

# REVERZIBILNI PRISTUP UČENJU POVIJESTI UMJETNOSTI KROZ ANIMIRANU SERIJU BOJACK HORSEMAN

---

Juriša, Antonela

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:243569>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-23**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in  
Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU

ODSJEK ZA VIZUALNE I MEDIJSKE UMJETNOSTI

SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ LIKOVNA KULTURA

ANTONELA JURIŠA

**REVERZIBILNI PRISTUP UČENJU POVIJESTI  
UMJETNOSTI KROZ ANIMIRANU SERIJU  
BOJACK HORSEMAN**

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:

Lana Skender, predavačica

Osijek, 2020.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

### IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Antonela Juriša potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom „*Reverzibilni pristup učenju povijesti umjetnosti kroz animiranu seriju BoJack Horseman*“ te mentorstvom predavačice Lane Skender rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, \_\_\_\_\_

Potpis

\_\_\_\_\_

## **SAŽETAK**

Tema ovog diplomskog rada je primjena obrnute kronologije na satu nastavnog predmeta Likovna umjetnost, prednosti i razvoj kulturnog obrazovanja učenika. Prvi dio rada opisuje razvoj vizualne kulture i njene definicije, drugi dio rada uspoređuje klasični pristup poučavanju povijesti umjetnosti sa obrnutom kronologijom, a završno sa trećim dijelom diplomski rad kroz primjere prikazuje primjenu obrnute kronologije kroz animiranu seriju BoJack Horseman.

Ključne riječi: obrnuta kronologija, vizualna kultura, obrazovanje, povijest umjetnosti, BoJack Horseman

## **ABSTRACT**

The subject of this thesis is the application of reverse chronology during the Visual art education, what are its advantages and how it can advance the cultural education of students. First part of the thesis describes the development of visual culture and its definitions, second part of the thesis compares the traditional approach to teaching history of art with the reverse chronology approach, finally the thesis is concluded with the examples of reverse chronology approach through the animated series BoJack Horseman.

Keywords: reverse chronology, visual culture, education, history of art, BoJack Horseman

## Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Vizualna kultura.....	4
3. Popularna kultura .....	7
4. Kritika klasičnog pristupa učenju povijesti umjetnosti.....	10
5. Reverzibilni ili obrnuto kronološki pristup učenju povijesti .....	13
6. Obrnuto kronološki pristup učenju povijesti umjetnosti.....	16
7. Uloga istraživačkog pristupa u obrnuto kronološkom poučavanju.....	17
7.1. Uloga konteksta u obrnuto kronološko poučavanju	17
7.2. Likovna područja	19
8. Primjena obrnute kronologije u povijesti umjetnosti.....	20
8.1. Ciljevi i ishodi	20
8.2. Uspostavljanje veza	21
8.3. Primjer obrnute kronologije	23
9. Primjena obrnute kronologije u povijesti umjetnosti na osnovi animirane serije „BoJack Horseman“ .....	28
10. Zaključak.....	33
11. Literatura.....	34
12. Prilozi .....	36

## 1. UVOD

Poučavanju povijesti umjetnosti vrijeme je uvesti promjene koje će angažirati učenike i povezati njihovo shvaćanje sadašnjice sa prošlosti. Koncept nastave trenutno se svodi na polazak od samih početaka čovječanstva pa sve do danas. Takva kronologija kroz školovanje i život učenika ponavlja se nekoliko puta, a dok se dospije do suvremenog vremena uglavnom dođe do manjka sati pa se onda u većini slučajeva suvremenost preskoči iako je od iznimne važnosti učenicima i njihovome doživljaju svakodnevnice. Potrebno im je uvesti sistem koji će započeti baš od svega što im je blisko u dnevnome životu pa onda unatrag povezivati sa povijesnim događajima . Podjednako tako se treba tretirati i povijest umjetnosti pogotovo jer je vizualna kultura ključan dio našega doba. Okruženi smo slikama koje nerijetko vuku inspiraciju iz prošlosti stoga bi se ta činjenica trebala inkorporirati u obrazovanje.

## 1.1. SLIKOVNI OBRAT – PICTORIAL TURN

Pojam slikovni obrat prvi puta definira W.J.T. Mitchell u svojoj knjizi *The Picture Theory*. Prema njemu slikovni obrat javlja se kao odgovor na prethodni, tj jezični obrat koji je ustanovio Richard Rorty. Slika danas ima status koji je negdje između Kuhnove „paradigme i anomalije“, nastupajući kao središnja tema rasprave u humanističkim znanostima na način na koji je nastupio jezik: kao neka vrsta modela ili oblika za druge stvari i kao neriješen problem. Možda čak kao predmet vlastite „znanosti“ (Mitchell, 1994, str 13).

Zbog tog postojanja slike u nekom nedefiniranom polju teško je uočiti što točno slika predstavlja u suvremenom jeziku te na koji način obogaćuje čovjekovo shvaćanje okoline. To dodatno potvrđuje kako se stvarno nalazimo usred preokreta, potvrđuje kako trebamo pomak od jezičnog, tekstualnog shvaćanja i opisivanja vizualnosti i umjetnosti. Sveprisutni strah od slike koji je zarobio većinu lingvista koji se ujedno bave teorijom umjetnosti potrebno je razgraditi i potaknuti prema prihvaćanju novog sustava shvaćanja umjetnosti od njenog početka pa sve do danas, ili čak suprotno, od danas prema samome početku. Mitchell u svome tekstu daljnje opisuje kako nam mora biti jasno da slikovni obrat nije povratak naivnoj mimezi, kopiranju ili sličnim teorijama prikazivanja, niti obnovljena metafizika slikovne „prisutnosti“, te da se prije radi o postlingvističkom, postsemiotičkom ponovnom otkrivanju slike kao složenog međudjelovanja vizualnosti (Mitchell, 1994, str 16).

Suvremeno društvo u mnogim svojim aspektima u direktnom je dodiru sa slikom: od prometnih znakova sve do suvremenih medija poput serija viđenih na online streaming servisima poput Netflix-a.

*Srž teorije slikovnog obrata: ne–slikovne ili izvanslikovne fenomene treba interpretirati kroz sliku ne zato što je riječ o metodi superiornoj lingvističkom modelu tumačenja po sebi, nego zato što je zaokret prema medijskoj dominaciji slikâ promijenio način kako vidimo svijet i kako smo viđeni u svijetu (Purgar, 2009, str 14).*

Budući da smo pod preplavljujućim utjecajem slika potrebno je taj fenomen proučavati na dubljoj razini kako bi mogli bolje shvatiti kako funkcionira, kako utječe na čovjeka kao promatrača. Količina informacija koja se gotovo instantno može iščitati iz slike predstavlja prijetnju lingvistički orijentiranoj kulturi. Mitchell to definira kao spoznaju da promatranje (zurenje, praksa promatranja, nadzor i vizualni užitak) mogu predstavljati problem dubok koliko i razni oblici čitanja (dešifriranje, dekodiranje, interpretacija, itd.) i da doživljaj vizualnog ili „vizualna pismenost“ možda ne mogu u potpunosti biti objašnjeni preko modela tekstualnosti. To nas vraća natrag na sveopću prisutnost slika i slikovnog prikazivanja u suvremenom životu. Purgar (2009) navodi kako izum fotografije, uljanog slikarstva, umjetne perspektive, kiparskog odljeva, Interneta, pisma, same mimeze, očigledne su instancije kada se čini da novi način stvaranja vizualnih slika označava povijesnu prekretnicu prema boljem ili lošijem. Uzevši to sve u obzir, bilo bi pogrešno fokusirati se samo na jednu od tih prekretnica, držati se velike razdjelnice između doba pismenosti i doba vizualnosti.

Sustav lingvističkog shvaćanja stvarnosti nema toliko izražen utjecaj na suvremeno informacijsko doba koje je trenutno u punom zamahu. Brzinski se mijenja i evoluirala. Lingvistički pristup nema kapacitet za praćenje tih promjena onoliko koliko ima slika koja je uvijek imala moć prenošenja više informacija odjednom. Slikovni obrat se međutim ne treba smatrati kao sustav koji će zamijeniti paradigme jezika, umjesto toga treba se shvatiti kao obogaćivanje kroz prodor u slikovne paradigme i književnost. Slikovni obrat ne postavlja se u poziciju superiornog teorijskog pojma niti dovodi do negacije utjecaja lingvističkog obrata. Ne zauzima neku središnju poziciju bilo koje humanističke discipline kojoj je glavni cilj proučavanje slika i vizualnih fenomena poput mehanizama pogleda, nadgledanja itd. (Purgar, 2009, str 14). Slikovni obrat ne nastoji u potpunosti odstupiti od tekstualnosti niti pokušava umanjiti vrijednost pisane riječi jer se zapravo slika i tekst međusobno podupiru. Mitchell doduše tvrdi kako slike treba promatrati kao autonomne jedinice — čak i onda kad su nerazdvojivo povezane s jezikom. Premda su riječi i slike nužno isprepletene, jednu formu ljudske djelatnosti ne možemo izjednačiti s drugom (Purgar, 2009, str 14).



