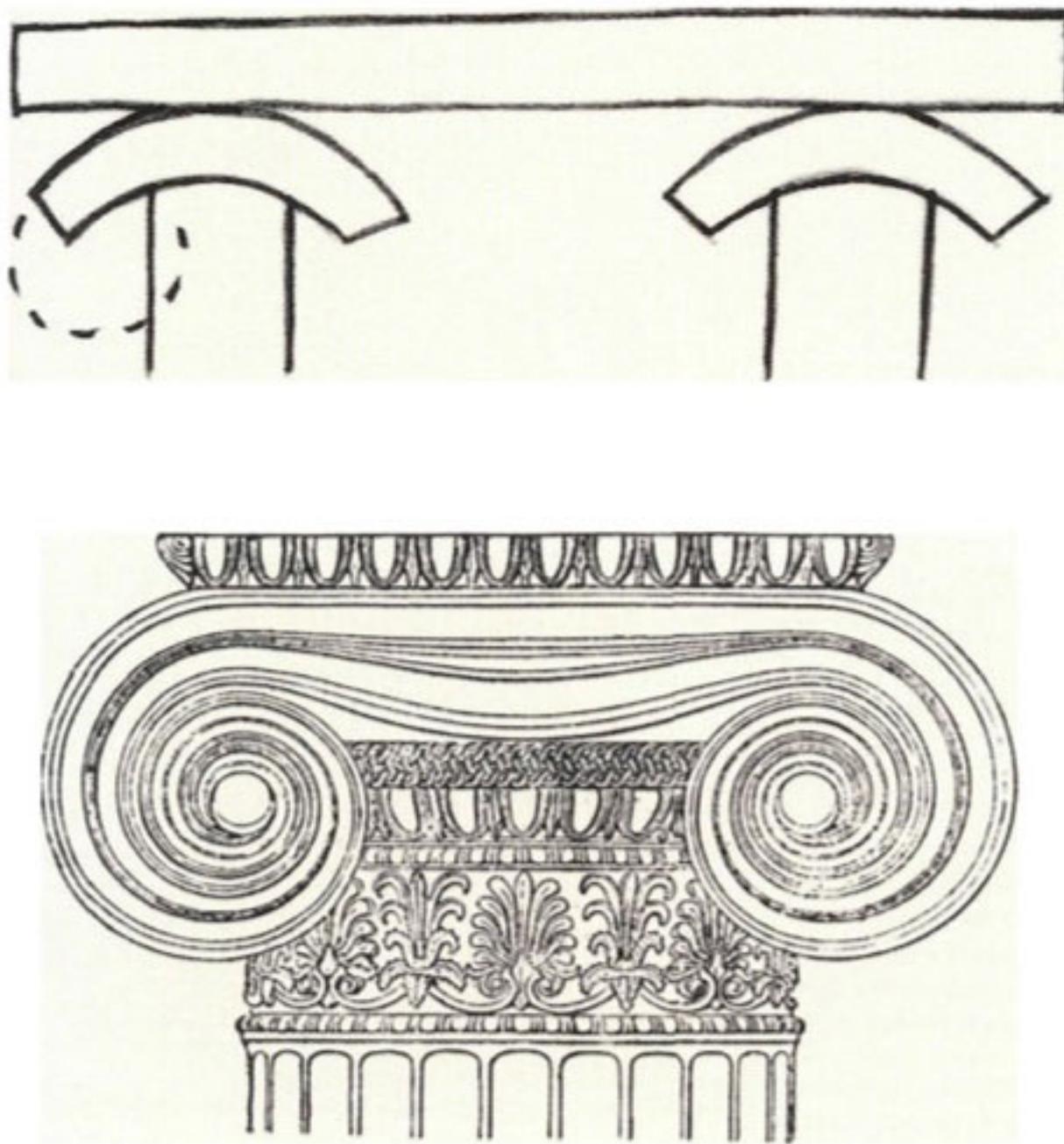
родне форме, која се заснива на профилима облине и аморфији. Индустриска обрада тврдих материјала увела је принцип утаоне форме, од које су онда зависили обликовани поступци и могућности савремене конструкције. На пример, разлика која је настала када су мануелно цепање и тесање дрвета замењени индустриским резањем имала је за последицу иницирање ливења, пресовања и ковања метала у скоро истим профилима, као што је индустриски резана дрвена грађа. Тако је искуство рада у једном материјалу (дрвету) посвећено раду у другом материјалу (металу). У том смислу индустриским пресовањем неких профиле у металу, као на пример у аутомобилској индустриској, појачава се површина танког лима (хауба). То је фаза постепеног прелаза на заобљавање спојева, тако да се у савременом индустриском производу целина све више остварује сливено, а не као спој појединих комада од којих су такви предмети заиста сачињени. То искуство пренето је и на обликовање предмета од пластичних маса чија површина дефинитивно нема видљиве спојеве. Треба имати у виду да су и процесу класичног ливења бронзе претходиле плоче метала којима је била опкована дрвена форма. Исто тако, све до краја XIX века (kad је откривен поступак заваривања) метални су комади у конструкцијама спајани металним заковицама (нитнама). У томе се често водило рачуна да се ускладе статички моменти конструкције са визуелним утиском распореда тих заковица. Тражење лепог у корисном пренесено је и у искуство рада са поп-нитнама, нарочито у енглеском дизајну почетком XX века.

Крајем XIX и почетком XX века систем повезивања површине и масе у металу заковицама добија и естетску компоненту, особито на величим објектима, као што су челични мостови, железничке станице, хале.

У области уметности веома рано је успостављен однос узајамне примерености материјала и форме, како у функционалном, тако и у значењском оквиру. То се првенствено односи на она дела која имају обележја мануелног третмана у раду. Заковице се више не праве ручно, али се ипак закивају мануелно, чак иако постоји одређена справа за закивање. И то заобљавање тога другог краја јесте форма која се не може истоветно у серијама формирати руком. Оваква врста начела произашлих из спрете мануелног и машинског поступка у обликовању, створила је заокружену естетичку поетику, какву је продубило и сублимирало делатно и креативно искуство Баухауса тридесетих година. За визуелну културу су важна баш таква обједињавања у којима се природно еманципују сви чиниоци делатног и креативног искуства.

Сл. 23. - Основни профили у заједничким стандардима обраде дрвета и метала у савременој индустриској производњи





Сл. 24а и б. - СВОЈСТВО МАТЕРИЈАЛА - ОД ПРИРОДНО НУЖНОГ ДО ЕСТЕТСКИ МОГУЋЕГ - По природи своје структуре, облика и димензија, дрво је много податније за конструкције грађитељских облика него што је то камен. На то указују и прве куће грађене на отвореном простору (сојепице), пошто је човек изашао из станишта у пећинама. Дрво је нарочито погодно за премошћавање простора између двају или више ослонаца (на пример, премошћавање стубова постављених на четириугла при градњи дрвених кућа). На овом примеру се види и својство дрвета да се криви, нарочито ако је влажно и ако је оптерећено на одређеном месту. На то овде указује шема односа дрвеног стуба, подметача под хоризонталну грду, као и сама греда (у архитектури звана архитрав), која се ослања на стуб преко дрвеног подметача (ознака А). Слободни краци подметача се под оптерећењем под архитрав укривљују према тлу. У вековном искуству рада с дрветом то природно својство укривљавања пренето је у камен приликом обликовања капитела јонског стуба у грчкој архитектури. Волуте (спирална закривљења) на јонском капителу с Артемидиног храма у Ефесу (сада у Британском музеју у Лондону), као што се види на слици, сугеришу продужени ток закривљења на дрвеним подметачима за попречну греду у дрвеним конструкцијама. Тако је из природно нужног настало естетски могуће. Волуте у камену немају никакву улогу у конструкцији.

Сл. 25. - Марко Аурелије на кону.

Ова скулптура од бронзе била је првобитно позлаћена. Рађена је између 165. и 173. године. Њено садашње место на Капитолу у Риму одредио је Микеланђело. Сачувана је до данас захваљујући томе што се веровало да је лик коњаника у ствари лик првог хришћанског цара Константина. Није била оштећена ни после 313. године, када су хришћани славећи победу над паганством рушили римске споменике, првенствено скулптуре. Не зна се где је била првобитно постављена, али се зна да је испод десног предњег копита коња лежала фигура једног од краљева покорених у Аурелијевом ратном походу. Пошто не сада нема, цела фигура кола са коњаником мада је нагнута на десну страну. На готово свим каснијим коњаничким фигурама, по угледу на ову, подигнута је једна предња нога коња.



Сл. 26. - Едуардо Тилида (Eduardo Chillida), *Can* (1962), метал и дрво, Музеј у Базелу  
ПУНА МАСА

Значење пуне масе (она која нема шупљину при ливењу) у савременој скулптури је настало седамдесетих година XX века и најчешће се везује за форме индустријских одливака: *шНouи* (маса угаоног или кружног пресека) и *слаб* (плошне форме од којих се извлаче све тањи лимови). Таква се маса метала излива у одређеним калупима, а затим се сече, развлачи, кује, облмкује и профилише у разне облике металне индустријске робе. Неки вајари прихватили су такве облике као готове скулпторске форме, само с малим изменама на њима, а често и без икаквих накнадних интервензија. При томе је само изменењена намена такве форме индустријског порекла. Пуна маса је у савременој скулптури тако постала чињеница новог израза металне форме, чија се густина масе и њена тежина доживљавају као однос веће тежине (снаге) у малој запремини (густини материје).

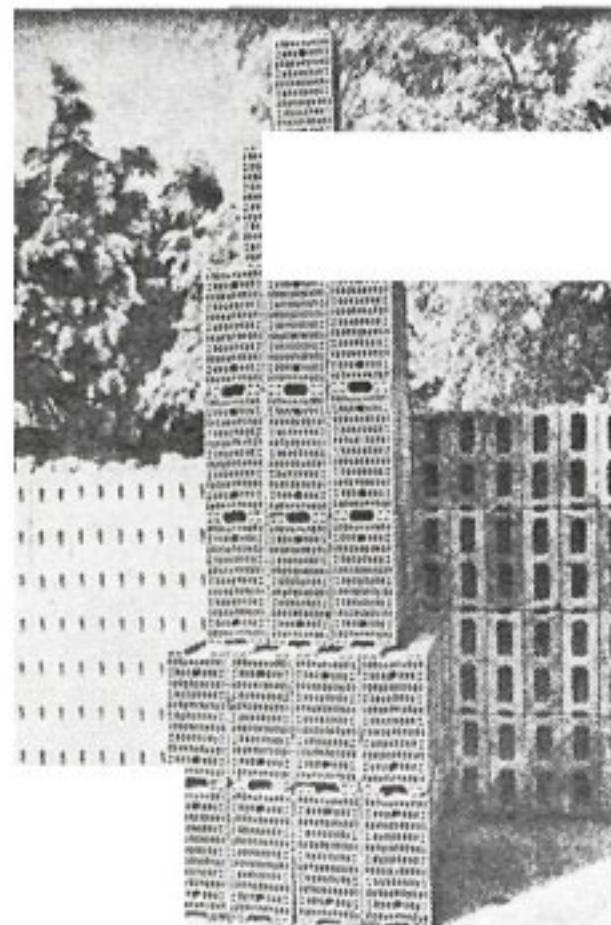




Сл. 27. - Куићи фуђи (Chuichi Fuji), *Без наслоба* (1985)  
ДВОЈСТВО

Дрво укривљено природним растом овде је нека врста модула, односно оба комада личе, као да се један почеко умножавати у истом облику. Остављањем истог облика у два комада (менјањем положаја), успостављено је јединство вертикалног и хоризонталног захвата са значењем облика који су у пару. Естетика, наука о лепом, релативно је новија наука и она битно разликује оно што је добро и корисно од онога што је лепо, а то још више усложњава односе материјала и форме и истраживање њихових значења. Тако су од краја XIX века до данас значења основних природних материјала - земље, дрвета и камена - у обликовању проширења више него у свим всковима у којима се човек њима бавио од свог постанка.

Искуство с материјалом које се огледа у вековима стицаним и преношеним примерима упоредног поимања природе осећа се веома одређено и у настанку и развоју градова. То неодвојиво прати и стечена знања о техничко-технолошким могућностима обраде различитих материјала, тако да од начина обраде и степена обрађености често зависи стил, функција и општа свест о стандарду опредмећеног продукта. Такви стандарди прате и смисао и значење уметничког дела, те се на основу њих могу доста поуздано одређивати време настанка, припадност одређеној култури, утицаји других култура и опште одлике стила или одредница припадности одређеној групацији стваралаца, одређеном времену и простору. Третман материјала такође открива и лична обележја појединих уметника и других стваралаца. На основу такозваних водених знакова на папиру може се приближно одредити када је тај папир настао или када је писано на њему.



Сл. 28. - МОДУЛ  
Тони Крег (Tony Cragg),  
*Три модерне зграде* (1984), опека.  
Овде је примењена стандардна форма индустријског продукта - опека у стварању уметничког дела. Пошто се опека употребљава углавном за зидање зграда, уметник је ту чињеницу (систем зидања) проширио на обликовање објекта друге врсте - скулптуре. Тако је настала скулптура типа зграде (солитера), или без функције становиња.

## НОВИ МАТЕРИЈАЛИ

У новије време настало је много нових материјала који се употребљавају у разним видовима и облицима. Најпознатији и најчешће примењиван нов материјал познат је под општим називом пластика. У зависности од хемијских и физичких својстава, пластика се разликује по степену тврдоће, могућностима бојења, по трајности и многим другим својствима. Али, у визуелном и обликовном смислу сви облици од пластике имају обележја изливености која делује као јединство површине и масе. Пластика, по правилу, нема спојева и то је искрствено везује за израду облика од стакла и бронзе.

Све познатији постају и нови материјали који настају комбиновањем својстава два материјала и више њих - композитни (синтеровани) материјали. На материјале органског порекла примењује се поступак рециклирања - прераде већ употребљене масе, отпада. У дрвној индустрији је добијено много нових производа, и то дробљењем и уситњавањем дрвне масе која се спаја нарочитим везивима (лепкови-

Сл. 29. - Ернесто Нето, *Инсталација*



ма) и тако добија нова својства. Тиме дрво губи своју некадашњу стаболику структуру (формат, годови, облик и друго), али као дрвна маса задржава основна својства, као што је случај с иверицом, па-нелом, шперплочом, лесонитом и другим производима. И папир се добија рециклирањем, и то од самог свог настанка у Кини где је први пут и направљен од старих крпа. И данас се добија од свакаквих материја органског порекла -од дрвета, сламе, стабљика разних биљака, као што је папи-рус, по којем је и добио назив, памука и другог. У рециклерији се чува маса и тако се штеди дрво које је у екологији веома значајно. За индустрију папира се све чешће саде специјалне шуме брзорастућег дрвећа богатог целулозом, као што је, на пример, канадска топола.

У новије време производи се и вештачки камен за pas-Не сврхе. Добија се тако што се природан камен ситни (мелье) и меша са специјалним везивима

Q, 30. - Режел (смолама) и сједињава у чврсту масу. Такав се камен разликује од Вајтрид (Rachel

Whiteread), природног по текстури, јер зриста маса утопљена у вештачке смоле нема своју природну и правилну структуру. Такође је препознатљив и вештачки добијен кристал. Добром познаваоцу камена вештачки камен у поређењу с (1996) природним делује као увело цвеће према свежем.

Нове технике и технологије у металургији створиле су само за последњих педесет година више од хиљаду нових врста челика, што је много више од свега што је до тада створено у производњи челика.

1. Покушајте да створите неки нов материјал.



## ТЕКСТУРА

Материјали поред својих физичких и хемијских својстава имају и обележја визуелне и тактилне изражајности. Њих открива пре свега чуло вида, али она делују и на друга чула, нарочито на чуло додира. Већ смо поменули облутак који се податно осећа на длани. По правилу се сви овални облици глатке површине добро опажају чулом додира. Због тога се у неким музејима строго пази да посетиоци не додирују предмете који обликом и површином просто изазивају да се додирну. За визуелну културу веома је важан „додир погледом”, што значи да се самим видењем доживљавају својства материјала и његове форме, односно површине. Визуелним опажањем открива се општа препознатљивост сваког материјала. У том смислу ближа су нам она материјална својства с којима чешће долазимо у контакт. Дешава се да зажмуримо да бисмо искључили чуло вида и тако још боље осетили оно што додирујемо. А дешава се и да чулом вида сазнајемо сва својства неке површине, облика, и да немамо више потребе за додиром. Оно што визуелним опажањем или додиром осетимо као одређено стање материјала називамо текстура. Она се исказује као глатко, храпаво, масно, суво, меко, тврдо и друго, чиме се као својствима испољавају одређена стања и значења.

На пример, храпаво наводи на доживљај сусрета с драматичним, глатко на стање податљивости<sup>></sup> пријатности, али глатко и масно изазивају осећај лјигавости и тако даље. Доживљај текстуре нових материјала своди се најчешће на нешто хладно, мање племенито од природних материјала. Узмимо, на пример, доживљај топлине и пријатности златног предмета који има дубок сјај боје Сунца, тежину усаглашену с формом, глаткоћу која обједињује хармонију свих тих својстава, што је и основица његове материјалне вредности.

Сл. 31. - Примери различитих текстура,  
Баухаус



## VI. БОЈА

Свака средина у којој човек живи, свака његова ближа и даља околина имају свој колорит. Он се постепено преноси и у неке области рада, нарочито у сликарство. Често се може препознати у литератури, поезији, разним записима, миту, легенди. Па, ипак, боје у уметности нису гтука копија уметниковог завичаја, већ оно што се може истаћи и одредити као најважније у колориту једног поднебља. Слика одређеног простора у природи је исечак из остатка простора. Облици и слике дименционално сажети у поређењу с онима из природе, сликани по узору на боје из природе, увек су на слици изразитији јер су збијени у мали простор и као целина стоје непосредно пред нама и то још у затвореном простору, као што су галерија или соба где се слике обично налазе. Тако се практично ствара слика новог гледања онога што је у природи дато на отвореном простору.

Слика бојом може бити верна копија онога што уметник гледа и преноси у  $n > y$ , али је она увек и одређено хтење, оно што сликар жели да види у природи. Зато боја у уметности, и у животу људи уопште, није само оно што природа даје као својство обојености својих облика, већ и ВИД КОМУНИКАЦИЈЕ ВИШЕГ РЕДА међу људима. У најширој примени боја није само средство представљања и означавања већ и веома широка област ИЗРАЖАВАЊА. То нарочито важи у свим варијантама нефигуративне уметности.

С друге стране, боја је у савременим научним истраживањима постала веома важан чинилац препознавања и разликовања структуре материје. У садашњој фази живљења бојом се означавају неки важни стандарди у области информисања и управљања, те је она пресудан фактор у читању простора, објекта и комуникаирања с њима. Постало нам је сасвим обично и нормално да на основу три боје (црвене, жуте, зелене) функционише систем саобраћаја.

Као што су у савременим научним сазнањима појмови простора и времена обједињени у заједнички простор-време, тако се боја и форма уновијој уметничкој пракси и теорији схватају као БОЈА-ФОРМА. Виктор Вазарели у својој уметности веома осмишљено разрађује свет боја у уметничком делу, уводећи веома широку скалу бојених разлика у једно дело. Његово схватање боје може се разумети у његовом исказу: „Форма може постојати само ако је означена квалитетом боје, а боја је квалитет само кад је ограничена формом.“

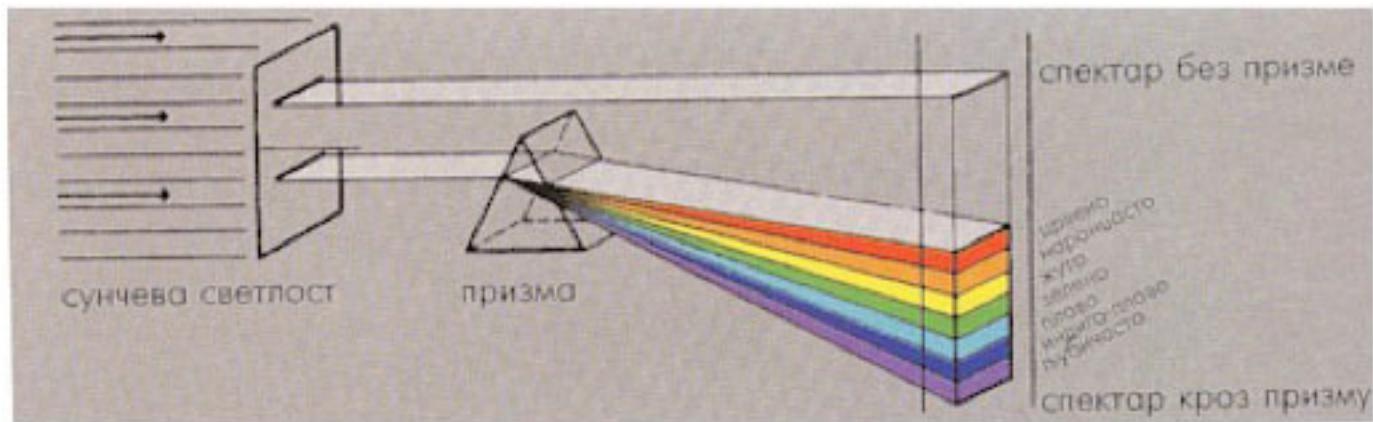


Сл. 1. - Дванаестоделни круг боја

## *СВОЈСТВА БОЈЕ*

Човек је од искона спознао Сунце као извор светлости и топлоте што доспевају из огромне удаљености на Земљу. У Сунчевој светлости која се у обичном посматрана назива БЕЛА СВЕТЛОСТ, садржане су и боје. Као што је познато, бела светлост Сунца је сложена и може се разложити ако се спон светлости пропусти кроз призму. Боје добијене

Сл. 2. - Преламање светлости кроз призму



на тај начин називамо СПЕКТАР, а у њему се налазе ЦРВЕНА, НАРАНЦАСТА, ЖУТА, ЗЕЛЕНА, ПЛАВА, МОДРА И ЉУБИЧАСТА. То је КРУГ БОЈА у којем плава и модра затварају круг с црвеном.

Свака боја у спектру има одређену таласну дужину коју призма даље не разлаже. Измерено је да су таласне дужине боја сличне дужинама електромагнетских таласа. На пример, таласна дужина црвене је 630 милимикрона, жуте - 570, а љубичасте - 460.

### БЕЛА

Бела боја има особину да одбија светлост. Људско око белину региструје као бело ако је осветљена с најмање 75% пуне светлости, а ишод тог процента кажемо да је нешто сиво. Поједине беле материје различито одбијају светлост у истим условима осветљења. Материја баријума одбија око 90% светлости, бела креда за писање око 84%, па ипак у оба случаја кажемо да су то беле боје.

### ЦРНА

Црна боја апсорбује скоро сву светлост која пада на њу. Од материјала које користимо „највише“ је црн сомот. Људско око није нарочито осетљиво за разлике у белој боји, али је врло осетљиво за сасвим мале разлике у црној.

На основу беле и црне боје разликујемо и две групе боја. У прву групу спадају све БЕЛЕ, ЦРНЕ и СИВЕ боје, и то од најсветлијих до најтамнијих. Такве боје називамо АХРОМАТСКЕ (небоје). Оне се, дакле, разликујуједино по СВЕТЛО-ТАМНОМ ВАЛЕРУ.

У другу групу спадају СВЕ БОЈЕ СПЕКТРА (и пурпурна боја које нема у спектру). То су ХРОМАТСКЕ БОЈЕ (грч. *hromos* - боја). Свака хроматска боја има три својства: ТОН, ВАЛЕР и ЗАСИЋЕНОСТ. Засићеност је количина боје којом се постиже одређени тон или валер.

### ТОН

Тон је својство по којем боја добија назив, ознаку (плава, жута, зелена). Боја обојених предмета се никада идеално не подудара с бојом спектра, јер су боје спектра идеално чисте као бојена светлост.

### ВАЛЕР

Француска реч валер (*valeur* - вредност, цена) одомаћила се у општој уметничкој терминологији. У музици валер означава трајање тона -

Сл. 3. - ВАЛЕР КАО  
СТЕПЕНОВАЊЕ  
ПОВЕЋАЊА  
ЕНЕРГИЈЕ

Постепеним јачањем притиска оловке у покрету десно-лево, траг тих покрета бива тамнији. Тако се по светлини трага који све више тамни прати и пораст енергије која се уноси у све јачи притисак, из чега се јавља све тамнији тон који иде скоро до тотално црног.

Сл. 4. - КОНТРАСТ У ВАЛЕРУ  
Низању тамнијег ка светлијем слева надесно у правим горе-доле већим квадратима одговара супротно низање здесна налево светлог ка тамном у малим квадратима уписаним у велике. Очигледна је разлика валеру леве и десне стране, али укупно валерско стање у видном пољу ствара интерференцију (лат. *interferentia* - узајамно дејство које води поништавању). То је слично визуелном учинку који ствара ветар дувајући узводно и мрешкајући ток реке узводним таласима. Правац тока и правац таласа се поништавају те нам изгледа да река „стоји“.

дужину ноте - а у визуелном погледу ВАЛЕР ЈЕ КОЛИЧИНА СВЕТЛОСТИ У ТОНУ ЈЕДНЕ БОЈЕ. Та количина може бити светлина, а може и тамност, па је валер распон између најсветлијих и најтамнијих тонова.

Једно од основних својстава валера је поступност најаве светлине од најсветлијег до најтамнијег тона и обрнуто. Ако би се компјутером исказале и оствариле све тонске вредности које опажа људско око, као што је случај у неким каталогима великих фирм за производњу боја и делимично и у делима неких савремених уметника, на пример, Виктора Вазарелија (Victor Vasarely), схватили бисмо да је класично сликарство било сведено на веома мали број боја и тонова. У представљању појединачних облика валер је чинилац истицања волумена моћи градације светлине. Ако поступност светлине од најцрнјег до белог представимо низом од десет тонова, то степеновање ће бити изведено у ДУРСКОМ КЉУЧУ. {Термин дур је позајмљен из музике, а скала у друму је састављена од десет целих тонова и два полутона између II и IV и VII и VIII степени у скали.) Ако то исто прикажемо у пет нијанси (половина дурског клјуча), такву вредност интензитета називамо МОЛСКИМ ВАЛЕРСКИМ КЉУЧЕМ (молска лествица има осам тонова). Приликом израде обе валерске лествице полази се увек од вредности (интензитета)



Сл. 5. - Виктор Вазарели (Victor Vasarely), *Arcturus II* (1966), ул>е на платну, Вашингтон

првог тона јер из њега проистичу сви остали. Тонови оба кључа се такође могу усложњавати, и то на нижи, средњи и виши дурски и на средњи доњи и средњи горњи молски.

Бизуелна обележја тонова дурског кључа могу се поредити с дурским тоновима у музичи (јасни, звонки, оштри), а молског с мол-ским (меки, нежни, мукли). Као што акорд у музичи означава складно звучење три тона или више тонова, тако и у валерском акорду три различита тона боје делују пријатно за око.

У историји сликарства се уочава да једна врста тонске скале доминира како у појединим стиловима (епохама), тако и у појединим мотивима и у уметниковом личном избору боја. На пример, иста скала тонова неће бити примењена за сликање пејзажа и сликање иконе. У том смислу тонски кључеви могу бити нека врста водича кроз сликарство. Треба имати у виду да различита хемијска и физичка својства боје имају специфичне тонске интензитете. Тако један тон у уљаној боји није једнак истој врсти тона у пастелу, као што није једнак исти тон колор фотографије истом тону полароида. Савремени живот и савре-мено сликарство донели су другачије показатеље значења тона и обо-јености. По правилу, све је интензивније, и у тону и у боји, што бисмо могли повезати са све бржим темпом живљења. Савремени човек се све чешће информише и долази до сазнања у мимоходу - мало је времена за застајање и читање дугачких јавних порука.

1. Узмите запушач од плуте за флашу, умочите га у црну боју (туш, темпера) и на површину папира величине 10 x 10 см отисните га слева удесно без накнадног умакања у боју, све док се не појави бели траг испод запушача.
2. Истим поступком на папиру 10 x 10 см отисните боју од средине папира у круг, све док се не појави потпуно бели траг запушача намоченог у боју.
3. На папиру 10 x 10 см залепите две селотејп траке у размаку од 3 см, преко целе површине. Узмите што мекшу графитну оловку и у про-стор између трака одозго надоле почните да уцртавате линије једну до друте и идући надоле постепено оловку све више притискајте на папир, како би траг густо постављених линија био све тамнији.

## ВАЛЕР У ХРОМАТСКОЈ БОЈИ

Свака хроматска боја се у поређењу с другом може разликовати као светлија или тамнија. То је она иста разлика коју запажамо и у валеру једног тона према другом, па се може закључити да се сваком хроматском тону може наћи валер у ахроматском.

## ЗАСИЋЕНОСТ

Ако плавој боји додамо мало сиве, добијена боја разликоваће се од плаве по томе што ће плава постати нешто сивља, промениће интензитет и постати засићенија.

## МЕШАЊЕ БОЈА

У пракси су позната два основна начина мешања боја.

Ако провидне материје различитих боја, на пример, бојено стакло, поставимо једну на другу, добиће се увек тамнија нијанса која тежи црној. Такав поступак називамо СУПСТРАКТИВНО МЕШАЊЕ (супстражовати значи одузимати, одбијати од нечега). У овом случају то значи одузимање чистоће обояности, јер - ако се тако нађу на истој површини модра, црвена и жута - добиће се црна.

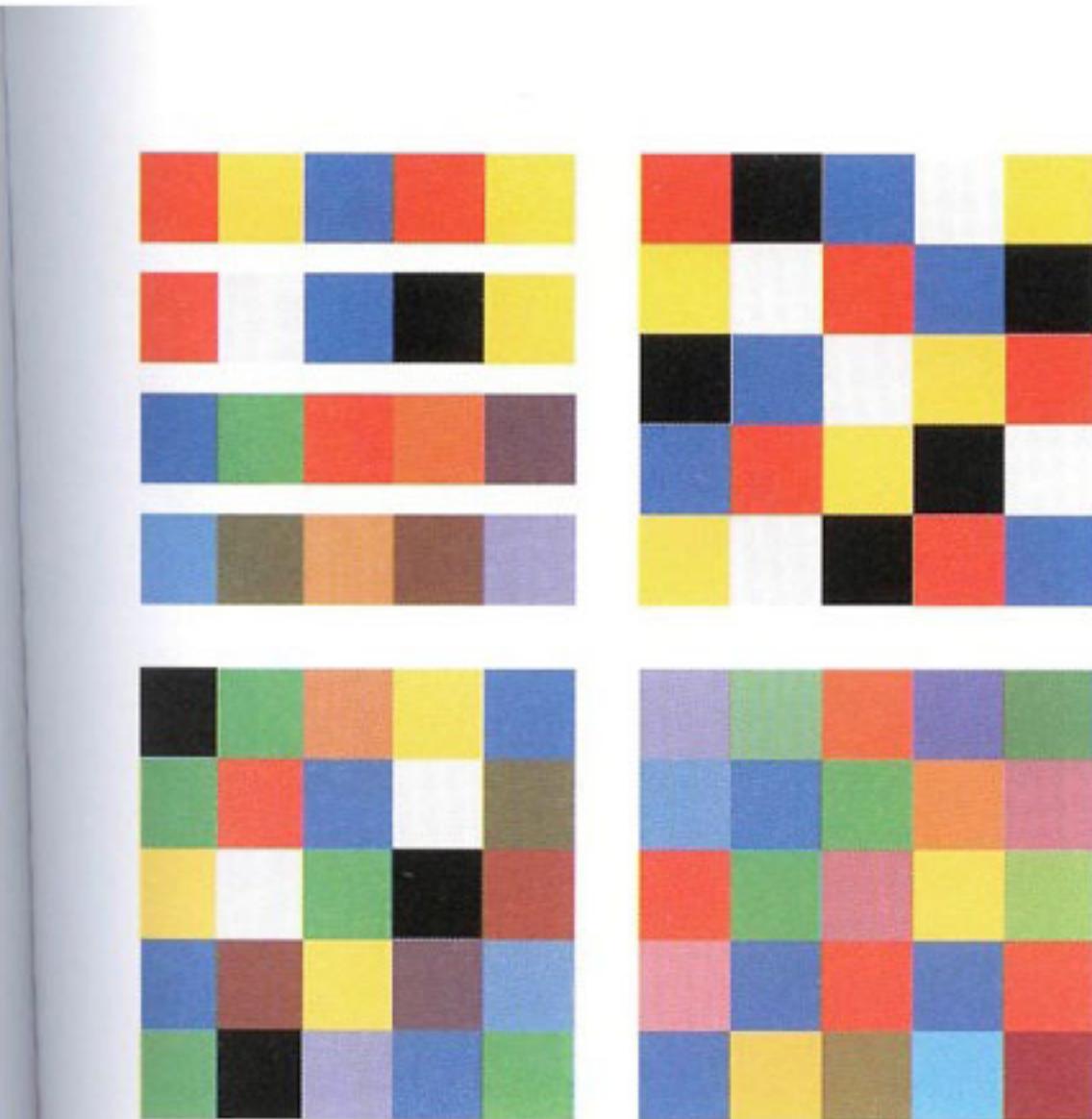
Други начин мешања боја је АДИТИВНО МЕШАЊЕ (лат. *additivus* - додатак). Постиже се када се истовремено мешају обојени зраци. Ако помоћу неколико апаратца за пројекцију разнобојну светлост усмелимо на исту површину белог екрана, зраци ће се поново спојити у белу светлост. Овај метод се употребљава у картографији (када се праве географске карте).

## КЛАСИФИКАЦИЈА БОЈЕ

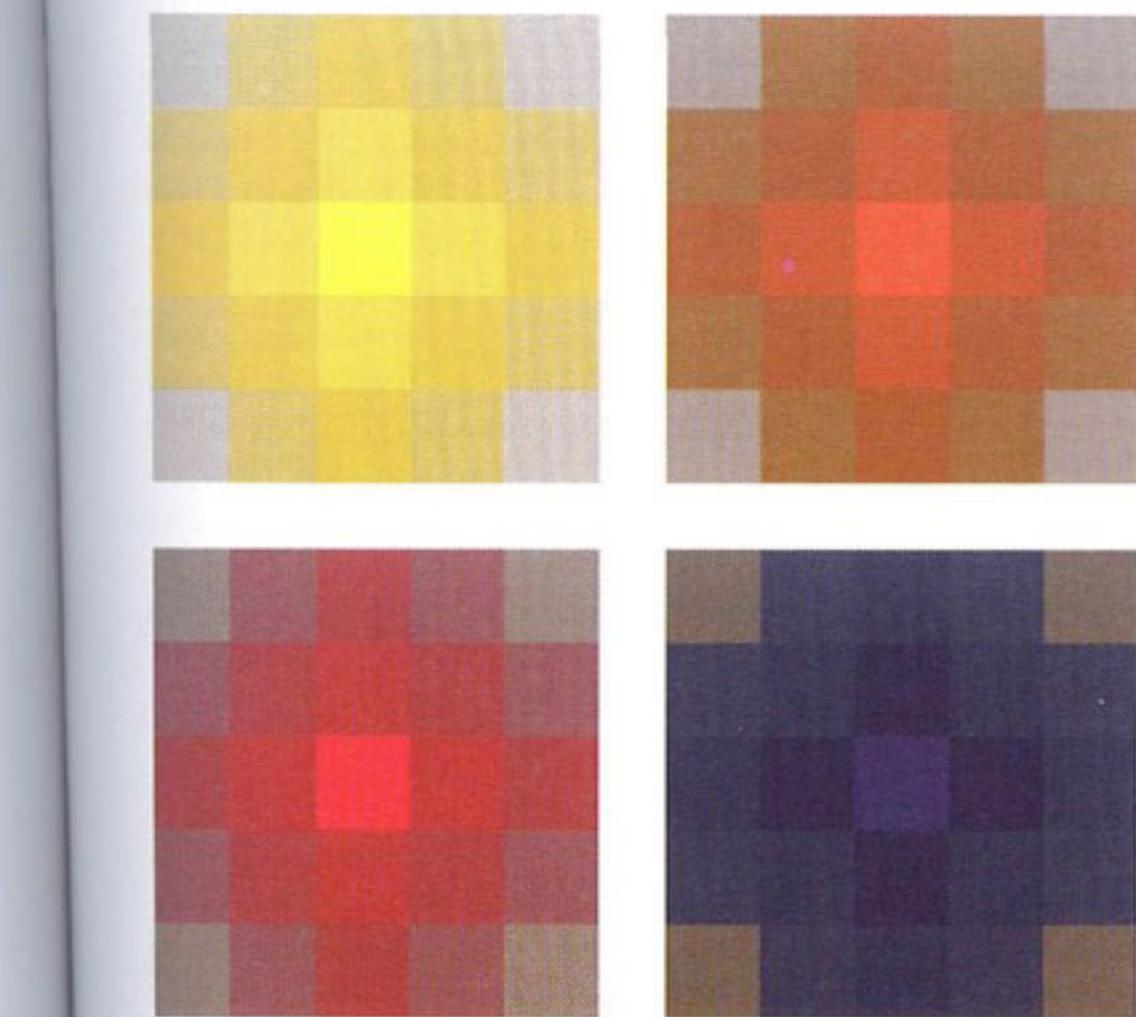
Очигледне разлике међу бојама омогућавају њихову прецизну класификацију. У дуговековној пракси сваки народ, па чак и уже заједнице, има своје називе за боје. Још половином XVII века у Европи је било потребно одредити заједничке називе бар за боје које се најчешће употребљавају. На томе се настојало све до краја XIX века да би их касније свако називао по своме. Познате фирме које производе и продају боје данас имају комплетне каталоге врста и назива боја, а боље штампарије имају тон-карту по којој наручилац бира боје. Данас постоји стандард (устаљена пракса) у именовању и означавању пет боја. Њихове ознаке заснивају се на почетном слову њиховог назива. Све се то налази у каталогу насталом 1915. године у САД. Називи пет боја узети су из енглеског језика. За црвену стоји ознака R (red), за жуту - Y (yellow), за зелену G (green), за плаву - B (blue) и за љубичасту V (violet).

