

Odnos med otroškim likovnim izražanjem in likovno ustvarjalnostjo odraslih

JOŽEF MUHOVIČ

1. Zunanost: Vtis, ki ga je potrebno problematizirati
2. Gorčično zrno: Klitvene pobude in oblikotvorne moči mladostne likovnosti
3. Sad zrelosti: Oblikotvorna fiziognomija zrele likovnosti
4. Notranjost: Nepogrešljivost na svojem mestu

1. ZUNANJOST: VTIS, KI GA JE POTREBNO PROBLEMATIZIRATI

V času, ko so nekateri v otroških likovnih stvaritvah pripravljani videti umetniške dosežke in ko se hkrati drugim dela odraslih likovnikov dozdevajo brezupno otročja, bo verjetno vsaj zanimivo, če že ne kaj več, na kratko pregledati in presvetliti zakulisje odnosov med otroškim likovnim izražanjem in likovno ustvarjalnostjo odraslih. Še pred nedavnim so bili ti odnosi jasni in neproblematični. Celó do te mere, da se vprašanja razmerij med mladostno in zrelo likovnostjo sploh ni postavljalo. Otroško likovno izražanje je bilo pojmovano kot nezrelo, poizkusno in nepopolno vstopanje v svet oblikotvornosti, odrasla likovnost pa kot njegova neprimerljivo popolna nadgradnja z nespornim kvalitativnim primatom. Očitno pa se je v novejšem času, tj. z nastopom moderne in postmoderne umetnosti, to že na zunanji razvidno razmerje kvalitativne različnosti zabrisalo. Meje med otroškimi likovnimi stvaritvami in likovnimi deli odraslih so postale manj vidne in manj jasno izbrisane. To pa ne zato, ker bi se v tem času otroška likovnost kakorkoli spremenila, pač pa ker se je - in to je laičnim gledalcem tako težko razumeti - likovnost odraslih v zunanji podobi tako nerazumljivo pootročila oz. infantilizirala.

Postavljata se torej dve temeljni vprašanji: (1) **kako in zakaj se je to zgodilo?** in (2) **kako se je - če se je - s tem spremenil odnos med likovnim izražanjem otrok in likovno ustvarjalnostjo odraslih?** Na prvo vprašanje bom skušal odgovoriti takoj, za odgovor na drugo pa bo potrebna natančnejša analiza stanja.

Z moderno umetnostjo, ki je, kot je zapisal slikar *Vasilij Kandinski*, zapustila kožo sveta in pogledala za njo, se je v pomembnem oziru menjal likovniški donos do videza vidne stvarnosti, ki je bil vse dotlej glavni orientir in zanesljiva kontrolna točka za vsa likovniška prizadevanja. Ta preobrat, ki je nastopil z impresionizmom, je morda najlepše

in najbolj koncizno označil francoski slikar *Fernand Léger*, ki je to transformacijo takole opisal: "Po mojem mnenju je slikarski realizem hkratna razporeditev treh velikih likovnih količin: linij, oblik, barv. (...) Vse te količine (...) so bile pri večini slikarjev pred impresionisti tesno povezane s posnemanjem predmetnosti, ki sama po sebi pomeni absolutno vrednoto. (...) Impresionisti so prvi zavrgli absolutno vrednost predmetnosti in začeli upoštevati samo njeno relativno vrednost (...) Posnemanje videza predmeta, ki ga še vsebuje njihovo delo, obstaja le še zavoljo raznolikosti, je zgolj tema in nič več. Zeleno jabolko na rdeči preprogi za impresioniste ni več razmerje dveh predmetov, ampak razmerje dveh barvnih tonov, zelenega in rdečega. (...) Mislim, da sta se v tem trenutku srečala dva velika slikarska koncepta, vizualni realizem in realizem koncepcije ..." (Léger 1975: 13).

Impresionalisti so bili torej prvi, ki so zavrgli **absolutno vrednost videza vidne stvarnosti** in ta videz upoštevali le še kot **relativno vrednost**. V tem smislu so jim sledili številni moderni umetniki do današnjih dni. Kaj pa pomeni zavreči absolutno vrednost videza in upoštevati le še njegovo relativno vrednost? To pomeni samo to, da se elementi videza vidne stvarnosti, kot so barvne, svetlostne, linearne ... vrednosti, ki so hkrati temeljna likovna izrazna sredstva, v likovnih kontekstih od impresionizma dalje ne združujejo več nujno in samo tako, da bi struktura njihovih medsebojnih odnosov proizvedla videz nekega predmeta oz. pojava, pač pa tudi drugače, npr. tako da proizvede čisto abstraktno vidne in prostorske odnose. Elementi videza vidne stvarnosti, se torej v kontekstih moderne umetnosti lahko povezujejo v najrazličnejših smereh. Cilj teh povezav pa ni več rekonstrukcija videza že obstoječih predmetov in pojavov, pač pa raziskovanje prostorskih odnosov, ki **vodijo v produkcijo še nevidenih videzov. Torej moderna umetnost ne raziskuje zgolj ustroja predmetnih videzov, pač pa ustroj temeljnih pogojev vidnega in nove možnosti manipulacije z njimi**. Raziskovanje pogojev vidnega je bilo sicer sestavni del tudi že predmoderne likovnosti, saj v likovnem oblikovanju videz, tudi videz predmetnega sveta, ni dano dejstvo, pač pa ga je potrebno šele ustvariti, in sicer tako, da zagotoviš primerno organizacijo njegovih materialno-prostorskih predpostavk, tj. svetlosti, barv, linij, oblik itn. Morda je na to na najbolj preprost in razumljiv način opzoral francoski simbolistični slikar *Maurice Denis*, ko je zapisal, da je vsaka slika, preden postane ženski akt, bojni konj ali kakršnakoli zgodba, **površina, pokrita z barvami, razporejenimi v določenem redu** (Charpier, Shegers 1957: 686). Le to je, da je bilo pri predmoderne umetnosti raziskovanje pogojev vidnega več ali manj odprto le v tisti smeri, ki je zagotavljala dosego cilja te umetnosti, tj. dosego bolj ali manj dobesednega videza predmetnosti, medtem ko je moderna umetnost, katere cilj ni bil več predmetni videz in predmetne vsebine, raziskovanje pogojev vidnega in zakonitosti manipuliranja z njimi odprla še v drugih smereh. Iz raziskovanja enostranskih odnosov med svetlostmi, barvami in oblikami je prešla na **raziskovanje njihovih mnogostranskih možnih odnosov**. Barv, svetlosti, linij, oblik ni več opazovala samo v povezavi s predmetnimi videzi, pač pa jih je pričela obravnavati kot čiste, absolutne vrednosti, s katerimi je mogoče oblikovati mnogostranske odnose in s tem nove videze oblik, teles in prostorov. Pomemben ni bil več odnos predmetov (jablko-prt), pač pa odnos med svetlostmi, barvami in oblikami (svetlo-temno, rdeče-zeleno, oglato-okroglo). S tem je moderna umetnost tudi v svojem videzu postala bolj abstraktna, navezana na svet čistih oblikovnih vrednosti in likovnih vsebin. **Predmetni videz je zanjo postal relativna vrednost, koncepcija odnosov med vidno-prostorskimi**