## 2. VIZUALNA KULTURA

Vizualnu kulturu možemo smatrati fenomenom postmodernističkog društva. Količina slikovnih sadržaja koja nas okružuje nadmašuje prethodna stoljeća koja su većinom bila karakterizirana tekstem.

Vizualna kultura je taktika kojom proučavamo genealogiju, definicije i funkcije postmodernističkog svakodnevnog života kroz oči konzumera umjesto proizvođača. Razdvojeni i fragmentirani kulturu koju zovemo postmodernizmom najbolje je zamišljati i shvaćati vizualno, podjednako kao što je devetnaesto stoljeće bilo obilježeno novinama i novelama (Mirzoeff, 1993). Informacijsko doba je u punom zamahu, brzinski se mijenja, evoluira i razvija. Za suvremenu osobu vizualno iščitavanje informacija pretvara se u inačicu jezika, postaje vještina koja je stekla važnost u načinu shvaćanja okoline. Drugim riječima, vizualna kultura ne ovisi samo o slikama, nego o suvremenoj (modernoj) tendenciji prema zamišljanju ili vizualizaciji postojanja (Mirzoeff, 1993). Stoga vizualna kultura ne odnosi se samo na viđenje umjetničkih djela u galerijama i muzejima, ona uključuje svaki jasno vidljiv aspekt života: reklame, filmovi, fotografije, animacija i slično. Potrebno je proučavati vizualnu kulturu iz perspektive konzumera, onoga koji promatra.

Nicholas Mirzoeff navodi kako se vizualna kultura može smatrati novim pravcem zbog njene usredotočenosti na vizualnost kao mjesto gdje se značenja stvaraju, uspostavljaju. Kultura zapadnog svijeta postavila je govornu riječ kao najviši oblik intelektualne prakse dok s druge strane vizualne reprezentacije doživljava kao drugorazredne ilustracije ideja. Mirzoeff daljnje potvrđuje kako pojava vizualne kulture razvija ono što W.J.T. Mitchell je nazvao "teorijom slika", smislu da su neki aspekti zapadne filozofije i znanosti došli usvojiti slikovni, a ne tekstualni pogled na svijet. Kako bi lakše shvaćali studije vizualne kulture prvi korak koji moramo uspostaviti je taj gdje moramo spoznati kako vizualna slika nije stabilna, već mijenja svoj odnos prema vanjskoj stvarnosti u pojedinim trenucima moderne (Mirzoeff, 1999, str 7).

Kao što je filozof Jean-François Lyotard tvrdio: *"Modernost, gdje god se pojavi, ne događa se bez razbijanja uvjerenja, bez otkrića nedostatka stvarnosti unutar stvarnosti, ili nekog otkrića povezanog s izumom drugih stvarnosti"* (Lyotard, 1993, str 9).

Polje vizualne kulture potrebno je detaljnije ispitati kako bi što bolje shvatili kako je došla do takve središnje uloge u modernom životu. Bitno je naglasiti kako taj zadatak nije neka uzaludna potraga za "izvorom" moderne vizualnosti u proteklom vremenu. Radi se o strateškoj reinterpetaciji povijesti modernih vizualnih medija s naglaskom na kolektivno shvaćanje umjesto da se fragmentira na disciplinane jedinice poput filma, televizije, umjetnosti i videa. Umjesto tradicionalne težnje prema enciklopedijskom znanju, vizualna kultura mora usvojiti svoj kratkoročan i promjenjiv status pogotovo ako u obzir uzmemo koliko se često izmjenjuje raspon suvremenih vizualnih medija i njihove upotrebe (Mirzoeff, 1993).

Neizostavne dijelove vizualne kulture nije moguće definirati kroz medije koliko je moguće sa interakcijom među promatračem i subjektom promatranja. Mirzoeff (1993) opisuje prepuštanje vizualnim medijima i tehnologijama kao doživljavanje vizualnoga događaja. On pod vizualnim događajem podrazumijeva interakciju vizualnog znaka, tj. tehnologije koja omogućuje i održava taj znak, i gledatelja. Budući da dolazi do višestruke interakcije potrebno je unaprjeđivati interpretacijske strategije izvan već poznate uporabe semiotičke terminologije. Za mnoge kritičare problem vizualne kulture ne krije se u njezinom naglasku na važnost vizualnosti, već u korištenju kulturnog okvira kako bi se pojasnila povijest vizualnosti. (Mirzoeff, 1993).

Vizualna kultura kao novi pristup predmetima i slikama može se smatrati kao „novom, novom povijesti umjetnosti“ kako ju je nazvala povjesničarka umjetnosti Marsha Meskimmon. Uzlet ovog novog pristupa daje nam naslutiti kako postoji nešto što nije sasvim uredu sa načinom na koji je povijest umjetnosti bila primjenjivana budući da je tradicionalno to polje više usmjereno prema „transhistorijskim istinama, bezvremenskim umjetničkim djelima i nepromjenjivim kritičkim kriterijima“ (Meskimmon, 1997, str 331). Smjesti ili se vizualna kultura unutar konteksta poučavanja, jasno se vidi kako se ona udaljava od tipičnog kronološkog istraživanja povijesti umjetnosti. Mnoga mjesta poput Harvarda, Swarthmorea i Sveučilišta u Kaliforniji, Santa Barbara već su počeli primjenjivati uvođenje učenika u povijest metoda i rasprava u tom području, umjesto da ih traži da zapamte imena, datume i umjetnička djela (Innes, 1998, str 6).

U odnosu na tradicionalnu povijest umjetnosti, vizualna kultura može se doticati masovne kulture i popularnom umjetnošću. Sukladno tome vizualna kultura prirodno gravitira prema studijima filma. No unatoč mogućnosti filmskih programa da se poistovjete i usmjere na suvremene ili recentne materijale, vizualna kultura može se puno lakše okrenuti prema dalekoj prošlosti (Innes, 1998, str 7).

Vizualna kultura velikim dijelom se oslanja na osjetilne doživljaje vida. to oslanjanje pruža dobrodošao reljef samoreferencijalnom svijetu jezičnih odnosa. Barbara Stafford lijepo je artikulirala tu napetost kada je u svojoj knjizi iz 1996. napisala:

*„Mislím kako treba odvojiti shvaćanje kognicije kao dominantno i agresivno lingvističkom. To je narcisoidna plemenska prisila da se preuveliča uloga logosa [riječ] i uništi suparnička slikovnost.“ (Barbara Maria Stafford, Good Looking: Essays on the Virtue of Image, 1996, str 7)*

Vizualnu kulturu možemo smatrati kao postmodernističkim alatom pomoću kojega možemo razobličiti i dekonstruirati sve što je zastarjelo i beskorisno. Nudi nove mogućnosti svima koji teže reformi povijesti umjetnosti. Kroz vizualnu kulturu možemo uživati u svim vizualnim senzacijama i iskustvima, učiniti interdisciplinarnost dobrodošlom te radovati se istančanosti visoke umjetnosti kao i važnosti koju predstavlja masovna ili popularna kultura. Otvara nam se mogućnost usredotočivanja na promatranje kulture apolitički, iz perspektive antropologije (Innes, 1998, str 8).

### 3. POPULARNA KULTURA

Prije nego što definiramo popularnu kulturu moramo najprije definirati što je kultura. Raymond Williams (1983) kulturu naziva jednom od dvije ili tri najkompliciranije riječi na engleskom jeziku. Prema Williamsu postoje tri donekle široke definicije kulture. Prva nalaže kako se pojam kultura odnosi na generalni proces intelektualnog, spiritualnog i estetičkog razvitka. Druga definicija kulture opisuje ju kao određen način života bilo ljudi, razdoblja ili skupine. Treća definicija opisuje kulturu kao način označavanja, označavajuće prakse. To shvaćanje nam dopušta da govorimo o sapunicama, pop glazbi i stripu kao primjerima kulture.