## КОНТРАСТ БОЈЕ

Према латинској речи контра (*contra* - против, насупрот) и контраст боје се сматра као однос нечега према начему. Да би нешто било према начему, морају најпре обоје постојати. Особина сваке боје је да је



Сл. 6. - Контраст боје према боји



Сл. 7. - Контраст квалитета



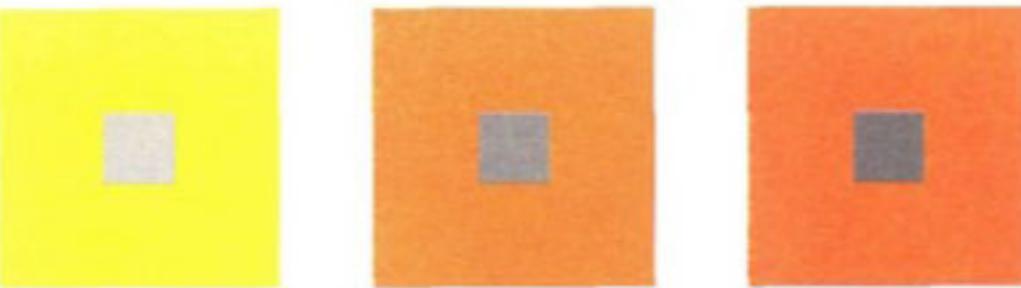
Сл. 8. - Контраст  
квантитета

њен квалитет увек на неки начин супротан квалитету друге. Ту појаву можемо означити речју разлика, али она не мора да значи и контраст. Кад то знамо, онда појам контраст схватамо као стање иза којег стоји и наш доживљај тог стања а не само одређена разлика између двеју боја. Контраст је визуедни доживљај који проистиче из нашег осећаја за опречност, супротстављеност, сличну ономе „шта нам носи дан а шта ноћ“. Контраст, дакле, није само разлика него и последица доживљавања те разлике.

Контраст боја је и мењање утиска о свакој од посматраних боја. Ако боје посматрамо наизменично, у нашем оку ће утисак једне боје почети да се преноси на другу, при чему се појављује НЕПРЕКИДНО ПОЗИТИВАН ЛИК. То је исти утасак који стичемо када гледамо директно у Сунце па након тога затворимо очи и иза затворених капака видимо сјајни Сунчев круг приближно онолико дуго колико смо Сунце посматрали отворених очију. На том принципу је створена покретна слика - филм. Један лик, ишчезнувши из нашег видног поља, остаје неко време у нашем виђењу и „лепи се“ на следећу слику. Из тога проистиче непрекидни покрет на филмском платну.

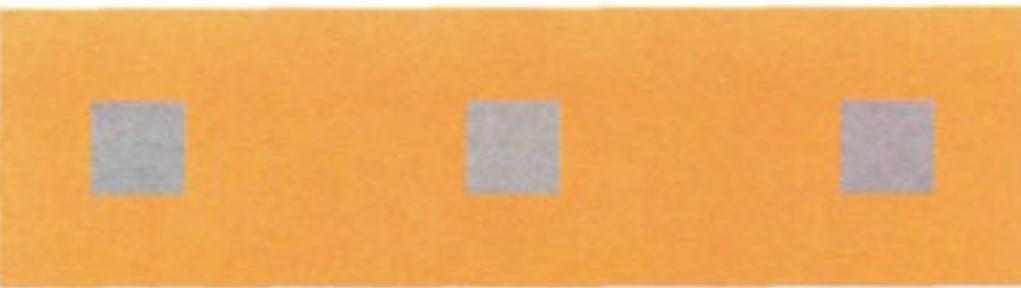
У оквиру непрекидног контраста боје јавља се НЕПРЕКИДАН НЕГАТИВАН ЛИК. То је визуелна појава у којој се задржава форма посматраног објекта, али му се мења боја. Ако дуже гледамо кроз прозор па поглед скренемо у таму стана, на пример, за тренутак ћемо видети светао рам прозора с тамном површином стакла. Или, када дуже

гледамо у кружни распоред тамних рупица на сливнику чесме па поглед пренесемо на белу површину, за тренутак ћемо виде-ти исти круг белих рупица на тамној површини. Виђење и не-прекидно негативног и непрекидно позитивног лика назива-мо НЕПРЕКИДНИ КОНТРАСТ.



### ИСТОВРЕМЕНИ (СИМУЛТАНИ) КОНТРАСТ

Ако се у нашем видном по-ау нађу боје различитог бојеног квалитета, и то близу једна другој, оне у потпуности делују једна на другу. Сликари импресионисти (крај XIX века) запазили су да фигура кад се налази у зеленом пољу и сама прима део зелене. Анри Матис (Henri Matisse) је сликајући познату слику *Пробени атеље* на црвену позадину ставио неколико наранџастих површина у виду шаре на ћилиму и на тај начин „колористичким акцентима“ (како је он то назвао) ублажио сувише јако дејство црвене.



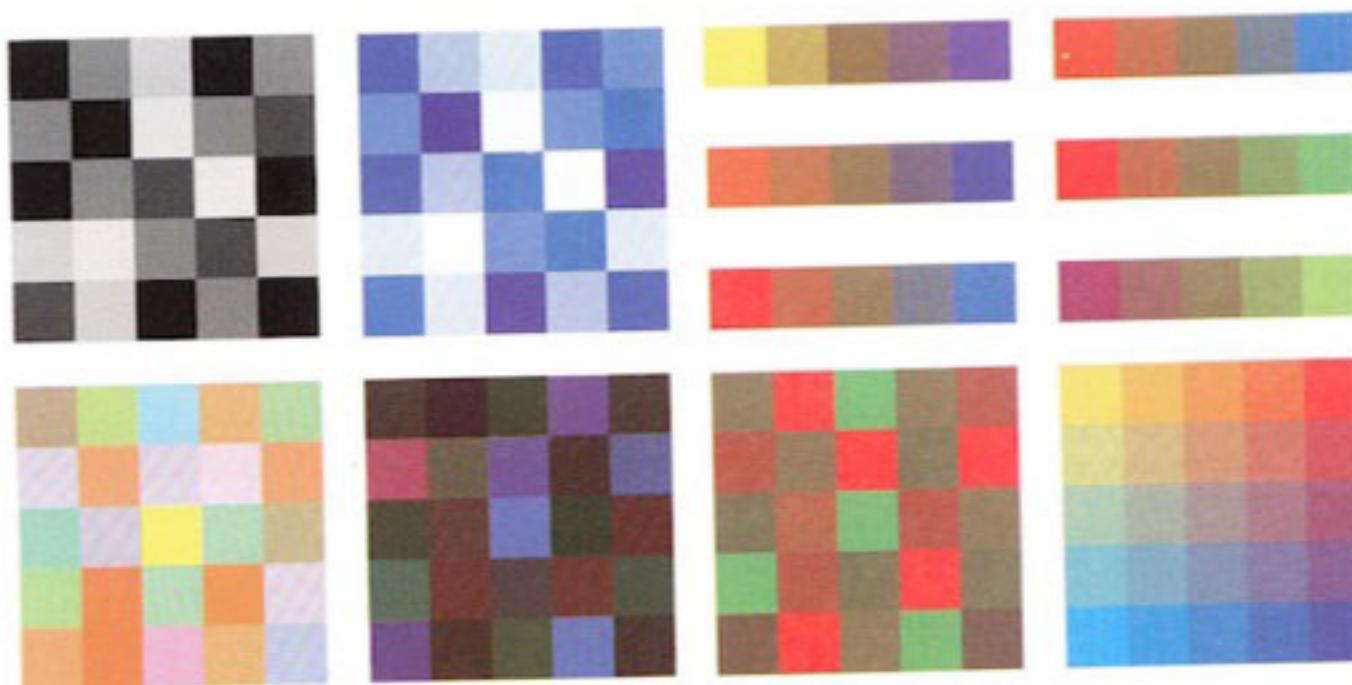
Сл. 9. - Симултани контраст

### ТОПЛО-ХЛАДНО

Већ у основној школи усваја се подела боја на топле и хладне. Међутим, неки облик може бити обојен у изразитом топло-хладном контрасту. Пошто је у скали топлих боја најтоплија црвенонаранџаста, она може бити контраст плавољубичастој или плавозеленој. Такав је контраст био омиљен у средњем веку у сликању витража (франц. *vitrage* - стаклена бојена преграда), великих слика на прозорским окнима, рађених од обојеног стакла од XII до XIV века у великим катедралама као што су катедрале у Шартру, Ремсу, Амијену и друге. У модерној уметности овај контраст су користили на својим сликама Жорж Руо (Georges Rouault) и Пол Сезан (Paul Cezanne).

## КОМПЛЕМЕНТАРНИ КОНТРАСТ

Комплементарне (лат. *complere* - испунити, напунити) боје у боје-ним односима су оне боје које имају исти степен осветљености, а разликују се по бојеном квалитету. Тако су комплементарне са својим паровима све три основне боје - црвена, жута и плава. На пример, црвена и зелена имају исти степен светлине, црвенонаранџаста и плавозелена стварају контраст топло-хладно, а жута и љубичаста - контраст светло-тамно.



Сл. 10. - Светло-тамни контраст

Сл. 11. - Комплементарни контраст

## ХАРМОНИЈА БОЈА

Хармонија (грч. *harmonia* - спајање, слагање, склад) у музici значи СПАЈАЊЕ РАЗЛИЧИТИХ ТОНОВА У СКЛАДНУ ЦЕЛИНУ. То исто значење могло би се применити и на визуелну област за однос боја. Успостављен хармоничан однос не само боја већ и било чега другог у задатој целини по правилу се препознаје као лепо. Хармонично могу бити постављени и делови према целини, како у класичној, тако и у савременој уметности. Једно од најновијих истраживања, познато као Освалдова (Ostwald) теорија о законима хармоније, указује на три важна чиниоца хармоније:

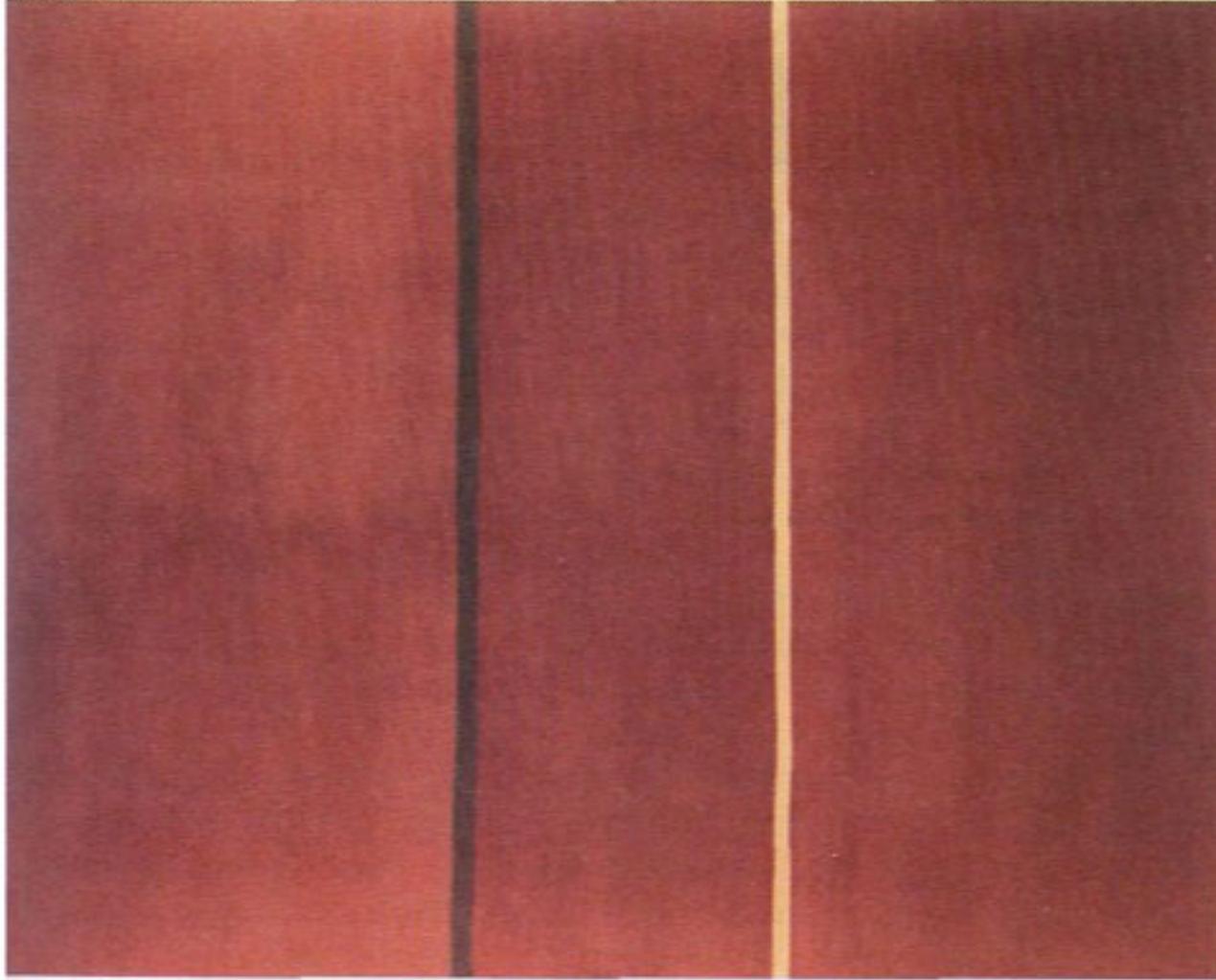
- квалитет изоловане (појединачне) боје,
- утицај комбинованих боја на колорит и
- хармонију њихових односа.

Утицај комбинованих боја на колорит важан је за сликарску праксу и за индустријску штампу, у којој се пронађен бојени однос исказује као већи број боја него што их стварно има. Тако се, на пример, у сликарству и у штампи могу вешто искористити белине платна или папира као бела боја, тако да се бела уопште не узима.

Хармонија бојених односа подразумева свођење одабраних боја на мали број (најмање две, највише пет). Теоретичар хармоније боја Анри Фајфер (Henri Pfeiffer) каже: „Хармонија је битни квалитет неке скупине која нас несвесно задовољава.“

### ЗНАЧЕЊЕ БОЈЕ

Све што смо до сада изложили само је основно знање неопходно за сваку струку у којој се употребљавају боје, од сликарства до бојења тараба. Да би се боја и њене могућности обухватније схватиле, мора се ући у многе проблеме, међу којима је важно питање боје као пигмента и боје на предмету или на површини, као и однос боје с предметом или површином. Осим тога, науке као што су археологија, етнологија, историја уметности, историја, филозофија, антропологија, затим разне религије, митови, обреди, ритуали и слично, нуде широк круг знања стечених изучавањем боје као важног пратиоца човекове историје. Различити народи у разним временима све до данас развијали су и још



Сл. 12. - Барнет  
Њуман (Barnet  
Newman), *Vir  
Herokus sublimis*  
(детаљ)

БОЈА 4 135

развијају симболику бојених појава и значења боје. Може се уочити да неке боје које нису нарочито заступљене у природи имају веома проширена значења.

*Плава* има свој природни узор углавном у небеском плаветнилу и у плавој боји дубоких водених пространстава. Она у уметности симболише дубину слободног простора. У неким делима савремене уметности, као што су дела Ива Клајна, настала око 1950. године, плава боја је постала симбол и израз ослобођеног простора (без икаквих граница). Клајн је на неким изложбама пигмент плаве боје просуо у неколико гомила на под. Тако нагомилан пигмент ултрамарина је своју бојену масу емитовао у бесконачан простор без икаквог другог значења осим општег смисла ослобођености (јер ту боја није имала оквир који би јој ограничавао дејство).

*Црвена* боја је од прастарих трагова људске културе била симбол и рађања и смрти. У најстаријим гробовима из касног палеолита нађено је црвено обојено камење поређано око главе покојника.

*Жута* је од давнина везана за култ Сунца.

*Бела* је симбол душе, чистоте, невиности и код источних народа - жалости.

*Зелена* је боја пролећа, обнављања природе. Постаје све значајнија у савременој еколошкој пракси. У руском језику *бесна* значи пролеће, а у нашем језику *бесник* је онај који доноси новост. Зна се да је зелена као најчешћа боја у природи здрава за очи, па се све чешће и традиционалне црне школске табле боје у зелено. У историји симболичког значења зелена се везује за Афродиту (Венеру), рођену из морске пене, а морска је вода по старом веровању зелене боје. У исламском свету зелена је симбол вере (бела је Мухамедов симбол). У средњем веку је у Европи зелена боја била симбол ћавола.

Сва ова значења су се мењала и усложњавала, тако да поједине културе и средине имају своје шеме симболичког схватања боје. Разна занакмања, занати, удружења и друштва, такође имају своју боју (на пример, љубичаста је боја графичара). И осећања се симболички обележавају бојом, па је љубомора, рецимо, означена жутом. И данас сваки цивилизован народ има своје знамење изражено бојом - заставу.

У просторијама за становање вековима су зидови били кречени у бело. У новије време се у модерним градовима простор за становање и рад често боји у више боја, а том приликом се понекаде ангажују и лекари и психологи да би се што лакше успоставио одређен амбијент у наменском простору. (На пример, пошто зелена боја умирује, читав амбијент операционих сала у болницама боји се у најновије време зелено.) Све се већа пажња и значај поклањају и локалном тону појединих средина, тј. боји природних материјала.

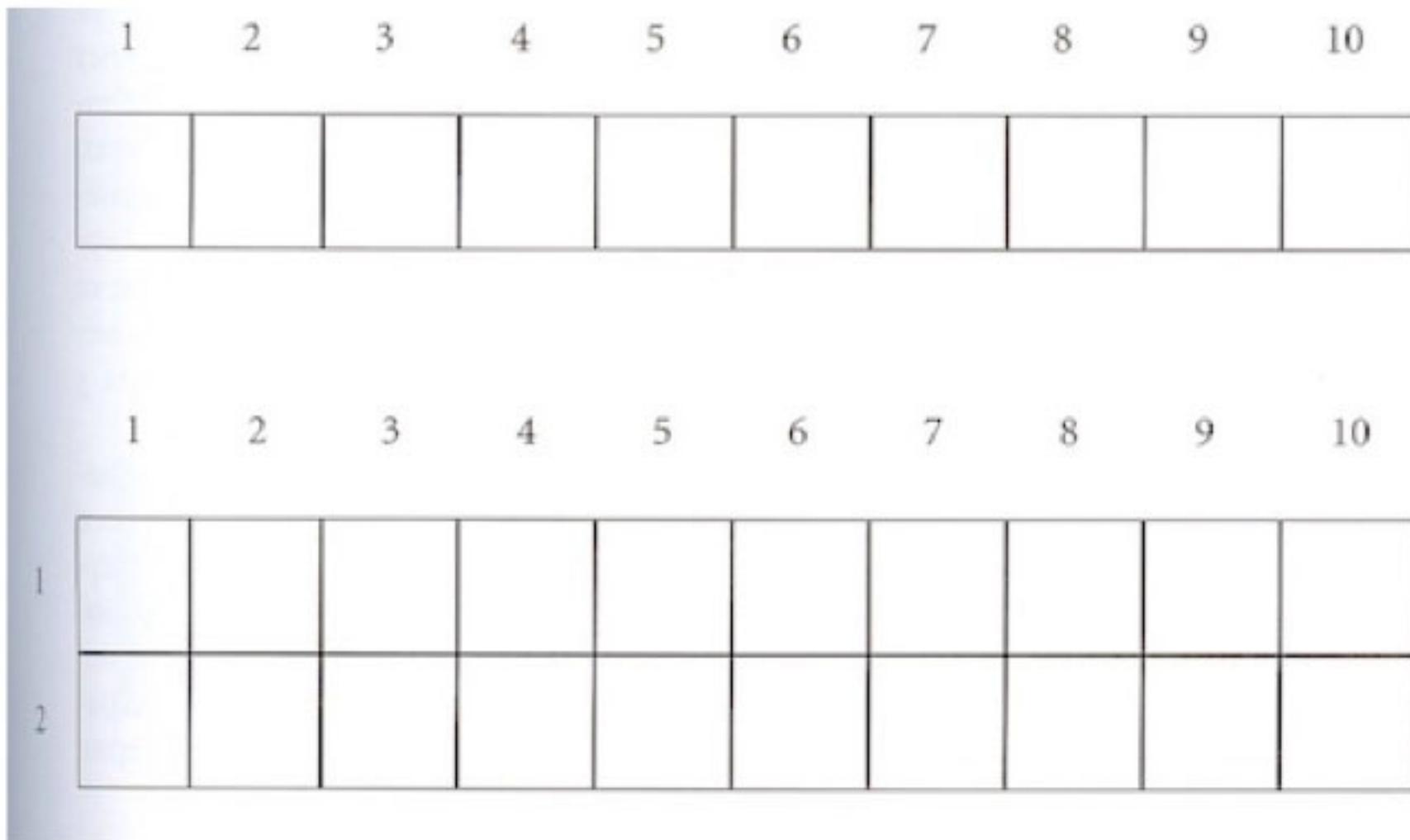
Индивидуално схватање боје најбоље се види у савременом сликарству. Данас сваки сликар има „свој свет боја“.

Једно од изузетних знаковних решења у значењу јединства боје и форме јесу стари кинески знаци ЈАНГ и ЛИН. То су, као што смо већ напоменули, знак и симбол универзалног јединства супротности (на

пример, однос и значење копна и мора које обала истовремено и спаја и раздваја). Јанг (мушки принцип) изражен је црвеном бојом с црном тачком, а Јин (женски принцип) црном бојом с црвеном тачком. Такво прожимање истог по форми а различитог по боји симболизује активност Јанга и пасивност Јина, што сажима опште значење односа неба и земље; небо = Сунце, киша = оплодитељи (Јанг) и тло = земља, плодотворна, где се ствара живот (Јин).

#### Валер у боји

1. На акварел-папиру исцртајте две мреже спојене са по десет квадрата димензија 3x3 см. У горњу мрежу нанесите плаву (ултрамарин) акварел-боју, и то од првог квадрата све блеђу. У другу мрежу (испод горње) унесите жуту боју, све тамнију.
2. На акварел-папиру нацртајте квадратну мрежу 4 x 4 см тако да су квадрати повезани по хоризонтали. Затим у ту целу мрежу уцртајте дијагоналу. У горњи део тако подељених квадрата по валерској скали од тамнијег ка светлијем унесите тамнозелену акварел-боју, а у доњи део црвену акварел-боју, од светлије ка тамнијој.



## VII. РИТАМ

Реч ритам најчешће се везује за музичку праксу и теорију. Ритам (грч. *rhythmos* - равномерно изменјивање, склад, правилност) представља равномерно изменјивање елемената звука (нагласка, повишења, гласа, пауза). У визуелним значењима ритам је такође наизменичан и правilan поредак неких визуелних чињеница у простору наизменичног поретка, без обзира на то да ли су исти или различити, у ритму морају бити усаглашени са целином коју чине. На пример, у архитектури ренесансне постиже се изванредан ритам низањем прозора на фасади. Сваки други прозор у истом низу друкчије се завршава у горњем делу. Први се завршава тимпаноном - троуглом, други полукружно, трећи опет тимпаноном и тако даље.

Леп ритам има и пољска трава хоћу-нећу. Њоме се гата хоће ли нам се нешто испунити, с тим што се кидају плодови и у истом ритму изговара „хоће-неће“ све до последњег, који „одлучује“. Многи послови, нарочито у уметности, захтевају савршен ритам, али је он исто тако важан и за обављање послова, као што су кошење траве, клесање камена (да се не бисмо непотребно замарали), гимнастичке вежбе, а савршено осећање за ритам доприноси хармоничности у балету. Ритам се јавља и као општа појава у природи, у правилном и равномерном сменјивању годишњих доба, дана и ноћи, а и читав живот пулсира у одређеном ритму.

У историји обликовања и грађења могу се целовите културе и народи препознати по томе како су својим колективним умом и у пракси схватали односе делова у целини својих продуката. Тако, на пример, ритам у архитектури античких Грка у V и IV веку пре нове ере сасвим је друкчији од ритма готичке грађевине XVIII века у Европи. Неки народи афричке културе могу се препознати по ритму који негују у градитељству. У Вавилону је грађење опеком уз правилно и равномерно

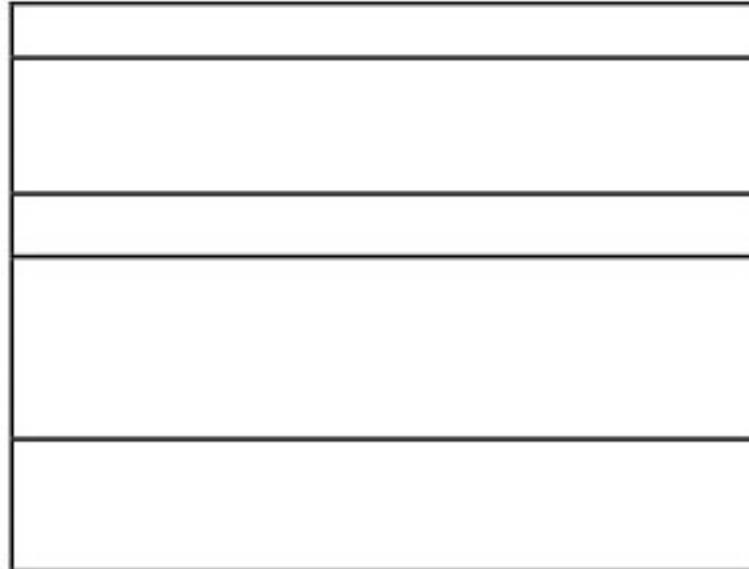


Сл. 1. - РИТАМ

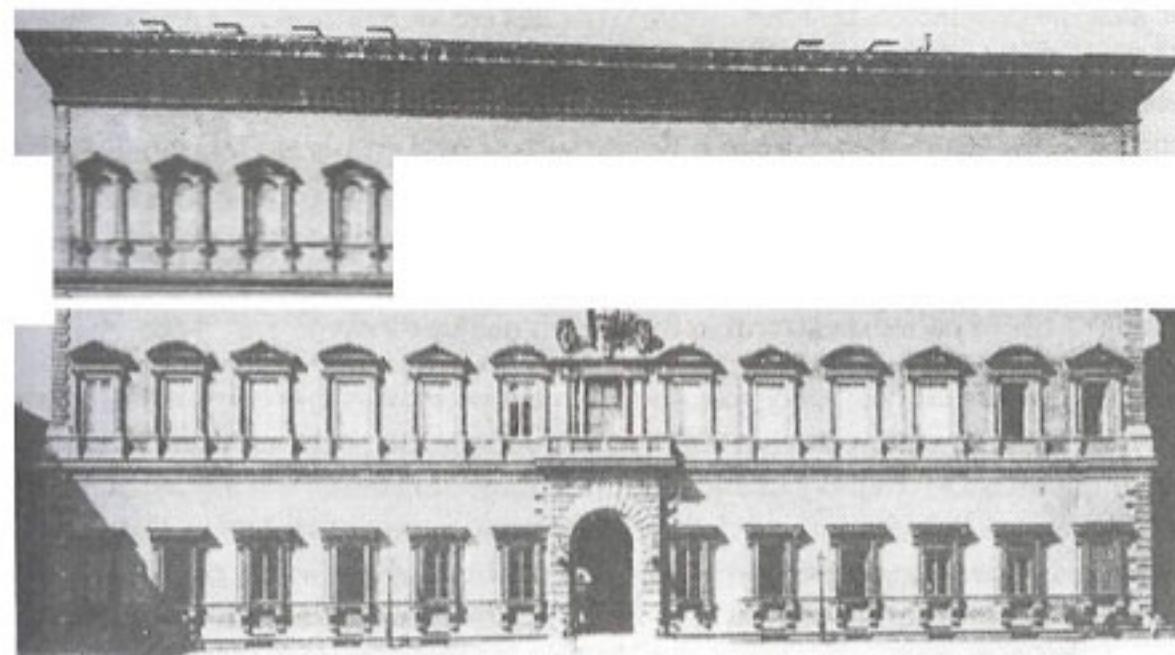
Коровска биљка зvana хоћу-кећу (лат. *Capsella bursa-pastoris*) или пастирова торбица има беле цветове на врху стабљике - гроздасту цваст. Плодови срцоликог облика распоређени су дуж стабљике у ритму све мањих размака и величине плода према врху. На овом примеру ритам у распореду плодова није равномеран на левој и десној страни. Овај распоред плодова је својеврсна партитура. Покушајте да је одсвирате, или звиждућете.

низање на принципу две опеке - трећа, изнедрило једну сјајну урбану цивилизацију. Зачетак таквог ритма се могао наслутити веома рано, још у неолиту, на керамици украшеној низовима зареза који су у једном реду били искошени на једну страну, а у другом на супротну.

У биљном свету налазимо право богатство ритмова у распореду листова или плодова (распореди листова багрема, киселог дрвета, зrna у класју житарица, својеврсне су клавијатуре природе). Ритам истовремено указује на димензионирано стање које настаје када се један елемент или више елемената једне целине мсћусобно смењују у простору. То је такође један вид равномерног „корачања“ исте форме или више форми, с тим што једна другу непрекидно подстичу на покрет, попут војничке колоне која ступа уз ритам добоша или корачнице.



Сл. 2. -ВАРИЈАЦИЈЕ МОГУЋИХ ЗНАЧЕЊА ВЕРТИКАЛЕ Ова шема указује на могућности променљивих значења вертикалe. Тако се може уочити да се удвајањем или подебљањем линије исте дужине осим површине добија и сущност о маси. Према томе, може се разумети да повећање или смањење интервала (међупростора линија) ствара разлику у фреквенцији близку ефекту темпа у музичи (варијација спорог и брзог).



Сл. 3. - Антонио да Сангалио (млађи) (Antonio da Sangallo), Палата Фарнезеу Риму (1544-1554). Микеланђело је пројектовао последњи спрат 1546. године.

У неким ликовним делима ритмична покренутост детаља ствара привид да се они „селе“ из видног поља. Налажења више елемената у једној композицији, нарочито ако су они по свему разнородни, усложњава ритам, који се тада осмишљава комбиновањем најсроднијих сво-/става сваког елемента или оним својствима која их највише издвајају од целине.

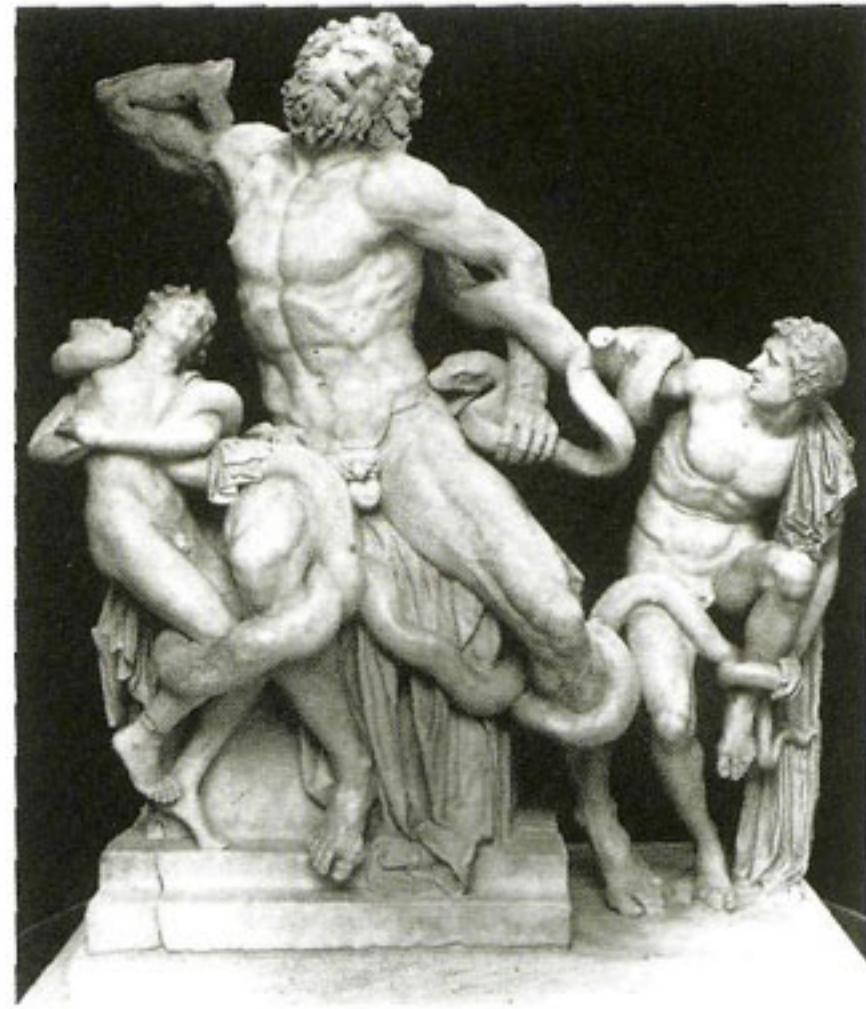


**Сл. 4. - РИТАМ И  
ЗНАЧЕЊЕ**

*Борба Лапита и  
КенШаура*, представа  
у рељефу на  
метопама Партенона  
(иа Акропољу),  
(447-432 пре нове  
ере).

Распоред делова тела

на овом рељефу указује на јединство значења  
покрета, и то како појединачно у свакој метопи,  
тако и у збиру покрета у свим метопама. То је  
последица стилизације фигуралне форме којом је  
представљена борба. Ритам у покрету тела на  
појединим метопама компонован је као фрагмент,  
а замишљен као целина тока радње на сва четири  
рељефа.



1. Уочити положај ногу људских фигура.
2. Одредите на Лао-  
коновој групи пра-  
вце постизања ис-  
тих ритмова на по-  
крету тела фигуре  
и оне супротне ве-  
ћини правилних  
ритмова.

**Сл. 5. - *Лаокон и његоби синоби*, мермер према  
грчком оригиналу (175-50. пре нове ере), Музеј Пија  
Клементија, Ватикан**

**Сл. 6. - РИТАМ И КОНТРАСТ**

Антонијо Гауди (Antonio Gaudí),  
*Црква у Барселони*, детаљ (око 1910).

У структури овог детаља налазимо многа својства материјала  
и форме у којима су уткани елементи линије, површине,  
масе, светла, сенке, ритмова и контрастних односа, што све  
чини јединство новог и старог, функционалног и естетског у  
такође јединственом материјалу камена.



1. Уцртајте квадрат 10 x 10 см  
на нешто већу површину  
папира. Узмите обема рука-  
ма по једну различито обојену писаљку (фломастер). Звијдућите  
гласно или тихо своју омиљену мелодију. Покушајте да краћим црта-  
ма **час** левом, **час** десном руком вертикално и хоризонтално уцрта-  
вате ритам звијдукања, све док се квадрат не попуни.

## ПОКРЕТ

Ако се каже да је ритам наизменично понављање истих или различитих елемената у простору, за покрет се може рећи да је трајна покренутост форме. Покрет у статичној форми је визуелна сугестија промене стајалишне тачке или места на којем се та форма налази. Кад говоримо о покрету нечега што се у реалности никада неће покренути, у ствари говоримо о ономе што нам представљено сугерише хтење да бива, а не о стварном стању. Начин на који се сугерише покрет црпи се из искуства стеченог свакодневним посматрањем и препознавањем покретљивости форме живих бића и механички покретљивих пред-мета. Скрећемо пажњу на значај спољне форме, о чему је већ било речи у одељку „Спoљa - унутра”.

Када се каже покрет неке фигуре у скулптури, првенствено се мисли на очигледно подражавање покрета живе фигуре као, на пример, закорак у ходу, подигнута једна рука или обе руке, сагнута figura и слично. Постоји и друга врста покренутости скулптуре. Сугестивност покрета у статичној форми, без обзира на неку врсту остварена је код



Сл. 7. - Микеланђело, *Мојсије* (1545), црква Свети Петар у ланцима, Рим

осматрача тонусом (лат. *tonus* - |(напон, затезање) целе фигуре и слика њеног детаља. То се остварује или променом ритма масе или сугестијом промене површинског стања форме. То значи да покрет може бити убедљиво изражен и на та-



Сл. 8. - *Писар*, египатска уметност, скулптура нађена у Сахари (око 2400. пре нове ере), кречњак, Лувр, Париз

ко представљеној фигури, која је у седећем положају, као што је Микеланђелов *Мојсије* из 1515. године. Он седи, али се истовремено може очекивати да сваког часа устане. Тај утисак стварају положај леве ноге и усмереност руке ка бради. То, другим речима, значи да је покретом могуће сутерисати и открити и саму замисао која није још почела да се остварује. Покрет у фигураљној представи, нарочито у скулптури, може бити снажно сугерисан самим усмерењем погледа, као што је случај са фигуrom староегипатског *Писара* (Лувр, Париз). Сутестивност покрета неке форме зависи од њеног места у видном пољу задатог простора. По правилу, доње зоне дају више стабилности облицима, а идући према горњим већ сам простор сутерише нестабилност облика који се налазе у њему. Међутим, сугестија лабилности (склоност паду) не мора значити покрет - већ то да није успостављен прави однос између облика и тла, ослонца. Познато је да се у првој трећини простора одмереног од доње ивице видног поља сликају предмети које уопштено називамо мртвом природом. Да би се постигао призор савршене непокретности облика мртве природе у простору, посматрач треба да осети да се они налазе на стабилном ослонцу. Супротно томе, скоро сви главни мотиви барокне композиције сликаны су у другој и трећој трећини простора, гледано одоздо нагоре. У суштини, барокна слика је тотални покрет, и то покрет којим се не подразумева повратак фигура и осталих предмета на земљу.