količinami pa absolutna vrednost. Zanj torej ocenjevanje zgolj po podobnosti s predmetno stvarnostjo ne pride več v poštev.

V tem pa, ko se je moderna umetnost od poustvarjanja videza predmetne stvarnosti obrnila k proučevanju in izrabi čistih oblikovnih odnosov, se je hočeš nočeš znašla na istem "delovnem prostoru" kot otroška likovnost, ki je tudi prisiljena najprej preizkusiti elementarne in zato čiste oblikovno-prostorske odnose in zakonitosti, da bi bil oblikotvorni proces sploh ploden in da bi dosegel cilj, za katerim si otrok oblikotvorno prizadeva. Otroška likovnost in moderna umetnost se torej srečujeta v raziskovanju čistih oblikovnih odnosov, le s to razliko, da prva videza predmetnosti še ni osvojila, druga pa se je od njega že zavestno vrnila, da bi s tem razširila področje kvalitativno novih možnosti operiranja z elementi vidnega sveta. Vidni izraz tega srečanja je (bila) vizualna podobnost rešitev mladostne in zrele likovnosti, podobnost, ki je mnoge zmedla - bodisi tako, da so v otroških risbah hoteli videti konkurenčne umetniške dosežke, bodisi tako, da so dela odraslih likovnikov doživeli kratkomalo kot otroške zmadke. Sprožilo se je doživljajsko zabrisovanje mej med mladostno in zrelo likovnostjo.

Vendar pa - ali so te meje res tako zabrisane, se otroška in in odrasla likovnost res tako zlahka - kot je videti - prelivata ena v drugo in se - celo do zamenljivosti - mešata med seboj? Odgovor na to lahko da le podrobnejša analiza izhodišč, ciljev in oblikotvornih metod obeh oblik likovnosti in hkrati njihova medsebojna primerjava.

2. GORČIČNO ZRNO: KLITVENE POBUDE IN OBLIKOTVORNE MOČI MLADOSTNE LIKOVNOSTI

"... Kakor gorčično zrno je, ki je takrat, ko se vseje v zemljo, manjše od vseh semen na zemlji; ko pa se vseje, raste in postane večje kot vsa zelišča in naredi velike veje, tako da morejo celo ptice neba prebivati v njegovi senci" (Mr 4, 31-31)

Problem pristopa. Otroško likovno izražanje je v svojih pojavnih oblikah, psiho-diagnostičnih indikacijah in ikonografskih značilnostih relativno pogost predmet zanimanja različnih psiholoških in pedagoških raziskav. To je tudi povsem razumljivo, saj so otroške risbe eden prvih, če že ne kar prvi ZNAKOVNO FIKSIRANI IZRAZ otrokove psihe, prvo JEZIKOVNO OBJEKTIVIRANO "izkazovanje življenja" otrokove misli ter kot take predstavljajo prvo avtohtono in avtentično dokumentirano stvarnost, preko katere se je raziskovalno mogoče približati naravi otrokovih psihičnih storitev in njegovemu psihičnemu razvoju.

Natančneje rečeno je tisti odločilni faktor, ki omogoča uvid v dejavno otroško psiho, *pojavnega oblika otroških risb*, saj je prav ona realni in neposredni izraz storitev, ki so jo proizvedle. Ugotovljeno je namreč bilo, da s produktom ustvarjalni potencial, ki ga je izoblikoval, ne ugasne, pač pa samo spremeni svoj bivanjski modus in se s svojo najbolj živo silo preseli v produktov stroj, v strukturo, ki lahko v sebi obudi vse, iz česar je bila rojena.

Pojavna oblika otroške likovnosti pa dopušča preko sebe vstop v otrokovo psiho po dveh poteh: *preko svoje IKONOGRAFIJE* (podobe in predmetni pomeni) in *preko svoje OBLIKOVNE STRUKTURE*, ki to ikonografijo podstavlja in omogoča. Ikonografija je pri tem naravni proizvod zaznavanja in kot taka naravnana k podobam, smislom in vsebinskim aspektom upodobljenega. Njen interes je usmerjen k pomenom, ki vežejo resnične in narisane predmete, njena običajna metoda pa je *primerjanje po podobnosti*. Oblikovna struktura pa razkriva *NAČIN*, na katerega je neka predmetna vsebina dobila likovno obliko. - Če je torej intenca ikonografije ugotavljanje podobnosti upodobljenega z njegovo naravno predlogo, potem je intence oblikovne strukture *razkriti strukturno logiko otroških likovnih formulacij in s tem mišljenje, ki je te formulacije zasnovalo in izvedlo*. Ikonografija je pri tem torej nekaj *danega* (zaznava), njena oblikovna struktura pa nekaj *za-danega*, saj je ne morejo razložiti in poustvariti čuti, marveč le misel, ki jo je proizvedla. Ikonografija je *zunanj* in zato najprej opazni aspekt otroških risb, njihova oblikovna struktura pa je njihov *notranji* aspekt. Ikonografija nam obliko otroške risbe predstavlja kot nekaj "že narejenega" in usmerja pozornost na to, na kar to "že narejeno" kaže, na tisto kar risba *UPODABLJA*. *Ikonografija torej naravnava gledalčeve pozornost stran od naznavne situacije, ki jo nosi, k predmetnim pomenom, ki jih asociira. Nasprotno pa oblikovna struktura obrača pozornost na sam akt produkcije neke narisane podobe oz. predmetne vsebine. Njeno področje je področje artikulacije, področje preoblikovanja elementov vidne stvarnosti, kot se javljajo v stvarnosti likovnih materialov, v novo, otrokovim psihičnim zahtevam in sposobnostim prilagojeno obliko. Če torej ikonografija otroških risb razkriva otrokovo psiho predvsem v njenih pomenskih dimenzijah, ki se nanašajo na podobnost upodobljenega z njegovo realno predlogo, se pravi v *statični obliki* podob in pomenov, potem jo oblikovna analiza razkriva v *akciji, na delu, in flagranti*, skozi oblikotvorne načine in operacije. Skratka: *dinamično*.*