Popularna kultura postala je temelj suvremene kulture. Provlači se kroz niz područja suvremenog života, referencira se kroz jezik, filmove, tehnologiju, hranu, modne trendove, praćenje serija putem streaming servisa; prilagođava i konstantno se izmjenjuje ovisno o vlastitim potrebama i interesima. Istovremeno postoji u stanju proizvođača kulture i njenog potrošača. Teško je svrstati popularnu kulturu u jednu definiciju budući da se često vode rasprave među teoretičarima o tome što je ona, kada je nastala, koji su joj ciljevi. U odnosu na definiciju popularne kulture puno je jednostavnije iščitati koja su joj osnovna obilježja – spektakl, progresivnost, kontradiktornost, pružanje zadovoljstva te raskid sa tradicionalnim normama i vrijednostima (Labaš i Mihovilović, 2011)

U svojoj knjizi „*Cultural theory and popular culture: an introduction (2018)*“ John Storey kroz šest različitih definicija pokušava odgovoriti na glavna problemska pitanja popularne kulture, te dešifrirati što je točno popularna kultura.

Definiranje započinje sa prvom i osnovnom misli o popularnoj kulturi koja nalaže kako je ona jednostavno rečeno kultura koja je široko rasprostranjena, prihvaćena i voljena diljem generalne populacije. Definicija je poprilično demokratska pa tako možemo zaključiti kako ima i priznanje šire publike.

Druga definicija popularne kulture opisuje ju kao ostatke nakon što je kolektivno određeno što je visoka kultura. Ona umanjuje važnost popularne kulture, smatra ju rezidualnom i smješta ju u položaj gdje samo nadopunjuje tekstove koji nisu u mogućnosti doseći standarde potrebne kako bi se kvalificirali kao visoka kultura. Drugim riječima, kako bi mogla biti stvarna kultura, mora biti

zahtjevana. Ta zahtjevnost daje joj ekskluzivan status koji paralelno potvrđuje i ekskluzivnost osoba koje konzumiraju tzv. visoku kulturu. Francuski sociolog Pierre Bourdieu uočio je kako ovakav razdor među kulturama podupire i razlike među društvenim staležima. Otvara vrata problematici ukusa koji je se smatra kao ideološka kategorija namijenjena isticanju staleža. Ovakva definicija je urođeno trans-historijska u smislu da je vezana uz svoj prijašnji društveni kontekst.

Primjerice, William Shakespeare je u suvremeno doba viđen kao epitom visoke kulture dok je u svoje vrijeme bio samo dio popularnoga kazališta, a slično se može reći i za Charlesa Dickensa. Film noir je također žanr koji je prešao granicu popularne i visoke kulture u smislu da je nekada bio dio popularne kinematografije, a danas se provlači kroz akademske krugove. Ova definicija ide ruku pod ruku sa izjavama kako je popularna kultura dio masovne, komercijalne kulture. U odnosu na to, visoka kultura je odraz individualnoga stvaranja pa se kao takva mora smatrati kako ima jednako visoka moralne i estetičke vrijednosti.

Treća definicija se nadovezuje na prethodnu tvrdnju. Definicija nalaže kako je popularna kultura zapravo masovna kultura. Zagovornici ovog načina promišljanja o popularnoj kulturi pod čvrstim su uvjerenjem kako je popularna kultura beznažno komercijalna. Ako je nešto masovno proizvedeno onda je i masovno konzumirano. Kao takvu lako ju je pretvoriti u formulu pomoću koje će se manipulirati u svrhu promicanja neke političke ideologije.

Četvrta definicija smatra kako je popularna kultura rezultat kulture „od čovjeka za čovjeka“ . Zagovara autentičnost kulture naroda, a bilo koja teorija koja nalaže kako je popularna kultura na bilo koji način vezana uz „ljude s visoka“ nije prihvatljiva. Ovu vrstu popularne kulture možemo smatrati i folklornom kulturom koja je često promatrana i sa strane romantiziranja radničke klase kao glavnog izvora protesta protiv suvremenog kapitalizma (Bennett prema Storey-u, 1980). Problem sa ovom definicijom leži u tome što je ponekad teško razaznati koga se može smatrati „čovjekom“, te negira komercijalnu prirodu popularne kulture na kojoj se ona i bazira.

Peta definicija popularne kulture bazira se na analizi politike hegemonije koju je ustanovio talijanski marksist Antonio Gramsci. Gramsci (2009) koristi koncept hegemonije kako bi opisao način na koji dominantne grupe nekoga društva pokušavaju zadobiti priznanje i suglasnost od strane podređenih grupa unutar društva. Priroda ove definicije postavlja popularnu kulturu izvan granica teorije nametnute masovne kulture, pa se ujedno niti ne sudara sa kulturom naroda. U jedinstvenom je položaju gdje pruža kompromis masovnoj i kulturi naroda.

Šesta definicija tiče se debate o postmodernizmu. Definicija postmodernističke popularne kulture svodi se na jednostavan zaključak, a to je kako unutar postmodernističkog društva i kulture više ne postoje jasne granice između niske i visoke kulture. Onima koji zagovaraju ovu definiciju ona predstavlja kraj elitizma nastalog kroz arbitrarno razdjeljivanje kulture na visoku i nisku. Suprotno tome, ostatak koji je protiv, vidi ovu definiciju kao označavanje kraja kulturi i prevlasti trgovine, komercijalizma.

O problematici popularne kulture ne bi trebalo doći do krajnje definicije budući da se suvremeno doba munjevito mijenja iz dana u dan. Bennett (1982) ukazuje kako ne postoji jedinstven ili „ispravan“ način rješavanja ovih problema; samo niz različitih rješenja koja imaju različite implikacije i učinke. "

*U popularnoj kulturi, međutim, nisu podjednako zastupljene sve kulture svijeta, već je prisutna dominacija američke kulture. Medijska kultura SAD-a prisutna je u gotovo svim zemljama svijeta, svi gledaju CNN, MTV, holivudske filmove, američke sitcomove i celebrity showove, cijeli svijet pije Coca-Colu, nosi džins, jede u McDonald'su te se koristi Microsoftovim softverom. No, iako većina izričaja zaista potječe iz američkoga društva, netočno je popularnu kulturu izjednačavati sa suvremenom američkom kulturom. Primjer su za to japanski crtani filmovi, tzv. anime, koji se također distribuiraju diljem svijeta i iznimno su popularni među mlađom generacijom, bolivudski filmovi ... (Labaš i Mihovilović, 2011, str 107)*

#### 4. KRITIKA KLASIČNOG PRISTUPA UČENJU POVIJESTI UMJETNOSTI

Bitan događaj u povijesti hrvatske povijesti umjetnosti, jest uvođenje srednjoškolskoga predmeta Likovna umjetnost u gimnazijske nastavne programe potkraj 50-ih i početkom 60-ih godina 20. stoljeća. Predmet je u hrvatske gimnazije uveden prije svega nastojanjima i zalaganjem prof. dr. sc. Milana Preloga, koji je osmislio prvi nastavni plan i program, jedinstven u europskim okvirima po pristupu likovnom umjetničkom djelu, dok ga je metodički i didaktički vrlo progresivno i dubinski razradila prof. dr. sc. Jadranka Damjanov. (*Josipa Alviž i Jasmina Nestić, 2016, str 233*).

Plan i program usko vezan za sat povijesti likovne umjetnosti ne postoji, već je obuhvaćen pod plaštem generalnog plana i programa likovne umjetnosti za gimnazije. Pri učenju i poučavanju predmeta Likovna umjetnost sadržaj je tematski podijeljen po godinama učenja s nekoliko podtema unutar svake teme te obuhvaća cijeli raspon umjetničkoga stvaranja od pretpovijesti do danas. (*NV 7/2019 (22.1.2019.), Odluka o donošenju kurikuluma za nastavni predmet Likovne kulture za osnovne škole i Likovne umjetnosti za gimnazije u Republici Hrvatskoj*). Sam po sebi takav slijed i prikaz povijesti ima smisla jer daje jasan protok vremena. Nadalje, u istome dokumentu se navodi: Sadržaj se unutar pojedine godine učenja ne mora poučavati kronološkim slijedom, već učitelj odabire onaj pristup kojim će najbolje ostvariti teme i podteme zadanim ishodom, slobodno ih ispreplićući i kombinirajući. S druge strane aktualni nastavni plan i program predmeta Likovna umjetnost (1994.), u velikoj mjeri temeljen na prvome programu iz 1960. godine, sadržajno i strukturalno nije osuvremenjen gotovo od doba uvođenja toga srednjoškolskog predmeta (Alviž i Nestić, 2016). Kada dođe do predavanja i poučavanja gradiva povijesti umjetnosti mnogi učitelji se strogo pridržavaju upravo tog kronološkog pristupa.