Исто као што схватамо покрет у статичним условима, треба да разумемо и смисао БРЗИНЕ и ПРАВЦА у покрету. Покрет може бити усмерен у зони хоризонтале (фронтални), у зони вертикалне, у зони дијагонале и у кружној шеми. На пример, у уметностима античке Грчке, Византије и ренесансне покрет усмерен у шеми хоризонтале, у бароку у шеми дијагонале и круга, а у савременој уметности у свим правцима.

Фронтално постављени предмети на слици *Мртба природа* тешко се сагледавају у оригиналним димензијама ове слике, јер без обзира на



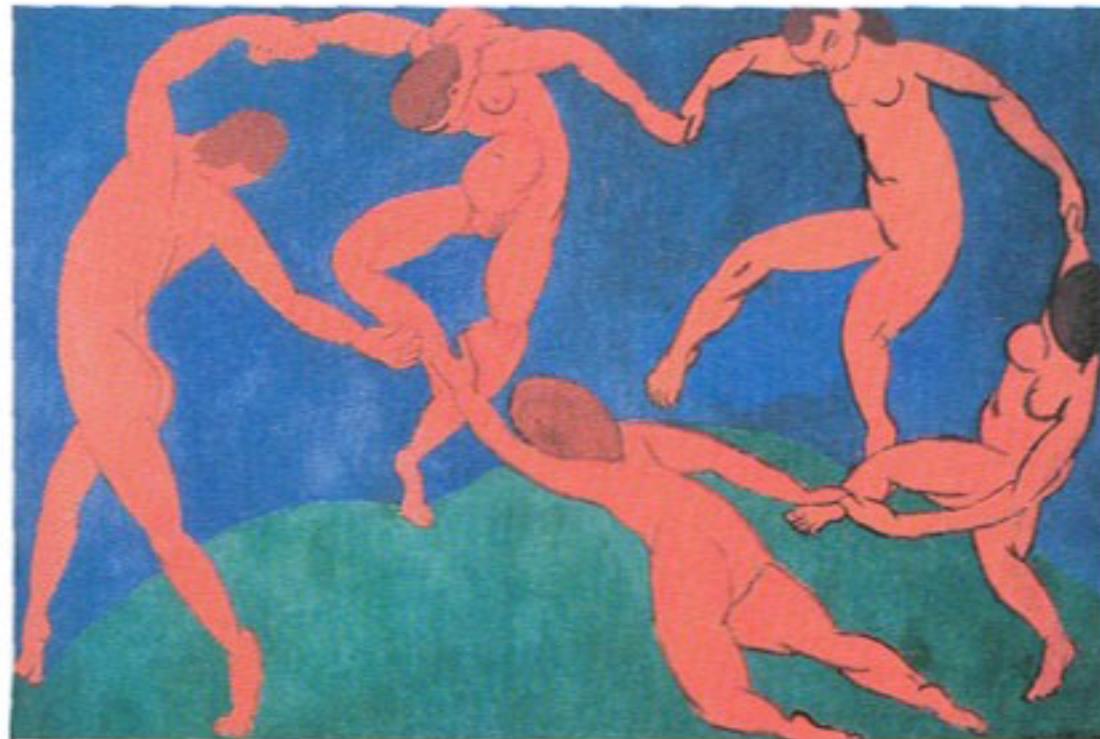
Сл. 9. - Франциско  
Зурбаран (Francisco  
de Zurbaran),  
*Мртба природа*

то што се сви облици по свему разликују, њима је сликар доделио исти значај у појавности њихових облика. То што су три облика већа и светлија на слици је само веран однос према материјалу (керамици), али је зато мањи облик од метала драгоцен као форма и као њено значење. Пошто крајња два облика имају подметаче, два средња су постала „нераздвојни пар“.

Брзина у покрету неке форме не одмерава се никаквим мерним јединицама, већ општим истукством схватања дејства енергије која се сугестијом доживљава исто тако убедљиво као и мерењем. Брзина је, значи, доживљај дејства сугерисане енергије усмерене у покренути део форме, а којом се онда објављује и њена „покренута“ целина. Кад помињемо брзину у стањима, појавама и облицима који су статични, онда разумевање таквог стања у доживљају форме доводимо у везу с ТЕМПОМ. У музичи темпо означава брзину тока тонова, односно степен брзине којом се изводи једно дело, на пример адађо (итал.



Сл. 10. - Андреа Позо (Andrea Pozzo)  
Улаз сб. Шнација у рај (1691-1694), црква Св. Игиација, Рим



Сл. П.-УСМЕРЕНОСТ ПОКРЕТА  
*УОШЕМИ КРУГА* Аири Матис (Henri Matisse), *Игра* (1910), Музеј западне уметности, Москва. У овој представи фигура повезаних у круг створен је такав однос у коме контуре фигура (спољни општи тела) чине простор активним. Заправо, настали су међупростори на позадини, који су настанком фигура „увучени“ у игру. Тиме је успостављена идеја о позитиву према негативу, односно активна релација онога што је споља према ономе што је унутра.

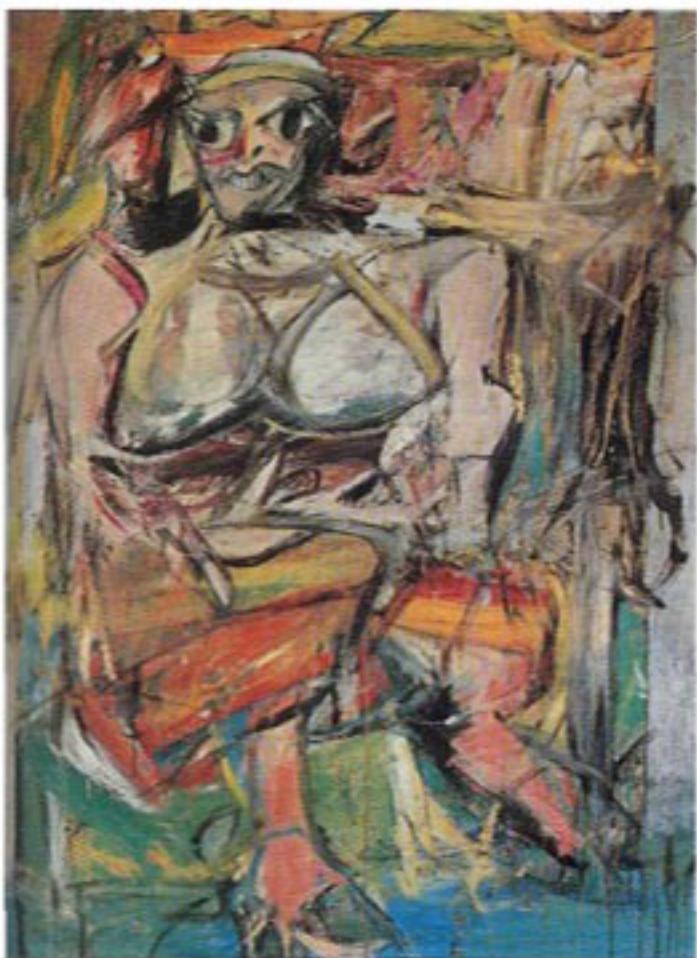
Сл. 12. - Сава  
Шумановић,  
*Пијана лађа* (1927),  
Музеј савремене  
уметности, Београд



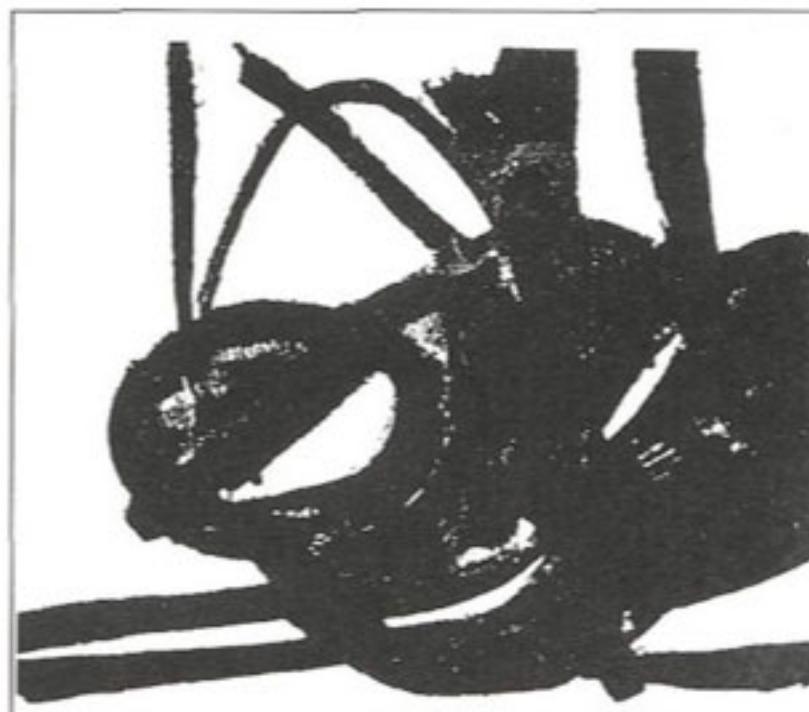
*adagio* - лагано, благо, тихо, озбиљно) или престо (итал. *presto* - брзо). Без обзира на то што је темпо музички термин и што је сама музика временска уметност, за разлику од визуелних уметности које су просторне, темпо је и у визуелним облицима важан да бисмо из осећаног степена брзине у најављивању неке визуелне чињенице могли лакше осетити снагу и постојања у простору и разумети значење њеног израза. То је нарочито важно у делима нефигуративне уметности, тамо где нема фигура које би нам својом препознатљивошћу помогле да докучимо куда се и како нешто креће у простору. Тако би, на пример, једно сликарско дело насликано широком четком и са доста боје брзо нанесене снажним гестом, одговарало темпу престо или чак фуриозо

(*man.furioso* - бурно, бесно). Као што се у једном музичком делу могу смењивати темпа, исто таква примена живљег и споријег покрета може постојати и у ликовном делу, нарочито у скулптури. Такве се промене могу уочити нарочито у неким делима барокне скулптуре, као и у скулптури Ивана Мештровића. Код Мештровића доминира успоравајући темпо (*ritardando* - отежући, успоравајући). Везује се за она места на фигури где је покрет доведен до крајњих граница те фигура то стање једва издржава и само што не малакше.

Другу врсту схватања и представљања покрета налазимо у оним делима где је покрет масе или површине најважнији смисао саме форме. Та врста покрета уочена је још у зачетку стварања фигуранских облика, нарочито у оним јавним скулптурама ствараним у урбаном простору. Позната Поликлетова скулптура *Doriforos - Копљонога* (око 440. године пре нове ере) усвојена је као идеал мирног покрета, при чему је ослонац на десној нози, док је лева благо искорачена и само прстима дотиче тло (контрапост). Тиме је у покрету целог тела успостављен ритам - од главе, преко спуштеног десног рамена, подигнутог десног кука, истакнутог левог колена, напред истурене леве подлактице до шаке која придржава копље на левом рамену. Тело је сасвим изашло из равни у којој су иначе представљане египатске и раније грчке скулптуре, као и касније византијске фигуре у сликаним представама. Људско тело на тај начин постаје област истраживања површине и масе, свих могућности да се искаже покрет. Та истраживања су толико напредовала да у савременој уметности покрет форме није обавезно ток масе или површине, већ гола сутестија унете или латентне енергије



Сл. 13. - Виљем де Кунинг (Wilhelm de Kooning),  
*Жена!* (1954)



Сл. 14. - Франц Клајн (Franz Kline),  
*Mxm* (1955)

у маси дате форме. Тако смо, на пример, данас у могућности да осетимо унутрашњу енергију блока гранита која се слоја не исказује никаквим покретом, док бисмо још до пре неколико деценија у њему видели само потенцијалну масу из које би се могла исклесати снажна фигура.

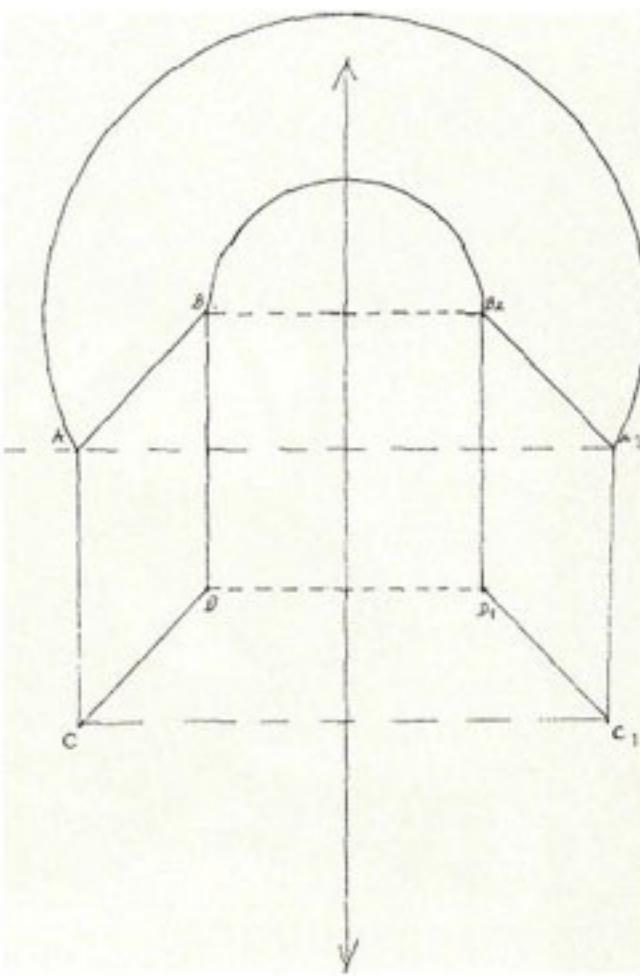
Савремено сликарство је увело појам покрета самим процесом сликања. То је сликарство у којем се обједињују простор, време, средства и начин, у којем је укупно значење дела само оно што је очигледно у самом процесу стварања. Нарочито привлачи пажњу сликарство геста (низање трагова потеза) којим се исказује тотална енергија у покренутости слике. Ритмовани потези у одређеним правцима, одређених интензитета и брзине наношења боје сложен су процес. Коначно остварење такве сликарске површине сугерише исечак неког великог простора. У том простору нема хоризонта, сви правци просторног наношења боје као да су у пролазу и хрле да изађу из оквира датих димензија.

## СИМЕТРИЈА

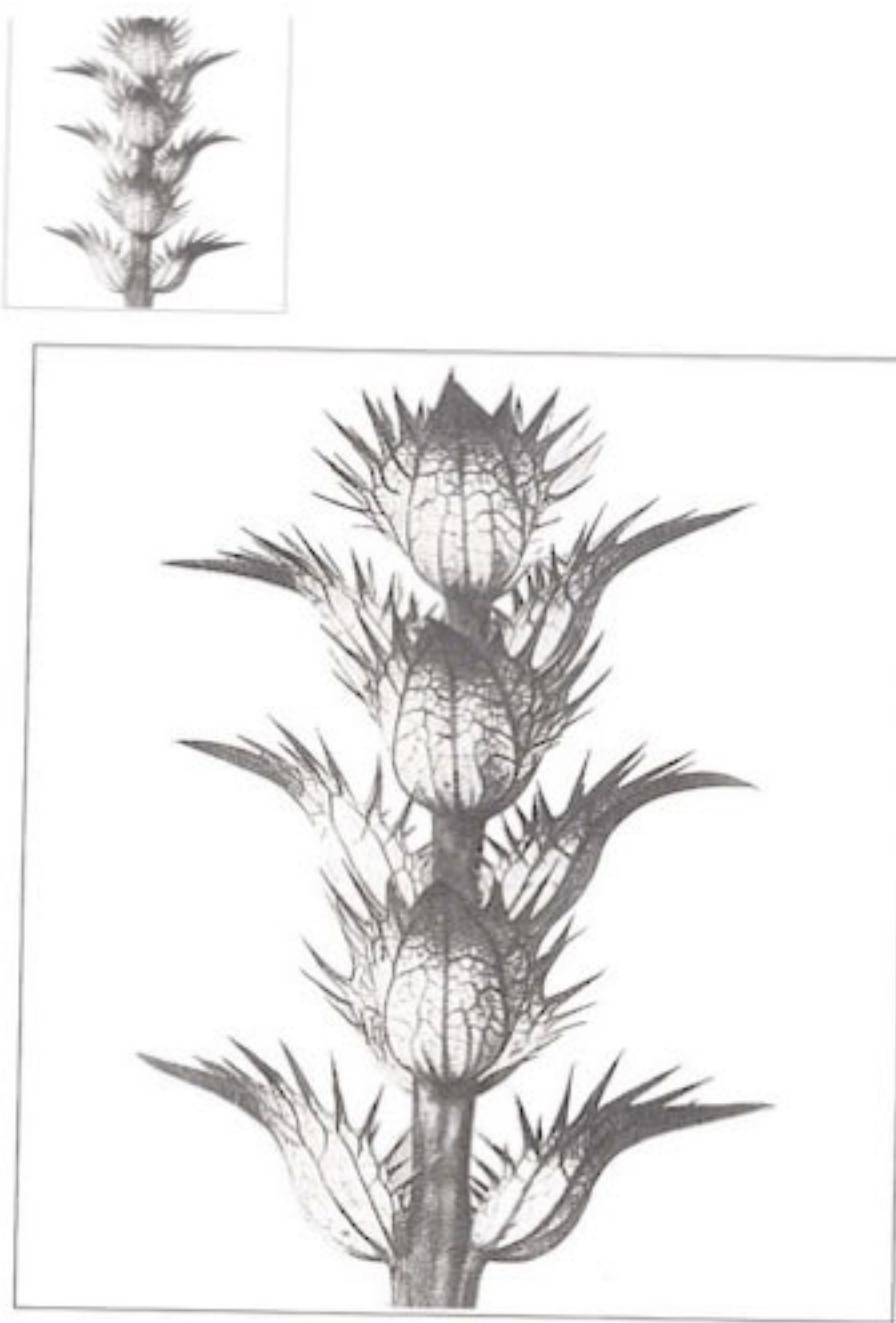
Симетрија је реч преузета из грчког језика и значи равномерно, складно, равномеран однос делова неке целине. Већ је у појму *једнако* било могуће пронаћи примере симетричног односа двају облика, иако једнако не мора увек бити и симетрично. Идеалан однос симетрич-

ности је лик предмета у равном огледалу. Одмах се намеће и питање равнотеже као симетрије, чиме се проблем проширује и на појадим величине и количине. Симетрија је однос у коме су структура, лик, количина и величина једне стране истоветни онима на другој страни. У визуелном исказивању уметничке намере ипак је утисак о симетрији важнији од математичког до-каза.

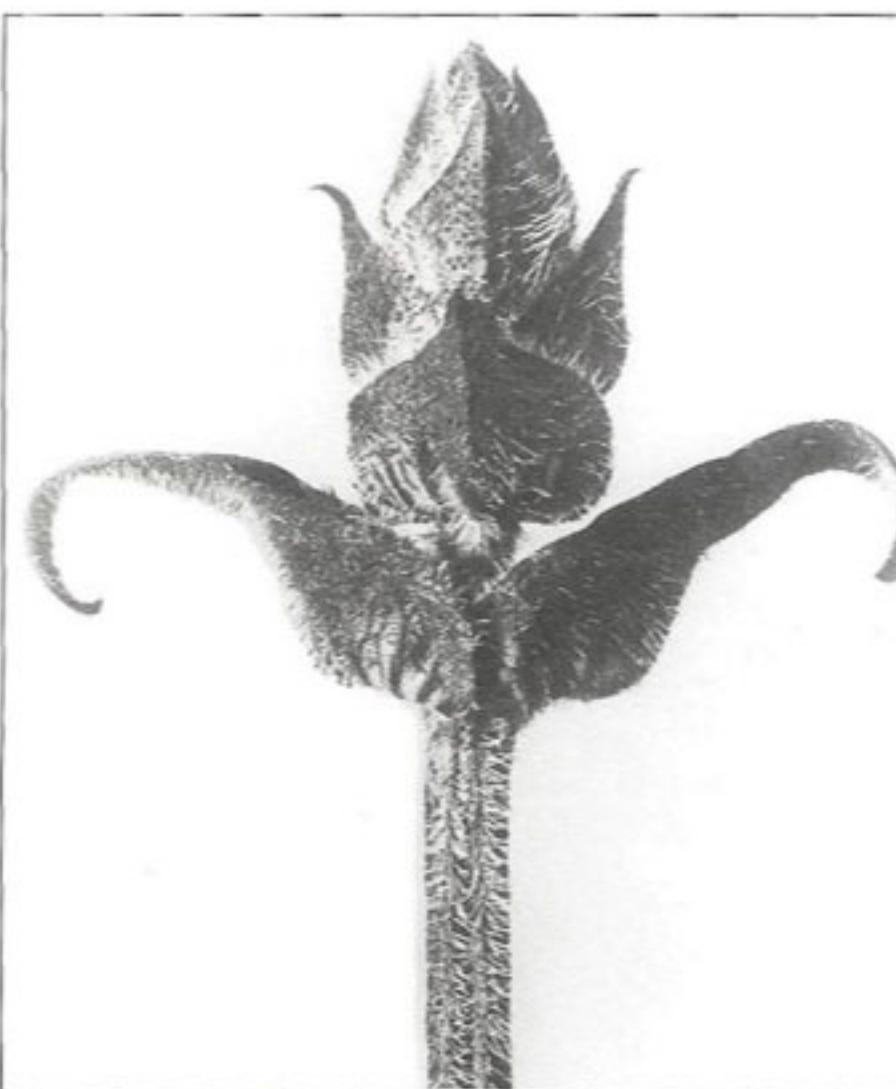
Разматрање проблема симетрије често се доводи у везу с формалним схватањем равнотеже у композицији. Ако бисмо у уметничкој пракси озбиљније изучавали примере који се често помињу као савршени ред у композицији, ре-



Сл. 15. -  
СИМЕТРИЈЛ



Сл. 16. - *Acanthus mollis*, биљка са изразито симетричним положајем листова према стаблу. У једној старој грчкој легенди листови акантуса помињу се као имспирација за настанак коринтског капитела на стубу у грчкој архитектури. У тој причи помиње се каменорезац који је дошао на гробље да посети један гроб и тада је на њему видио кота-рицу исплетену од акантуса, што му је дало повода да обликује капител сличан њој. Коринтски капител заиста има назубљено стилизоване листове акантуса као декоративне облике.

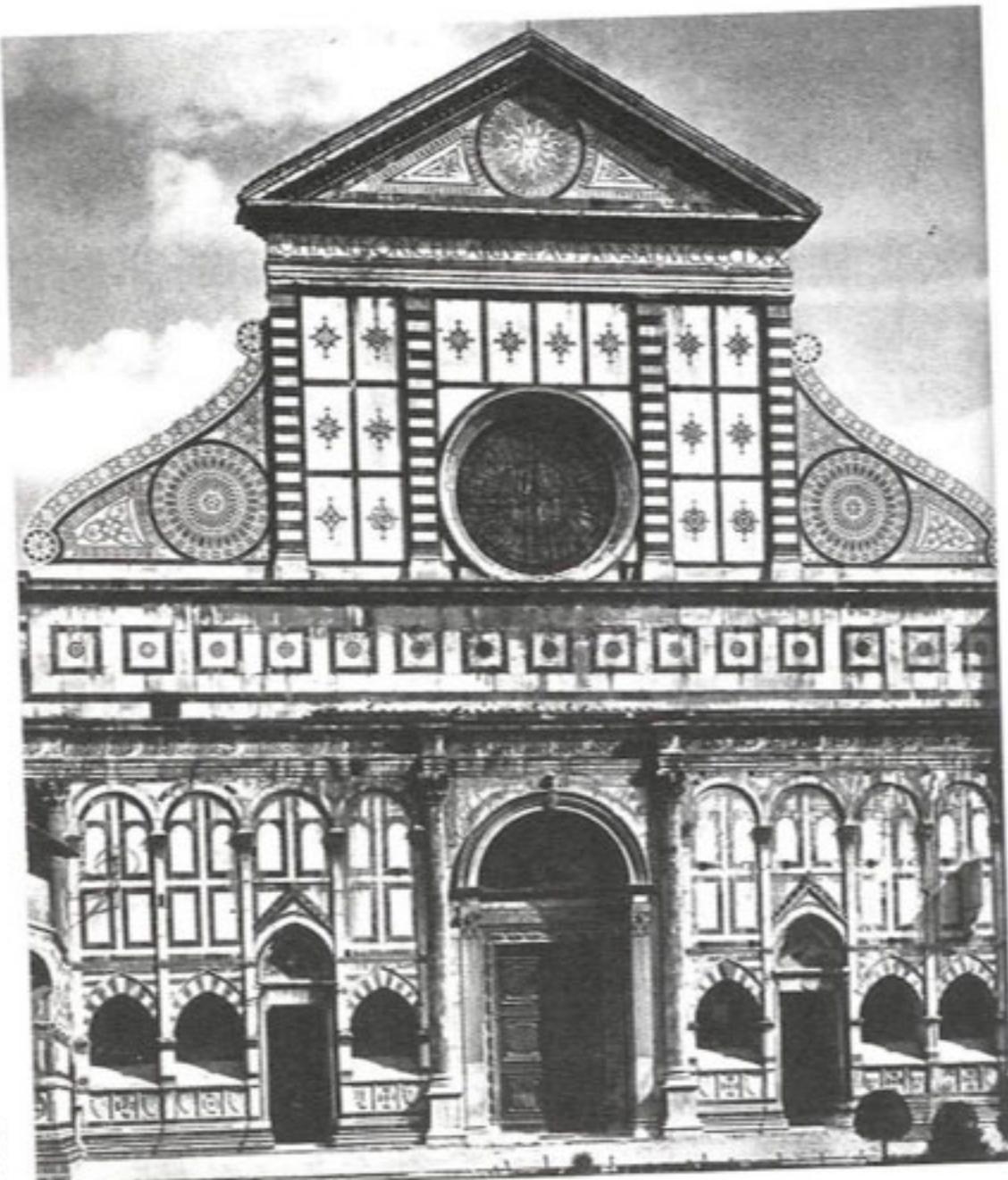


Сл. 17.-ДВОСТРУКА СИМЕТРИЈА  
*Brunellia grandiflora*. На примеру ове билке лако се запажа да симетрично развијени пар листова открива шему облика, правца и положаја осталих, још неразвијених. Та шема указује на двострану симетричност листова, у правцу десно-лево, напред-назад. На основу постојећег стања видимо само бочне и предње листове, али исто тако сигурно знамо да постоје и они који су позади. На примеру овог наспрамног симетричног распореда листова такође уочавамо и шему њихово-вог спиралног распореда по вертикални.

цимо, једне слике, дошли бисмо до закључка да је та савршеност само приближна. Да-кле, оно што задовољава утисак о тачном не мора бити и стварно тачно.

Симетричне елементе обично налазимо у природи, архитектури, скулптури и сликарству. У сликарству су то елементи којима се сугерише неко статично стање, на пример, у представама мртве природе. У савременој уметности симетрија је не-приметно уткана у дело, нарочито тамо где је композициона шема сачињена од геометризованих елемената. Симетричност у савременој уметности није очигледна, она се најчешће открива анализом. Пажљивијим посматрањем можемо уочити да је већина облика симетрична по својој дужој оси.

У ширем смислу, за разумевање симетрије треба поменути



Сл. 18- - Фиренца,  
црква Санта Марија  
Новела

Сл. 159. - Владан Радовановић,  
*Огледало* (1982).

Горња половина слова као да се огледа у доњој.  
Различитом величином слова сугерисано је да се и лева половина  
речи ОГЛЕ „огледа“ у десној, тј. ДАЛО.



и еквивалентност (лат. *acqui - valens* - једнакост у вредности, једнака вредност). Разуме се да нешто што је једнако по вредности не мора бити и симетрично, али саме једнаке вредности јесу симетричан однос. Ако, на пример, поредимо килограм јабука с килограмом олова, онда је само њихова тежина еквивалентна, али су им облик и запремина неједнаки и несиметрични. Ако су на некој слици поред осталог представљени на једној страни, на пример, камион, а на супротној два путничка аутомобила, тада је успостављен еквивалентан однос у масама, али и симетрија.

## РАВНОТЕЖА

Равнотежа као појам у близкој је вези с појмом *симетрија*. То је такође однос нечега према нечemu, с тим што нешто може бити у равнотежи а да није симетрично. Равнотежа је важан чинилац природне и људске реалности у простору и времену, а у уметности она представља однос у коме се нешто одмерава и одгонета као најшири смисао различитих значења. Она се визуелно најчешће представља у мерним односима и значењима количине и величине. У неким епохама људске културе појам равнотеже означавао је укупно стање духа тога времена. Тако се може говорити о изражавању односа равнотеже у класичној грчкој уметности, за који је важној принцип: ни превише ни премало. У свакодневном животу, у политици, често се говори о „равнотежи снага“, што практично значи да такав однос не обећава ни победника ни побеђеног.

У ликовним представама неки уметници чувени су по својим делима у којима су остварили принцип равнотеже као идеал представљања



Сл. 20. - СРЕДИНА, ЛЕБО И ДЕСНО,  
Перуџио (*Perugino*), Христ предаје клучеве Петру, Сикстинска капела, Ватикан (1481). На овој слици успостављена је равнотежа леве и десне стране, по вертикалној оси. У предњем плану је левој страни је мање фигура него на десној, али леву страну уравнотежује са десном групом мањих фигура у другом плану леве стране. На вертикалној оси налази се и клуч који је свети Петар примио од Христа. (По хришћанском предају, свети Петар је чувар раја). На истој оси налази се и улаз у храм представљен у позадини слике.

Сл. 21. -  
РАВНОТЕЖА

Александар Калдер

(Alexander Calder)

*Мобид* (око 1965)

Скулптура је од бојеног лима. Виси уравнотежено, иако је обликована од различитих елемената. Сваки од њих лако је покретан, а све их заједно држе два неједнака крака.

Цела скулптура креће се помоћу „зглобова“. Ова „вага“ јеу сталној равнотежи, како у покрету, тако и у стању мирувања.

Полугом, која носи кругове, и њене друге стране, која носи листолике форме, успостављена је равнотешка леве и десне стране.

Сл. 22. - ЕЛЕМЕНТИ РАВНОТЕЖЕ

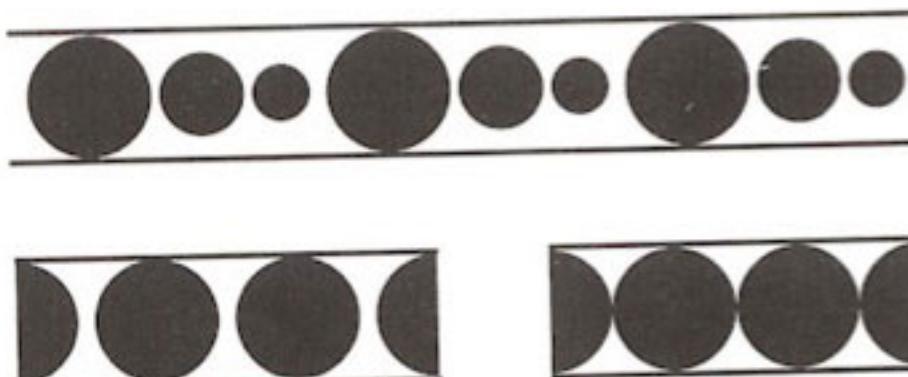
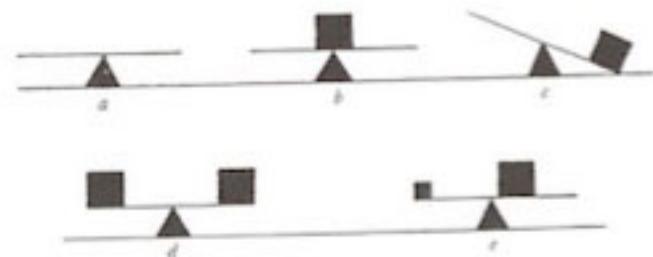
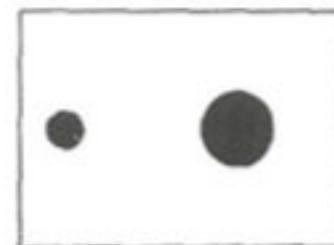
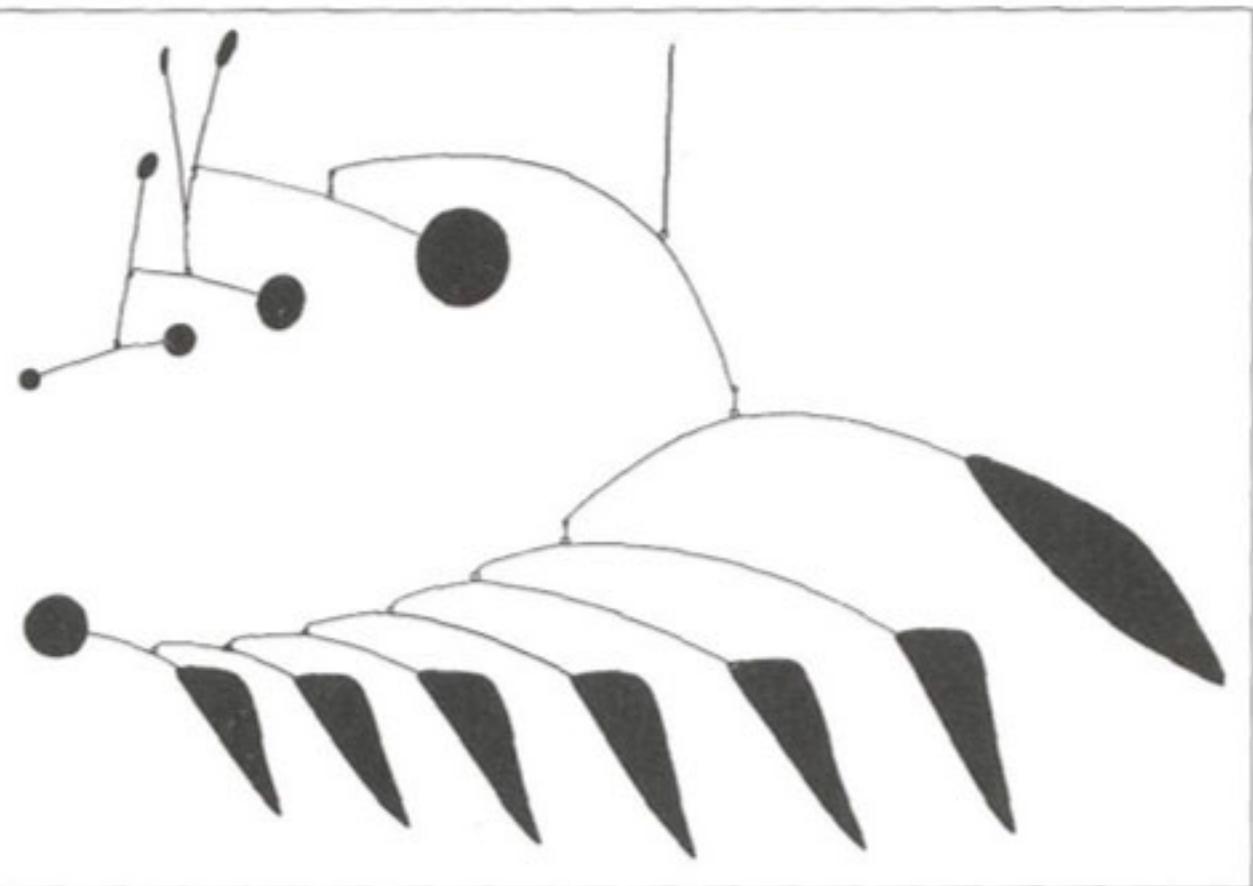
Асиметрична равнотежа изражена је тако што су неједнаки кругови у неједнаким просторним односима у истом видном пољу. Положај кракова полути у односу на троугаоне и квадратне облике приказује принципе равнотеже и иеравнотеже

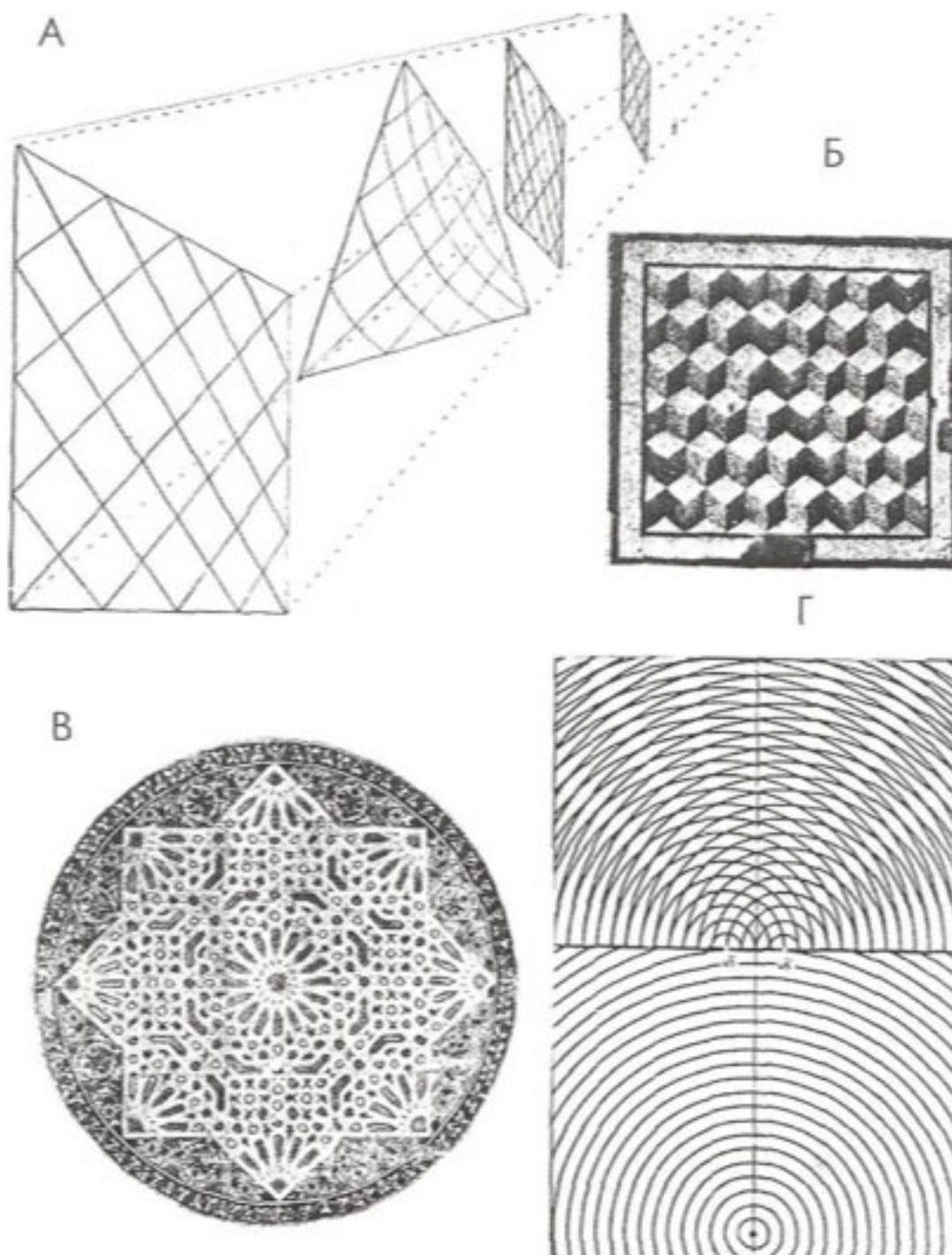
Сл. 23. - НАСТАЈАЊЕ И НЕСТАЈАЊЕ У ритму појављања три иста облика створеи је визуелни утисак о правилним импулсима настанка и опадања масе и енергије. Из тог принципа ствара се идеја о покрету, кретању, мељању стања изгледа материјс, форме и енергије.