V tem primeru pa postaja važno ne samo to, *KAJ* se upodablja, marveč predvsem *KAKO* in *ZAKAJ* se to počne. *Odločilna ni več predmetna vsebina, pač pa POT, po kateri je otrok določeno predmetno vsebino oblikoval*, pot po kateri ji je priskrbel obliko. *Pot do oblike pa je - če parafraziram znamenito Heglovo misel iz uvoda v Fenomenologijo duha (Dolar - Žižek 1985: 128) - pomemben del same vsebine oblike. - Vsebinska otroške risbe torej ni samo to, kar ta risba predstavlja oz. upodablja marveč tudi - in celo še bolj - to, kako, po kakšnih poteh se je otrok dokopal do OBLIKE neke predmete vsebine. Temeljna (likovna) vsebina otroških risb, kakor tudi celotne likovnosti, je njena OZNAČEVALNA STRUKTURA, čeprav lahko ikonografija in iz nje izvirajoče interpretacije pomen te označevalne strukture nekako potlačijo, prikrijejo in potisnejo v ozadje, tako da lahko tej srži likovnega oblikovanja pridemo na sled zgolj, če izhajamo iz tistega, kar se na površini izkazuje kot nekaj drugega, vnanjega (primerjaj Žižek 1980: 171).*

Moja teza je, da so se dosedanje raziskave otroškega likovnega izražanja, z redkimi izjemami seveda (npr. Britsch 1952, Butina 1982, Muhovič 1986), otroške likovnosti in s tem otrokove psihe vse preveč lotevale le s posredovanjem ikonografije, vse premalo pa s posredovanjem označevalne strukture, tj. z metodami oblikovno-strukturne analize, s katero bi se lahko razkrili razlogi, zakaj otrok določeno vsebino v določenem času oblikuje tako, v drugem pa drugače, zakaj ima potrebno na likovni način še enkrat poustvariti to, kar mu je v zaznavi že dano ipd. Trdim, da so se raziskavam, o katerih teče beseda, na ta način izmahnile hudo pomembne, lahko celo rečem, bistvene reči,

namreč funkcionalna struktura in razvojna smotnost otrokove likovnosti, kognitivni in operacionalni vzvodi, ki jo določajo. Čas je torej, da tudi tej "temni strani" pojava pustimo spregovoriti. Naše razprave brez nje celo ni mogoče nadaljevati, saj se sprašujemo prav po izhodiščih, ciljih in oblikotvornih metodah, ki karakterizirajo mladostno likovnost.

Še preden pa se lotimo brskanja za temi bazičnimi oblikotvornimi dejavniki, pogledimo, do kam so privedle ikonografsko fundirane raziskave, kakšne so bile njihove metode in kakšna struktura spoznanj je iz njih izšla.

Vse ikonografsko fundirane raziskave v jedru temeljijo na docela sprejemljivem izhodišču, da so otroške risbe *znakovni diagrami* otrokovih psihičnih vsebin. Manj premišljena in utemeljena pa je njihova predpostavka, da je otrokove psihične vsebine mogoče odčitovati *neposredno*, tj. zgolj iz vsebinske podobnosti med narisano podobo in njenim realnim modelom v stvarnosti, ali drugače: iz podobnosti predmetnih pomenov. Ta podobnost je v njih postala skoraj izključno sredstvo, s katerim se naj razkrijejo otrokove psihične vsebine in storitve, ki so sicer skrite v glavi ali pa spontano izzvenevajo v prostoru in času. Iz teh podobnosti se poizkuša razbrati otrokov odnos do okolja in samega sebe, njegove emocionalne naravnave, natančnost in usmerjenost opazovanja, mentalna starost ipd. Npr.: če otrok neko žival, denimo konja, upodobi z odgovarjajočim številom udov, je to znak usmerjene pozornosti in dobrega opazovanja; če figuro, ki jo označi za samega sebe, glede na realna proporcionalna razmerja predimenzionira, je to znak njegove psihične, doživljajske in miselne egocentričnosti; če svojo družino upodobi tako, da podoba očeta po velikosti zelo nadvladuje podobo matere in njega samega, je s stališča ikonografsko usmerjenega raziskovalnega pristopa to znak za določeno vrsto interpersonalnih razmerij v družini itd.

Struktura spoznanj, ki jo ikonografsko utemeljeni pristop omogoča, se torej nanaša na tiste vsebine otrokove psihe, ki jih otrokove risbe *evocirajo po poti asociacij*. Gledano skozi takšno optiko se nam kot tisto, kar je v otroških risbah zares pomembno, prikazuje to, kar otroške risbe kažejo, upodablajo oz. simbolizirajo. S stališča psihologije je morda to zelo pomembno, s stališča otroške likovnosti pa se v taki interpretaciji otroških risb, logično gledano, kaže nek paradoks, ki je v naslednjem: če nas otroške risbe s svojimi povednimi intencami naravnost podijo od sebe, v naročje objektov in vsebin, ki jih upodablajo in na katere kažejo, potem se v otroških risbah same te risbe izkazujejo kot drugoten faktor, potem se njihova oblikovna struktura sama v sebi skriva oz. je sama v sebi odsotna, s čimer pa pridemo do razločnega primera napake, ki jo logiki imenujejo *contradictio in adiecto*.