Kada se radi o poučavanju povijesti umjetnosti u srednjim školama, učitelji imaju tendenciju pripremati sat na isti način kako se njih poučavalo dok su bili studenti (LaPorte, Speirs i Young, 2008.). Čini se kako mnogi učitelji umjetnosti misle da poučavanje povijesti umjetnosti mora biti isključivo u svrhu prenošenja informacija učenicima u obliku slajdova. Fitzpatrick (1992) smatra kako se povijest umjetnosti tako rijetko poučavala kao istraživački pristup u svrhu učenja o umjetnosti da ovome području nema dovoljno istraživanja. S takvim nedostatkom informacija nije iznenađujuće što učitelji umjetnosti prate ono što im je poznato pa se nađu u situaciji gdje ponavljaju ista zastarjela predavanja o kojima su prije i sami prigovarali. (Bergh, 2011, str 2.)

Prema Penny McKeon predmet povijesti umjetnosti je slikovito opisan kao siročić u domeni poučavanja likovne umjetnosti.

Kronološki prikaz povijesti umjetnosti pruža učenicima način da organiziraju ogromne količine informacija, međutim, postoje mnoge dodirne točke koje spajaju suvremenu umjetnost sa tradicionalno linearnom povijesti umjetnosti što pruža prednost formiranju novih ideja, te pomaže učenicima da shvate tradicionalnu i suvremenu umjetnost. (Page i dr., 2006.) Čekanje do kraja školske godine kako bi učili o suvremenoj umjetnosti učenicima ne daje spoznaju o povezanosti sadašnjosti i prošlosti (Freedman, 1991). Miješanje suvremenosti u program povijesti umjetnosti potiče učenike da se ne bave samo formalističkim stajalištima i pogledima o umjetnosti, pogotovo jer suvremena umjetnost ima tendenciju da se ne uklapa u definicije umjetnosti (Gude, 2004; Lee, 1993; Mayer, 2008 prema Bergh, 2011, str 5).

Promatra li se tipične kurikulume koji imaju veze sa povijesti umjetnosti može se zaključiti kako se većina instrukcija oslanja na kronološku prezentaciju činjenica i recitaciju zapadnjačkih kanona umjetnosti sa jako malim obzirom prema postavljanju umjetnika ili umjetničkoga djela unutar bilo kojeg društvenog koncepta. Uspješan učitelj umjetnosti mora biti sposoban pronaći načine da spoji povijest umjetnosti sa dnevnim životom učenika te pronaći veze koje su im smislene. (Bergh, 2011, str 4).

Sandell (2009) ističe kako su životi učenika 21. stoljeća dnevno, sa svih strana bombardirani sa slikama. Učenicima je stoga nužno imati vještine i alate kako bi mogli 'secirati' njihovo značenje i svjesno ih zadržavati. Aktivnosti koje potiču učenike na pregledavanje filmova, serija, glazbe, plesa, kazališta, časopisa, reklama, video igara sa ciljem da pronađu reference na umjetnička djela pomažu i im prepoznati koliko je umjetnost prisutna u njihovim životima. Slike se također mogu preispitivati i na način gdje se traže poruke koje sadržaj slike predstavlja. Nadalje, osim likovnih djela, učenike treba poticati i da pronalaze reference na povijesne događaje unutar suvremene umjetnosti (Bergh, 2011).

Satovi povijesti umjetnosti često se sastoje od gledanja reprodukcija na platnu u zamračenoj sobi, tzv. „art in the dark“, gdje se većinom fokusiraju na zapisivanje bilješki, recitiranje činjenica te prenošenje interpretacija koje su tretirane kao da su dio univerzalne istine, a nakon svega toga znanje učenika biva testirano ispitima. Takav način pristupa satu te prenošenju lekcija pokazao je loše rezultate što se tiče zadržavanja informacija, te utječe na nisku motivaciju, pogotovo na



razinama ispod fakulteta. Taj tradicionalni sat povijesti umjetnosti ostavlja većinu učenika pod dojmom da je umjetnost dosadna i da nema nikakve veze sa njihovim životima. Učitelj je u tom pristupu u poziciji gdje obavlja većinu posla dok mozak učenika biva besposlen (Steinspring, Steele, 1993, str 7)

Steinspring i Steele dalje opisuju kronološki pristup učenju kao omiljenu organizacijsku strukturu neiskusnih ili u potpunosti predmetno usmjerenih učitelja (u odnosu na učitelje koji su usmjereni prema učeniku). Predstavljanje povijesnog materijala kronološkim redosljedom zavodljiv je postupak jer se čini posve logičnim i podrazumijeva uzročno-posljedičnu vezu između događaja. Osim što netočno sugerira da niz nužno ima značenje, kronologija se može vrlo lako krivo protumačiti, u smislu da nalaže kontinuiran napredak s time da je suvremeno doba najviši oblik ljudskog postignuća.

Odstupanje od tradicionalnih metoda poučavanja povijesti umjetnosti predstavlja niz novih izazova za učitelje likovne umjetnosti. Najjednostavniji put je učiniti kako se uvijek radilo i kretati se sa stavom da ako to ne funkcionira, najvjerojatniji razlog za loše rezultate je taj što se učenici jednostavno ne trude dovoljno. Učitelji trebaju preuzeti odgovornost da spoje tradicionalne umjetničke radove sa suvremenim idejama i suvremenim umjetničkim djelima (Bergh, 2011). Veze između suvremene vizualne kulture i prošlosti od kritične su važnosti ako želimo da učenici razviju shvaćanje kompleksnosti njihovog vizualnog svijeta (Freedman, 2003).

## 5. REVERZIBILNI ILI OBRNUTO KRONOLOŠKI PRISTUP UČENJU POVIJESTI

Način na koji pristupamo obrnutoj kronologiji prilikom poučavanja povijesti svodi se na preusmjeravanje primarnog fokusa na suvremeno doba pa se od njega slijede logični putevi unatrag kako bi se učilo o bitnim povijesnim, kulturnim i tradicionalnim stilovima i umjetničkim formama. Obrnuta kronologija, u odnosu na uobičajeni pristup koji bi započeo od prošlosti, slijedi uzročno-posljedične događaje kako bi se bolje razumjeli utjecaji na umjetnička djela, stilove, tematiku, medije, tehnike i pristupe nekog umjetnika (Misco i Patterson, 2009.).

Obrnuta kronologija u nastavi je još uvijek relativno novi pristup te postoji potreba za daljnjim istraživanjem. Eksperimentalna studija ovoga područja potrebna je kako bi mogli jasnije objasniti obrnutu kronologiju. Brojni obrazovni i psihološki eksperimenti pokazali su da je besmisleni materijal poput nizanja nepovezanih činjenica, datuma, i naziva mnogo brže zaboravljen nego značajan, relevantan materijal blizak učenicima. Većinu učenika na kraju krajeva više zanimaju aktualna socijalna i politička pitanja, situacije sa kojima se mogu osobno povezati. Zbog te usmjerenosti prema sadašnjosti koju učenici pokazuju, učitelji imaju zahtjevan zadatak povratka učenika u prošlost. (Pfannkuche, 1971).

Idealan pristup poučavanju povijesti problem je koji su brojni akademici i znanstvenici već desetljećima pokušavali savladati različitim pedagoškim i kurikularnim pristupima. Češće bi se dogodilo da njihove ideje odu predaleko izvan okvira mogućnosti pa ne uzimaju u obzir pritisak pod kojim su učitelji zbog gradiva koje zapravo moraju obuhvatiti. Zbog tog pritiska velik broj učitelja poseže za uobičajenim, tradicionalnim pedagoškim metodama poučavanja. Te metode kreću se kroz gradivo prebrzo i učiteljima ostavlja malo prostora da u svoja predavanja uklope ideje koje imaju mogućnosti uspostaviti i zadržati interes učenika. (Doppen i dr., 2008).

Učenici se udaljavaju od predmeta ukoliko su suočeni sa osjećajem povijesne neizbježnosti i linearnom kronološkom progresijom kroz gradivo. Takva negativna reakcija predstavlja učiteljima još jednu zastrašujuću prepreku (Pfannkuche, 1971). Sternberg (1990, str. 901) opisuje obrnutu kronologiju kao udaljavanje od "tiranije vremena". Manjak povezanosti sa životnim iskustvima, interesima ili prethodnim znanjem učenika daljnje ih odvaja od gradiva koje se prolazi kroz kronološku progresiju. Dublji razdor pojavljuje se posebice

ako sam učitelj više cijeni povijest nego suvremenost. Potrebno je promijeniti cijeli pristup poučavanju povijesti: krenuti od sadašnjosti i pratiti unatrag problem predmeta ili događaja koji je nastao. Takva metoda ne bi trebala biti specifična i nepromjenjiva kao sadašnja, kronološka metoda (Pfannkuche, 1971). Učitelji većinom povezuju povijesne događaje sa sadašnjicom i takav pristup može se doimati forsiranim i umjetnim pogotovo jer je puno prirodnije povezati sadašnje okolnosti sa prošlošću (Frymier, 1955).