Сл. 24. - КВАЛИТЕТ

И КВАНТИТЕТ

Иста количина - квантитет једног елемента, различито распоређена даје различит квалитет.





Сл. 25. - РЕД, ПОРЕДАК, СИМЕТРИЈЛ - Исти облик у шеми централне перспективе.

А) Б. А. Р. Картер (B. A. R. Carter), *Положаји четвороуглика у шеми централне перспективе* - поред класичне пројекције на примерима где се дрворед или железничке шине у даљини спајају у једну тачку, овде је сугерисана идеја о закривљеном простору, односно површи у истом поретку облика који се удаљавајући смањују.

Б) Детаљ мозаика из Антиохије. - Овај узорак одржао се до данас, и то најчешће у декорацији подне керамике. На истом моделу је Виктор Вазарсли заштитио нека своја дела. Тамно-светле површине у овим „коцкама“ дводимензионалне ловршине имају своје праузоре у египатској орнаментици разних бордура (овиличења) које визуелно представљених целина. Таквасу фреске, или у каснијој римској орнаментици (подни мозаонци). Исти мотив био је популаран и у керамичкој орнаментици тридесетих година овог века, нарочито у украсавању подова ходника и јавних пролаза.

В) Овај пример орнаментике у исламској архитектурн указује на модул којим је било могуће развити врло сложену симетричну форму осмоугаоника у кругу. Иако су то форме од керамичког материјала, њих објединију исти стил и техника уметањем различитих материјала, који се разликују по својствима и боји, на пример шљива, јасен, слоновска кост, седеф, смола и др.). Исламска керамика и интарзија је снажно утицала на украсавање предмета у Европи током XV и XVI века, а касније нарочито на измештај познат као стил Луја XV и Луја XVI у Француској.

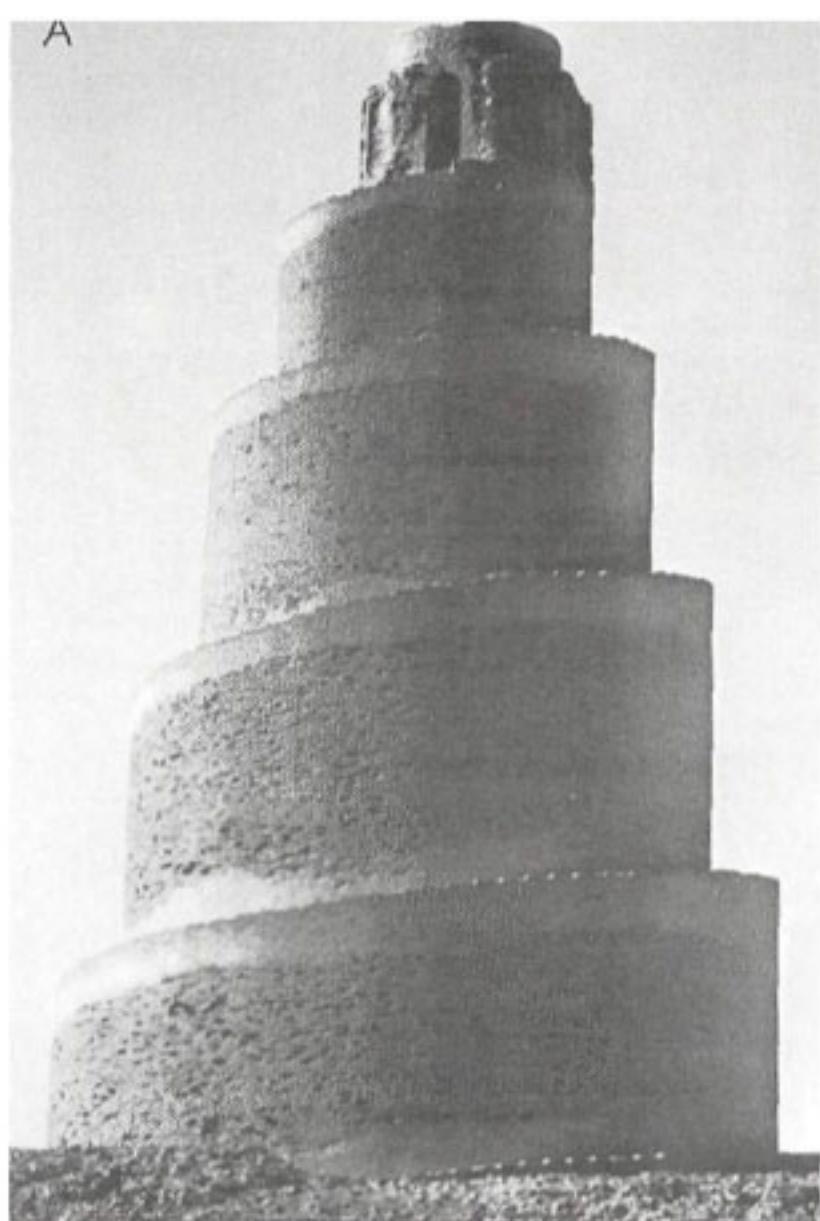
Г) *Трмсбетла*. - Два млаза светlosti истовремено пропуштена кроз два отвора ( $S_1, S_2$ ) међусобно се појачавају. То је квтерференција (новолат. *interferentia* - узајамно дејство у коме се нешто појачава или поништава). У природи интерференцију опажамо, на пример, када посматрамо ток велике реке док ветар дува узводно. Тада нам се чини да вода не тече, већ стоји. Интерферентна стапа се доживљавају као „утрнулост форме“. На датом примеру интерференције светlosti запажа се савршена симетричност.

облика у простору (Рафаело, Пјетро да Кортоне, Веласкез, Сезан и други). У савременој уметности појам равнотеже изгубио је непосредан и очигледан однос нечега према нечму. Такав однос се често скрива у симболичком значењу и у проширеним релацијама нечега према нечму. На пример, слика може бити колористички уравнотежена а да се при томе на њој не распознају никакве представе. Појам равнотежа у близкој је вези с појмом симетрије, као и с појмом хармоније.

## ОД ПОВРШИНЕ КА МАСИ И КРЕТАЊУ

У природи се много бројним процесима материја распоређује и преображава на различите начине. Ти процеси за нас могу бити значајни јер нам омогућују да боље разумемо стварање обједињене форме, нарочито дејство унутрашњих и спољних сила којима се одређују и распоређују делови унутар целине. Поменућемо четири таква процеса.

1) Бластулација (грч. *blastos* - клица, заметак). - То је процес у којем се нове ћелије распоређују тако да образују затворену површину са



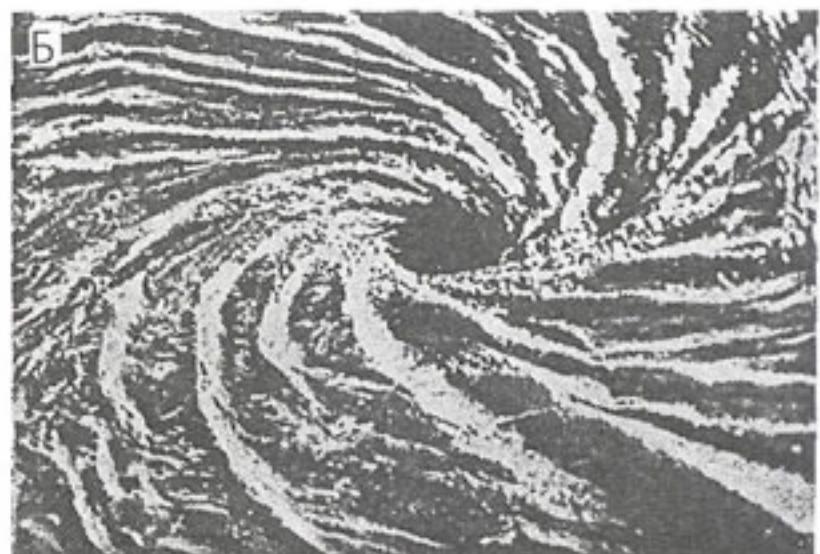
Сл. 26. - СПИРАЛА - РОТАЦИЈА - ДИЛАТАЦИЈА  
ИЗБЛАЧЕЊЕ ~ УВЛАЧЕЊЕ

(Спирална маса на тлу и спирална маса тла)

А. Минарет у Самари, X век (Ирак)

Са тла је у ширем захвату зачет елан спирале која се постепеним сужавањем завршава монументалном масом. (Монументално је оно што је трајно и неодвојиво везано за површину.) Степенице одлазећи нагоре, сужавашем масе, „извлаче“ из тла своју материјалност.

Б. Бир је вртложење воде у поједијним зонама речног тока, тамо где је дно корита у облику левка. То је спирално окупљање водене масе на тлу, где се у току вртложења вода „згушњава“. (Ове репродукције су преузете из уџбеника: Дамјанов-Јанда, *Ликобна култура за средње школе*, Завод за уџбенике и наставна средства, Нови Сад, 1988, стр. 68.)

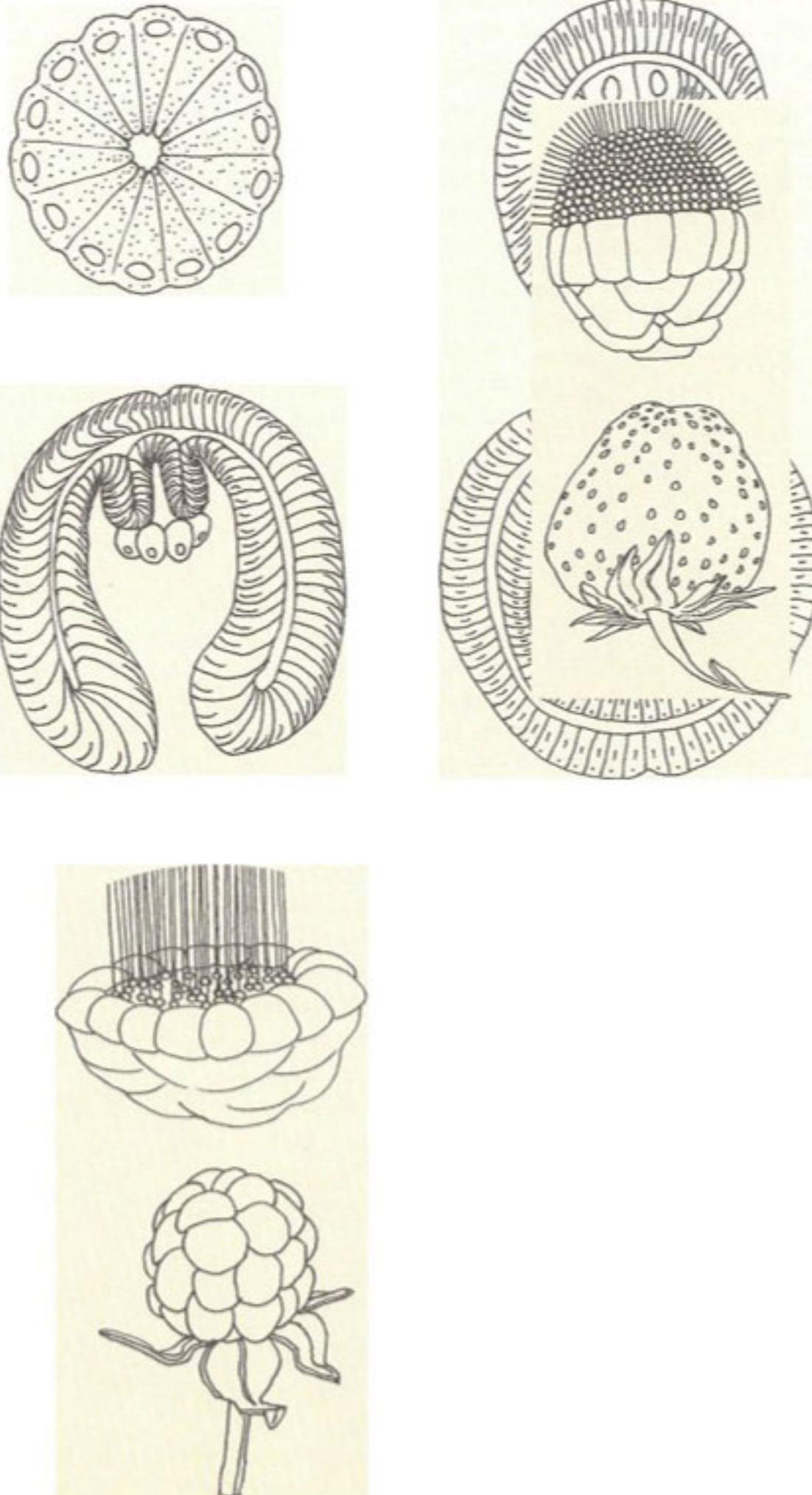


два зида, попут чарапе изврнуте до пола с лица на наличје. Тиме се за-дебљава површина зидова целога тела или појединих органа. Такав на-чин градње примењује се у неким конструкцијама са оплатом да би се унутрашњост (брдова, неких грађевина) боље заштитила.

2) Дилатација (лат. *dilatatio* - проширење, спирално, растезање, ширење). - Ако посматрамо воду која истиче из каде кроз отвор за отицање, приметићемо да се она око отвора вртложи. Водена маса се привлачи ка једном месту на коме се окупља и одатле нестаје у невидљивом правцу. Нама се чини као да се вода над отвором „згушњава“ и у виду водене облице нестаје нам из видокруга. Али, ако на мирну по-вршину воде неке баре бацимо камен, од места упада камена у воду по-чеће да се шире правилни кругови чији ће пречник расти с удаљеношћу од центра. То ћемо визуелно доживети као постепено „разређивање“ водене масе у бари, која као да читава постаје „плића“.

3) Дивергенција (лат. *devergere* - разилазити се, одступати, бити окренут на разне стране) рачвање. - То је појава у природи која омо-гуђује јединки неке живе врсте да повећа своју површину или масу тако што из њеног тела израстају бочни делови - један или више њих, и то дуж осе већ створеног облика. Такво прогресивно рачвање у једном правцу ствара и повећава површину, а у више правца повећава масу. На пример, једно стабло јеле може да има око две стотине главних гра-на (оних израслих из стабла) а рачвање тих грана ствара велику коли-чину биомасе. Рачвање је веома важан принцип конструкције. Тако су четири рачваста стабла, распоређена у квадратној основи, већ главни чиниоци конструкције сојенице. Дрвене куће од искона до данас имају све одлике које им одређује природни облик дрвета који се лако обраћује. Искуство је показало да два стабла настављена једно на друго могу бити стандардна мера за дужину, а једно стабло - мера за ширину куће чија површина износи отприлике 10 x 8 м. То је удобан простор за че-твороћлану породицу. Приближно су толике брвнаре и данас. Висина на којој стабло почиње да се рачва јесте висина под којом се човек лако усправно креће. То су све природне мере које је човек од давнина кори-стио за градњу станишта, при чему је рачва била важан елемент конструкције у спајању вертикала с хоризонталама, јер су се хоризонталне греде углављивале у ракље и тако сачињавале квадратну конструкцију на коју се затим ослањао кров. То искуство је преношено од најстаријих вре-мена и зато скоро сваки сељак уме сам да направи кућу.

4) Транслација (лат. *translatio* - пренос, премештај) у савременој технологији значи и преношење сигнала на даљину - телеграф, радио и сл. - То је врста визуализације сталног кретања једног тела које као да нема изгледа да се заустави, попут кретања непрекидне траке. У култури и уметности транслација је визуелна представа неког кретања или преношења као свечаног чина. На пример, у капели јужне припрате у Студеници сачувана је фреска *Пренос мошти светог Саве у Студеницу*. Приказана је свечана поворка у којој се људи из пратње смењују носећи ковчег с моштима светог Саве.



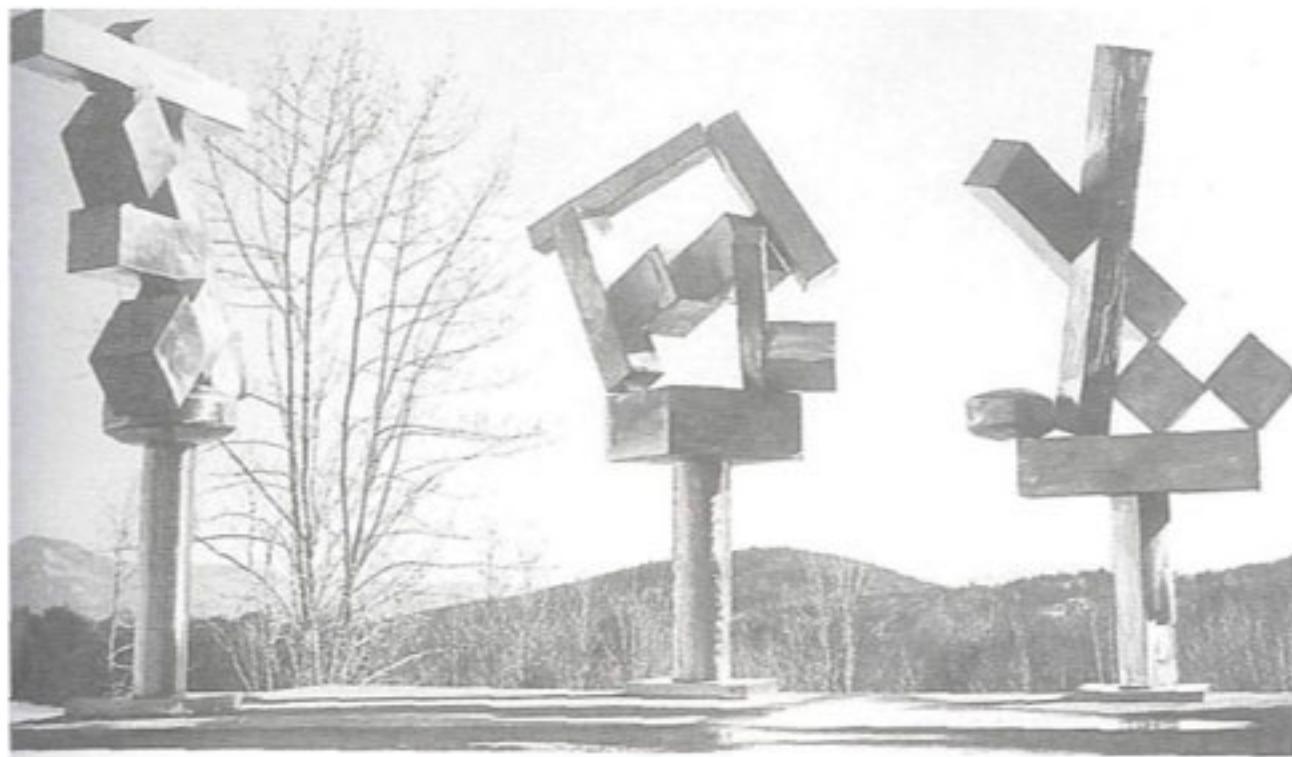
Сл. 27. - ПРИМЕР  
БЛАСТУЛАЦИЈЕ

Али, и у неким другим визуелијум примерима у којима нема сликовите представе о одређеном преношењу нечега или некога, трансляција као појам о сталном кретању може имати убедљив смисао. Ако замислимо или нацртамо једну хоризонталну праву и на само један њен крај уцртамо стрелицу која усмерава правац, тада ће та линија представљати сам правац и трајни ток једносмерног транслаторног кретања.

#### 1. Пример бластулације

Ћелије низких живих организама кружно формиране на једном месту почињу да се увлаче у властиту унутрашњост. Тако се маса удвостручује.

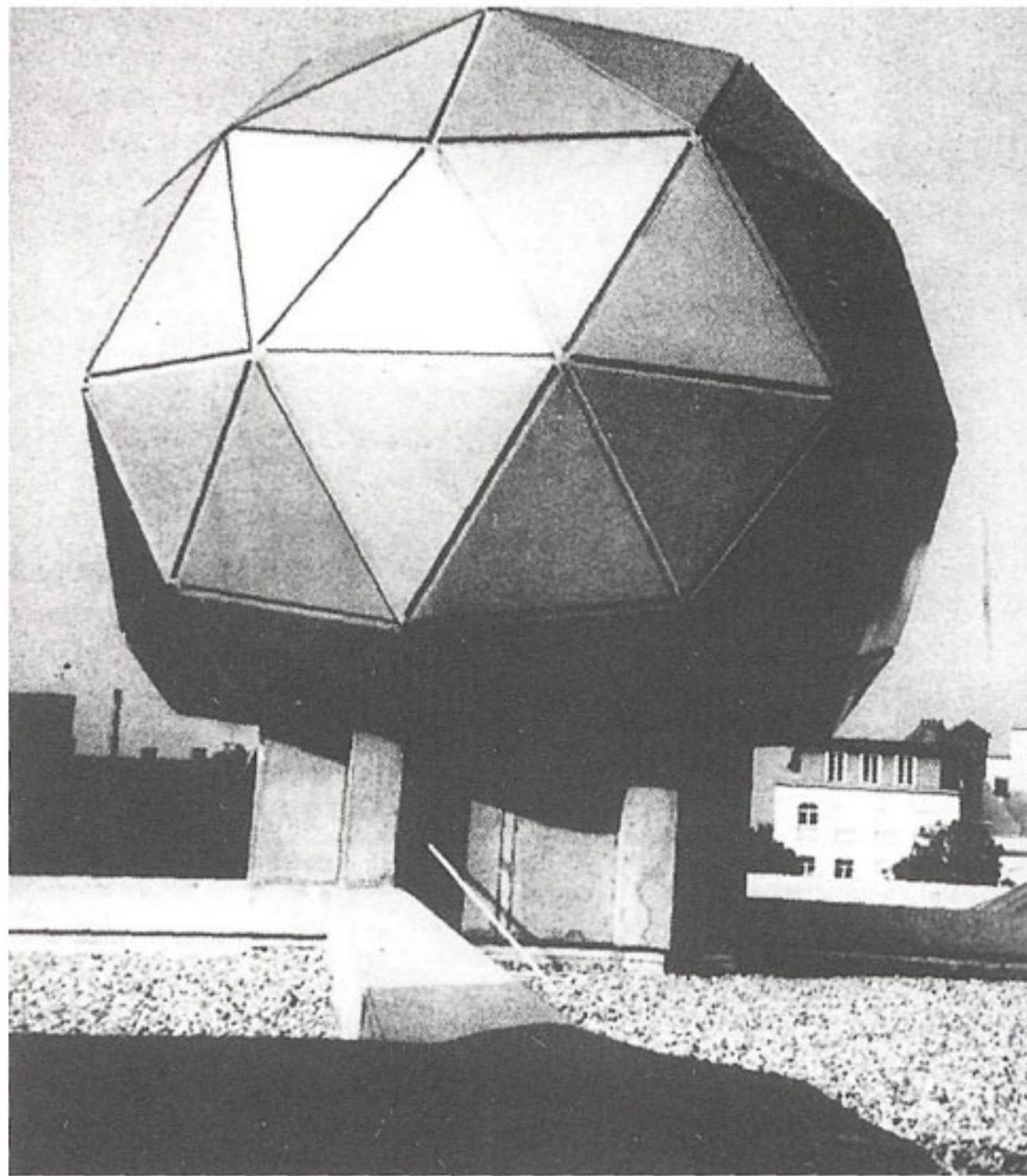
2. Шема грађе ока инсеката. У оку се волумен и маса стварају умножавањем једног истог облика - модуларно.
3. Фазе развића сунђера - спољним додавањем (умножавањем) ћелија формира се одређени облик на основу услова живљења.
4. Збирни плодови купине и јагоде такође повећавају своју масу релативно правилним оформљењем „својих модула”.
5. Стабло жабице формира се прогресијом бочних форми. На идентичном принципу настале су неке скулптуре америчког уметника Дејвида Смита (David Smith).



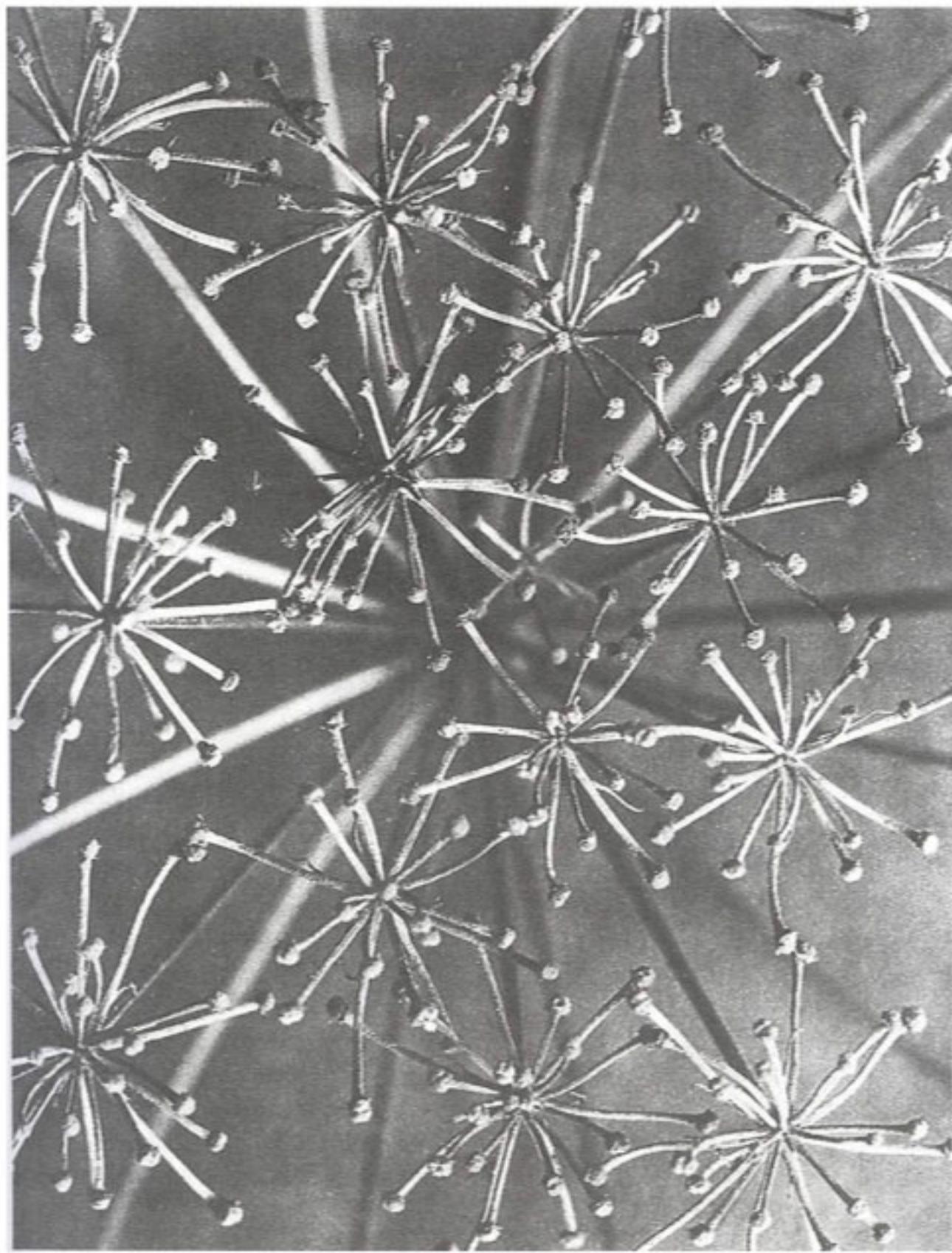
Сл. 28. - Дејвид  
Смит (David Smith),  
*Cubi XVII, XVIII i  
XIX*, (1963/1969),  
метал

Представите форму која „сама себе преноси по дијагонали”.

Сл. 29. - Фулерова купола (Buckminster Fuller)



Округли плодови, ако су у тесном простору овлашени (нпр. грашак у тегли) бubreњем постају хексагонални. Пчепиње саће такође има хексагоналну контуру. Многе цветнице имају шест круничних листића. Неки су облици у знаковој конвенцији, нпр. „Соломонов печат“, „шестострани“. Ои је настао пројимањем два троугла, што указује на јединство супротних међузависности као општи израз космичког јединства. Истакнути пунктови овог знака означавају четири елемента (ватру, воду, ваздух и земљу), а остали пунктови њихова својства (вруће-суво, влажно-хладно). Фулерова хексагонална конструкција је оптимални облик просторности затворене форме, чији конструкцијони склоп нини парадокс тиме што је пречник већи, конструкцијони фактор сигурности је израженији. Купола је, такође, скоро идеalan пројекат, лако покретних и монтажних објеката који се лако транспортују и подижу на неконвенционалним локацијама.



Сл. 30. - Билька *Laserpitum siler*

## ФОРМА И САДРЖАЈ

Визуелну форму чине она обележја која се могу одредити представом некога или нечега што је у реалности или у уобразиљи виђено. То значи да је посматрани облик остао као материјално постојање у простору, а да је његов лик преузет у једном примерку или у више примерака и представљен у другом простору. Представа је, дакле, представљена или симболизована форма онога што је као стварна форма остало у свом простору, тамо где је и било. А то нас одмах упућује на **ТО КАКО СЕ НЕШТО МОЖЕ ПРЕДСТАВИТИ**. Форма одговара на питање *како*, а садржај на питање *шта* је представљено.

Ако постоји реална форма, може настати неко значење представљањем у изменењима просторним околностима. Да би се успоставио основни однос између онога што се посматра и онога што је представљено, потребан је визуелни минимум трага, контуре, помоћу које успостављамо однос према посматраном. Тек пошто се представљено оформи као препорука за одређено значење, може се говорити о садржају онога што видимо.

У визуелном представљању форма настаје применом одређених средстава и начина за остваривање лика симбола или знака. Значења су дата оним што је представљено и ту се зачиње смисао садржаја **ОНОГА ШТА ЈЕ ПРЕДСТАВЉЕНО**. Као што је контура за визуелну представу минимум у којем се препознаје форма, тако је основно разумевање смисла те контуре услов наговора за постојање неког садржаја. Свако даље усложњавање односа форме и садржаја не мора бити праћено усложњавањем форме. То значи да и једноставна контура може имати врло сложен садржај. Односе визуелне форме и садржаја усложњавају материјал, употребљена средства и начин обраде материјала. Однос<sup>^</sup> материјала и форми и форме и садржаја одавно су предмет изучавања и настанка целовитих теорија. Било је разних тумачења и схватања односа форме и садржаја, па чак и таквих да не постоји разлика између њих. Тај однос ми данас **УСПОСТАВЉАМО РАЗУМЕВАЊЕМ ДАТОЈ МАТЕРИЈАЛА У ОДРЕЂЕНОЈ ФОРМИ УСМЕРЕНОЈ НА ОДРЕЂЕНСКИ ЗНАЧЕЊЕ**. Историјски гледано, схватање форме и садржаја кретало је од митског и ритуалног ка религијском и историјском, до естетског. Естетика као наука о лепом обухвата, поред тог појма лепо, више других категорија, као што су: комично, трагично, узвишено, љупко ] ружно. Тако је форма постала предмет садржаја који се из ма како ма

теријализоване представе чита у некој од ових категорија, при чему се углавном мисли на класичну уметност. Форма и садржај су такође испољени у одређеном стилу с којим чине целину. Стил или правац су пратиоци и објединитељи одређеног схваташа форме и садржаја, који се такође, по правилу, увек разликују од оних у претходном стилу. То значи да се у обележјима стила увек препознају одређена обележја форме и садржаја.

Поменути минимум неког визуелног трага којим се најављује форма назива се графем. То је нешто што још нема значење одређеног садржаја али је доволно визуелна чињеница да се може назвати формом. Ова појава елементарног наслућивања неке визуелне чињенице има велики значај у неким видовима савремене уметности, као што су концептуална уметност, визуелна поезија, минимал-арт. У савременој уметности често наилазимо на нешто што је тешко препознати, тешко довести у везу с оним из чега је произшло. То ствара тешкоће нарочито у одређивању садржаја, јер садржају претходи могућност именовања облика, појаве, стања или догађаја. Садржај се препознаје тек када се уочи смисао форме. Али постепено се чак и у тешко „читљивим“ визуелним чињеницама у савременој уметности наслућује како се могу препознати форма и садржај, односно једно од могућих значења садржаја. А садржај може бити све што форма самим тим што постоји може значити, што ће рећи да се пре може наслутити него препознати. Тако је у савременој уметности могуће спознати садржај као начин постојања форме. Потребно је имати у виду и огромно искуство у одгонетању значења трагова у одређеном материјалу која су оставила оруђа (средства) обраде. Такође се могу препознати енергија унета у конкретан траг геста, јачина притиска, количина и квалитети одређеног материјала и све то као чиниоци новог читања значења садржаја који су-гериште постојање саме форме.

У том смислу у неким делима савремене уметности, првенствено нефигуралне, форма и садржај се могу схватити као једно, односно у истом значењу као што су у истом значењу време-простор, боја-форма.

1. У секвенци од шест слика 10 x 10 см, постављених у низу слева надесно (или три горе, три доле) техником колажа и монтажом испричајте неку причу без текста.

## КУЛТУРА ГРАФИЧКОГ ОБЛИКОВАЊА

### Знак и значење (савремени графички знак)

Крајем XIX века настале су значајне промене у схваташу значења информација, њихових могућности и средстава. Јавно информисање плакатима и другим визуелним посредницима све мање користи

опширан опис помоћу штампане речи, тражећи могућност да обликом и бојом и на сажет начин искаже одређену поруку. Ако се сетимо плаката које је крајем XIX века радио Тулуз-Лотрек (Toulouse-Lautrec), схватићемо да се плакат мало разликовао од његових слика, а тада се и сматрало да су плакати у ствари „слике које се могу користити за плакат“. Колико год плакат био аутентичан по индивидуалном стилу уметника, толико је тај плакат изван захтева које савремени плакат подразумева.

За плакат XX века постаје битно да је његова појава на јавном месту више допринос култури догађаја за који је креiran, него пушта информација о њему. Та специфичност је нарочито актуелва данас када је плакат у систему информисања знатно испод осталих јавних гласила, међу којима је телевизија на првом месту. На пример, ако на скали од један до десет желимо да успоставимо редослед ефикасности информисања, плакат ће бити тек на седмом месту. Савремени плакат као визуелна чињеница у простору заправо информише само да се нешто дешава, а о томе шта се дешава, када и где, ефикасније говоре други посредници у систему информисања.

Успешан плакат је данас онај у којем је „пронађена боја догађаја“. То упућује на идеју да се савремени плакат одређује и процењује по томе колико је он сам догађај у догађају о којем информише.

Већину визуелних знакова можемо груписати у неколико целина које имају заједничка обележја на релацији: идеја - изглед - функција - значење.

Али, прво, шта је знак? Према грчкој речи *semeion* и латинској *signum*, знак је нешто што упућује на значење, предмет, облик који може нешто да значи. Ниједан предмет - облик није знак по себи, већ то постаје увек у поређењу с неким другим предметом - обликом. Значење је оно по чему неки предмет, догађај или поступак нешто значе. Значење неког облика - знака не тумачи спољни изглед нечега, већ неко унутрашње својство које је често скривено и које ваља открити. Такође: значење није сама појава, догађај, већ је нешто и изван тога.

Знаком и значењем баве се многе научне дисциплине, нарочито лингвистика. Навешћемо само једну поделу знакова. То је подела ше природне (оне који су слични и у некој су тесној повезаности) и вештачке (конвенционалне). Вештачки су они које једна одређен: група или заједница прогласи оним под чиме сви њени чланови исте подразумевају. Тако се, на пример, санитарне просторије за жене негде означавају фигуrom у сукњи, а за мушкице фигуrom у панталонама другде представама женских или мушких ципела, а понекад и једноставно словима Ж и М.

Симбол (грч. сл.ц(ЗоA,от| - знак, белег, смислена слика, лик, приказ нечега што у себи носи духовна обележја) може бити истовремено : знак и представа, што ће рећи да се он изражава знаком и представом. На пример, ако кључ дводимензионално представимо, у том цртежу немо препознати облик предмета, и то је онда представа. Ако ист цртеж угледамо на фирмс неке радионице, онда је то знак да је то брг

варска радња. Али, кључ на производима неке фабрике чарапа већ је симбол тог произвођача, који има много шире значење од самог нацртаног лика: пре свега квалитет материјала и израде као „кључ“ производње, пословног успеха, гаранције да ће производ задовољити купца. Симбол - за разлику од знака, по правилу, има значење удаљеније од значења самог лика. Постоји блиска веза између самог знака, његовог значења и означитеља (онога који ствара или поставља знак), док код симбола означитељ може бити сасвим нешто друго или неко други који успоставља значење. На пример, бело је симбол душе, али се не зна ни ко му је, када и како дао то значење.