Če je ikonografski pristop k proučevanju otroške likovnosti morda še dovolj primeren za psihologijo, pa je z likovnega stališča povsem neprimeren, ker ignorira prav najbolj tvorno in kreativno podstat otroške likovnosti, tj. njeno **OBLIKOTVORNOST** (od: obliko tvoriti!), njene produkcijske postopke in ob-likovne invencije. Ker torej ikonografski pristop ne zmore razkriti pobud, načinov in metod, po katerih so bile otroške risbe oblikovane, ga bom na tem mestu poizkušal dopolniti z **OBLIKOTVORNO ANALIZO**, tj. z razkritjem tega, o čemer nam govori označevalna struktura otroških likovnih artefaktov.

Kaj se zgodi, če gledamo na otroško likovnost pod tem zornim kotom?

Pobude, cilji, oblikotvorna metodologija. Ena najpomembnejših otrokovih razvojnih nalog v prvih letih življenja je njegova integracija z okoljem, v katerem živi. Pomemben del te integracije pa je *vključitev v vidno in prostorsko okolje*. Ta zahteva, da se v otroku izvrši določena aktivacija naravno danih sposobnosti zaznavanja vidnega sveta in prostora, ki naj privede od tega, kar običajno imenujemo *vsakdanje vizualno mišljenje* (glej Butina 1984: 22-29), s katerim otrok lahko obvlada okoliški vidni svet in ga razume na praktični način. Za *vsakdanje vizualno mišljenje* je značilno, da podatke vidnega zaznavanja zlije s tisto količino mišljenja, ki je potrebna za uspešno opravljanje dejavnosti vsakdanjega življenja. V njem se torej zaznavanje prostora kombinira z elementarno stopnjo razumevanja običajnih prostorskih odnosov. To pa spet pomeni, da mora otrok, ko se skuša prebiti do obvladovanja prostora na praktičen način, do določene mere razkriti notranjo strukturo vidnih prostorskih fenomenov in jo razumeti. To pa je mogoče le, če lahko otrok s prostorskimi fenomeni (največ predmeti) manipulira in jih v tej manipulaciji opazuje in analizira. Prostora se je namreč mogoče polastiti in ga spoznati le z ustrezno dejavnostjo v njem. - Prav tu pa je otrok v nekoliko paradoksnih situaciji, saj mu je zavoljo njegove majhnosti, šibkosti, zavoljo često negotove ali vsaj hudo omejene gibljivosti, intelektualne labilnosti ipd. zaprto ravno to, kar odklepa vrata prostora - namreč *zadostna manipulacija s prostorskimi objekti in usmerjena analiza prostorskih relacij*. Da bi lahko spoznal prostor in ga obvladal na praktični način, bi torej moral otrok storiti prav tisto, kar ne more.

Prav na tem zagonetnem mestu pa se pokaže *odločilna razvojna in kognitivna funkcija otroške likovnosti in likovnih izraznih sredstev*. Ker so izrazna sredstva likovnosti sama prostorske narave, lahko otroku služijo kot priročno pomagalo pri prostorskih manipulacijah, ki bi mu bile v realnem prostoru težko ali celo nedostopne. Če torej otrok v realnem prostoru ne more razdreti npr. hiše, da bi spoznal in razumel funkcionalne odnose med njenimi deli, če to isto ne more napraviti s človeškim telesom in še s številnimi predmeti in pojavi prostora, pa to lahko stori v *SIMBOLIČNEM LIKOVNEM PROSTORU*. Simbolični likovni prostor se tukaj izkazuje kot voljno in zelo primerno pomagalo pri kognitivni organizaciji prostora. Predstavlja nekakšno nazorno-simbolično pretvezo, da se otrok kljub telesni majhnosti, omejeni gibljivosti in pomanjkljivi intelektualni koncentraciji zmore temeljiteje ukvarjati z analizo posameznih aspektov in odnosov vidnega sveta, ki se sicer izgubljuje, prekrivajo, gnetejo in izpodrivajo v zaznavno-prostorskem kontinuumu. Likovna izrazna sredstva že čisto "tehnično" silijo otroka, da se z vidno stvarnostjo ukvarja analitično in abstraktno. Kar pogledjmo npr. primer linije, ki je otroku najprej dostopno likovno izrazno sredstvo. Linija je že po svoji temeljni naravi abstrakcija, saj je v naravi ni. V naravi obstajajo samo mesta, kjer se srečujejo različne svetlostne in barvne vrednosti, figure in ozadja, različno prostorsko usmerjene ploskve ipd. Vsa ta mesta srečanj običajno zarišemo kot linearne tvorbe. Z linijo torej iz vidnega sveta izvlečemo zgolj mesta velikih vizualnih in prostorskih menjav, kar pomeni, da smo zavoljo njene oblikotvorne narave prisiljeni - kakor tudi otrok - selekcionirati neštete čutne podatke in v tem ogromnem prepletu zaznavnih danosti *IZLOČITI BISTVENO*. Sposobni smo razdreti vizualni kontekst

realnosti na njegove prostorske sestavine in razumeti bistvene prostorske odnose, kar nam omogoča prostorsko in delovno orientacijo v okolju, usmeritev pozornosti na tiste aspekte prostora, ki so za nas pomembni, nenazadnje pa tudi ustvarjanje novih prostorskih odnosov.

Z likovno analizo vidnega prostorskega okolja torej otrok ne spoznava samo o vsebinskih (ikonografskih) aspektov prostora, marveč njegove strukturalne zakonitosti, ki niso vezane zgolj na to ali ono predmetno vsebino, pač pa veljajo neodvisno od vrste predmetnih vsebin. Primer: linearne akcije v likovnem prostoru opozorijo otroka, da v podobi drevesa niso pomembne npr. samo njegove veje kot veje, marveč njihova SMER, njihovi PROPORCIONALNI ODNOSI v primerjavi z deblom ipd., torej medsebojni prostorski in funkcionalni odnosi, ki bi se sicer vtopili v celovitosti doživljanja, čeprav so v resnici bistveni za izgradnjo trdne kognitivne osnove za dejavno in kreativno spreminjanje sveta.