Naravno, kronološki pristup od povijesti prema sadašnjosti može integrirati dozu reflektivnog ispitivanja povijesnih događaja i dati uvid u generalni razvoj. Obrnuto kronološki pristup međutim postavlja učenike u ulogu građana sudionika, umjesto samo pasivnih promatrača. Obrnuta kronologija daje im pristup koji je više intuitivan i logičan jer se mogu poistovjetiti sa početnim događajima od kojih mogu bolje stvarati poveznice sa prošlosti. Također narušava sumorne i pretjerano pojednostavljene instrukcije koje tradicionalno poučavanje povijesti nosi sa sobom, daje učenicima više situacija u kojima mogu primijeniti sumnju i čuđenje kroz koje dalje mogu preispitivati uzroke i posljedice (Misco, Patterson, 2009).

Upotrebom obrnute kronologije stvara se lančana veza između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti koja nekako paradoksalno i uklanja prijašnje barijere između ta tri nerazdvojiva vremenska konstrukta (Simpson 1983). Primjenom obrnute kronologije, na povijest gledamo kao materijal za donošenje obrazloženih prosudbi, proširujemo pogled na čovječanstvo i razvijamo vizije za sveopću dobrobit. Budući da je učiteljima cilj pomoći učenicima kako bi se razvili u građane korisne društvu, ovakav pogled na povijest stvara im čvrste temelje na osnovi kojih će donositi ispravne, razumne odluke danas i sutra (Barton & Levstik, 2004).

Obrnuto kronološki pristup je potencijalno iznimno plodonosan i prirodan put na kojem učenici mogu razviti interes za vlastito društvo i povijest koja mu je preteča, zbog toga zahtjeva stručne i kompetentne učitelje koji imaju izvrsno poznavanje sadržaja. (Frymier, 1955). Ovom metodom povijest se koristi na pragmatičan način, naglasak stavlja na postojeće probleme, osvjetljuje učenicima poznate događaje koji su povezani sa njihovim interesima. Iako je za učenike izuzetno važno razumjeti probleme, događaje i uvjete života iz perspektive ljudi koji su živjeli u prošlim vremenima, još više je važno da studenti razumiju prošlost iz perspektive današnjice (Misco i Patterson, 2009).

Važno je da student krene od nekog koncepta ili ideje s kojom je upoznat u odnosu na onu s kojom nije (Pfannkuche, 1971). Barton i Levstik (2004) smatraju kako uobičajenom linearnom narativu nedostaje aspekt kritičnosti, različitih perspektiva i alternativnih objašnjenja, te kako previše pojednostavljuje i udaljava nas od povijesti.

Svaki današnji događaj ima uzrok koji se dogodio jučer, prema tome prirodno ćemo težiti prema putovanju unatrag. Možemo nastaviti dalje istim principom: ti uzroci su zapravo rezultati još ranijih uzroka, koji su rezultat još ranijih uzroka i tako do samoga početka vremena (Frymier, 1955). Bilo koji nastavni plan zahtjeva određene kriterije prema kojima će se birati sadržaj, obrnuto kronološki pristup nije ništa drugačiji (Thornton, 2005). Sa obrnuto kronološkim pristupom učenici znaju u kojem smjeru moraju ići, gdje mogu pronaći sadržaj relevantan njihovom obrnuto povijesnom istraživanju (Simpson, 1983). U kontekstu aktualnih i višegodišnjih problema koji se tiču učenika te utječu na njihove zajednice lakše je suziti jaz između prošlosti i sadašnjosti ako prilikom poučavanja krećemo od današnjice (Polos, 1980). Oslanjajući se na teorije psihologije obrazovanja, naročito kada se radi o asocijacijama i povezanosti, možemo pretpostaviti da studenti uče više kada se tema studija odnosi na njihova životna iskustva, gdje lekcije izvlače iz poznatog i dopiru do nepoznatog. Zbog toga je obrnuto kronološki pristup u logičnom smislu poprilično prirodan za studente (Simpson, 1983).

Uključivanjem u interdisciplinarnu obrnutu kronologiju učenici rekonstruiraju i reorganiziraju iskustva unutar društva i samostalno mu dodaju značenje, što će im pak pomagati pri stvaranju budućih iskustava (Dewey, 1938). Nastava povijesti često je popraćena nepovezanim, besmislenim i suhoparnim iskustvima učenja i poučavanja. Postoji mentalna razdvojenost od gradiva sa kojom se učenici susreću, poredak od nekog arbitrarnog početka do kraja češće pogoršava i potiče nezainteresiranost učenika za povijesne sadržaje nego što ih potiče na daljnje samostalno istraživanje (Misco i Patterson, 2009).

Bilo koji postupak koji će pomoći mladima da nauče i uvažavaju čovjekove napore ovdje na zemlji, što učinkovitije i ugodnije, biti će vrijedni truda (Frymier, 1955.)

## 6. OBRNUTO KRONOLOŠKI PRISTUP UČENJU POVIJESTI UMJETNOSTI<sup>1</sup>

Primjena obrnute kronologije na predmet povijesti umjetnosti učinkovit je pristup istraživanju umjetničke prakse. Kao što je već prethodno spomenuto, u odnosu na uobičajeni kronološki pristup koji započinje sa događajem iz povijesti, ovaj pristup započinje sa fokusom na suvremeno doba a zatim slijedi logičke putove unatrag kako bi se učenike upoznao sa relevantnim povijesnim, kulturnim i tradicionalnim stilovima, i umjetničkim oblicima.

U okviru poučavanja povijesti umjetnosti te ujedno i suvremene umjetnosti obrnuta kronologija ima određene prednosti:

- Angažira učenike kojima interes leži u detaljnijem istraživanju ideja i događaja koji se odnose na vrijeme u kojem žive, s time da učinkovitije mogu uspostaviti slijed događaja koji povezuje sadašnjost sa prošlosti
- Potiče paralelno korištenje istraživačkog pristupa kroz koji učenici mogu preispitivati uzročno-posljedične utjecaje, te uspoređivati umjetničke oblike sadašnjeg i prošlog vremena
- Osigurava dovoljno vremena koje se može posvetiti usmjeravanju na bitne povijesne prakse
- Pruža jasan uvid na to kako poznavanje povijesnih djela i stilova zapravo asistira pri smislenijem razumijevanju suvremene umjetnosti
- Pomaže nam u razumijevanju odluka i izbora suvremenih umjetnika kroz proučavanje i osvještavanje utjecaja i događaja prethodnih generacija

---

<sup>1</sup>ISBN: 978-1-74378-094-7, *Visual Art General Senior External Examination Syllabus 2019*, © The State of Queensland (Queensland Curriculum & Assessment Authority) 2019.

## **7. ULOGA ISTRAŽIVAČKOG PRISTUPA U OBRNUTO KRONOLOŠKOM POUČAVANJU**

Ova vrsta učenja je iznimno ključna za područje vizualne umjetnosti. Naglašava učenicima bitnost postupka istrage pri donošenju zaključaka i potiče ih na rješavanje problema kroz pitanja koja omogućavaju više od jednog potencijalnog odgovora. Istraživačko učenje također pomaže razvijati kritičko i kreativno promišljanje, te unaprjeđuje njihovu ulogu u procesima koji se tiču estetike. Odmiče učenike dalje od suhoparnog prikupljanja činjenica i približava ih metakognitivnom shvaćanju umjetničkih koncepata. Osim što razvija vještine shvaćanja umjetnosti, također razvija i socijalne vještine jer potiče učenike na preuzimanje odgovornosti za vlastitu edukaciju.

### **7.1. ULOGA KONTEKSTA U OBRNUTO KRONOLOŠKO POUČAVANJU**

Kontekst je strukturirani okvir unutar kojega možemo pronaći informacije o glavnom fokusu i konceptima koji su omogućili razvoj vizualnog djela i njegovog značenja. Kontekst se dalje grana na četiri vrste, a to su suvremeni, osobni, kulturalni, i kontekst forme. Svaki od njih može se primijeniti za vrijeme učenikovog bavljenja umjetnošću, te mu pomažu razumjeti i cijeniti kako umjetnici uklapaju niz utjecaja i značenja u svoja djela.