### *Облици, појаве и стања као могућности визуелних значења у графичком обликовању*

Облици, појаве, стања и догађаји, који у класичном смислу нису примерени конвенцијама визуелне знаковности, постају у новије време све одређенији вид друге врсте визуелне читљивости. Ту се првенствено мисли на ново поимање неразвојности боје од облика (јер боја сама јесте облик), што се, после апстрактне ликовне поетике боја-облик, уопштава неком врстом трансфера између слушних феномена, писане речи и осталих визуелних сензија у значењима: представа, симбол, знак. Боја по себи престаје бити само део хроматске скале, она већ као „неутрални“ индустријски производ савременим визуелним истраживањима, на пример у биологији и хемији, боја-форма је поуздан показатељ разних групација, константа, односа, издвајања, сличности и разлика грађе и функционисања појединачних елемената у живој и неживој природи. Бојени спектар је утемељен у системе и методе изучавања неких астрофизичких и космичких облика, појава, стања, па према томе и простора као најшире појма у коме се свет празнице и облика налази и открива.

Информацијско-комуникациони системи и конвенције све више упућују на боју-облик као свакодневну чињеницу збиље, управљања и понашања у јавном саобраћају где неколико боја-облика регулише правила понашања учесника у саобраћају. При томе демонстрирају стандарди технике и технологије чија обележја посредују у односу друштва, појединца и околине. Масовност и начин функционисања тих јавних показатеља стања, врста и темпа живљења и понашања осликавају друштвени динамизам у времену и простору.



Знак Олимпијаде. - Прве олимпијске игре одржане су 776. год. пре н. е. у Атини. Укинуо их је цар Теодосије I 393. год. н. е. а обновио барон Пјер Ку-бертен (Pierre de Coubertin, 1896). Знак означава пријатељство и јединство свих народа света. Пет повезаних кругова: плави, црни, црвени, жути и зедени бојом сугеришу расе, народе и поднебља (Аустралија - зелено). Кругови су преузети са олимпијске заставе из 1913, а први пут као самостални знак били су заступљени на Седмим олимпијским играма у Антверпену 1927. године.



Знак фирме „Мерцедес“ за производњу возила. Круг представља планету Земљу. Горњи крак означава пролзводни план за ваздухоплове, а доња два крака производни план за возила која се крећу на когшу и по води. Настао је почетком XX века.



После друге половине XX века ликовна уметност је за визуелну осетљивост однеговала тако широко препознавање збиље и уобразиље да ма шта, постојањем боје-облика, у природи опажено или начињено људском вольом, стиче одређену преводивост у конкретну знаковност.

После 1910. године све појаве и поетике савремене уметности носе превагу урбане знаковности над облицима, симболима и знацима проникнутом у условима ловачко-агарне свести. Овде не треба мешати мотиве из природе и однос према природи, односно имитирање њених облика. Облици савремених визуелних уметности подразумевају природу као саставни део дневне збиље, а не као посебан идеал коме се уметност посвећује. Представе и симболи облика природе као визуелне сензације све више су у значењима употребности и ефикасности као, на пример, разни плодови у ТВ-рекламама. Сами облици природе визуализовани масовним посредницима изгубили су своја ириродна обележја, јер их је реклама „обрадила“ и преобратали другим ракурсима посредног виђења, крупноћом плана, врстама обојености изван њиховог локалног тона и реалних димензија. Тако природни облици представљени у јавним посредницима постепено стичу статус савременог мита, јер се истицање природе и природног често узима као посебна предност над вештачким. Такве визуелне поруке све дубље утемељују предност над вештачким. Такве визуелне поруке све дубље утемељују идеализацију схватања животне средине. Парцијални повратак природи, барем што се аудио-визуелне рекламе тиче, има своју урбану окосницу.

Један од примера за то је и реклама „Вулмарка“ („Woolmark“) чији знак стилизованог клупка плетива налази своје опросторење на манекенима одевеним у одећу од „чисте рунске вуне“. Вуна и производи од ње, као дуговековни облик осмишљавања одевних и других предмета, тек су 1937. године заштићени међународним знаком Вунарског удружења (секретаријата), које је тада објединило заштиту произвођача вуне у 90 држава. Знак је пројектовао Франческо Саролјо (Francesco Saroglio) из Милана. Као свеопшти знак који заштићује преко 14 000 међународних лиценци, промовисан је 1964. године. Шема намотавања клупка у три правца, као идеја о тродимензионалном облику, остварена је помоћу пет линија, чије „нити“ обухватају пет континената. Одевни предмети с овим знаком које носе живи модели по идиличним оазама руралне околине јесу само тренутак сећања на порекло природног материјала (вуне) који након тога више нема никакве везе са својим пореклом.

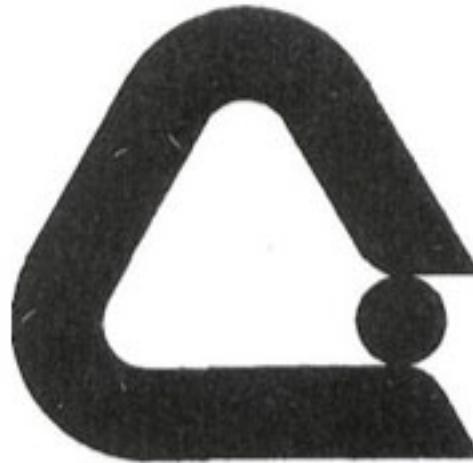
Свеприсутност савремене рекламе, веома често, занема-рује садржај до те мере да се постепено губи однос према ономе о чемује реч. На том путу је реклама за производе ко-ка-коле. Њен суштински смисао данас се односи више на флаш (визуелни ефекат) него на течност (садржај).

Новији стандарди визуелне знаковности имају заједничку обликовну основу у сугестијама просторно-временских и процесуално-динамичких својстава означеног појма или облика. Њихова визуелна читљивост стварности и уоб-разиље преведена је у логику значења апстрактних облика које су сугерисале углавном геометријска апстракција и оса-времењена форма типографског знака. Заједничко им је обе-лежје посредно сећање на неке антропометријске јединице, затим митско-религијске основе прошлости и савремени однос према техници и технологији, из којих се могу разумети метод и стандард савременог графичког обликовања.

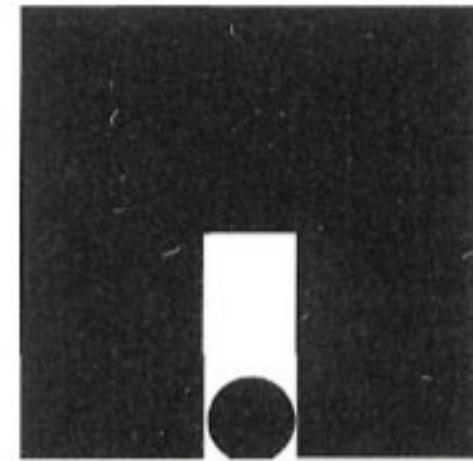
Знак фирме „Wallis Laboratory“ из Лондона, која производи разне таблете, произашао је из тактилно опажајних искустава држања, нпр. малог округлог облика (таблета, куглица) придржаваног између палца и кажипрста. То исто ис-куство је примењено и у неким спојевима у којима се с бочних страна нешто придржава или фиксира, на пример, драги камен у кругу прстена.

Према визуелно-графичким особеностима овај избор знакова и симбола, као пресек визуелног исказа најразличијих области друштвене збиље у данашњем свету, има заједничко полазиште у поимању стилизације визуелних узорака са свим обележјима и значењима релације прошлост-садашњост. Ови знаци обликованим елементима изграђују услове за интернационални језик визуелног комуницирања, као и савремену свест о ефикасности разумевања широке социо-културолошке основе којом се прошлост појединих народа и средина повезује с њиховом садањињшћу. Они су takoђе сте-пеновање културе ка апстрактном мишљењу и уопштавању означеног. Графично-визуелни смисао, у овом избору знакова, пројектује осам целина које се не односе на хронолошко историјске условности (иако се оне овде веома уважавају), већ првенствено на логику и ниво свести о осавремењавању визуелног дејства означеног.

ПРВУ ГРУПУ чине они знаци који графично-визуелним условностима носе широку основу сећања на општа искуства о људском раду помоћу мануелних поступака, где рука или цело тело истовремено и придржава облик-пред-мет и обрађује га. Из таквих могућности у знацима ове групе



„Wallis Laboratory“, London  
Производња таблета (1966)  
Дејвид Док и Тор А. Петерсен  
(David Lock and Tor A. Pettersen)



Мерии инструменти (Meracie  
Pristroje n. p. Братислава)  
Франтишек Бобан (Frantisek  
Boban)(1968)

утемељене су антропометрска и ергономска основа мерних односа (пропорција) између тела, инструмента рада и обраћеног предмета, који су у нормалним околностима одређени величином шаке, онога шта и како она чини. На већ поменутом примеру знака фирме „Wallis Laboratory" и његове могуће везе са представом двеју женских фигура из фонтеблонске сликарске школе може се разумети смисао знака фирме „Merci Pristroje n. r." (Братислава), која производи мерне инструменте. Овај знак сугерише функционалност обухватања, односно придржавања, као и знак „Wallis Laboratory", једино што је овде сутерисана логика покретљивости шаке као следеће фазе превођења органског у механичко, неорганско својство прихватања, обухватања, држања облика. У том знаку се, осим механичког функционисања, види и индустријски стандард онога што знак означава. Очигледно, знак упућује на прецизна мерења хиљадитих делова малих јединица и функционише на принципу шибера, француског кључа, стеге, клешта.

Кратак преглед знакова ове групе указује на антрополошко-антропометријска полазишта и механичко-индустријска исходишта означавања и посредовања човека и његових помагала у процесу рада, понашања и мишљења.



„Melpomene”, Париз, часопис студената архитектуре, Адријан Фритигер (Adrian Frutiger) (1964)

ДРУГУ ГРУПУ знакова чине они који подразумевају затворен систем просторних чинилаца означеног.

Знак часописа студената архитектуре „Melpomene” има вишезначно полазиште.

Горњи редови у разним правцима линија артикулишу условности простора архитектуре, како конструкцијоним чиниоцима, тако и едукативним поступцима који воде ка идеји о архитектури као феномену употребног облика у простору.

Реч Melpomene (име једне од девет муз), настала из разних линеарно просторних помака, профила и распореда, коначно се оформљује „доласком из позадине”, чиме актуализује историјску (временску) димензију градитељског искуства. Мелпомена (муза трагедије) овде није буквално узета у одговарајућем контексту, већ у једном ширем поимању збиље (логика графичких елемената), коју човек памти и изградијује и, по правилу, увек јој мења првобитно значење.

Реч Melpomene у овом контексту садржи погодност просторно архитектонске структуре у виду вертикалних, хоризонталних, дијагоналних и кружних елемената који је сачињавају.

Знак фирме „Veba“ успоставља илузију о кубичном простору помоћу три словна знака V. Они истовремено демонстрирају у дводимензионалној равни шест страница коцке, што истовремено значи и сагледивост облика из најмање три стајалишне тачке. Простор белих прореза (без којих би овај знак био представа коцке) указује на идеју о тродимензионалном обухвату простора, који у горњој површини и двема бочним површинама доволно сугерише свој истосмерни континуитет „с ону страну коцке“. Положај овог знака у простору не подразумева ослонац који би дотакла једна површина коцке. Према томе, овде је конкретнији визуелни настанак коцке истовременим доласком у одговарајући спој три знака (V) „који ће се ускоро истопити“ и претворити у кохерентну масу коцке.

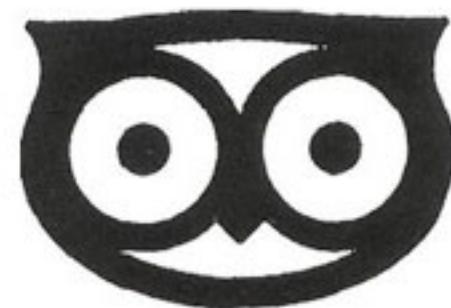


„Veba Heme“,  
Индустријски комбинат,  
Улф Допкин (Ulf Dopking, 1969)

ТРЕЋУ ГРУПУ знакова, симбола и њихових значења чине они који имају најширу антрополошко-комуникациону основу у категоријама човек-простор-време; рад-понашање-мишљење. Због тога су они у природи ствари и најбројнији и у знаковном смислу најопштији. Ова група знакова, поред бројних разлика у њиховој намени, нивоу савремене свести у обликовним могућностима графичког исказа појединачних средина, народа и култура, има заједничку основу и у односу према природи и етичким критеријумима, када се мисли на човека и на смисао његовог постојања и рада.

Знак организације за продају књига у Данској, Шведској и Швајцарској има стилизовану главу сове, античког симбола мудрости. Графичка обрада овог знака (црно-белом поделом) освешћена је савременом типографском логиком за његово умножавање. То има за последицу вишезначност погледа два совина ока. Контура главе је истовремено трансмисиони систем који покрећу трењем два ока-точка, што визуелно означава и појмове преносити, путовати, премештати (књиге).

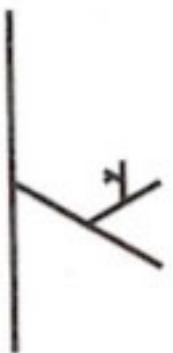
Знак „Missionary and Ecumenical Council of the Church of England“ има шематизовану представу рибе, првобитни хришћански визуелни симбол, чији је лик произашао из речи уакростиху ihtios (на грчком риба), а чиме су исказани Христови атрибути. У хришћанској иконографији риба као визуелни симбол везана је за представе Христовог живота и чуда (Чудотворни риболов, Христос храни народ, Тајна бечера, Прабедни Јона). У овом примеру риба је сведена на елементарну представу у којој је изгубљено обележје одређене врсте рибе. Она је сведена на општи визуелни појам, као што се знаком-символом рибе жели дефинисати најопштија идеја о



Booksellers, Organizations in  
Denmark Sweden and Switzerland,  
Организација продаваца књига  
у Шведској, Швајцарској и  
Данској  
Ерик Еллегард Фредериксен (Erik  
Ellegaard Frederiksen, 1969)



„Missionary and Ecumenical Concilii  
of the Church of England London“  
(Мисионарски и екуменски савет,  
Финансијска сарадња у црквама)  
Кејт Миргатрој (Keith  
Murgatroyd, 1966)



Макс Бил (Max Bill),  
 $X = X$  (1942)

хришћанству. Представа рибе у савременом облику сведена је на риболику форму, при чему се посебно водило рачуна о белој површини - риби унутар контуре (символ спиритуалности).

ЧЕТВРТА ГРУПА знакова посредно се односи на визуелне чиниоце засноване на идеји о тродимензионалном опросторењу. Захватање треће димензије овде се базира на принципу Мебијусове траке {пример М. Била}.



Кооперација шведских потрошача (Swedish Consumer Co-operation), Стокхолм, Организација за сарадњу потрошача,  
Бјерн Петерсен и Пол Персон  
(Bjorn Petersson and Paul Persson, 1967)

Знак Кооперације шведских потрошача из Стокхолма садржи тордирану траку (за  $180^\circ$ ), чиме је добијена хоризонтална осмица. Затворени круг симболизује континуитет обима, количину материјалних добара, а увијање криве линије означава простор, циркулацију унутар те задатости. Међутим, ово је аутономан знак, независан од асоцијација, суштински произашао из начина писања-цртања плошном четком, односно ширим пером-трском.



Светска изложба, Осака 1970.  
's-Gravenhage (Stichling Wereldtentoonstelling Osaka 1970's-Gravenhage).  
Холандски павиљон на изложби 1970, Осака( 1969)

Знак холандског павиљона на Светској изложби у Осаки 1970. заснива се на идеји о кружној траци, увијањем прсломљеној под углом у три тачке, при чему се добијају три једнака елемента у равни. Мали бели троугао у центру упућује на поступност ломљења траке, чиме се утиче на идеју о току и времену настанка знака из круга, а не посебним додавањем и слагањем три одвојене траке у овакав визуелни поредак. Коначно значење овог знака сугерише и флексибилност бленде у смислу шири-ужи отвор као поглед на (у) свет.

Знак фондације Хозе Марија Арагон из Буенос Ајреса садржи форму слова А која је (као и знак Корпорације за филм и хемикалије) састављена од елемената покренутих у торзији, односно изометрији просторних усмерења. Овим знаком означавају се истраживање и развој технике, науке и пљоопривреде. Слово А (почетно слово од Арагон) значи развојност. То је могућност промене од статичког конвенциональног просторијог односа у сложенију структуру.



Fondacion Jose Maria Aragon.  
Buenos Aires  
(Фондација Хозе Марија Арагон)  
Истраживања и развој технике,  
науке и пљоопривреде  
Норберто Копола  
(Norberto H. Coppola, 1973)

ПЕТА ГРУПА указује на систем знакова насталих у оквиру идеја о дејству спољних чинилаца у обележјима обликовног процеса при формирању изгледа знака. По правилу, то су односи и значења белог у црном. Беле површине унутар знака улазе у црну површину из једног правца или више правца споља, којима се некадашња црна раздваја, цепа, али задржава основну идеју о целини обједињеношћу контуре (треугао, круг, квадрат и др). Ова група се знатно осамосталљује као знаковни систем у релацији знак-значење, јер само елементарно дuguје неким конкретним асоцијацијама на непосредност означеног. Црне површине разбијене белим истовремено су и „позив“ за њихово спајање у центру. То је заједничко обележје најопштијег означавања неког центра, пункта, полазишта.

Знак фирме за дистрибуцију штампе у Копенхагену садржи стилизовано слово р (почетно слово од Press). Уласком беле траке у црни круг, при чему се р формира у шеми круга, зачиње се „мета“ а означава центар. Улазак р у центар је и истовремени излазак из њега (круг-ротације) у спољни свет.



Den Danske Presses Fællesindkobs  
Forening  
Copenhagen.  
Дистрибуција штампе  
Мортен Пец-Шу  
(Morten Peetz-Schou, 1970)



Лесма индустрија „Јеловица“  
Шкофја Лока. Индустрија  
дрвета, Маркодеу (1966)

Знак Индустрије дрвета „Јеловица“ из Шкофје Локе шематизује општи појам дрво. Црни круг - окружје, шуму, уједно је и могући изглед попречног пресека трупца. У уопштавању овог знака постоји важан однос према дрвету, при чему треба имати у виду његов изглед, начин сечења и схваташње индустријске обраде. Сегменти црних и белих површина указују на принцип непоновљивости облика и редоследа, што у ширем смислу означава однос природне аморфије према шематизованом индустријском поступку и продукту.



Октобарски салон Београд,  
Културни дентар,  
Драгослав Стојановић  
(1969)

ШЕСТУ ГРУПУ знакова чине они који за обликовно полазиште имају идеје о двојним односима, као што је сусрет спољашњих и унутарњих визуелних елемената осмишљених средиштем знака.

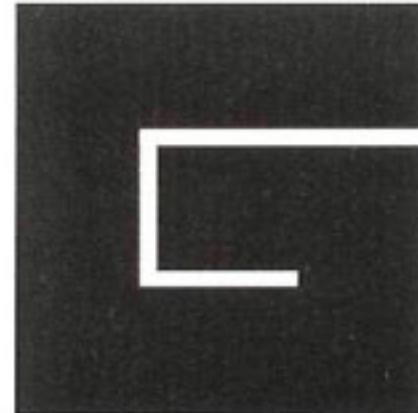
Знак за Октобарски салон (ликовна манифестација од 1969. у Београду) успоставља однос између круга и квадрата. Бела трака-спирала у квадрату својим током одгонета ћириличке словне знаке СО (Октобарски салон). Читање СО а не ОС, почетна слова Октобарског салона, долази од логике почетка настанка спирале која иде од периферије квадрата слева надесно ка центру. Завршетком беле траке у средини црног квадрата такође је сугерисан значај централног дела (централни догађаји) у видном пољу знака. Овај знак стоји на граници орнамента, словног знака, шеме пресека школјке или пужа.

Знаковност СЕДМЕ ГРУПЕ знакова заснована је на форми почетних слова назива фирмe које означавају. Таквих примера има и у другим групама, што чини опште место у савременом графичком дизајну, али знаци у оквиру ове групе имају знатно одређеније идеје о односима словног знака као визуелне организације и значења конкретне делатности поменутих фирмe. Неки од знакова ове групе кроз словни знак опросторују чак и шему амбијента одговарајуће фирмe.

Знак Љубљанске банке из Љубљане веома редукованом формом словних знакова. - LB - (Љубљанска банка) успо-ставља такав однос између знака и означеног да се веза са словима готово губи, а знак прелази у скоро апстрактну ауто-номну визуелну чињеницу. У успостављању односа LB полазишта су била словни знаци из летрасета, али међузависност слова у оквиру овог знака укида и ту помисао. Знак L је на крајевима косо одсечен тако да је у словном типу изгубио од конвенције читања знака L, а знак В добијен је друкчијим постављањем знака A. Овај знак Љубљанске банке савременом графичком обрадом и односима удвојености облика спада у лако памтљиве знаке и има своју непомућену аутоном-ност.



Ljubljana Bank Љубљанска банка  
Јудита Скалар, Петер Скалар,  
Јанез Сухадолц, Матјаж Випотник  
(1972)



Знак Art Gallery (Уметничка галерија) из Варшаве за-снован је на словном знаку G (галерија) који је угаоно уписан у квадратну основу. Улаз беле траке споља горе десно у црни квадрат сугерише организацију галеријског простора и правац кретања. Без обзира на то да ли је простор ове галерије дословно у облику слова G, овај знак добро сугерише галеријски амбијент и логику његове намене, нарочито правац кретања посетилаца.

Еugeniusz - Art Gallery,  
(Eugeniusz Лебелт  
Lebelt, 1964)

ОСМУ ГРУПУ чине знаци који су значењским разлика-ма визуелно обједињени идејом о кругу-кугли.

У основи знака Секретаријата за техничку сарадњу са земљама у развоју из Копенхагена такође је једно бело S (почетно слово од секретаријат) које обухвата црни круг. Међутим, елементарну визуелну сензацију чине два црна облика, попут стилизованих крила, која један другог „јуре“ у кругу. Захват знака S у обimu црног круте симболизује тежњу тог секретаријата ка освајању неразвијеног света (глобус).



Secretariat for Technical Co-operation with Developing Countries Copenhagen  
(Секретаријат за техничку сарадњу са земљама у развоју)  
Бјорг Небел (Borge Nebel, 1969)



„Johnnie Walker“ („Џони Вокер“) производи и продаје шкотски виски Johnnie Walker (1820); власник бакалнице дизајнер Том Brown (1820)

The Times („Тајмс“)  
- дневне новине.  
Дизајнер ове верзије је Ренолдс Стоун (Reynolds Stone)

ROLLS  
**R**  
ROYCE

„Rolls-Royce“ („Ролс-Ројс“), производи луксузне аутомобиле (1904)

Историјски гледано, посебно место у пројектовању знакова поједињих фирм имају знаци углавном енглеских фирм с краја XIX и почетка XX века. Већина тих знакова је визуелно описана, на њима се може разумети не само врста делатности, већ и пропагандна усмереност поруке знаком. Знаком се, на првом месту, истиче традиција породичног бизниса, а тек онда врста и квалитет производа.

Фирма „Џони Вокер“ („Johnie Walker“) бави се производњом и продајом шкотског вискија. Џони Вокер је бивши власник бакалнице у којој је продао вино и друга алкохолна пића. Године 1820. нацртао је самог себе. Према том цртежу је његов унук Александер Вокер поручио од дизајнера Тома Брауна (Tom Brown) да као знак за виски наслика његовог деду у ходу. На предлог једног пријатеља, поред портрета дописана је и изрека: „Џони Вокер, рођен 1820. и данас јак као и онда.“

„Тајмс“ („The Times“) су дневне новине у чијем се заглављу налази симбол времена, и то као смисао годишњих доба (лишће) и као смисао трајања (прошло време). Лево је отворена књига са натписом „Times past“ (прошлост), на траци у средини знака је натпис „The Times“ (време), десно је књига са натписом „Future“ (будућност). Сат на средини знака показује 4,30 (ујутро) што значи да јутарње новине излазе у то време, јер свако друго време после овога означава вечерње новине. Описни знак „Тајмса“ први пут се појавио 7. јуна 1804. године, а верзију сличну данашњој пројектовао је Ренолдс Стоун (Reynolds Stone) 1949. године.

„Ролс-Ројс“ („Rols-Royce“) фирма производи луксузне аутомобиле малих серија, чији стандард одговара круговима аристократије и богатих људи. Фирма је названа по свом сувласнику Чарлсу Стјуарту Ролсу (Charles Stewart Rolls), који је 1907. године почeo да се бави продајом аутомобила, и по Фредерику Хенрију Ројсу (Frederick Henry Royce), који је производио електричне моторе. Знак је настао 1904. године од два почетна слова презимена сувласника фирме. Слова су у обележјима сецесије међусобно преплетена, што указује на однос сувласника фирме. Два „R“ су такође у знаку орнаменталног преплета по типу иницијала који се гравирају на прстењу или у медаљонима.

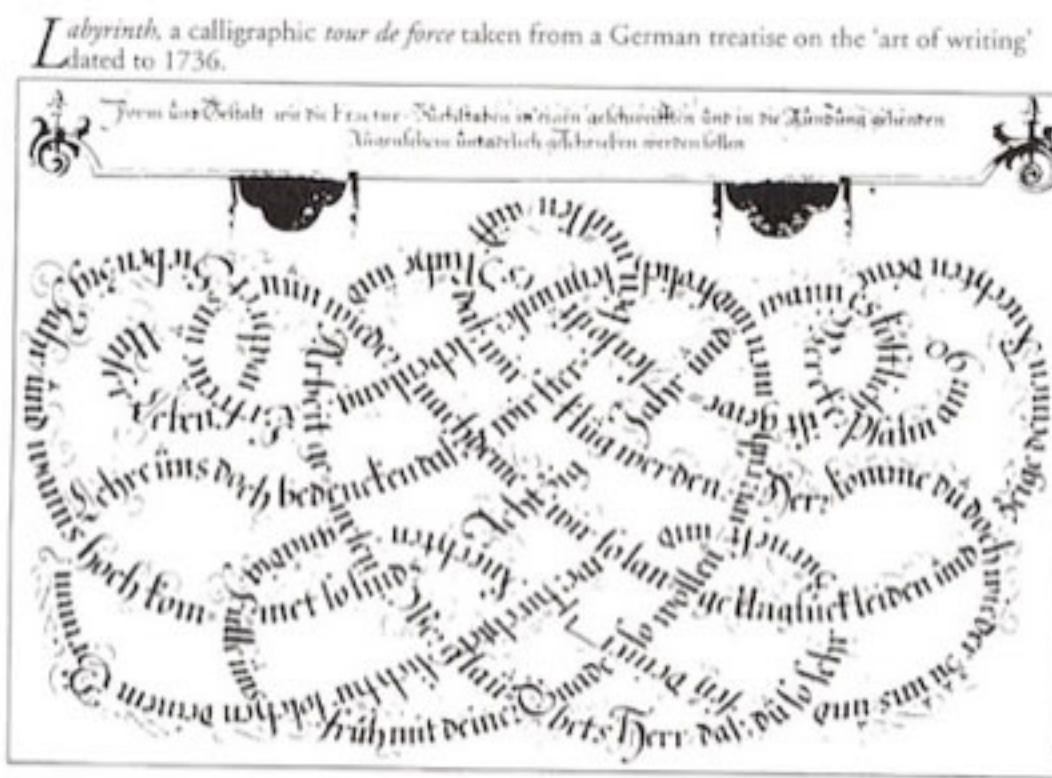
## УТИЦАЈ ВИЗУЕЛНОГ ЗНАКА НА ДРУГЕ ВИДОВЕ ИЗРАЖАВАЊА

Свако време, па и наше, у визуелном комуницирању и информи-сању ствара своја значења визуелне поруке. Савремени визуелни по-средници у свакодневном животу су само различити весници догађаја, али филм и телевизија, а у новије време и видео, својим визуелним дејством скраћују реална пространства и време од извора догађаја до гледаоца. Писана реч постала је непрекидна маса најразличитијих информација у дневној штампи, часописима, књигама. Скоро је немогуће све то пратити у оквиру конвенционалног језика. Тако је седамдесетих година XX века нагло порасло интересовање за један нарочит вид визуелног комуницирања у области уметности, а то је визуелна поезија. То нису уобичајене речи у стиху, већ визуелни знак, често графем, који се препознаје као поетско стање у визуелном доживљају. У малим форматима простора, најчешће на обичном папиру за писање А4, створене су визуелне сугестије о просторности космичких размера.

За визуелну поезију могло би се рећи да је ИЗРАЗ ВИЗУЕЛНОГ ДЕЈСТВА ЗНАКА ЧИЈА ЈЕ ФУНКЦИЈА ПРЕУСМЕРЕНА. То значи да један знак у одређеним околностима (суседни лик, слово, цифра) може да има значење знатно шире од свог основног значења.

У таквој визуелној песми аутора Доналда Егенштајнера (Donald Egensteiner), названој *Тонци* (*Tonnage*), што би значило терет, тонажа, сачувани смо с општим значењем дејства великог на мало, што се види

*Labyrinth, a calligraphic tour de force taken from a German Treatise on the 'art of writing' X-dated to 1736.*



Сл. 1. - Лавиринт - калиграфска форма (ајнака уметност гашања, 1736)

TONNAGE

There are sometimes who demand or request that you look at the letters, or something you will receive for them, and the  
there is the biggest importance of the case. On the other hand, there are also those who demand that you receive  
letters, reading more letters of course, and have them in different ways. The letters in the following  
information could serve as examples. These letters, for example, can be very useful, and they could be  
very important to you, so it's better to keep them, and remember to always, for example,  
keep them in a safe place, so that you can always have them, and remember to always, for example,  
keep them in a safe place, so that you can always have them, and remember to always,

са сл. 172 на редовима ситних слова који се под теретом великих (Tonnage) угибају, „пoviјају леђа", те се, избачена из поретка у нормалним редовима, више не могу читати и постају безоблична маса. Када ову визуелну чињеницу приближно овако схватимо, онда реч *тониџи* препознајемо у најширем значењу речи прити-

Основна веза с речју притисак је сећање на настанак- штампаног словног знака који се, као што зnamо, отискује притиском ваљка. Значење се одмах затим проширује на смисао крупно одштампане речи *Tonnage*, чије се значење поистовећује силом, снагом, и везује за већ поменуто значење притиска, те све заједно задобија смисао притиска штампе (на јавно мн>е-ње), али и притиска на штампу (на пример, власти која захтева од штампе послушност). Тако читање речи и текста постаје излишно, а суштина значења преноси се на проблеме друштва, јавности, демократских слобода и др. Ова подела знакова је условна и треба је схватити само као информацију и предлог за могуће схватање. Међутим, мислим да је и веома погодна за вежбе из области односа између знака и значења.

Сл. 2. - Доналд Егенштајнер  
*Тониџи*

## О ПРОЦЕЊИВАЊУ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

Људска делатност која се назива уметност од најстаријих времена је настала као израз духа појединца или групе. Још у првим облицима сачуваним у материјалним остацима и у колективном памћењу може се уочити да они нису само нешто што је давном човеку било потребно, већ да садрже и умни напор, размишљање како да сачини облик који ће задовољити њега и друге. Од најстаријих времена људи су схватали смисао корисног и пријатног (ono што ми данас препознајемо као лепо) и такве облике истовремено означавали као чињенице вишег реда у животу појединача и група.

Дugo времена човек се трудио да својим радом створи корисно и лепо, не стављајући свој знак, потпис, као доказ свог ауторства (осим на сликаним вазама у античкој Грчкој). Многи аутори дела веома значајних за људску културу, ствараних током многих векова, остали су за нас анонимни. Наука је понекад успевала да до њихових имена дође на посредан начин. Историчари уметности и други научници често *C*) прекопавали и прекопавају сасвим незанимљива документа, као што q

испдаћени рачуни, записи о рођеним и умрлим и слични списи, не би ли у њима открили имена поједињих мајстора. Обављање јавних радова на најбољи начин било је пре свега питање части, лична обавеза сваког мајстора, а тек онда оно на шта су га обавезивали уговори и договори с послодавцем. Због своје хришћанске смерности и градитељи и живописци наших манастира у средњем веку потписивали су се тек понекад, и то само именом, као, на пример, Михајло и Еутихије, и то на неупадљивом, скоро скривеном месту. Већ у касној готици и ра-ној ренесанси мајстори почињу да потписују своја дела и од тада се по-јам уметности, тј. уметничко дело све више везује за име појединца. За разлику од ранијих векова у којима су настала велика дела непознатих мајстора и у којима се уметност уклапала у норме заната, потписом уметника на делу уметничка делатност се постепено издваја и ствара се свест о њој као делатности која прибавља разна признања аутору дела, али јавно истиче и име власника тог дела, појединца или установе. Када наручилац уметничког дела жели одређен садржај, он уметнику поста-вља разне захтеве. Ако уметник на то пристане, онда је наручилац до-брим делом тај који одређује схваташње уметности. На уметнику је да такво схваташње прихвати или не. Али, пошто уметник живи од свог рада, он често настоји да на најбољи начин задовољи наручиоца. Наруџбине уметничког дела у знатној мери утичу на норме о томе шта је уметност и ко је прави уметник, при чему не треба заборавити да су уметници све до XIX века радили скоро искључиво по наруџбини. Мало је било оних који су сликали и вајали за себе, као што то данас чини већина уметника. Али, и данас има много оних којима је све отку-пљено унапред, под одређеним условима, јер раде искључиво за гале-ристе. Ово је веома важно да бисмо схватили ко и како одређује цену -вредност уметничког дела. Из тога такође произлази да је уметничко дело и роба која се поручује, нуди купцу, куттује и препродаје као и свака друга роба. По правилу, једно уметничко дело је роба све дотле док не доспе у музеј. Тада оно постаје искључиво уметнички предмет у зна-чењу друштвеног културног добра. Ако се деси, што је доста ретко, да га музеј мора продати, онда за такво дело важи само цена уметничког дела, јер оно, по правилу, само мења власника (најчешће поново одлази у неки музеј или познату збирку), а само у ретким случајевима улази у промет. Тако уметничко дело у званичним установама остаје као уметничка, културна и историјска, а не као робна вредност.

## ИЗБОР РЕМЕК-ДЕЛА СВЕТСКЕ УМЕТНОСТИ

Вредност уметничког дела зависи од броја дела истог аутора. По правилу, што је број дела мањи, вредност им је већа. Трећи чинилац уметничке вредности је старост дела. По правилу, што је дело старије, то је и вредније. У музеологији (науци о музејима) постоји категорија уметничких дела која немају цене. То су она дела без којих би једна култура остала трајно оштећена (египатске пирамиде, Партенон, Лаокоон, Микеланђелова дела, катедрала у Ремсу, Студеница, Сопоћани, Нерези, Диоклецијанова палата, базилика у Поречу и многи други споменици познати широм света).

Укратко смо побројали чиниоце који утичу на формирање свести о вредности уметничког дела. Међутим, одмах треба рећи да се ти елементи вредности уметничког дела стално мењају, што зависи од околности под којима се старо дело изнова вреднује а ново дело стиче своју почетну вредност. Идући кроз историју све ближе нашем времену, све важније место у одређивању вредности дела имају галеристи и критичари који свакодневно прате дogađања у уметности. С друге стране, у новије доба постоје званичне галерије и музеји који имају своје критеријуме вредности појединог уметничког дела. Њихово вредновање се обично не поклапа с вредновањем галериста. Тако се дешава да дела уметника који ради за галеристу (који га је учинио познатим у свету) никада не доспеју у званичну збирку, у музеј. Дакле, вредност једног дела може се одређивати или на тржишту где делују закони понуде и потражње, или може бити вредновано као уметнички, културни и историјски предмет.

Такође је уочено да поседовање уметничког дела, по правилу, покazuје ниво културе његовог власника. Уметничко дело у приватном поседу је потенцијална роба чија вредност стално расте, па је оно нека врста сигурне инвестиције.

У одређивању уметничког предмета важан је и принцип селекције - одабира. Већ смо у неким одељцима уочили значај одмеравања, порсјења и одабира. Селекција подразумева два основна нивоа поређења. На првом нивоу се врши елементарни избор из мноштва сличног (материјала), а на другом - коначни избор из одабраних примерака. Може се само претпоставити да ће избор бити поузданiji што је могућност бирања већа, јер избор из понуђеног лошег није прави избор, већ онај једино могућ у датом моменту. Можемо поставити питање на основу чега или зашто се од датог мноштва одлучујемо баш за оно што смо избрали. Да бисмо имали истински селективан однос према уметничком делу, морамо, као и у другим областима, имати одговарајуће знање и искуство о стварима о којима одлучујемо. Ту је важан чинилац поређење с оним што већ постоји као призната вредност. Од сензибилитета, културе и знања селектора зависи до које мере се може користити принцип поређења. У једном делу неко ће уочити или спознати само основна својства предмета који вреднује, а други ће наћи много више разлога за његову вредност или невредност.