Otroška likovnost torej otroka ob seznanjanju z vsebinskimi aspekti prostora seznanja tudi z njegovimi abstraktnimi, relacijskimi vidiki. Formiranje oblik, ki naj upodobijo neko predmetno vsebino, je namreč najprej in predvsem PROSTORSKO DEJANJE, ki ga je mogoče uresničiti le preko spoznavanja in spoznanja prostorskih zakonitosti. Neka likovna podoba je zato direkten odraz stopnje spoznanja teh zakonitosti in njihovih oblikotvornih potenc. Njena vsebina torej ni samo to, kar upodablja, marveč OZNAČEVALNA STRUKTURA, označevalno omrežje, ki se v njej razodeva. Še več: samo ta označevalna struktura lahko da odgovor na to, zakaj se npr. upodobljena drevesa, ki ikonografsko vzeto, prikazujejo eno in isto stvar, tako zelo razlikujejo.

Otrok torej z likovnostjo spoznava vidni svet tako, da razkriva njegovo notranjo prostorsko STRUKTURO, obenem pa ob tem pridobiva tudi osnovne pojme likovnega mišljenja, ki izhajajo iz delovanja v simboličnem likovnem prostoru in iz voljne uporabe likovnih izbranih sredstev. Likovnost vrši pri tem funkcijo tega, kar *Lev Vigotski* (1977: 210-211) imenuje *zakon premeščanja*. V skladu z njim pomeni razumeti in spoznati neko zaznavo, opravilo in akcijo, prevesti jo iz ravni delovanja oz. opravljanja na raven JEZIKA, se pravi, reproducirati jo v domišljiji, da bi jo lahko izrazili z znaki in jo s tem razkrili v njenem bistvu.

Lahko torej rečem, da se nekatere kvalitete duha lahko pridobijo prav s tem, da so vezane na neko materialno sintezo, ki jo v našem primeru nudi in zahteva LIKOVNA OZNAČEVALNA PRAKSA.

Otroška likovnost torej ni niti preprost odraz psiholoških parametrov njegovega razvoja niti izraz neke vrojene estetske potrebe, marveč RAZVOJNO ORODJE in KOGNITIVNA NUJA. Otroška likovnost služi povsem PRAKTIČNEMU namenu: podpiranju postopnega praktičnega razumevanja in obvladovanja in prostora, pri čemer se v korelaciji razvijajo tako spontani vizualni pojmi, kot tudi nastavki pravih likovnih pojmov, ki lahko brez preloma vodijo v reflektirano likovnost.

V tem smislu je otroška likovnost res kot "gorčično zrno", ki je, ko začne kliti, skorajda marginalno (ččekanje), ko pa se razraste, požene velike veje, tako da lahko celo ptice najvišji dosežkov duha gnezdijo v njegovi senci.

3. SAD ZRELOSTI: OBLIKOTVORNA FIZIOGNOMIJA ZRELE LIKOVNOSTI

"... Glejte sejavec je šel sejat. In ko je sejal, je padlo nekaj semena... na dobro zemljo, se razraslo in razvilo ter rodilo in doneslo trideseteren, šestdeseteren in stoteren sad ..." (Mr 4, 3-10)

Inverzija razmerja med podobotvornostjo in oblikotvornostjo. Prvenstvena naloga otroškega likovnega izražanja je torej kognitivna analiza vidne predmetnosti in temeljnih prostorskih odnosov, kot je npr. globina prostora. Rezultat te analize je dojetje posplošene vizualne strukture predmetov in pojavov prostora, ali bolje, dojetje njihovih strukturnih modelov (npr. drevo = deblo + veje + listi), ki jih *Rudolf Arnheim (1972)* imenuje tudi *zaznavne kategorije oz. nazorne pojme*. Strukturni modeli oz. nazorni pojmi so posplošitev tistega, kar je askupno odnosom med deli in celoto določenega razreda pojavov (npr. obrazom, stolom, drevesom, kockam itn.). Ali bolje: so posplošitev tistih odnosov med deli in celoto, ki so za podobo določene vrste predmetov oz. pojavov nujni in karakteristični. V tem smislu se nazorni pojmi nanašajo na *podobe* doživljene stvarnosti, kažejo nanje in so k njim obrnjeni. Milan Butina (1984: 302-316) jih zato preprosto imenuje *PODOBOTVORNE NAZORNE POJME*. Podobotvorni nazorni pojmi se po svojem statusu nahajajo nekje na sredini med čisto čutno-nazornostjo in čisto pojmovnostjo. Tak status jim omogoča tudi posredniško vlogo med zaznavami in mislimi. In to tako takrat, ko je potrebno nek čutni vtis dojeti kot smiselno in zato organizirano celoto, kot takrat, ko je, kot v likovnem oblikovanju, potrebno abstraktni misli poiskati ustrezni čutni ekvivalent. Lahko sklenem: podobotvorni nazorni pojmi se nanašajo na dojetje *POSPLOŠENE STRUKTURE VIDEZA* vidne predmetnosti in prostora in so, ker omogočajo voljno razumevanje videza, poglobilni cilj otroške likovnosti. - Vendar ne izključni cilj.