Suvremeni kontekst analizira umjetnička djela prošlosti i sadašnjosti kroz oko umjetničkih ideja i problema 21. stoljeća. Kroz direktnu izradu učenici su u stanju ispitivati granice tradicionalnih umjetničkih praksi tako što rekonceptualiziraju, modificiraju i istražuju prisvajanje umjetničkih djela; istražuju utjecaj i ulogu novih tehnologija na umjetničke prakse i iskustva. Učenici proučavaju novo ili drugačije poimanje i važnost koja je bila pripisana umjetničkim djelima iz prošlosti; preispituju vrijednosti tradicije i pretpostavki o umjetnosti.

Osobni kontekst analizira i interpretira emocije, osjetilna iskustva, osobnu filozofiju, vjerovanja i ideje koje se odražavaju i mogu se iščitati u umjetničkom djelu. Analizira kako skup svega toga utječe na uključenost, značenje i komunikaciju kroz rad na osnovu kojega učenici istražuju vlastite reakcije na svijet koji ih okružuje. Također poučava o utjecajima života i iskustava likovnih umjetnika koja su utjecala na izradu djela.

Kulturalni kontekst opisuje analizu i interpretaciju društvenih utjecaja i prikaza vremena, mjesta, politike, svrhe, etničke pripadnosti, roda i duhovnih i svjetovnih uvjerenja o umjetničkim djelima i kako one doprinose shvaćanju likovnoga djela.

Učenici istražuju kulturne vrijednosti, suvremene, aktualne ili prošle događaje, društvene pritiske i stavove koji utječu na njih i druge, te utvrđuju porijeklo društvenog značenja priopćenog u umjetničkom djelu. Poučava ih kako umjetnici koriste svoj rad kao sredstvo pomoću kojega mogu prizvati promjene i potaknu razgovor o određenoj problematici društva.

Kontekst forme bavi se analizom tumačenja formalnih elemenata i načela vizualne umjetnosti, primjene materijala i tehnika, te stilističkih odlika karakterističnih za određeno povijesno razdoblje te poučava o ikonologiji unutar nekog djela. Učenici se osvrću na formalnu organizaciju i uspostavljanje vizualnih komponenti, eksperimentirajući sa simbolima i umjetničkim konvencijama. Upoznaju se sa vizualnim vrijednostima umjetničkih materijala, tehnika i procesa. Iščitavaju odnose između određenog vizualnog jezika, znakova, simbola i konvencija koji se koriste za prijenos informacija i ideja u umjetničkim djelima.

## 7.2. LIKOVNA PODRUČJA

Likovna područja uključuju i organiziraju znanje, vještine, tehnike i procese. Ona nisu ograničena na unaprijed osmišljena shvaćanja discipline vizualne umjetnosti. Služe kao vodilje i smjernice učiteljima na osnovi kojih mogu organizirati vlastiti sat slijedeće princip obrnute kronologije. Glavna srž doduše je u tome da se na umu drže umjetnici suvremenoga doba nakon što se odabere likovno područje. Podrazumijeva se kako se dolje navedena područja ne bi trebala smatrati finalnima.

2D	3D	TIME-BASED
<ul style="list-style-type: none"><li>• kolaž</li><li>• crtanje</li><li>• slikanje</li><li>• fotografija</li><li>• grafika</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• keramika</li><li>• fibre art</li><li>• instalacije</li><li>• skulpture</li><li>• nosivi umjetnički predmeti</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• electronic imaging</li><li>• film i animacija</li><li>• sound art</li><li>• perfromans</li></ul>



## 8. PRIMJENA OBRNUTE KRONOLOGIJE U POVIJESTI UMJETNOSTI<sup>2</sup>

### 8.1. CILJEVI I ISHODI

Ciljevi:

Učenici će kroz primjenu obrnuto kronološkog istraživanja:

- spoznati kako analizirati i interpretirati umjetnička te uočiti povijesne utjecaje na suvremene umjetnike
- spoznati kako suvremeni umjetnici sakupljaju i prenose vlastite spoznaje o umjetnosti i društvu kroz svoje radove
- spoznati kako povezati suvremene umjetnike sa umjetnicima, vještinama ili tehnikama iz povijesti koji dijele slične ideje i viđenja
- Prepoznati ključne suvremene, osobne, društvene kontekste, te kontekste forme umjetničkih djela

Ishodi:

Razlikovati i identificirati bitne povijesne, kulturne i tradicionalne umjetničke stilove i forme.

Prepoznati uzročno posljedične veze koje su imale utjecaj na stil i vještine suvremenih ili povijesnih umjetnika.

Spoznati suvremene pristupe shvaćanja vizualne umjetnosti.

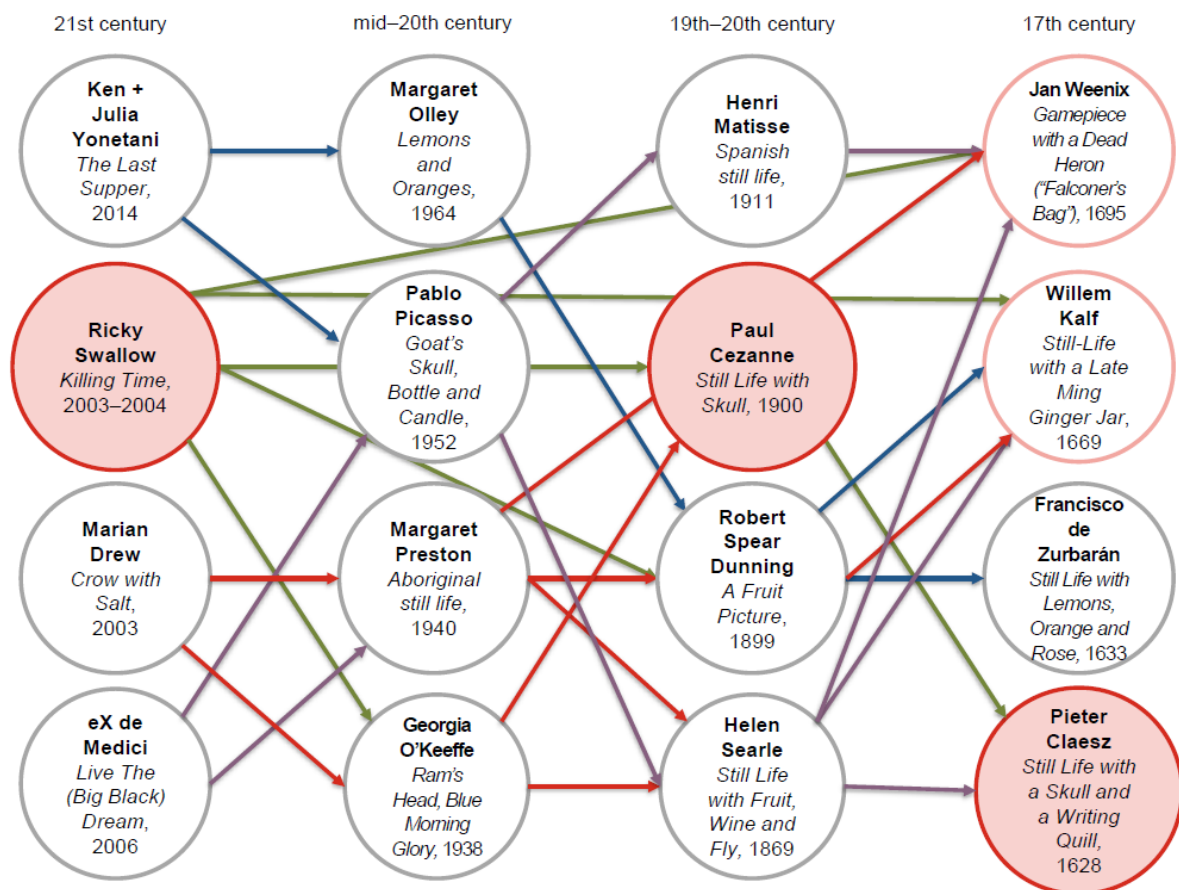
---

<sup>2</sup>*Visual Art, supporting resource: Reverse chronology, ©The State of Queensland (Queensland Curriculum & Assessment Authority) 2019.*

Stvarati poveznice između suvremene umjetnosti sa relevantnim povijesnim vještinama i tradicijama.