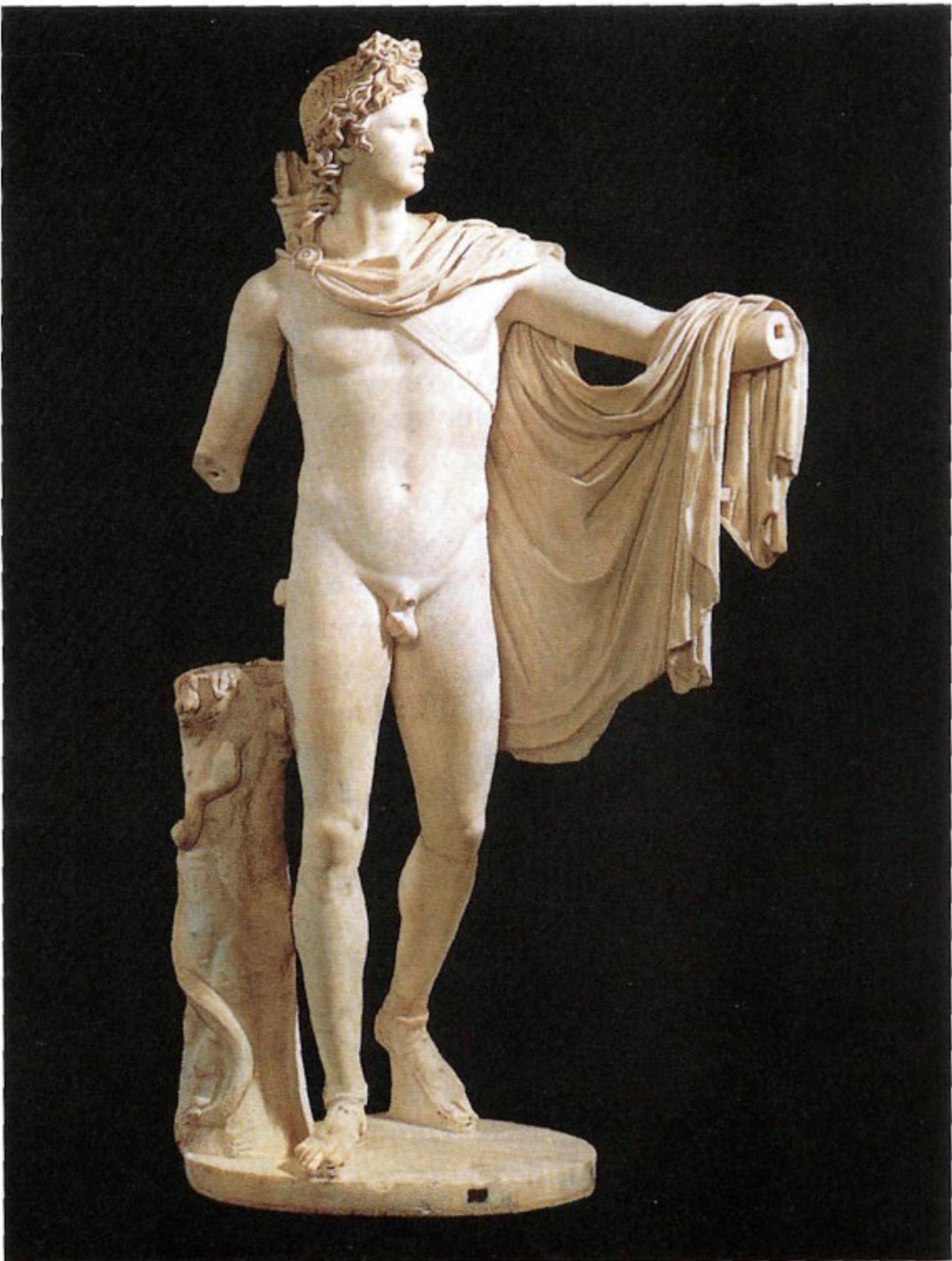
Велика уметничка дела увек су на неки начин везана за тековине културе у којој су настала, али се у исто време налазе у садашњости, па се у њој и вреднују. За визуелне уметности и визуелну културу као шири појам, данас је и уобразиљно и сновићајно и давно прошло важно и као садашње реално. Критеријуми уметничког вредновања стално се мењају. Зато се оно ослања и на много шире и разноврсније чиниоце но што су класичне норме. У том смислу су нека уметничка дела значајнија по другим чиниоцима него по самој својој уметничкој вредности. Тако су, на пример, нека дела на којима је представљен неки важан догађај често важнија за историју него за уметност. Начин постојања уметничког дела у времену један је од веома важних критеријума процене његове вредности. Тада критеријум проистиче из тога да ли генерације које дело наслеђују то дело примају као своју, савремену уметничку потребу или само као документ о прошлим временима које је то дело надживело. Нека значајна дела на свој начин предсказују нека будућа стремљења, догађаје или открића, нарочито у области структуре материје и енергије, али првенство у том погледу имају дела која прате укупна стања и стања духа свог времена. Таква дела јесу велика баш зато што носе универзална обележја која се не везују за конкретне тренутке. Наведимо томе у прилог мисао Умберта Ека, писца чувеног романа *Име руже* и савременог теоретичара, који каже: „Информација је мање оно што је речено, а више оно што може бити речено. Информација је мера могућности избора и селекције поруке.“ Пошто је уметничко дело јавна порука која своја значења преноси и предлаже јавности као вредност, оно је такво све док се та врста поруке не заборави.



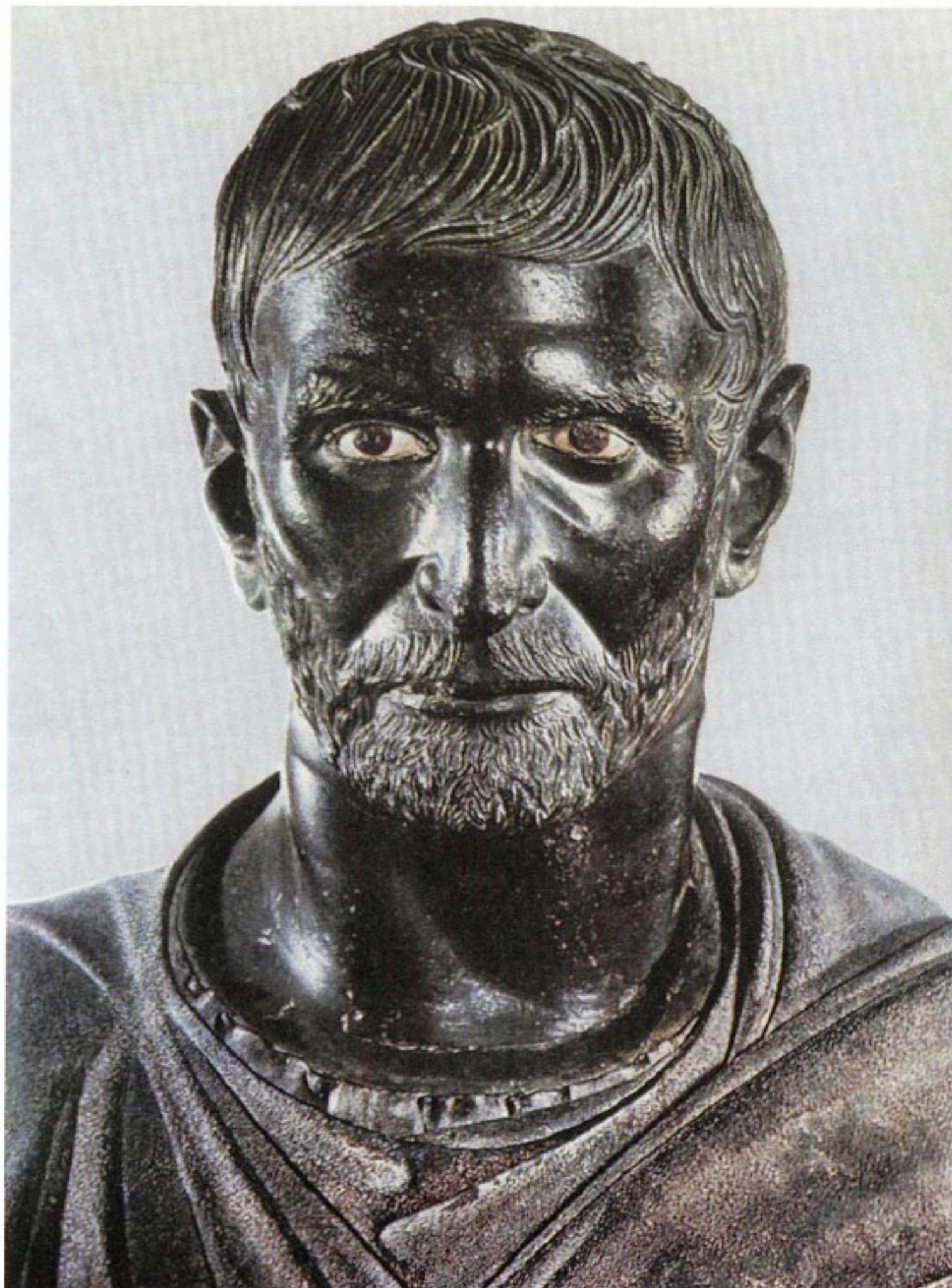
и (Шпанија), цртеж бизона на таваници (15000-10000 године пре нове ере



Сл. 4. - Вилтдорфска Венера (око 15000-10 000 године пренове ере), Природњачки музеј, Беч



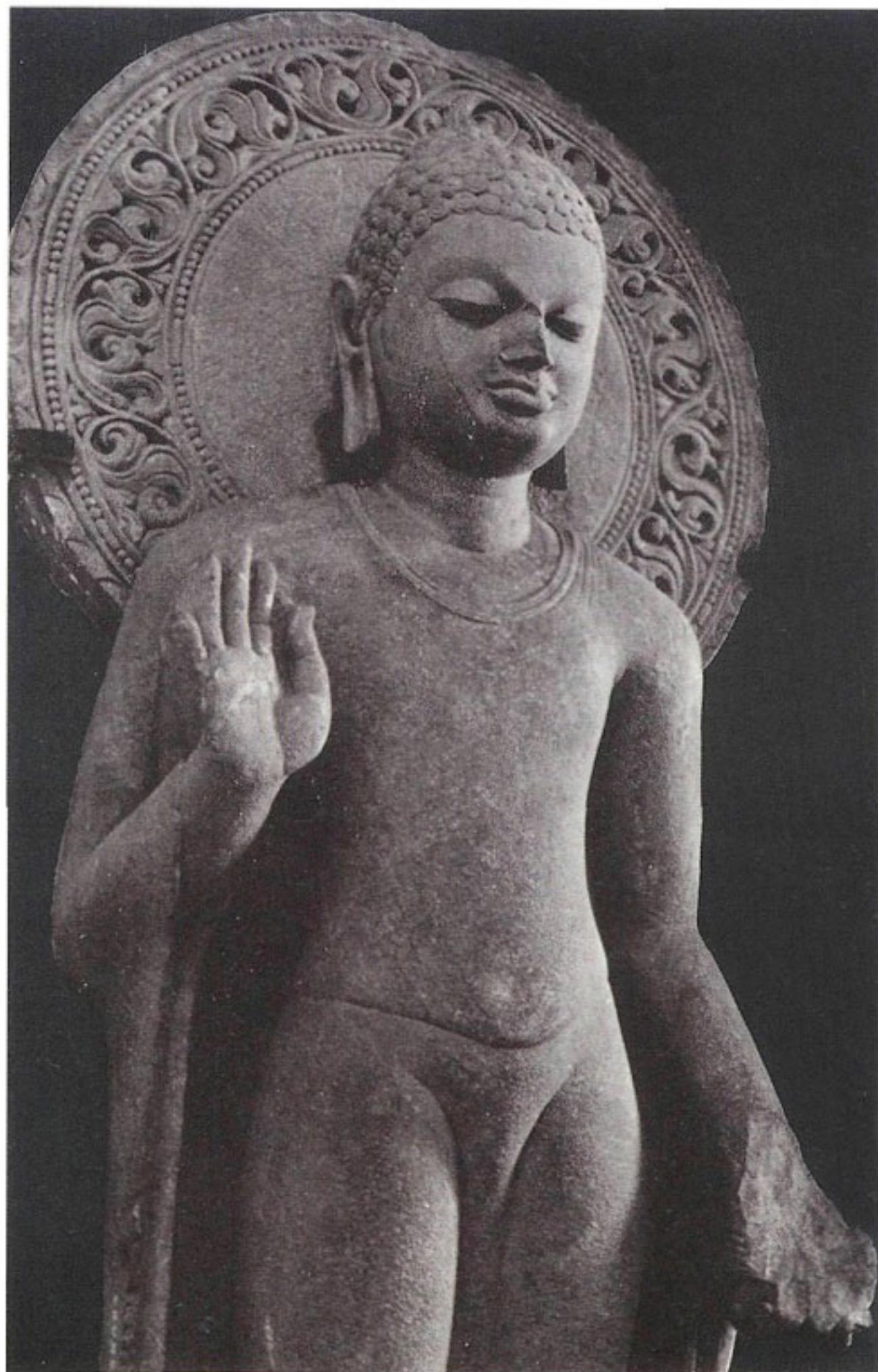
Сл. 5. - Аполон Белведерски, римска копија грчког оригиналa (највероватније IV век пре нове ере),  
Ватикански музеј



Сл. 6. - *Пориареши Римљанина* (III век пре нове вре), бронза



Сл. 7. - Сунчеба пирамида, Теотукван култура (отприлике 100 година пре н. е. до 400. год. нове ере), Теотуакан, Мексик



Сл. 8. - Буда из раздобља Гупта (V век), камен, индијска уметност, Музеј у Калкути



Сл. 9. - *Имадоба мадона*, скулптура у дрвету (XI век), катедрала у Падерборну, Немачка



Сл. 10. - Весник Воскресења - Бели анђео-, Милешева, живопис (око 1230)



Сл. 11.- Гжба Бтородице (детаљ сцене *Сусреи Марије и Јелисабеше*, са довратника западног портала катедrale у Ремсу, камен, XIII век)

Сл. 12. - Архитектура манастира Високи Дечани (завршено 1334)

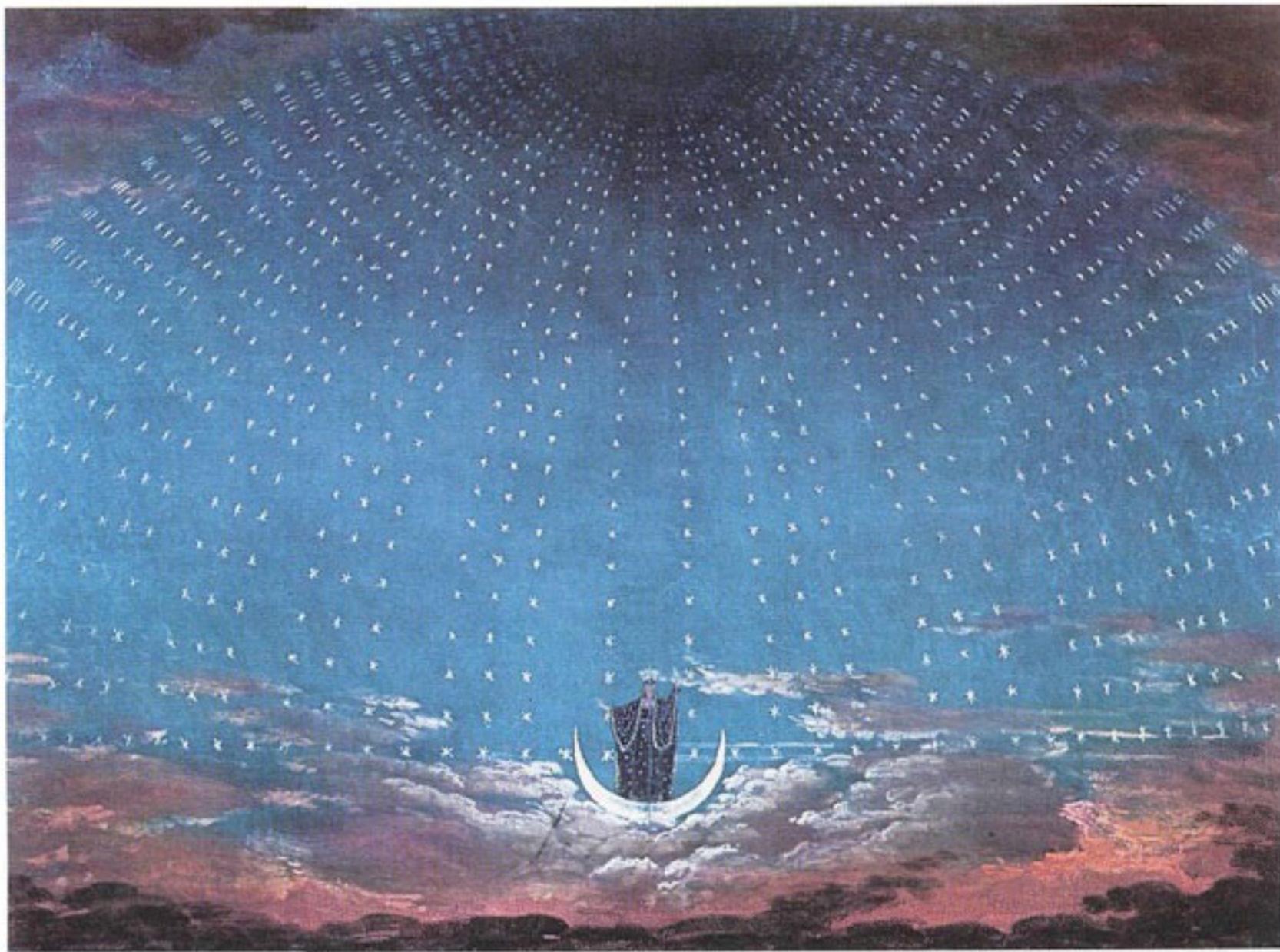
ФОРМА И САДРЖАЈ 4 185



Сл. 13. - Микеланђело Буонароти, *Страшни суд*>  
фреска у Сикстинској капели, Ватикан (1508-1512)



Сл. 14 - Жан-Огисх-Доминик Енгр (Jean-Auguste-Dominique Ingres),  
*Купачица*, уље на платну (1808), Лувр, Париз



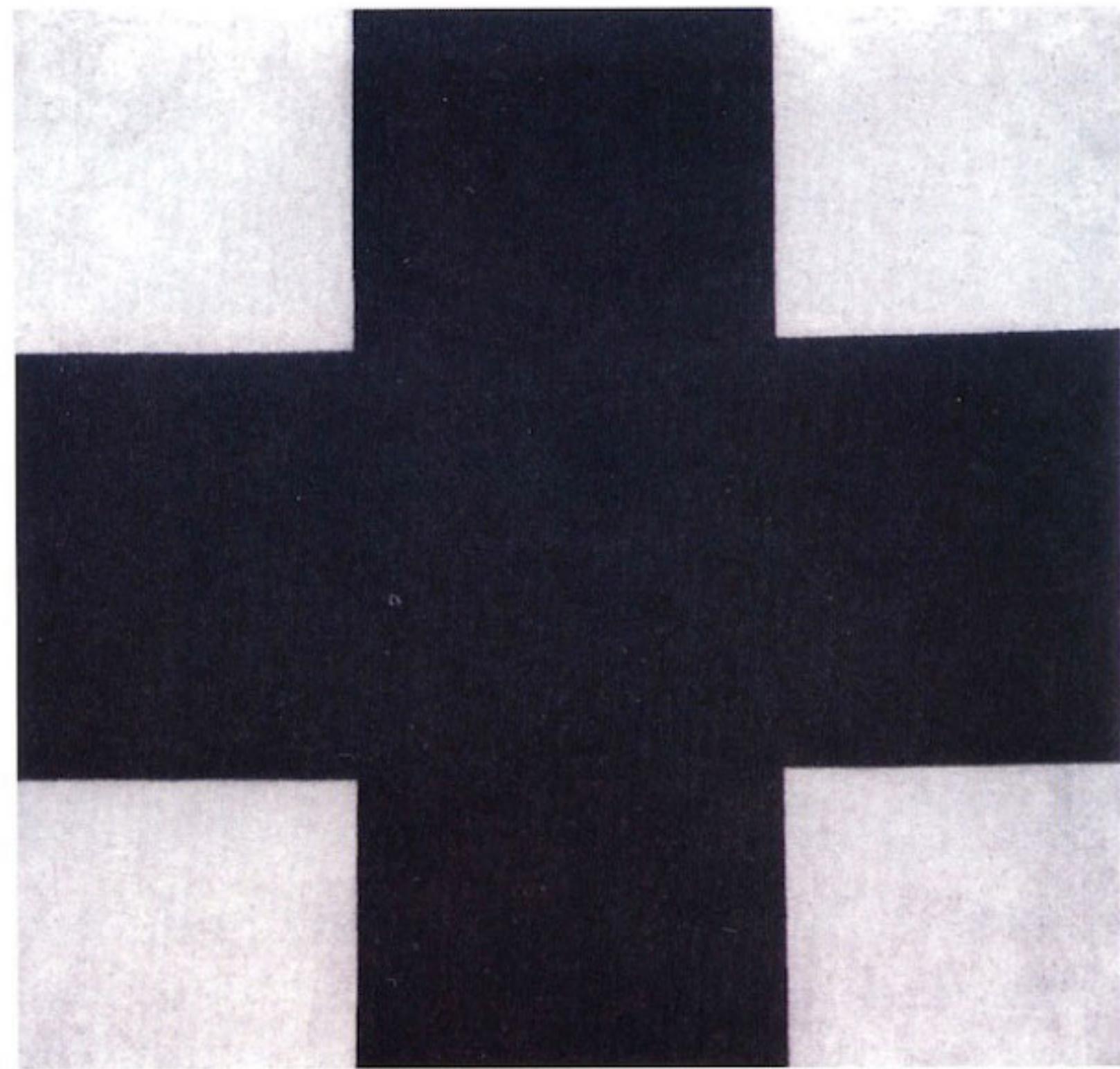
Сл. 15. - Карл Фридрих Шинкел (Karl Frederich Schinkel).  
Позоришна декорација за Моцартову оперу *Чаробна фрула*, сцена појављивања Краљице ноћи, гваш (1815),  
Национална галерија, Берлин



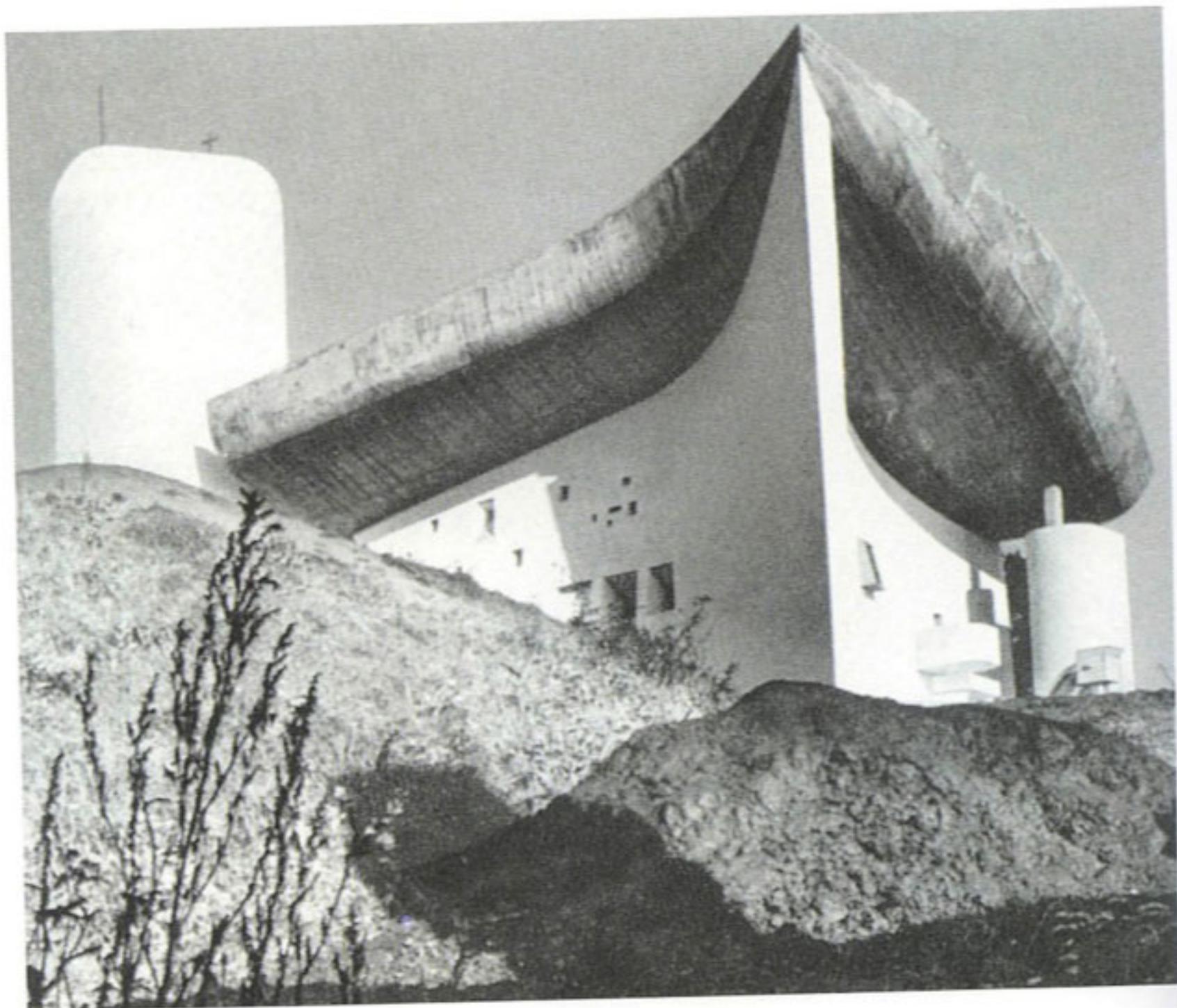
Сл. 16. - Густав Ајфел (Gustav Eiffel),  
*Челични торањ*, висина 351 м (1889), Париз



Сл. 17. - Пабло Пикассо, *Госпођице из Абињона*, уље на платну (1906-1907), Музеј модерне уметности, Њујорк



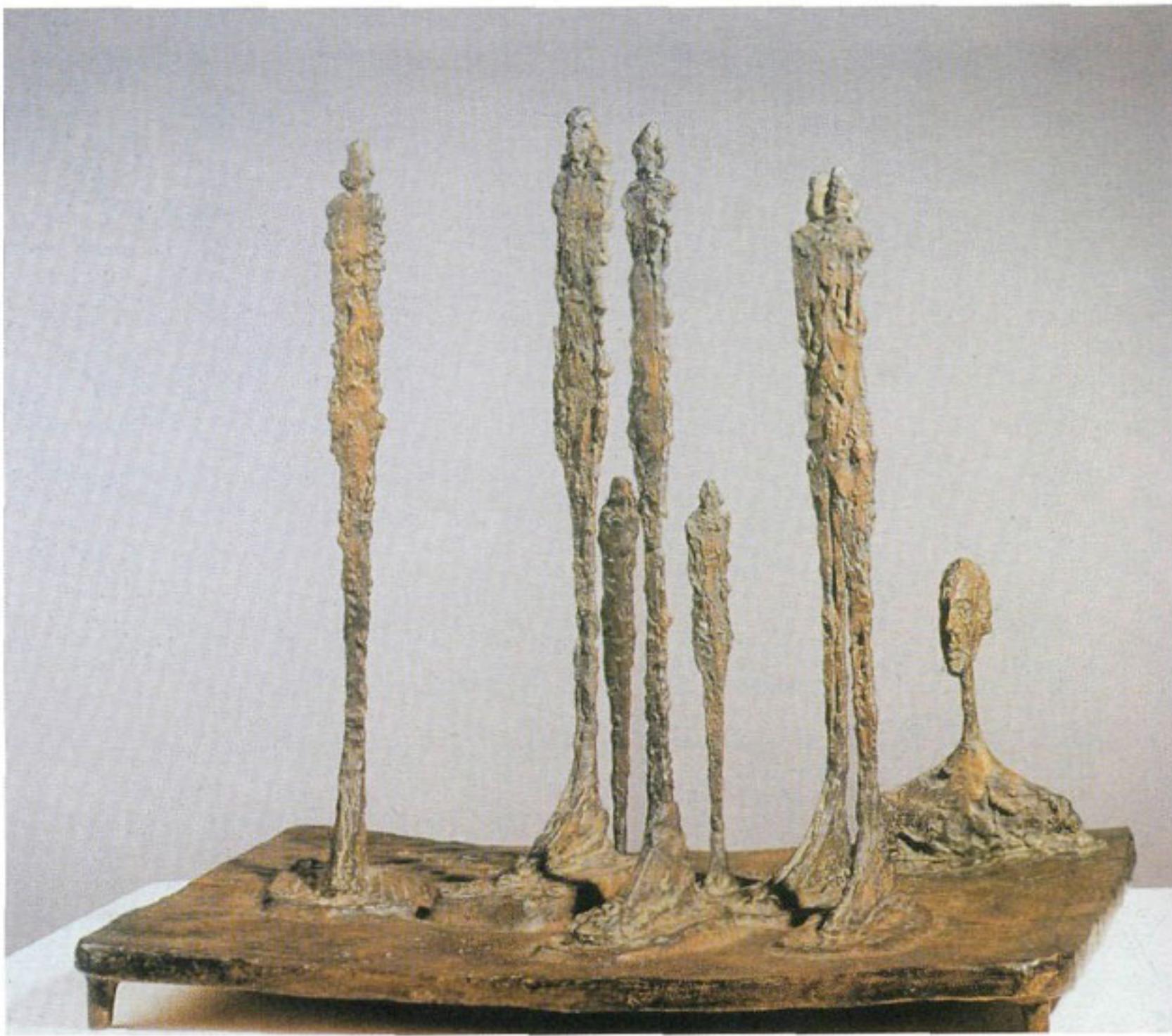
Сл 18. - Казимир Малевич, *Црни крши*, 1923,  
Државни музеј Петербург



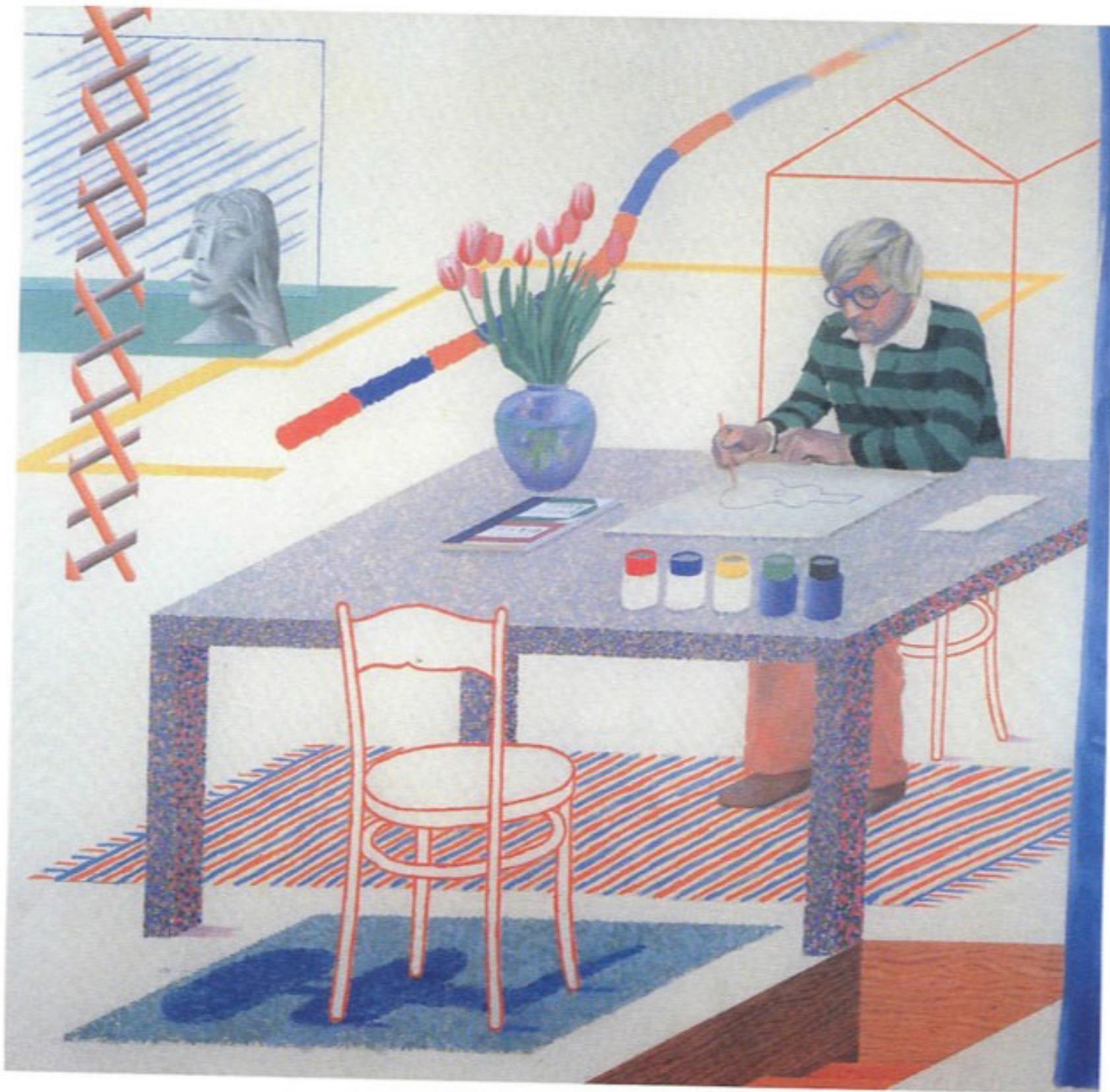
Сл. 19. - Ле Корбизије (Le Corbusier), *Nôtre-Dame-du-Haut*, с југоистока, Роншан, Француска (1950-1955)



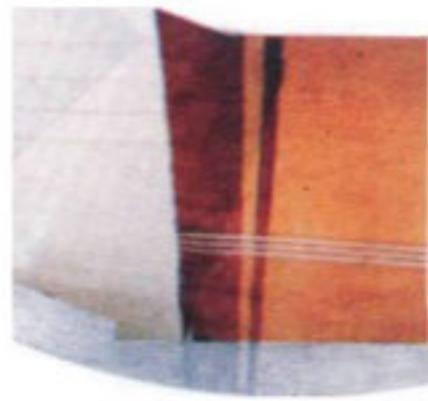
Сл. 20. - Анри Картије-Бресон (Henri Cartier-Bresson),  
*Пекин*, 1949.