Ker je podobotvorna analiza sprožena in vodena s pomočjo likovnih izraznih sredstev in okoliščin, se z otroško likovnostjo poleg posplošenega razumevanja podob predmetov in prostora kot "stranski produkt" nabira tudi vednost o tem, kako likovno proizvajati podobe in videze. Ker v likovnem oblikovanju videz in podoba nista, kot sem že rekel, dano dejstvo, pač pa ju je potrebno šele *USTVARITI, PROIZVESTI*, s tem, da zagotoviš njune nujne materialno-prostorske pogoje, se razgradnji strukture videza samodejno pridružuje tudi spoznavanje pogojev, ki videz konstituirajo. Polagoma se torej izgrajuje posplošeno spoznavanje *ELEMENTOV* in *STRUKTURE VIDNEGA* tj. poznavanje zakonitosti barv, svetlostnih vrednosti, tekstur, položajev, smeri itn. Stranski oz. nujni proizvod otroške likovnosti so torej tudi nazorni pojmi temeljnih likovnih izraznih sredstev oz. nazorni pojmi likovnih elementov, kot so svetlo-temno, barva, točka in linija, ki jih otrok praktično uporablja v likovnem delovanju. Ti nazorni pojmi pa se bistveno razlikujejo od podobotvornih nazornih pojmov, saj niso usmerjeni k podobam predmetov in pojavov, pač pa k *OBLIKAM* teh podob. Milan Butina jih imenuje *OBLIKOTVORNE*, ker je njihovo področje področje artikulacije oz. oblikovanja vsebin, ki so lahko podobe, nujno pa to ni. *Naloga oblikotvornih pojmov je, da dajejo vsebinam obliko, da torej realizirajo obliko neke vsebine s tem, da urejajo njej lastne formalne odnose.* Tako npr. naloga oblikotvornega pojma linija ni v tem, da bi določal odnose med deli in celoto nekega predmeta, marveč da te odnose likovno

omogoči, realizira. - Oblikotvorni pojmi so izvedeni iz čutne resničnosti in so zato povezani z določenimi lastnostmi čutnih zaznav, po drugi strani pa so iz čutnih zaznav abstrahirani, tako da ohranjajo le njihovo temeljno strukturo. Vzemimo npr. slikarske barve in si jih oglejmo. Najprej bomo seveda očarani od njihove snovnosti in konkretnosti. Kmalu pa se bomo zavedeli, da so to takšne snovi, ki jih karakterizira velika spektralna čistost odbite svetlobe. Zavedeli se bomo, da so slikarske barve, da bi jih slikar lahko podvrgel svojim namenom, *reducirane na same sebe*, da so *barvne abstrakcije*, saj v naravi prevladujejo predvsem barve, ki imajo predmetne pomene. Slikarske barve so torej kar se le da nevsebinske, abstrahirane iz naravnih okoliščin tako, da predstavljajo čiste barvne vtise in pomene. O tem nam lepo pričajo prizadevanja likovnih tehnologov, ki si prizadevajo pridobiti snovi s čimbolj čisto kromatično kvaliteto. *Ko torej slikar naloži na svojo paleta takšne čiste barvne snovi, začne delo s čistimi miselnimi abstrakcijami na najvišjem nivoju splošnosti. Samo zato, ker so likovna izrazila na tako visokem nivoju splošnosti* (glej zgoraj zapis o oblikotvornem statusu linije), *lahko izrazijo vse posebne in subjektivne misli, ki si jih je likovnikov duh sposoben zamisliti.*

Lahko torej rečem, da je tudi temeljna funkcija nazornih oblikotvornih pojmov v tem, da - kot podobotvorni - posredujejo med čutnostjo in mislijo. Vendar na drugačen način. Če *podobotvorni nazorni pojmi omogočajo dojetje strukturnih odnosov med deli in celoto v nekem videzu, pa oblikotvorni omogočijo realizacijo teh odnosov. V odnosu do podobotvornih nazornih pojmov so oblikotvorni nazorni pojmi primarnejši in abstraktnější, zato je oblikotvorni sloj mišljenja temeljni sloj likovnega mišljenja, ker daje vsebini mišljenja njeno formo.* - Če je torej v primeru podobotvornih pojmov vsebina mišljenja struktura odnosov med deli in celoto v predmetih in pojavih, potem je vsebina mišljenja v oblikotvornih nazornih pojmih *način realizacije teh odnosov.*

V otroškem likovnem izražanju je pozornost usmerjena najprej k vsebini podobotvornega mišljenja, šele nato pa k vsebini oblikotvornega, ki se razvija nekako sproti, samodejno, čeprav je predpostavka vsake otroške likovne realizacije. To pa ne pomeni, da je podobotvorni sloj mišljenja v otroški likovnosti pomemben, oblikotvorni pa morda manj pomemben. Pomeni le, da je razmerje med podobotvornim in oblikotvornim slojem mišljenja tu bolj nagnjeno v korist podobotvornih vsebin, ki so razvojno iskani temelj razumevanja predmetnosti in enostavnih prostorskih odnosov. Če ob podobotvornih vsebinah zavoljo pretveze označevalnega medija nastajajo tudi elementi oblikotvornih spoznanj je to sicer dobrodošlo, ni pa v samem središču pozornosti. To se med drugim lepo kaže tudi v tem, da imajo oblikotvorna spoznanja in akcije večinoma obliko t.i. *dejavne misli* (action pensée), ki ni samostojno mišljena niti zamišljena, pač pa v dejanju izvršena. Lahko rečem: *v otroškem likovnem oblikovanju so podobotvorne vsebine primarne, oblikotvorne pa sekundarne.* To je tudi razumljivo, saj je praktično obvladovanje vidne stvarnosti (s podobami) in prostora (s predmeti) eden glavnih otrokovih razvojnih ciljev. Kaj pa takrat, ko je vidni prostorski svet že obvladan in že znan, kot v pogojih odrasle likovnosti? Je takrat sodelovanje podobotvornih in oblikotvornih procesov še lahko tako zastavljeno?

Na dlani je, da ne. Ker cilj odrasle likovnosti ni razumevanje strukture videza, pač pa *preoblikovanje vidnega sveta v skladu s človekovimi kompleksnimi, tj. telesnimi, čutnimi duhovnimi in kulturnimi potrebami*, je povsem naravno, da v njej pomen oblikotvornosti izjemno naraste, saj je samo s spoznavanjem temeljnih oblikotvornih pogojev in zakonitosti vidnega sveta mogoče ta svet pre-oblikovati in ga na ustrezen način prilagajati človekovim potrebam. Še zlasti postane oblikotvorni vidik pomemben takrat, ko izraba elementov vidne prostorske stvarnosti nima več absolutnega korektiva v videzu predmetnosti, to je takrat, ko likovnost elemente vidne stvarnosti dovaja v medsebojne zveze, ki niso vnaprej dane v obstoječih pojavih, so pa uresničljive v umetniških produktih. In prav to se je z moderno umetnostjo zgodilo. Celo do te mere radikalno, da je v nekaterih likovnih rešitvah moderne dobe oblikotvorna vsebina likovnosti postala kar *edina* vsebina likovnih del (nepredmetna umetnost).