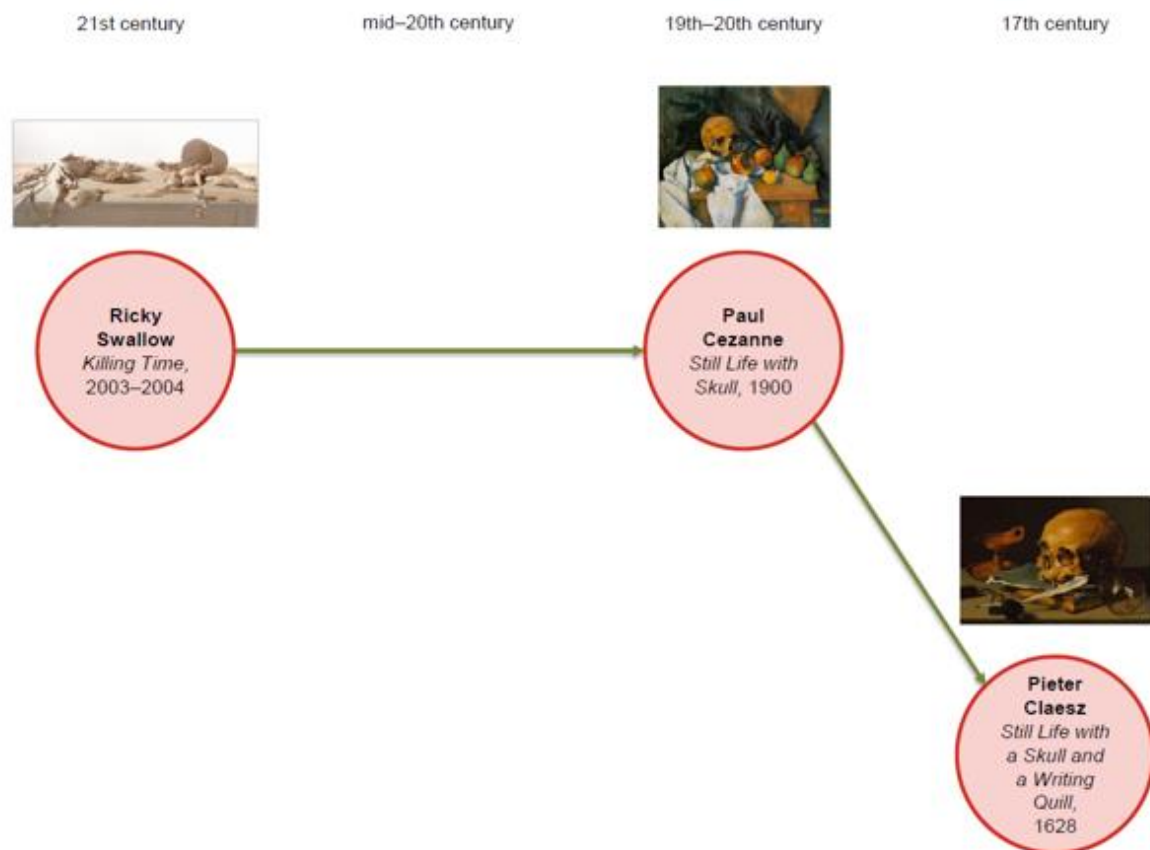
## 8.2. USPOSTAVLJANJE VEZA

Zadaća učitelja je ta da moraju odrediti učenicima polaznu točku, tj. suvremenoga umjetnika koji se dotiče određene nastavne cjeline. Poznavanje suvremene umjetnosti od ključne je važnosti za učitelje i ne bi se trebali ustručavati provoditi samostalna istraživanja kroz obrnutu kronologiju. Učitelji također moraju biti sposobni prepoznati povijesne poveznice sa suvremenim djelima kako bi bili u mogućnosti što bolje i jasnije približiti obrnuto kronološki istraživački pristup učenicima. Grafički prikaz priložen ispod teksta prikazuje par mogućih poveznica kroz temu mrtve prirode, tj. vanitas.



Tablica 1 SEQ Tablica \\* ARABIC 1 Visual Art, supporting resource: Reverse chronology, ©The State of Queensland (Queensland Curriculum & Assessment Authority) 2019.

Ricky Swallow izravno spominje koliko je umjetnički pravac mrtve prirode – vanitasa – karakterističnoga za sjevernoeuropsku umjetnost 17. stoljeća utjecao na njegov rad. Stoga se može direktno spojiti sa radovima Nizozemskoga umjetnika Pietera Claesza ili nekog drugog Claeszovog suvremenika. Swallow ne navodi radove Paula Cezanna kao direktan utjecaj, ali umjesto toga Cezanne predstavlja logičan korak između Swallowa i Claesza budući da je i sam proučavao umjetnike 17. stoljeća.



Tablica 2 SEQ Tablica \\* ARABIC 2 Visual Art, supporting resource: Reverse chronology, ©The State of Queensland (Queensland Curriculum & Assessment Authority) 2019.

### 8.3. PRIMJER OBRNUTE KRONOLOGIJE

Slika 1. RICKY SWALLOW, *KILLING TIME*, 2003–2004, REZBARENI LAMINIRANI JELUTONG, PRIRODNA VELIČINA



#### OPIS

- Skulptura u prirodnoj veličini
- ručno obrađeno i izrezbareno drvo kroz period od dvije godine
- predstavlja stol na kojem je postavljena raznovrsna morska hrana, posude, draperija
- iznimno realistično predstavljeni motivi
- replika stola iz umjetnikova života usko vezanoga uz obiteljske obroke

#### INTERPRETACIJA

- sjećanja i prolaznost života i vremena
- asocijacija na smrt
- umjetnikov pristup ručne obrade i rezbarenja predstavlja protok vremena
- rad nas podsjeća na kratkoročnost postojanja
- rad je podjednako živ i beživotan

#### KONTEKST FORME

- monokromnost, ujednačenost boje odražava ideju beživotnosti
- iluzija realističnosti kroz sitne detalje poput ribljih ljuski
- broj riba na stolu jednak je broju riba koje je umjetnik za vrijeme svoga života ulovio

- stvara se napetost kompozicije pomoću postavljanja ribe na sam rub stola, te kroz koru limuna koja visi i čini se kao da bi bilo koji tren mogla otpasti

#### SUVREMENI KONTEKST

- autor prisvaja tematiku prikazivanja mrtve prirode karakteristične za sjevernoeuropsku likovnu umjetnost 17. stoljeća, obično je prikazivala svakodnevne predmete, hranu, floru i faunu
- gledamo li primjerice radove Nizozemskih umjetnika toga perioda uviđamo kako su slike idilične, trijumfalne, i izrazitih, jarkih boja – veličaju likovno umijeće umjetnika te imućnost mecena
- u odnosu na to, Swallow u svome radu naglasak stavlja na sumornost, ozbiljnost i tugu

Slika 2. PAUL CEZANNE, *MRTVA PRIRODA SA LUBANJOM*, 1895–1900, ULJE NA PLATNU, 54.3 CM X 65 CM



#### OPIS

- tehnika koju Cezanne koristi u svome slikarstvu ima karakteristiku skulpturalne dimenzionalnosti – prikazuje motive, objekte sa različitih točki gledanja
- tehnika mu je također tradicionalna u postavljanju kompozicije, a moderna u načinu nanošenja medija

- sadrži lako prepoznatljive objekte
- motivi, objekti pažljivo su posloženi iako trebaju prikazivati nered dnevnoga života
- umjetniku je studija boja bila bitnija od samog motiva

## INTERPRETACIJA

- pred kraj svoga života Cezanne je naslikao seriju slika mrtve prirode sa lubanjama – patio je od dijabetesa te je bio iznimno okupiran smrću
- u odnosu na prethodne slike iz svoga života gdje mu je bilo bitnije proučavanje odnosa boja, ovdje se motivima pridodaje značenje – lubanja = prolaznost života

## KONTEKST FORME

- koristi jasno vidljive poteze kista koji su karakteristični za postimpresionizam
- koristi komplementarne boje prilikom prikazivanja voća
- privlači pogled na glavnu fokalnu točku kroz korištenje kontrasta bijele draperije u odnosu na krušku koju okružuje
- pogled se dalje vodi prema lubanji koja je u kontrastu sa tamnom pozadinom
- napetost je postignuta postavljanjem motiva na rub stola

## SUVREMENI KONTEKST

- Cezanne je eksperimentirao sa novim načinima promišljanja i predstavljanja objekata kroz plošnost površina i uvođenje mnogobrojnih perspektiva
- ne koristi tonalitet kako bi stvorio sjene, umjesto toga oslanja se na teoriju boja
- slojevito nanosi boje, a pomoću poteza kista stvara volumen
- Cezanne je provodio svoje vrijeme proučavajući Nizozemske slikare 17. stoljeća koji su se bavili mrtvom prirodom – to ga je navelo na razvijanje tehnike koja se više oslanja na boje i poteze kista