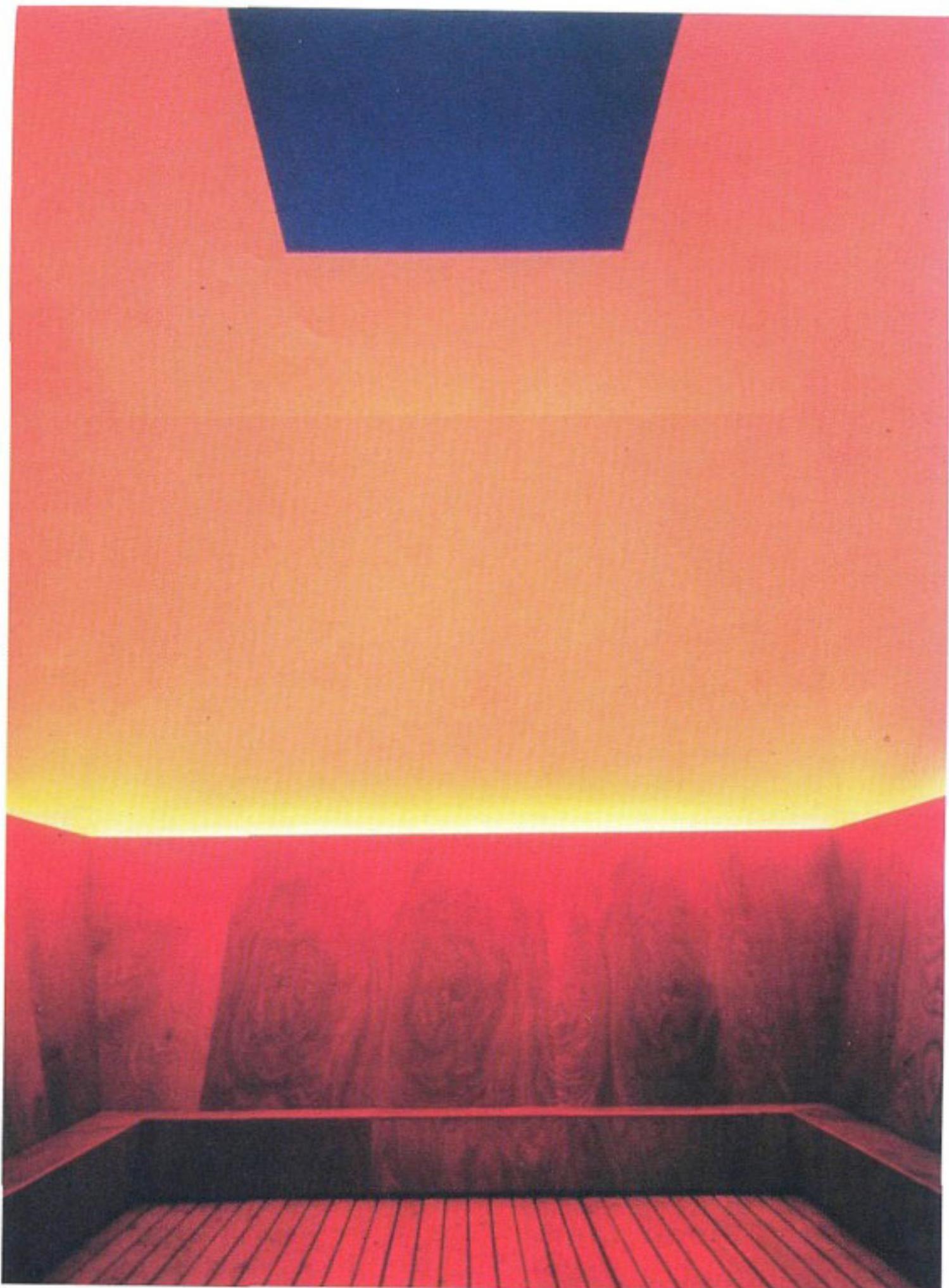
Сл. 21. - Алберто Гакомети (Alberto Giacometti),  
*Шума I* седам фигура и глава, 1950, музеј Дуизбург



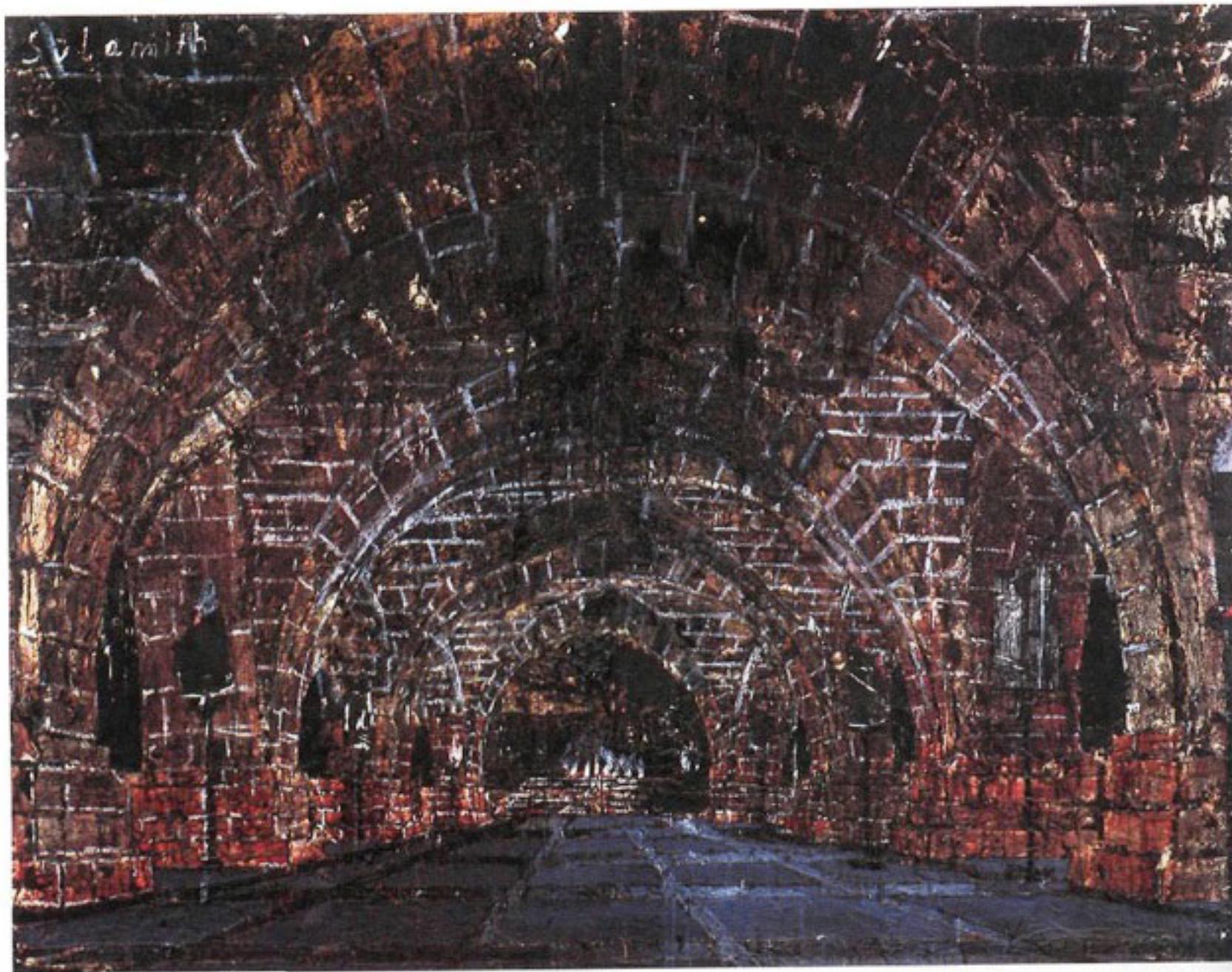
Сл 22. - Дејвид Хокни (David Hockney), *Аутопортрет с плавом гиШаром*, 1977, Музеј модерне уметности, Беч



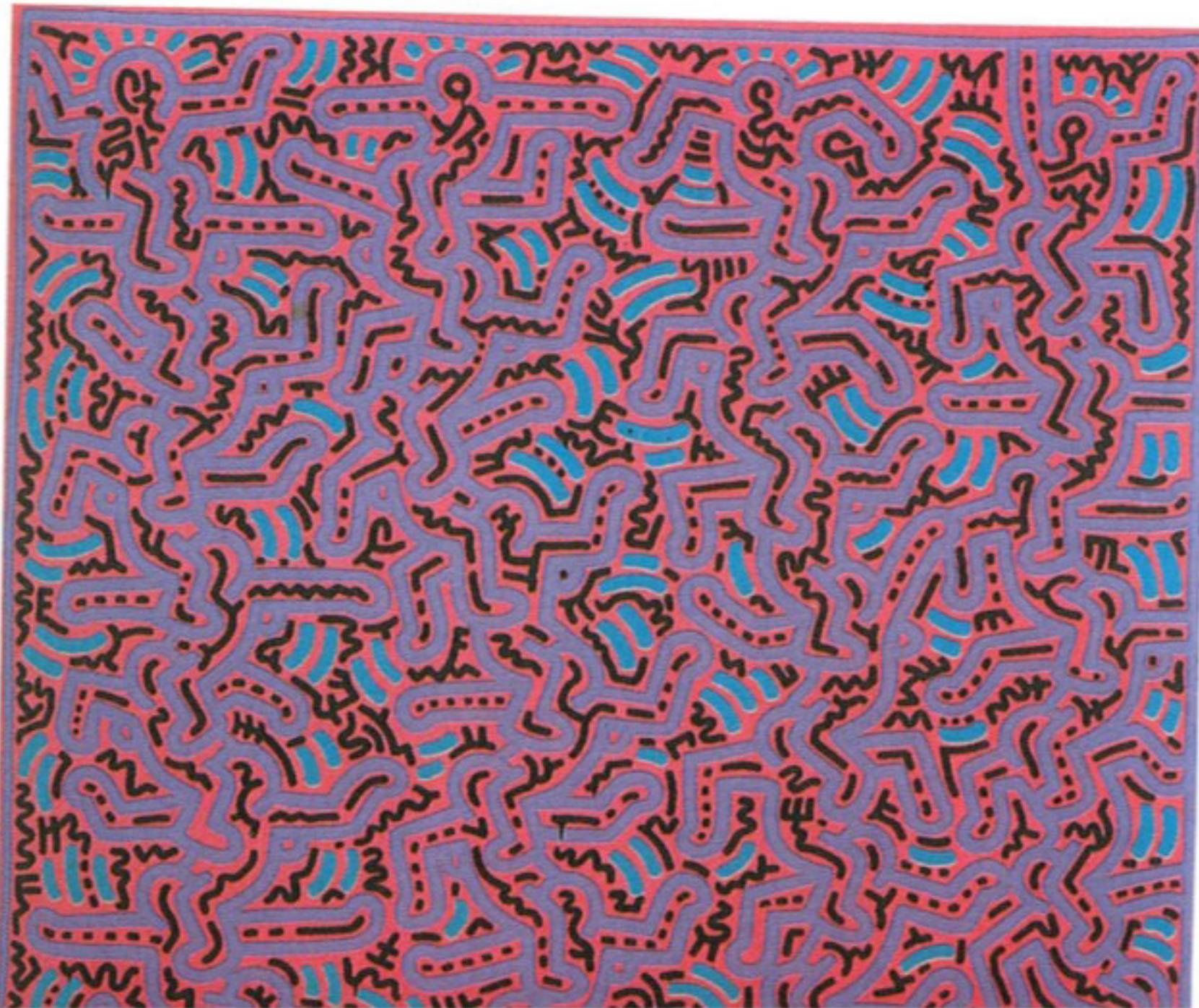
Сл. 23 Јан Дибетс (Jan Dibbets),  
*Tapis 360*, 1980.



Сл. 24. - Џејмс Тарел (James Turrell), Светлосна инсталација, 1985



Сл. 25. - Ансельм Кифер (Anselm Kiefer),  
*Shulamite*, 1983, Сачи колекција

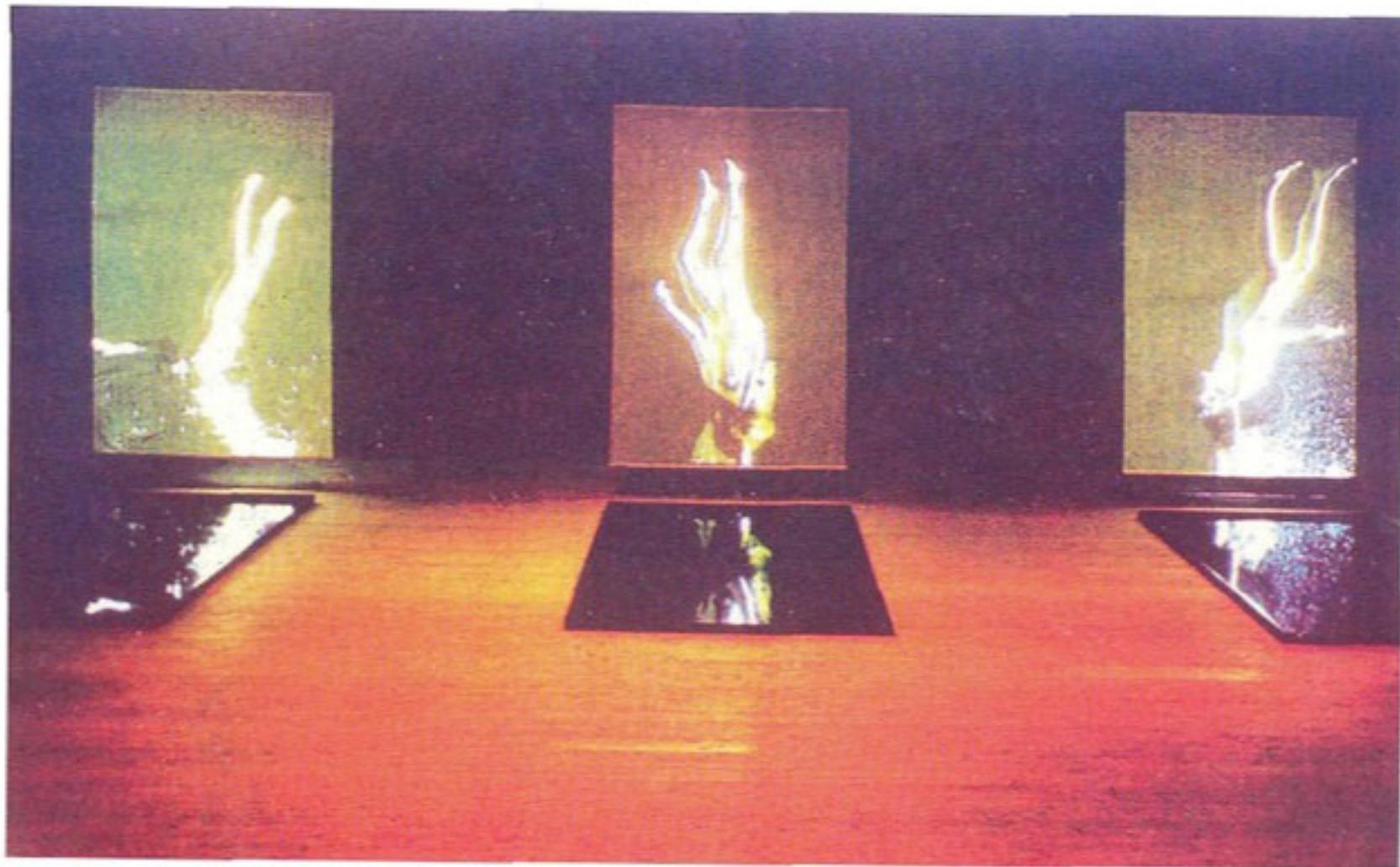


Сл. 26. - Кит Харинг (Keith Haring), *Без насловца*, 1984, колекција Тони Шафраци



Сл. 27. - Френк О. Гери (Franck O'Ghery), *Музеј Гугенхајм. Билбао* (поглед с

Сл 28. - Бил Вајола (Bill Viola), *Stationes*



## *am*

Шири појам и значење стила подразумевају стварање и одржавање обележја једне културе у једном времену, у тежњи да се својства те културе што дуже одрже. Стил је заједничко материјално и духовно достигнуће једног народа у одређеном времену. Велики стилови, као што су били египатски, грчки и римски у старом веку, византијски, романички и готички у средњем, ренесансни стил и барок у новом веку - јесу јасно издвојене епохе које у култури поједињих народа трају дуже време. Заједничка обележја сваког стила исказују се у спољном изгледу ствараних облика, од грађевинарства до схватања сликарства, скулптуре, литературе, музике и других видова људске делатности.

Стил је и оно што појединци на себи својствен начин стварају и пре-длажу, али он настаје у правом смислу те речи онда када га већина пре-позна и усвоји као заједнички начин мишљења о истим стварима. Полазећи од значења саме речи, стил (лат. *stilus* - метална писалька којом су грчки и латински писари писали по воштаним и оловним таблицама) упућује првенствено на траг писања, на рукопис по којем се појединци индивидуално распознају у својој средини. С личним рукописом који је изразит, лако се доводи у везу и лични начин изражавања, по чему се, на пример, препознају поједини писци, научници и други, па тако сваки аутор има свој стил. На исти начин одвајају се и сликари, вајари, архитекте, дизајнери и сви они који се у општем круту једне културе изражавају личним стилом.

Обележја поједињих стилова у уметности су веома важна у изучавању културе, јер се у богатству разлика могу пратити и разни утицаји и везе међу стиловима, као и одступања једног стила од другог. По правилу, сваки нови стил ствара своју верзију схватања новог у поређењу с претходним. О стиловима се углавном може говорити до XIX века, а после тога се све промене у уметности називају правцима или другим терминима, који се обично завршавају одредницом - *изам*, на пример, импресионизам, кубизам, експресионизам, фовизам и други. Што смо ближе данашњици, промене се брже смењују, односно правци трају краће. Тако се у новије време сваких годину-две појављује неки нови „арт“, као што су концептуал-арт, ленд-арт, минимал-арт. Најновије појаве се називају по већ постојећим стиловима, с тим што им се додаје префикс *нео* (грч. *neos* - ново), на пример, неоенформел, нео-гео (нова геометрија) и други. Тако је последњих деценија XX века ушла у употребу једна нова реч везана за појам стила - *имиџ* (енгл. *image* - слика, лик, представа) под којом се подразумева представа о себи као успешној личности (или успешној фирмии). Међутим, прави смисао имиџа или личног стила не значи бити изузетан по сваку цену, већ радом, талентом и културом бити очигледно неко ко се одликује квалитетом.



Сл. 29. - ИМИЏ (IMAGE). Овде је панкер све учинио да буде посебан у односу на већину осталих у својој средини. Такав изглед је више од моде. То је животни став који се не усаглашава са званичним институцијама и са законима

1. Пројектујте иницијале свог имена и презимена као знак властитог стила.

## КИЧ

У разматрању разних проблема уметности не сме се заобићи ни-једна посебна област привида уметничке вредности, коју називамо КИЧ. Ова реч добија ширу употребу половином XIX века, а потиче од немачке речи кичен (*kitschen*), што значи направити нешто како било, склепати, учинити га привидно вредним. На пример, неко од новог намештаја жели „патинирањем“ да направи стари, да би га поистоветио с неким стилом или старином. У том смислу немачка реч феркичен (*verkitschen*) значи подвалити некоме, продати некоме нешто што није имао намеру да купи, а то све доводи у сумњу моралност чина којим се нешто подмеће као право, а оно то није. Кич је, дакле, и друштвена појава под чијим се утицајем може створити и такво стање духа из којег ће проистећи и кич-став а из њега настati и кич-стил. Сви облици друштвеног живота и рада могу имати „свој“ кич. Свако друштво у свако доба има препознатљиве видове кича, од кич-осмеха појединца, кич-понашања целе групе до кич-намештаја, кич-уметности и кич-политике.

За кич се каже да је израз лошег укуса, да се одређене уметничке вредности замењују површним утиском о уметности тамо где од уметничке вредности заправо нема ни трага. У новије време о кичу је написана обимна литература и сви се аутори слажу у једном: кич је у самој личности, кич-човеку. Није редак случај да су кич-личности особе које имају и новац и друштвени углед, али не и однегован укус. Кич такође иде уз ско-ројевиће.

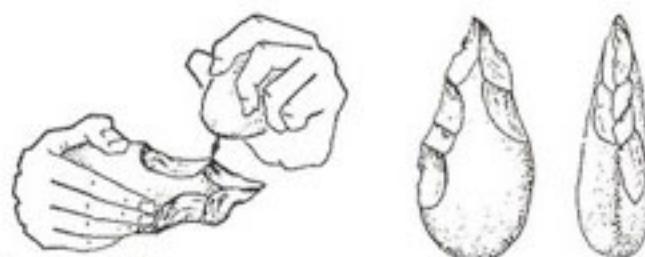
Данас се на кич гледа много шире него што је однос према укусу. Практично, кич је свеприсутна стварност своје врсте у свим видовима живота, тако да је да-нас могуће препознати кич свугде где човек борави, ради, комуницира, па чак и спава (у кич-кревету). Кич настаје и тамо где се дизајну постављају мали или ника-кли захтеви. Дизајн се понекаде безобзирно додворава сујети имућног купца кича без укуса; обликујући производ према његовим захтевима. Он се понекаде безобзирно додворава сујети имућног купца кича. Шездесетих година нашег века настало је покрет за морално понашање у пројектовању и извођењу производа, и то као последица понашања неких дизајнера који су свесно повлађивали лошем укусу. То се нарочито запажало у аутомобилској индустрији у којој су пројектоване каросерије с лажним (нефункционалним) аеродинамичним линијама, наравно с јединим циљем да се постигне што већа цена.

Сл. 30. - Дени (Danie)  
и Тини (Tenie)  
Нортије (Nortie),  
показују своју  
свадбену фотографију



## IX. ЧОВЕК И ПРОСТОР

Наше схватање света, простора, природних облика и појава прои-стиче првенствено из усправног положаја нашег тела. Човек, *Homo erectus*, услравио се на ноге пре око милион и 600 хиљада до 300 хиља-да година. То је и време у којем је обликовао камени клин као прво универзално оруђе и оружје. Усправни, вертикални став повећао је човеков видокруг, а самим тим и његову могућност сагледавања облика и простора, што је створило и утврдило одређене навике у запажању, одмеравању даљине, оријентисању у простору и представљању облика из реалности, као на пример на пећинским цртежима. Човек је развио визуелно опажање тако што је у простору пратио пре свега вертикалне. У његовом схватању хоризонталне равни вертикална ствара односе симетрије, као, на пример, лево према де-сном, предње према задњем.



Сл. 1. - Лобања усправног човека (*Homo erectus*), оруђе *Homo erectus*-а - камени клин (једио од првих оруђа из времена пре око 1,5-1 милион година пре н. е.)

Пошто је хоризонтал-на раван човеков основни делатни простор и прос-тор комуницирања, он бива све више извођен из праваца хоризонталног и увођен у правце вертикалног простора, нарочито у развијеној градској средини. И бильке су се формирале одвајањем од тла и очигледним вертикалним стремљењем ка Сунцу. У том смислу исказује се и већина представа које човек у виду слике или скулптуре представља у дводимензионалној равни, као што су слике пејзажа или скулптуре постављене на равно тло. То значи да се сви предмети који се на слици или цртежу пред-стављају на дводимензионалној равни схватају као да стоје усправљени у простору (куће, дрвеће, живи бића, мртва природа у сликарству, планине). Такође су, по правилу, сви облици у реалном простору тла и сви облици представљени у сликама - вертикалне форме у простору, осим ако нису повезани на тлу, у низу као градске куће дуж улице.

Веома важно својство запажања облика у слободном простору везано је за однос између њихове висине и тежине. Без обзира на то колико је неки предмет реално тежак, ако му променимо место на правцу горе-доле, стичемо утисак да на његову

масу дејствује Земљина тежа. Стога нам предмет подигнут увис изгледа лакши. Зато нам и горњи делови високих зграда, почев од другог или трећег спрата, делују олакшано. Розете на старим катедралама уздигнути високо на фасадама делују скоро ваздушасто.

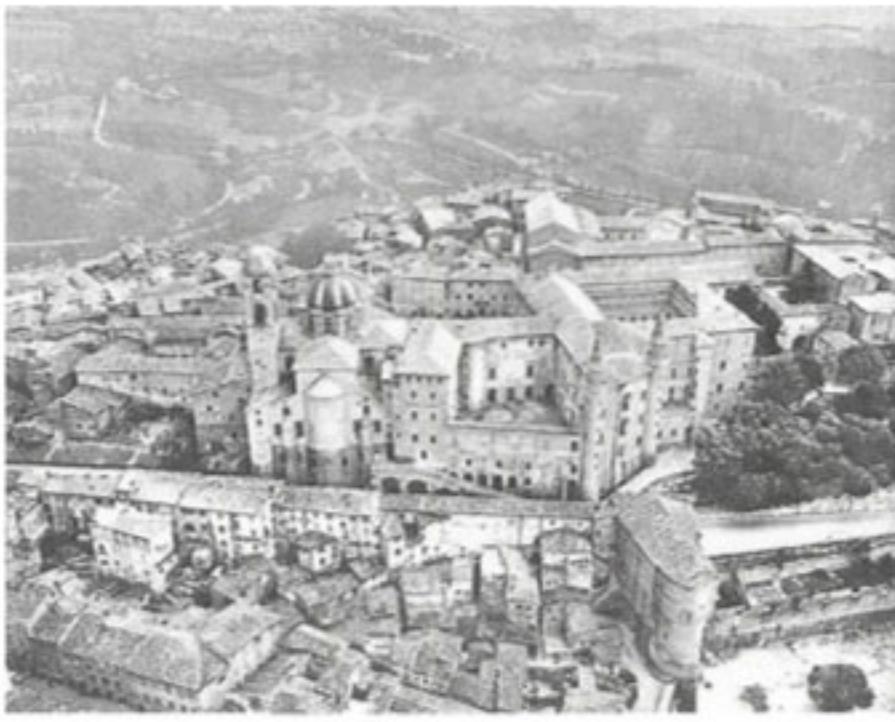
Наше кретање по хоризонталном тлу навикло нас је на рационалан избор правца и начина кретања, али и зависи од личних особина. Ако се, на пример, крећемо у једном правцу, па из истог места до циља полазе две стазе потпuno исте дужине и услова кретања, једна налево, друга наредно, одлучујемо којом ћемо поћи по својој телесној определеноности, то јест по томе да ли смо дешњаци или леваци. Тако се, рецимо, и неки скијаши на крају спуста под сасвим једнаким условима заустављају увек заокрећући налево или увек наредно. Исти избор се врши и приликом пењања, при чему дешњаци траже лакши успон наредно, а леваци налево. Слично поступамо и пред зградом којој се прилази са две стране. Навика или уверење да је за нас од две исте визуелне просторне могућности погоднија једна предочава нам важну чињеницу о томе како сагледавамо свет око себе. Гледајући с једне стајалишне тачке, ми схватамо објекте као тродимензионалне облике у простору, иако нам они нису видљиви у све три димензије, већ само у две. Природа људског визуелног опажања је таква да је свака оптичка слика у ствари дводимензионална пројекција. Да би човек заиста сагледао тродимензионални објекат, мора или да обиђе око њега или, ако је мањи, да га изложи погледу са свих страна. Но, особености нашег опажања су и такве да ми схватамо неки облик као целину, и онда када га само делимично сагледавамо: никада нам неће пасти на памет да кућу чини само фасада коју најчешће стварно једино и видимо. Сасвим је друга ствар са затвореним простором. Кад посматрамо у неком филму унутрашњост велике куће или дворца, ако се брзина снимања камером кроз собе и одаје не поистовети с брzinom нашег могућег кретања кроз такав простор, нећemo моћи да стекнемо представу о целини тако виђеног простора. То може бити визуелна информација о врсти предмета и њиховом распореду у собама, али никад обједињена целина у виђењу унутрашњег простора. По природи ствари, оно што је унутрашње код живих бића, као што су срце, бубрези, црева и друго, својом формом тежи асиметрији, као што је запазио зоолог Адолф Портмон (Adolph Portlmon). - То је резултат настајања живе форме која се ствара заузимањем простора унутар ограничених зидова. Зато су облици унутрашњих органа онакви какви су могли да постану у стешњеним условима - асиметрични, неправилни. Спљијна форма у природи, пак, тежи симетрији, било да је то стварање самих природних облика, било учинак дејства спољних сила на те облике пошто су већ створени.

У људској природи је нормално да човеков животни и радни простор буде срећен, и то по узору на телесна својства, пропорције тела, начин кретања и организацију свакодневног живота. За разлику од огромне већине других живих бића, човек свој животни и радни простор ствара као сложену конструкцију различитих облика и материјала који су прерађени, прилагођени и осмишљени за лагодно коришћење на дуже време.

Сл. 2. - Леонардо да  
Винчи  
*Студија биљака,*  
цртеж.  
На овом цртежу  
запажа се  
Леонардово  
интересовање не  
само за облике  
стабла, цвета и листа,  
већ и за њихов  
узајамни однос. На  
њему се истиче закон  
природног одабира у  
опстанку биљне  
јединице. Сваки цвет  
је нашао своје „место  
под сунцем“, оног  
који га није стекао,  
више нема. Имајући  
у виду овај принцип  
расте вегетације,  
људи су подигли  
многе старе градове  
на узвишицама. То  
значи да се при  
градњи сваке нове  
куће водило рачуна  
да се суседу не уманји  
„право на видик“,  
односно да ниција  
кућа не закланя ону  
до себе. Тако су  
настали, на пример,  
Охрид, грчки  
приморски и други  
градови.



Сл. 3. - Типично  
приморско насеље

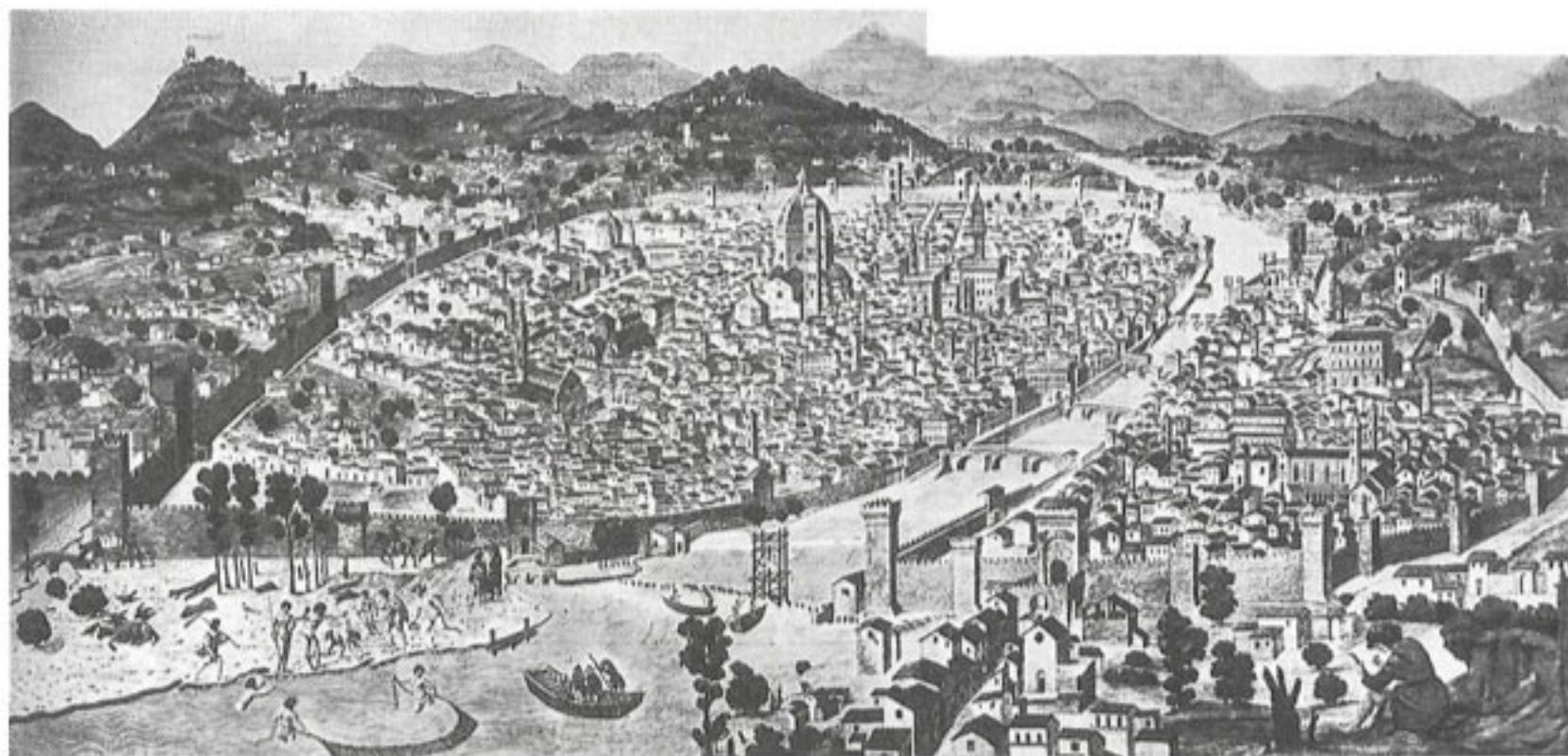


Сл. 4. - Град Урбино, који се по људској мери развио у средњем веку и приближно ту меру сачувао до данас, приказан је на авио-снимку. Виде се његово језгро, подграђе и околна пољопривредна област.

Сл. 5. - Фиренца

Поглед одозго на отвореном простору - птичја перспектива. Много је времена прошло од митског Икаровог подухвата, који је први од људи, макар и накратко, сагледао пространство Земљиног тла одозго с велике висине. Од тог времена до доспевања човека на Месец, људски видокруг тла постепено се повећавао онолико колико је могао бити сагледан посматрањем с планинских врхова. У историји планинарства помиње се Леонардо да Винчи који се пео на брда из задовољства, али и из потребе да посматра земљу испод себе. Видокруг сазнања о изгледу и велмчини тла које се могло

посматрати с висине више од планинских врхова омогућила је авио-индустрија. У новије време могу се добити врло прецизне информације с тла, као и испод њега, специјалном методом снимања (авио-снимци). Један од кључних проблема како град учинити погодним за живот у њему, јесте проблем јавног комуницирања, транспорта и шабдевања. У Фиренци се крајем XV века, као што се види на гравири, тај проблем релативно лако могао решавати, једноставно зато што је она град по „мери човека“, а то значи да човек директно и лако савладава градски простор без превозних средстава. Није било тешко препешачити чак ни цео град, а пошто су се јавни живот и трговина одвијали у центру све је било „на дохвату руке“. Звоно с торња цркве је оглашавало све важне догађаје и појаве. По начину звоњења и допирашу звука знало се шта се оглашава звоном. Град је чувала стража која није морала бити бројна, јер је град био заштићен од наглих упада високим и тврдим зидом. Фиренца је имала богату околину одакле су стизали пољопривредни производи, а у самом граду били су чувени занатлије и трговци. Ту су се обављале замена производа и трговина, а у банкама се позајмљивао и штедео новац, и постојало је све друго што је било неопходно за нормалан живот у граду.



## ДОГАЂАЈ НА ХОРИЗОНТУ

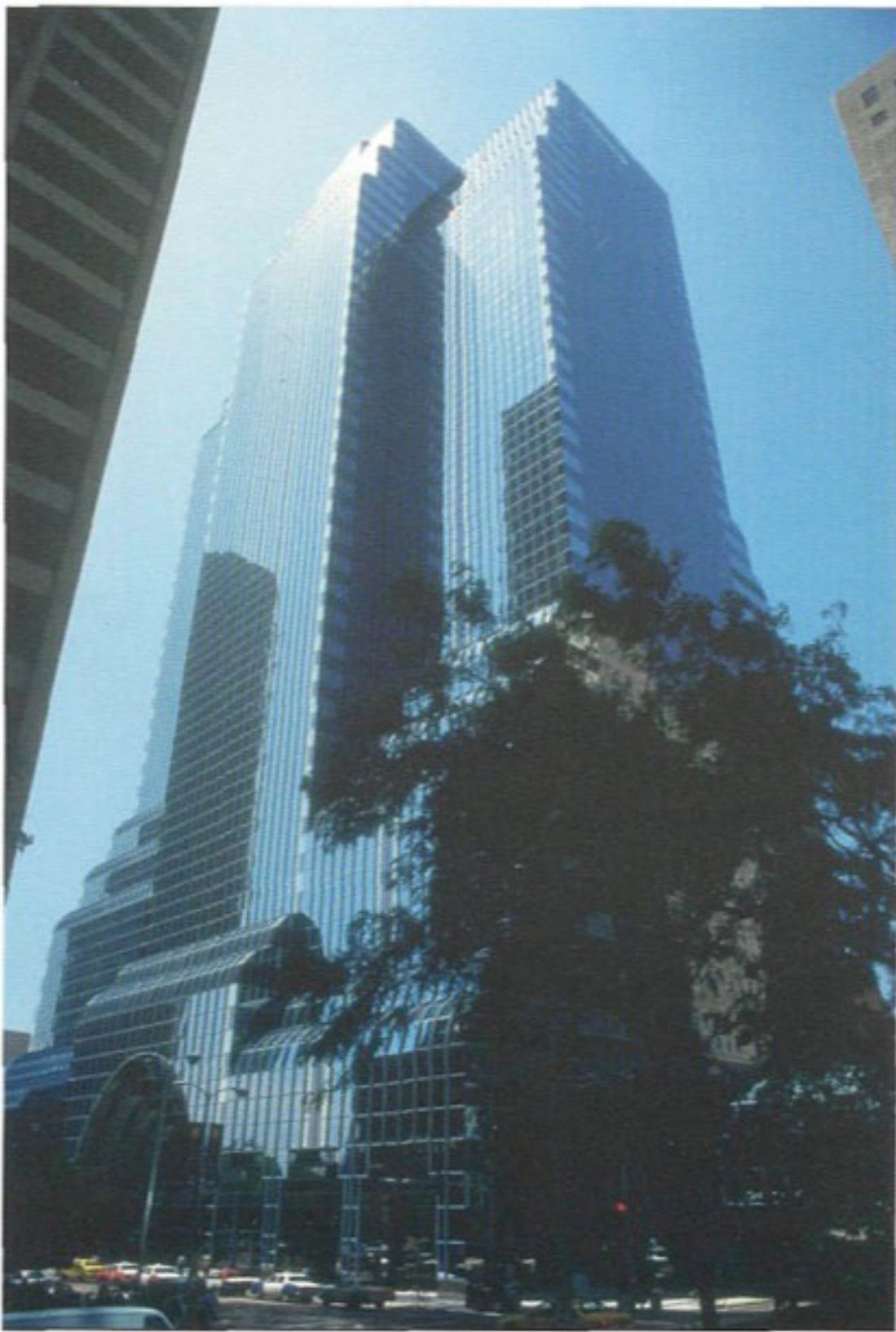
Хоризонт је линија спајања и раздвајања крајње сагледљивих тачака неба и Земље. У визуелним уметностима хоризонт је често зона сагледивог простора у коме се нешто дешава или означава у смислу до-ласка из дубине и одласка у њу (задњи план).



Сл. 6. - Сцена из Бергмановог филма *Седми печат* - игра смрти у сликарству средњег века позната као *Dans Macabre* опомена па узорно владање људи у овогемаљско.ч животу, одвија се на хоризонту, на граници неба и Земље.



Сл. 7. - Хенри Мур (Henry Moore) *Краљ и краљица*, бронза (1953) у Музеју Опенхет у Антверпену. Без обзира на то где је скулптура постављена, подразумева се да иза краљевског пара који седи може постојати само празан простор. У општој представи краљевски пар седи на престолу који је, по правилу, увек на крају просторије. Краљевском пару се прилази само с предње стране.