Nasplošno lahko rečem, da je v vsaki odrasli likovnosti oblikotvorni vidik primaren, podobotvorni vidik pa sekundaren. V primeru z otroško likovnostjo je torej tu razmerje med oblikotvornimi in podobotvornimi storitvami obrnjeno. In sicer v tem smislu, da je odraslemu likovniku vedno primarni cilj *NAČIN UPODOBITVE*, nikoli pa *VSEBINA UPODOBITVE*, čeprav jo sicer v svojem delu spoštuje in upošteva. Odrasli likovnik vedno išče nove, izvirne oblikovne rešitve, se ne zadovoljuje z že znanim in že doseženim. To je naravnost dolžan delati, če naj njegova umetnost na svojem posebnem področju ustrezno odgovarja na zahteve spreminjajočega se časa oz. aktualno odgovarja na stalne človekove potrebe. Likovnik je likovnik po tem, da stalno raziskuje vidni prostorski svet in išče vedno nove možnosti kulturne eksistence prostora in pojavov v njem. Ali drugače: temeljna intenca zrele likovnosti je v tem, da čutne danosti prostora naravnava k vedno novim oblikam so-bivanja in so-učinkovanja, s čimer objektivira človekovo kreativno napetost do okolja, zadovoljuje njegove kompleksne generične potrebe na likovni način in bogati svet naravnih oblik z umetn(išk)imi, ki jih oblikuje po človekovi meri. Zanj je torej značilno dvoje: 1. to, da nima enega samega konstantnega *semantičnega* cilja, in 2. to, da nenehno *raziskuje nove oblikotvorne možnosti in rešitve* - v predmoderni dobi tako, da se je na vedno nove načine skušala približati poustvaritvi videza vidne stvarnosti, v moderni in postmoderni dobi pa tako, da skuša producirati vedno nove še nevidene videze.

V tem smislu je odrasla likovnost kar radikalno različna od otroške, ki ima en sam cilj (analizo videza prostora in predmetnosti) in se temu cilju - kar lepo kažejo otroške risbe - odziva na tipiziran, skorajda standardiziran način. Ta različnost pa seveda ni toliko v strukturi pogojev, v katerih obe modaliteti likovne tvornosti delujeta, kot v intenziteti njihovega kreativnega izkoriščanja. Lahko bi celo rekel, da je otroška likovnost zgolj preddverje, preambula zrele likovnosti, gorčično zmo, ki, ko pade na ustrežno zemljo (nadarjenost, likovno prebujeno okolje), rodi trideseteren, šestdeseteren in stotoren sad.

A zakaj kljub vsemu podobnost? Analiza stanja je torej pokazala, da se z moderno umetnostjo razmerje med otroško in odraslo likovnostjo v temelju ni v ničemer spremenilo. Otroška likovnost je še vedno preddverje zrele likovnosti, kot je tudi bila. - Vendar od kot potem takšna neverjetna zunanja podobnost izrazov, ki nas je presenetila na začetku?

Ko je moderna umetnost prenehala biti okno v predmetni svet in je pričela absolutno vrednost videza predmetnosti obravnavati le še kot relativno vrednost, je bilo

seveda nujno, da je začela opuščati dotlej znane načine izrabe elementov vidne stvarnosti, ki so vsi po vrsti vodili k obdelavi predmetnega videza, in iskati nove. Da pa je to lahko storila, se je morala povrniti k svojim izraznim sredstvom in na novo premisliti njihove oblikotvorne potence. To vračanje k lastnim izraznim sredstvom se je na zunaj dalj časa kazalo v tem, da likovnost, npr. slikarstvo ni več prikrivalo svojega pravega bistva za iluzionističnimi učinki, pač pa se je namerno razgaljalo kot "površina, pokrita z barvami, razporejenimi v določenem redu" in kot površina, na kateri je možno do brezkončnosti producirati nove oblikovne konstelacije in s tem nove tipe videzov. Likovnost je skratka pričela proučevati in izkoriščati čiste likovne odnose. Ilustrativen primer za tovrstne tendence je slika ruskega slikarja Kazimira Maleviča iz leta 1913, ki nosi naslov "Črn kvadrat na beli podlagi".

Čisti likovni odnosi pa so za seboj potegnili tudi postopno izčiščevanje oblik, ki se je na zunaj kazalo kot njihovo poenostavljanje. S tem v zvezi je gotovo pogosto citiran znameniti Cézannov aforizem, ki pravi, *da je vse v naravi potrebno in mogoče modelirati kot kroglo, valj ali stožec* (Slikarji o slikarstvu 1984: 10). Česar pa, kot opominja likovni teoretik Paul Renner (1964: 64), ne smemo razumeti v tem smislu, da je potrebno bogastvo naravnih oblik zamenjati z geometrijskimi abstrakcijami. Obravnavati naravo v skladu z geometrijskimi oblikami, piše Renner, pomeni odkriti njeno *kategorialno strukturo*, tj. odnos med obliko in njeno funkcijo. Cézannov aforizem torej ne predlaga redukcije kompleksnosti oblik na njihove popreproščene, shematske geometrijske ekvivalente, marveč izraža zahtevo po razkritju in izrabi tega, kar je za obstoj in učinkovanje oblik neobhodno in karakteristično. Njegova intenca je torej usmerjena *k oblikotvornemu bistvu oblik*, k temu, kar Paul Renner opiše kot "pred-oblikovano" (das Vorgeformte).