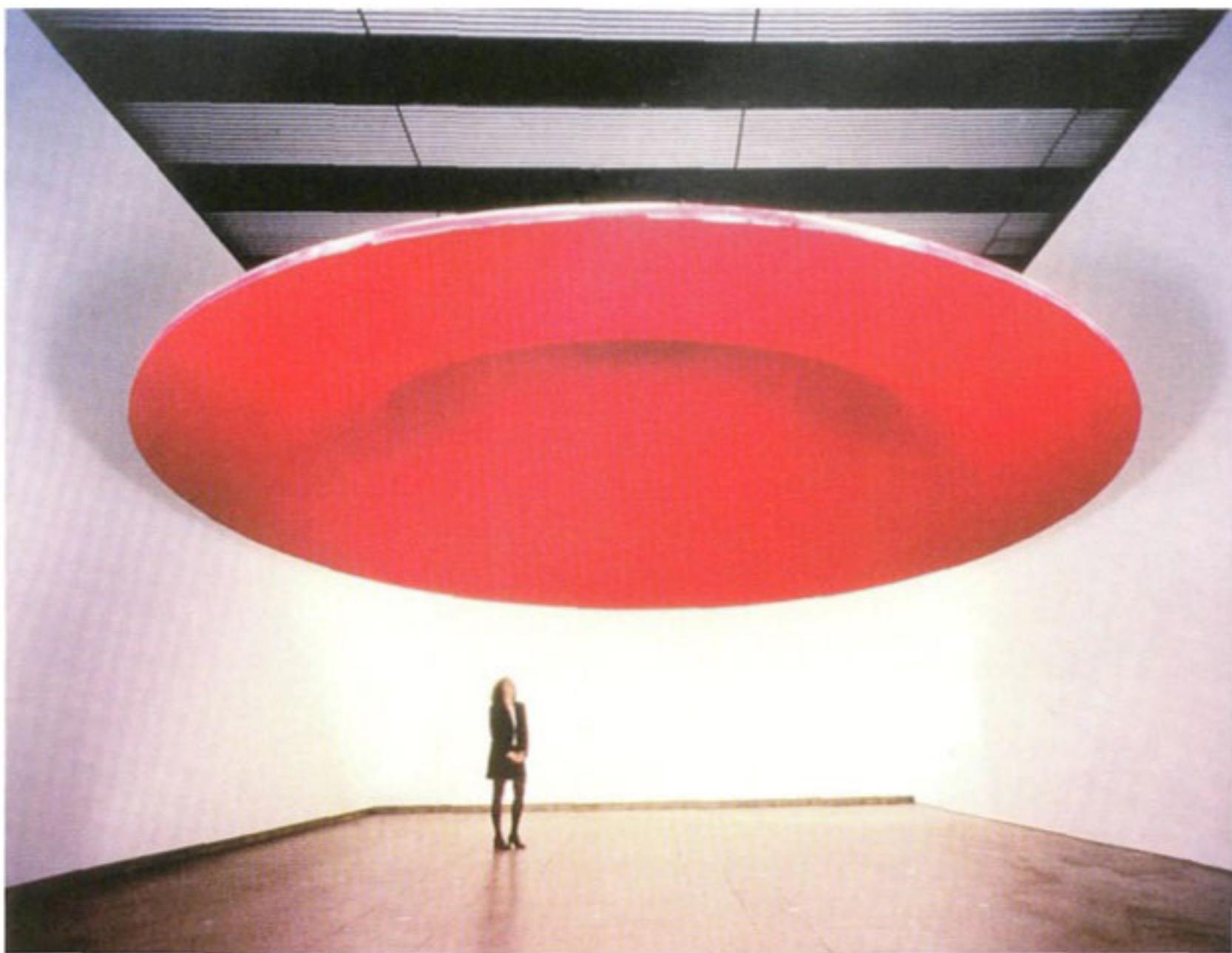


Сл. 8. - North Western Atrium Center, Чикаго  
РАСТЕР САВРЕМЕНЕ, УРБАНЕ СТРУКТУРЕ

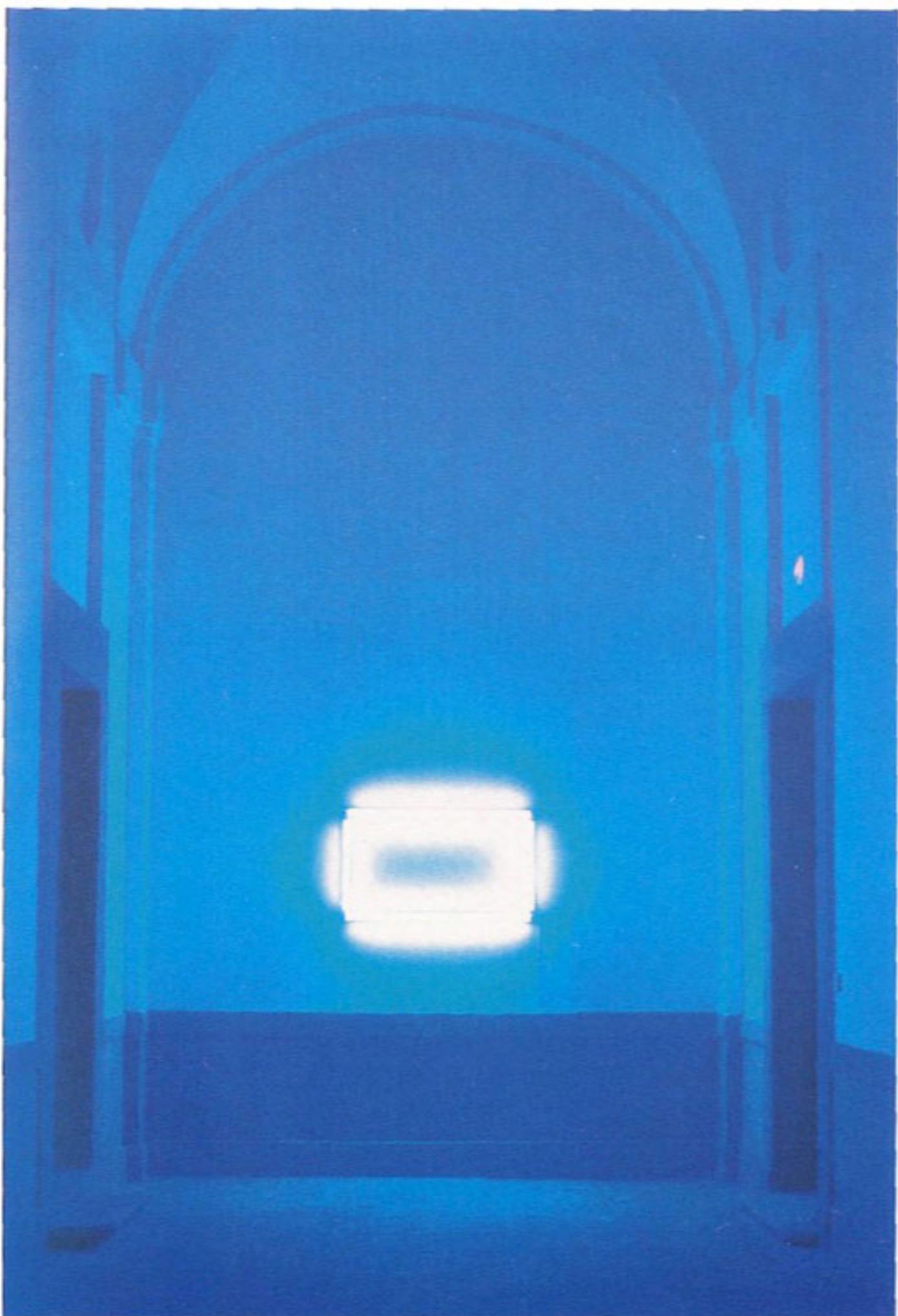
Растер (лат. *rostrum* - грабуље) је прављен распоред линија или тачака у датом простору на основу којих се нијасирају валерске вредности (на пример, у штампи црно-беле репродукције, као и оних у боји). Из графичке праксе термин растер је пренесен и у друге области пројектовања и рада. На овом примеру велике стаклене површине дају основну структуру провидног материјала. У односу на бетон и опеку, ова урбана форма је веома олакшаши, што јој даје обележја савремене градитељске праксе и урбаног амбијента. Материјал који доспева у велике висине као одређена запремина визуелним утиском много губи од реалис тежине. Овакву идеју о глатким материјалима у архитектонским облицима подражава архитектура осамдесетих година XX века.

## ПРОСТОР У САВРЕМЕНОЈ УМЕТНОСТИ

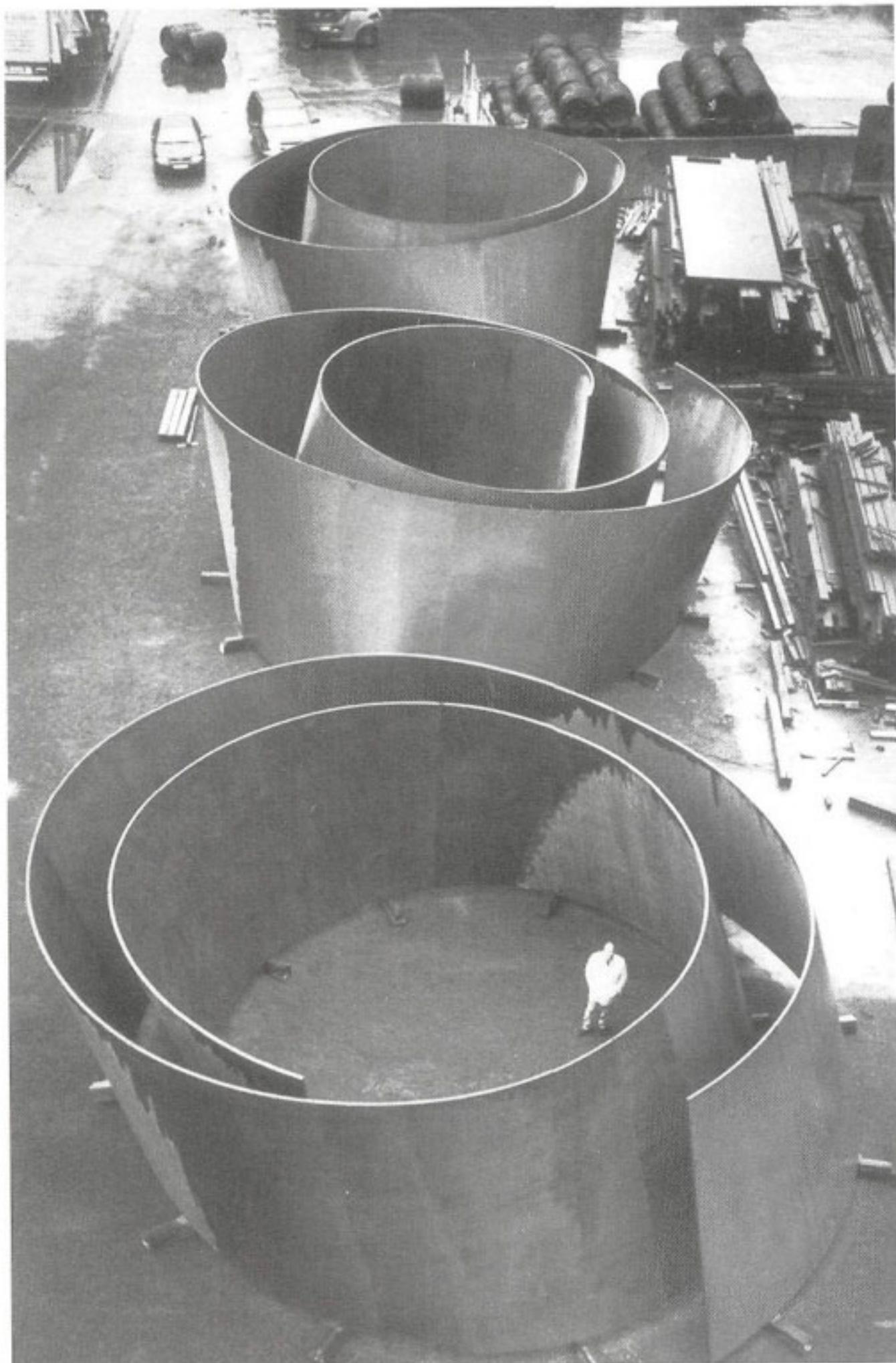
Савремена уметничка пракса у свету све се чешће заснива на веома амбициозним пројектима који се баве алтернирањем ентеријера и екстеријера. Претензија таквих радова је не само да изазове визуелни ефекат, већ да изврши атак на сва чула гледаоца који, телесно освешћен, сада постаје „становник“ тих нових простора. Бавећи се лаицизирањем галеријског простора и обележавањем (сакрализацијом) слободног простора, уметник на најрадикалнији начин повезује уметности и реалност.



Сл 9. Аниш Капур (Anish Kapoor), *Инсталација*, 1992.



сл. 10. Дан Флавин (Dan Flavin), *Урсулина једна од две слике* (1964),  
музеј Соломон Гугенхајм Њујорк

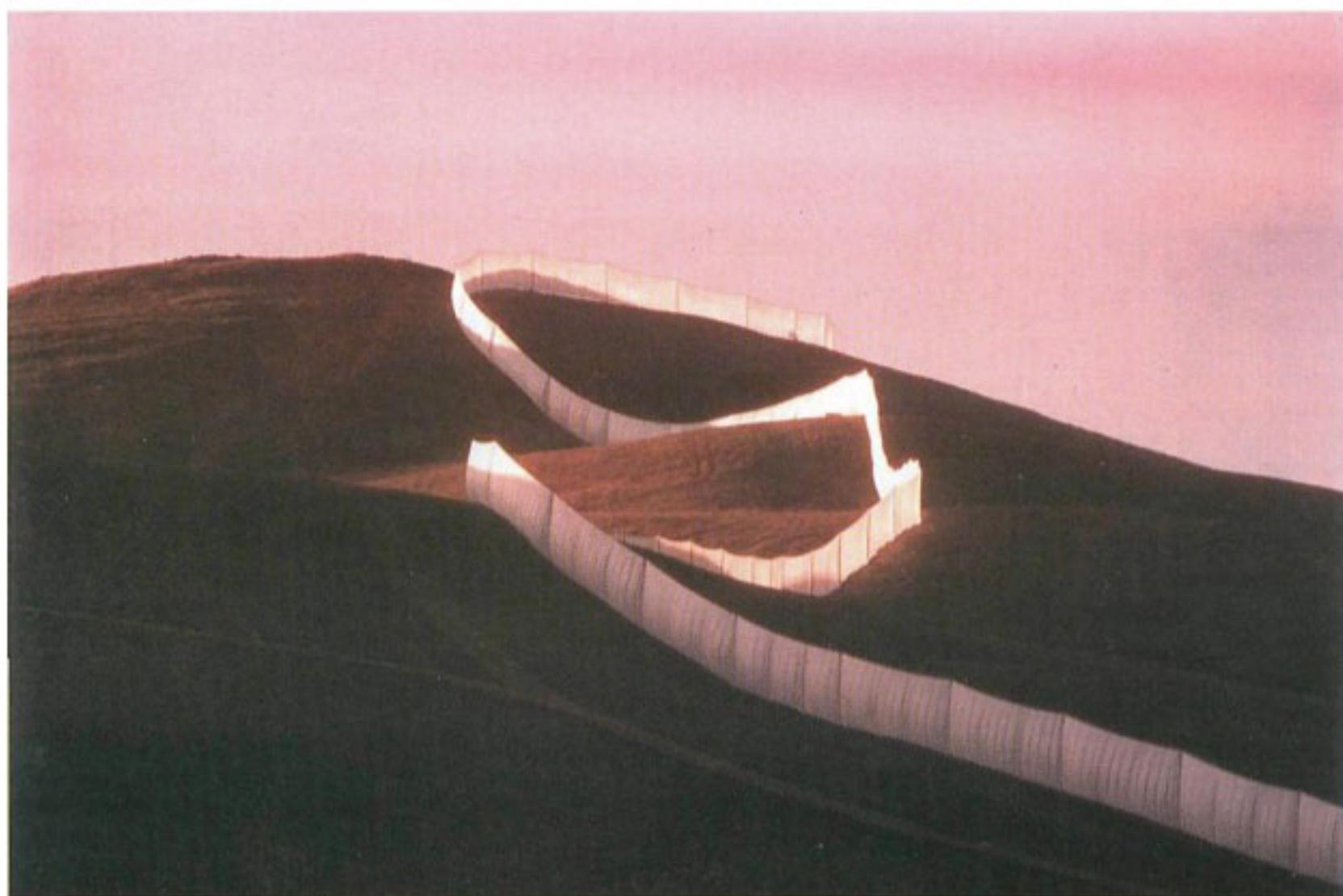


Сл 11. Ричард Сера,  
*Пужеви* (1998)

Сл. 12. - Милан Книзак (Milan Knizak)  
*Инсценировка свидетельства*



- Кристо и Жан-Клод (Christo и Janne-Claude), *Текущая страница*, (1972-76)

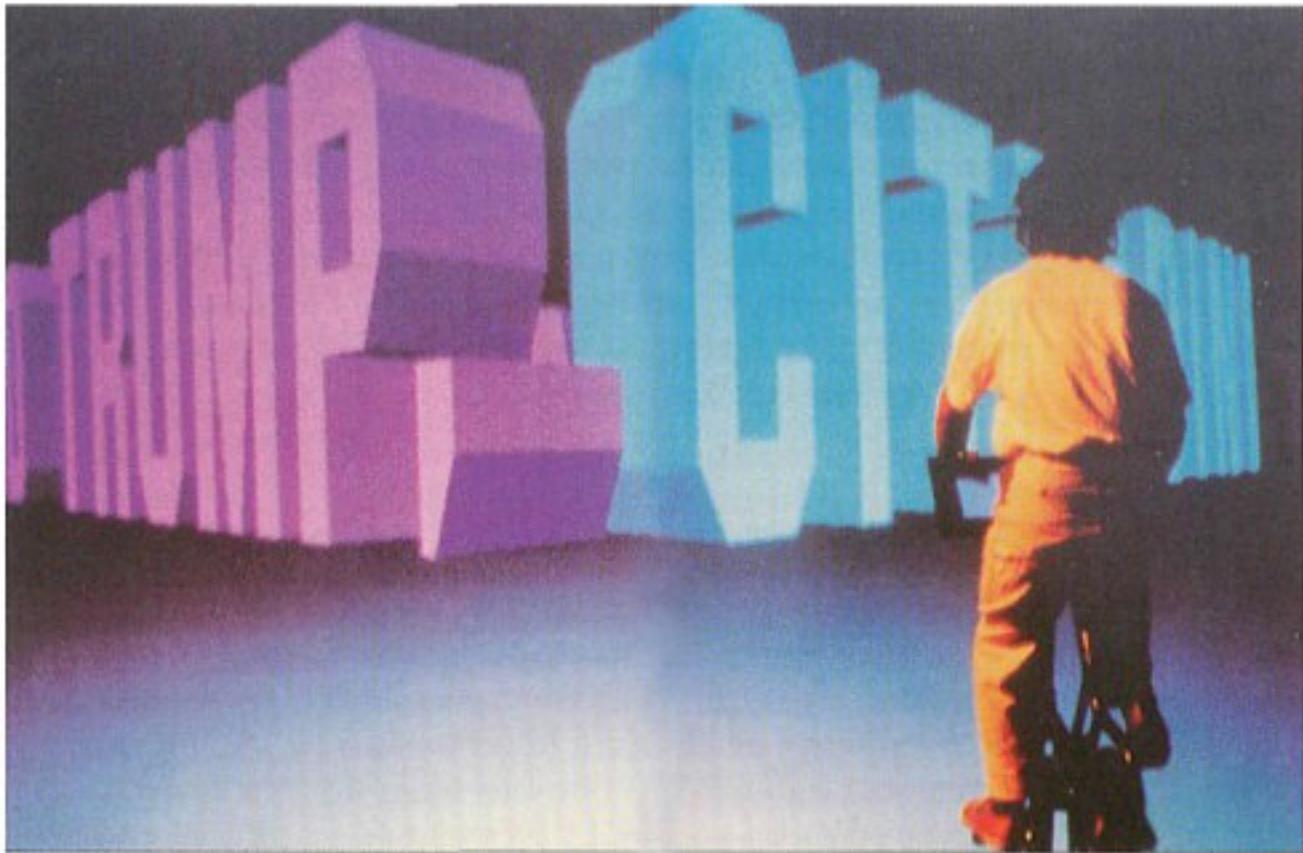




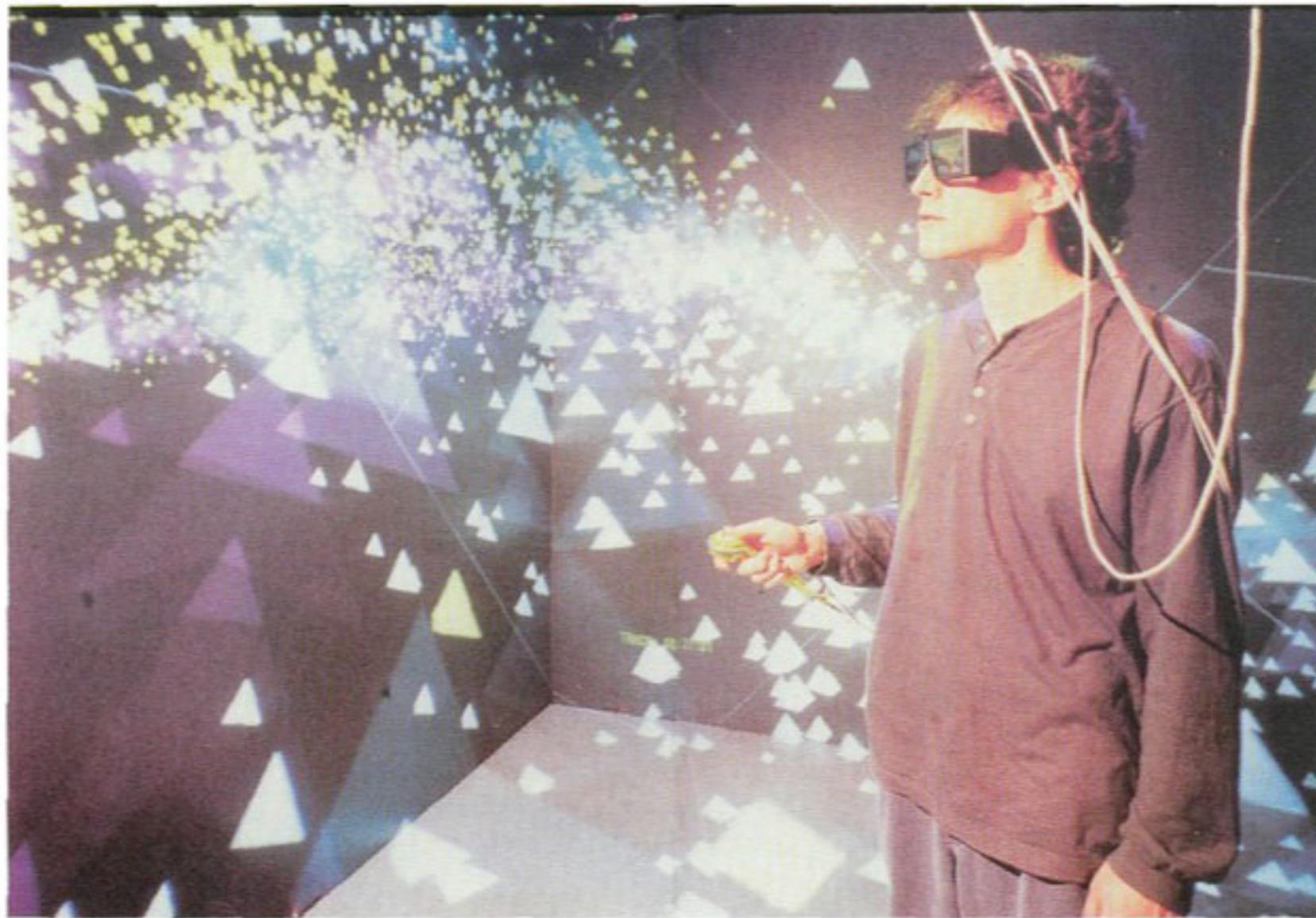
Сл 14. а и б - Кристо и Жан-Клод  
*Паковање дрвећа*

## ПОЈАМ ВИРТУЕЛНО И СЛИКА ВИРТУЕЛНЕ РЕАЛНОСТИ

Појам и значење *виртуелно* долази од латинског *virtualis* што значи способност, моћ деловања, и оно што делује скривеном снагом. Пошто реч долази од *virtualis* правилно је рећи и *виршуално*. Основно значење *слике виртуелног реалности* односи се на лик који се пројектује у огледалу. Од ових елементарних полазишта у значењу виртуелно и слика виртуелне реалности данас постоје знатно проширенја значења која се углавном односе на електронске и дигиталне медије. Међутим, ако се виртуелност посматра као историјска категорија везана за људску врсту, онда је потребно истаћи да је виртуелност феномен који се везује за најстарије облике људске свести и за феномен неухватљивости порекла доживљених слика у сну. Основна обележја света виртуелности створили су првобитно митска и религијска свест, а затим веома обогатили разни облици уметничке праксе. Одређену типолошку основу ликова, виртуелних стања и догађаја који се, дакле, виртуелно исказују у виду могућих живих или неживих форми давно је створила митска фантастика, а појам виртуелне форме временом се само прилагодавао стандардима техничког нивоа и у начинима њиховог приказивања, сада већ и са комбинацијама са стварношћу. Основно начело сваког облика у виртуелном стању јесте *свест о тродимензионали* која омогућава димензију стварања недогледа - дубини реалног простора и вештачки у перспективи. Исти је случај и у образильном виђењу појединача или колективно. Из тог основног начела данас се помоћу техничких визуелних посредника све више ствара слика света *симулација*. То



Сл. 15. - Џефри Шоу  
(Jeffrey Shaw), *Град који се чита*, (1989-91)



Сл. 16. Џефри Шоу,  
*Конфигурисање  
певчије* (1996)

значи употребом чинилаца *адитивне реалности* (онога што се накнадно додаје). Тада се процес додавања и комбиновања интегрисања онога што већ постоји - сада и овде, с непостојећим ствара слику виртуелне реалности савременог типа. Оно што је за такву слику виртуелне реалности битно јесте *могућност непосредног учествовања* - комуницирања са амбијентом новоствореног простора виртуелне реалности. За такав доживљај себе - учесника као масовна могућност, сада на почетку XXI века је тек у развоју, јер су за то потребна и додатна средства, прибори које употребљава сваки учесник у простору света виртуелне реалности. Та нова средства су: ХДМ-кациге, дата-рукавице и дата-одела. То омо-гућава учеснику *интерактивно комуницирање у виртуелном простору*.

Као што су некада давно људи комуницирали са непознатим бићима и светом (најчешће вишим силама) путем визуелне уобразиље, у XXI веку, слика виртуелне реалности ће постати *простор реално доживљеног света*.

Већ данас се о слици виртуелне реалности веома бурно расправља, јер она као и клонирање живих бића битно преусмерава еволуцију људ-ске врсте. Сликом виртуелне реалности, посебно ако се она дистрибуи-ра из неког центра моћи, као што то обично бива могуће су неслуђене манипулатије људским бићем, посебно у области образовања и инфор-

мишања. Како примећује познати савремени филозоф Жан Бодријар (Jean Baudrillard) бавећи се проблемом „виртуелног детерминизма“ а сходно схватању теорије релативности у медијима је „непосредно чуљно опажање света постало немогуће“.

То и јесте велика неизвесност на шта ће нас све и где савремени визуелни посредници сада и у будуће усмеравати у односима схватања себе - индивидуе и света око нас, као и питање хоће ли бити наде да можемо поверовати у нешто и својим властитим очима у односу на оно што нам унапред дају медији као једину истину. Ми већ сада немамо скоро никаквих могућности да проверимо оно што на ТВ видимо и чујемо. За будућност култивисања визуелне перцепције такође су мале шансе, да то стекнемо изван онога што нам већ сада нуди екранска слика а у будућности све више слика виртуелне реалности. Треба стално имати у виду чињеницу да је огроман део свакодневне визуелне спознаје и информисања препуштен савременим и будућим аудио-визуелним посредницима.

Отуда и значај визуелне културе данас и у будуће, која се бави проблемима креативног гледања, виђења и мишљења, што постаје све важнији чинилац у разним видовима образовања, на свим нивоима узраста и могућностима алтернативног образовања.

## НА КРАЈУ

Садашње схватање простора, света, облика, боје, природе и њених промена, затим могућности посредовања нових техника и технологија између човека, његових идеја и остварења - стављају предмет *теорија форме* у нарочиту позицију у образовним програмима. *Теорија форме* се данас или мора радикално прилагодити стандардима живота, рада, мишљења и потреба на крају XX и почетку XXI века, или се овај предмет не може сводити на односе унапред датих елемената, као што се то углавном данас чини. Пошто је *теорија форме* произашла из креативног тражења уметничке праксе у првим деценијама XX века и до данас била скоро искључиви пратилац уметности, потребно је скренути пажњу на педесете године овог века када и сама уметност почине да тражи себе у свим облицима живота, друштва, природе и науке. Због своје неодрживости у било каквом формализму, уметност такође стално бежи од свог постојећег стања, мењајући се из године у годину. Време усташких норми пролази. Остају само креативна пракса и мишљење, што није привилегија само уметности, већ и једино призната неопходност сваког добро обављеног рада. То мора да следи и теорија форме.

## РЕЧНИК ПОЈМОВА

**АПСТРАКТНА УМЕТНОСТ** - бави се исказивањем односа који настају између боја и облика а којима се не приказује изглед реалности. Прве форме апстрактног изражавања биле су познате још човеку из неолита. Као модерни уметнички правац припада првим деценијама XX века.

**БАРОК** - период у уметности Западне Европе од 1580. године до XVIII века. Најпознатији радови спајају архитектуру, скулптуру и сликарство у идеју стварања ефеката илузионизма.

**ЕКСПРЕСИОНИЗАМ** - термин којим је названа, пре свега, немачка уметност на почетку XX века. То је уметност снажног испољавања доживљаја бојом и обликом. У ширем смислу овај се термин данас употребљава за она дела у којима уметник превазилази осећање за реалистичко представљање са последицама деформације облика.

**ЕСТЕТИКА** (грч. *aisthetos* - осетни, опажајни) - филозофска дисциплина која испитује лепо у уметности (а по неким естетичарима лепо и у природи). Термин је први пут употребљен средином XVIII века, увео га је немачки филозоф Баумгартен (Baumgarthen).

**ФОБИЗАМ** (франц. *sauves* - дивљи) - правац у уметности настало око 1905. године. Односи се на употребу жестоких, јаких боја, које су за тадашњи укус биле сирове, некултивисане.

**ГЕСТУАЛНО СЛИКАРСТВО** - општи термин који се односи на експресивно, апстрактивно сликарство, где су наглашени потези у којима се препознаје сликарски рукопис уметника као траг (снажна геста).

**ГЕШТАЛТ** (немач. *Gestalt* - облик, изглед) - термин преузет из психологије. Оснивачи гешталта сматрају да су делови одређени целином, да уметничко дело садржи емотивни квалитет, који „очекује“ гледаоца.

**ГОТИКА** - термин који подразумева средњовековну европску уметност од средине XII до раног XV века. Карактеристична је архитектура с елементима преломљеног лука, контрафора (подупирачима) и крастастим сводом. Реч готика потиче од речи Готи - варвари, а наста-ла је у доба ренесансне, када се о тој уметности није имало тако високо мишљење.

**ХЕЛЕНИЗАМ** - период у уметности старе Грчке за време наследника Александра Македонског (323-100. пре нове ере). Уметност разли-

читих стилова настала на територијама које је Александар освајао (од Египта до граница Индије).

**ИЛУЗИОНИЗАМ** (лат. *ittusio* - чулна обмана, варка) - неки предмет се запажа друкчије него што је у реалности. У уметности је то стварање привида реалних облика, стања, догађаја.

**ИМПРЕСИОНИЗАМ** - уметнички правац друге половине XIX века у коме су уметници настојали да уметничку праксу повежу с резултатима истраживања физичара Ежена Шеврела (Eugéne Chevreuil) (о природи боје). У том смислу сликари раде у природи како би ухватили сваки трептај светлости и бојених промена у дневном светлу (Моне, Реноар, Сисли).

**КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ** - уметност шездесетих година овога века, заснива се на схватању да је суштина уметности у идеји, замисли уметника, те да није потребно опредмећење дела кроз физичку форму, јер је језик као средство исказа основни уметнички материјал, а самим тиме се укидају границе између уметничке праксе и теорије.

**КУБИЗАМ** - уметнички покрет настало почетком XX века. Родоначелници су Пикасо (Picasso) и Брак (Braque). Кубизам се бави представљањем предмета и простора онако како се зна да они постоје, а не како се виде из једне стајалишне тачке.

**ЛЕНД-АРТ** (енгл. - уметност земље) се односи на уметничку праксу стварану шездесетих година овог века, како у галеријама тако и на отвореном простору, од природних материјала затечених на тлу, као што су земља, песак, камење, снег, тресет и друго. Понекад такви радови мењају изглед пејзажа (Роберт Смитсон - Ричард Лонг).

**МИНИМАЛ-АРТ** - термин настало у уметничкој пракси шездесетих година овог века којим се подразумевају дела крајње једноставних форми.

**МОДУЛ** (мера, мерило), утврђена величина којом се одређују односи (композиција у уметности, конструкција у градитељству).

**МОНОЕЛЕМЕНТ** (према грч. *topos* - сам, један, једини) јединица форме чије умножавање у простору ствара нову структуру, на пример, мноштво узиданих опека.

**НАДРЕАЛИЗАМ** - покрет у уметности настало после Првог светског рата, под непосредним утицајем научних открића у психологији (Фројд, Јунг). Изражава оно што није чин свесне контроле о изгледу, реалности облика, стању, догађају у простору и времену.

**ОП-АРТ** - део апстрактне уметности који истражује посебне оптичке ефекте, на пример, да се нешто креће а оно стварно стоји. (Вазарели, Бриџит Рејли, Мирослав Шутеј).

**РЕНЕСАНСА** - препород европске уметности након средњег века, инспирисан антиком. Трајала од XIV века до 1580. године (Леонардо, Микеланђело, Рафаел).

**СЕЦЕСИЈА** (лат. етимолошки - сеоба, одвајање, отцепљење) - правац у уметности на крају XIX века, који се по формама изражавања одваја од

античког наслеђа и обједињује све ликовне уметности кроз архитектуру (Ото Вагнер, архитект, Густав Климт, сликар, Иван Мештровић, вајар).

СТРУКТУРА (лат. *structura* - састав, склоп, распоред), подразумева целину састављену од истог материјала или различитих материјала.

УРБАН (лат. *urbs* - град) - у ширем смислу, све оно што се односи на град.

ВИЗАНТИЈСКА УМЕТНОСТ - уметност Источноримског царства од V века нове ере до пада Константинопоља (Цариграда) 1453. године. Ова уметност бави се хришћанским темама, формом према античким узорима.

## ЛИТЕРАТУРА

Graham Collier, *Form space and vision*, Prentice-Hall Inc, London, 1964. Mario Praz, *Mnemosyne/The Parallel Between Literature and the Visual Arts*, Washington, 1970. Rene Hughe, *Formes et forces*, Flammarion, Paris, 1971. Josef Albers, *Interaction of color*, Yale University Press, New Haven, 1971. Edi Lanners, *Illusionen*, Miinchen, 1973.

J. J. de Lucio-Meyer, *Visual aesthetics*, Lund Humphries, London, 1973. *Баухаус*, Институт за везе с иностранством, Штутгарт, 1968. Скраћено издање на српскохрватском поводом „50 година Баухауса”, Штутгарт, 1974. Чарлс Морис, *Основе теорије о знацима* (превео с енглеског Радослав В. Константиновић), Београдски издавачки завод, Београд, 1975. Edgar Morin, *La methode* (*La nature de la nature*), Paris, 1977. Jose M. Parramon, *Ombres et lumieres dans le dessin et la peinture*, Bordas, Paris, 1978. E. H. Gombrich, *Ideals and idols* (*Essays on values in history and in art*), Phaidon, Oxford, 1979. Marjorie Stiling, *Famous brand names, emblems and trade-marks*, David-Charles, London, 1980. Група аутора, *Пластички знак* (Зборник текстова из теорије визуелних умјетности), Издавачки центар, Ријека, 1981. Michael Kubonu, *The psychology of perspective and renaissance art*, Cambridge University Press, London, 1986. Margaret A. Hagen, *Varieties of realism* (*Geometries of representational Art*) Cambridge, University Press, London, 1986. Коста Богдановић, *Убоđ у бизуелну културу*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1986. Џ. К. Купер, *Илустрована енциклопедија традиционалних симбола* (превео с енглеског Слободан Тјорђевић), Просвета-Нолит, Београд, 1986. Владан Радовановић, *Вокобизуел*, Нолит, Београд, 1987. Коста Богдановић, *Сбест о облику - 1*, Музеј савремене уметности, Београд, 1988. Микел Дифрен, *Око и дух* (превела с француског Нада Сеферовић), Глас, Бањалука, 1989.

# САДРЖАЈ

<b>О предмету теорија форме .....</b>	<b>6</b>
<b>I. Нека основна начела обликовања и грађења .....</b>	<b>14</b>
Појам и значење аморфне и еманциповане форме .....	22
Неки од принципа стварања градитељских форми .....	29
Однос живе форме и неживог тела .....	35
<b>II. Светлост и опажање облика .....</b>	<b>38</b>
Дејство светлости као услов стварања визуелног опажаја .....	39
Далтонизам .....	40
Ирадијација .....	40
Опажање разлика у видном пољу .....	41
Једнако .....	41
Неједнако .....	44
Слично .....	46
Контраст (визуелно стање и значење) .....	52
Светло-тамно; контраст .....	56
<b>III. Простор и компоновање .....</b>	<b>58</b>
Споља - унутра .....	62
Композиција .....	66
Обједињавање пластичких вредности .....	75
<b>IV. Линија као чинилац форме .....</b>	<b>78</b>
Линија као доживљај .....	81
Технички цртеж .....	82
Перспектива .....	83
Цртачке подуке кроз историју .....	89
<b>V. Облик .....</b>	<b>98</b>
Природни облици .....	98
Карактер облика .....	106
Илузија облика и стварни облик .....	107
Реални облици .....	111

Материјал и врсте материјала.....	114
Нови материјали.....	122
Текстура .....	123
 <b>VII. Боја.....</b>	 125
Својства боје.....	126
Бела.....	127
Црна .....	127
Тон .....	127
Валер .....	129
Валер у хроматској боји .....	129
Засићеност.....	130
Мешање боја.....	130
Класификација боје.....	130
Контраст боје.....	130
Истовремени контраст.....	133
Топло-хладно.....	133
Комплементарни контраст.....	134
Хармонија боја .....	134
Значење боје .....	135
 <b>VIII. Ритам .....</b>	 138
Покрет .....	141
Симетрија.....	146
Равнотежа .....	149
Од површине ка маси и кретању .....	152
 <b>VIII. Форма и садржај .....</b>	 158
Култура графичког обликовања .....	159
Знак и значење.....	159
Утицај визуелног знака на друге видове изражавања .....	171
О процењивању уметничког дела.....	172
Избор ремек-дела светске уметности.....	173
Стил .....	202
Кич.....	203
 <b>IX. Човек и простор .....</b>	 204
Догађај на хоризонту .....	208
Простор у савременој уметности .....	210
Појам виртуелно и слика виртуелне стварности .....	215
На крају .....	217
 Речник појмова.....	 218
Литература.....	221