Če je torej otroško likovno izražanje usmerjeno k poenostavljanju kompleksnejših oblik na njihove najbolj elementarne prostorske ekvivalente, ker je te oblike le na ta način mogoče razumeti, potem je likovnost odraslih naravnana k nekemu višjemu estetskemu redu, ki obvladuje naključnosti narave. Zunanji videz oblik je v obeh primerih lahko zelo podoben, pomen in še zlasti način izrabe teh oblik pa je že kar radikalno različen. To razliko lahko še najlepše opišem, če rečem, da si otroško likovno izražanje prizadeva za oblikovanjem temeljnih in poenostavljenih prostorskih shem predmetov (podobotvorni pojmi), pri čemer mu pomaga tudi abstraktnost likovnih izrazil, odrasla likovnost pa je od teh prostorskih shem usmerjena globlje, k zajetju in izrabi strukturalnih predpostavk in pogojev oblikovnega sveta (oblikotvorni pojmi). Otroška likovnost tako pride do dojetja in realizacije elementarnih prostorskih odnosov med deli neke oblike, zrela likovnost pa do *osmislitve* teh odnosov, ali kot piše Renner, *do tistih najpreprostejših in najbolj racionalnih oblik, v katerih nam kategorialna struktura ploskve in prostora gola stopi nasproti in v prostem teku idealne sfere doseže najvišje število obratov* (ist hier im Leerlauf der idealen Sphäre auf die höchste Tourenzahl gekommen) (Renner 1964: 64).

Na dlani je, da je v tej luči tudi izraba in kompozicija čistih oblik in oblikovnih odnosov v otroški in odrasli likovnosti bistveno različna. Prva ostaja pri enosmernosti odnosov, ki jo natančno in enoumno narekujejo predmetni pomeni, druga pa raziskuje mnogostranske možnosti čistih likovnih odnosov, ki jo omogoča "idealna sfera" s svojo kombinatorično odprtostjo (veliko število obratov). Celó več. Če so v prvem primeru odločilne oblike, so v drugem odločilni odnosi. Ali kot piše neoplasticist Piet Mondrian:

"Umetnost je v zgodovini kulture vedno znova dokazala, da univerzalna lepota ne nastaja iz posebnega značaja posamezne oblike, temveč iz dinamičnega ritma oblikovanih odnosov oziroma - v kompoziciji - iz medsebojnih odnosov oblik. Naloga umetnosti je, da te odnose določi, kar pomeni, da obstajajo oblike le zato, da ustvarjajo različne medsebojne povezave: oblike povzročajo odnose in odnosi ustvarjajo oblike. V tej dvojnosti oblik in odnosov pa nima nihče prednosti ..." (Slikarji o slikarstvu 1984: 206).

Gre torej za veliko kompleksnost odnosov med oblikami, ki pa je pogosto, ker so odnosi relacijske, se pravi povezovalne stvarnosti, ne znamo opaziti. Vidimi podobne oblike, ne opazimo pa v kateri smeri in kako so med seboj povezane, tj. pogosto ne znamo odkriti v kakšno infrastrukturno matrico so vključene. Mislim, da je prav ta nesposobnost oz. površnost tisto, kar je povzročilo in še povzroča navidežno stapljanje in prelivanje dosežkov otroške in odrasle likovnosti.

Preostane mi torej še sklep.

4. NOTRANJOST, NEPOGREŠLJIVOST NA SVOJEM MESTU

Ta dolga vrat zamislekov nam je torej, upam, v dobršni meri pokazala, kako se odrasla in otroška likovnost tudi v pogojih moderne dobe ne prelivata tako zlahka in obojestransko ena v drugo in se poleg tega tudi prav nič ne mešata med seboj, še zlasti ne do nerazpoznavnosti. Tako ena kot druga imata natančno določeno polje delovanja z natančno profiliranimi cilji in metodami. In tako ena kot druga izkazujeta na tem specifičnem mestu svojo funkcionalno upravičenost in nepogrešljivost. *Otroška likovnost v kognitivni razgradnji videza vidne stvarnosti, ki privede do voljnega razumevanja in izrabe temeljnih predmetnih in prostorskih vsebin, zrela likovnost pa v preoblikovanju prostora v skladu s človekovimi telesnimi, duhovnimi in kulturnimi potrebami, s čimer prestavlja mejnike naravno oblikovanega na gibko in poživljajoče območje umetnega oz. umetniškega.*

Otroško likovno izražanje je v tem smislu področje likovne prednapetosti, ki se lahko, ni pa nujno, povzpne do statusa zrele likovnosti. To pa šele, ko preraste samo sebe, ko torej na neki posebno ploden in čudovit način umre. Kajti ..." če pšenično zrno ne pade v zemljo in ne umrje, ostane samo, če pa umrje, obrodi obilo sadu" (Jan 12, 24).

VIRI

- ARNHEIM, Rudolf, *Anschauliches Denken*, Du Mont Schauberg, Köln, 1972.
BRITISCH, Gustaf, *Theorie der bildenden Kunst*, Ratingen, Alois Henn Verlag, 1952.
BUTINA, Milan, *Elementi likovne prakse*, Ljubljana, Mladinska knjiga 1982, str. 141-162.
BUTINA, Milan, *Slikarskomišljenje. Od vizualnega k likovnemu*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1984.
CHARPIER, J. & SHIGERS, P., *L'Art de la Peinture*, Paris, Éditions Shegers, 1957.
DOLAR, Mladen, ŽIŽEK, Slavoj, *Hegel in objekt. Filozofija skozi psihoanalizo*, Ljubljana, DDU Univerzum, 1985.
LEGER, Fernand, *Fonctions de la Peinture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1975.
MUHOVIČ, Jožef, *Vstop v likovno logiko*, (doktorska disertacija), Ljubljana, FF Univerze E. Kardelja, 1986.
RENNER, Paul, *Ordnung und Harmonie der Farben. Eine Farbenlehre für Künstler und Handwerker*, Ravensburg, Otto Maier Verlag, 1964.
SLIKARJI O SLIKARSTVU (ur. T. Brejc), Ljubljana, Mladinska knjiga, 1984.
VIGOTSKI, Lav, *Mišljenje i govor*, Beograd, Nolit, 1977.
ŽIŽEK, Slavoj, *Hegel in označevalec*, Ljubljana, DDU Univerzum, 1980.