## KULTURALNI KONTEKST

- tijekom 1890-ih tematika mrtve prirode nije bila prihvaćena kao dio visoke umjetnosti
- Većinu svoga života Cezanne nije bio zainteresiran za simboliku objekata na način na koji je Ricky Swallow bio

Slika 3. PIETER CLAESZ, *MRTVA PRIRODA SA LUBANJOM I PEROM*, 1628, ULJE NA DRVETU, 24.1 CM X 35.9 CM



## OPIS

- Claesz je bio vješt nizozemski umjetnik koji je slikao realistične prikaze svakodnevnih predmeta
- na slici je prikazana lubanja oko koje je postavljeno pero, držač, posudica sa tintom, bilježnicama, uljnom svjetiljkom, te čašom za vino

## INTERPRETACIJA

- slika pripada pravcu zvanome vanitas
- vanitas je prožet simbolizmom pa je svaki predmet imao svoje značenje
- na primjeru *Mrtve Prirode sa Lubanjom i Perom*:
- lubanja – neizbježnost smrti
- prevrnuti čaša – prolaznost života i životnih zadovoljstava
- pribor za pisanje – učenje i uživanje u umjetnosti iako je to sve nebitno i beskorisno čovjeku nakon smrti

- uljana svjetiljka – vatra kao supstanca koja uzdržava život
- dim, odrazi na čaši – prolaznost vremena

#### KULTURALNI KONTEKST

- rad je u skladu sa tradicijom života kršćanskih Nizozemaca 17.stoljeća koji su smatrali kako je bavljenje svjetovnim, zabavnim sadržajima poput umjetnosti i književnosti bezvrijedno zbog neizbježnosti smrti
- podupire vjerovanje kako su ljudi na Zemlji jako kratko, pa bi se kroz molitvu i kajanje trebali pripremati za raj umjesto uživati u blagodatima
- Ricky Swallow je također preuzeo neizbježnost smrti kao glavnu tematiku u svome radu



## 9. PRIMJENA OBRNUTE KRONOLOGIJE U POVIJESTI UMJETNOSTI NA OSNOVI ANIMIRANE SERIJE „BOJACK HORSEMAN“

Zadatak: pronaći povijesne utjecaje i istaknuti međusobne poveznice

Slika 4. SCENA IZ ANIMIRANE SERIJE „BOJACK HORSEMAN“,2014, SEZONA 2, EPIZODA 10 „YES AND“,VREMENSKA OZNAKA 17:07



### OPIS

- glavni lik, antropomorfni konj BoJack i njegova partnerica uživaju u večeri sa redateljem filma *Secretariat* u kojem BoJack glumi
- redatelj Abe odlučio je izvrnuti priču o Secretariatu na način koji nije bio drag glavnome liku
- Secretariat je bio konj atletičar kojega je BoJack u mladosti idolizirao i prema kome je bazirao spoznaju o sebi
- nakon što je dobio ulogu u kojoj je mogao prikazati svoga heroja, BoJack ubrzo saznaje kako je Secretariat zapravo bio daleko od ideje heroja, bio je kockar koji se kladio na vlastite utrke

## INTERPRETACIJA

- Slika u pozadini direktna je aluzija na dugogodišnju tradiciju slikanja ženske figure
- povijesno se radilo o figurama žena koje su bile modeli vrlinai čistoće što je paralelno sa neiskvarenim viđenjem koje je BoJack imao o Secretariatu
- Olimpija, za koju se nadovezuje kontroverzan pristup odabiru modela – prostitutke – paralela je iskustvima kroz koja je odrasli BoJack prolazio za vrijeme snimanja filma *Secretariat*
- BoJack je suočen za stvarnošću razbijanja iluzije na kojoj je bazirao svoju osobnost

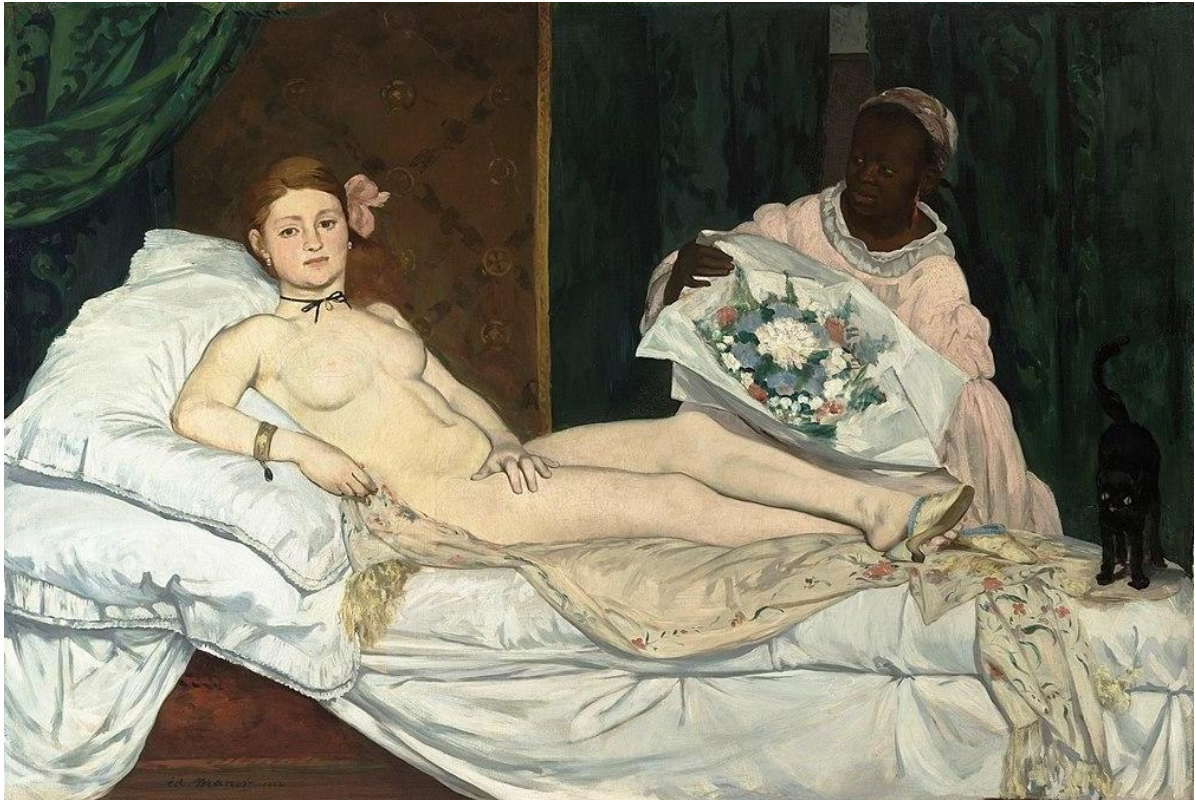
## KONTEKST FORME

- fokalna točka kompozicije je interpretacija Manetove *Olimpije* u stilu animirane serije
- kompozicija scene podsjeća na Da Vincijevu sliku *Posljednja Večera*
- uspostavljena je stroga simetrija, dvije figure na lijevoj i desnoj strani, BoJack nasuprot redateljju označava sukob između likova

## SUVREMENI KONTEKST

- suvremene animirane serije odmiču se od infantilnosti inače povezane sa animacijom
- omogućava istraživanje dubljih emocija i turbulencija kroz medij koji pruža apsolutnu kreativnu slobodu

Slika 5. EDOUARD MANET, *OLIMPIJA*, 1863, ULJE NA PLATNU, 130.5 cm × 190 cm



#### OPIS

- prikazuje figuru žene na krevetu, sluškinja joj donosi cvijeće, u podnožju je crna mačka
- model je bila prostitutka, što je za to vrijeme bilo iznimno šokantno i bezukusno
- bazirana je prema slici *Venera od Urbina*

#### INTERPRETACIJA

- lijeva ruka joj je prebačena preko noge, simbolizira preuzimanje vlastite neovisnosti kao prostitutke
- u odnosu na prethodne interpretacije ženske figure u sličnome položaju, Olimpija uspostavlja direktan pogled sa promatračem
- u odnosu na Tiziana, Manet postavlja mačku na podnožje kreveta kao kontrast psiću koji se smatrao simbolom odanosti, poslušnosti
- Olimpija nezainteresirano reagira prema cvijeću za koje se smatra da predstavlja poklon jednog od klijenata

## KONTEKST FORME

- pristup slikanju odstupa od akademskog kanona kroz široke i brze poteze kista
- korištenje studijskoga svjetla naglašava golo žensko tijelo
- boje korištene na slici predstavljaju sukobe i kontraste: bijeli krevet u odnosu na tamnu pozadinu, svijetla ženska figura u odnosu na tamnoputu žensku figuru
- dubina perspektive je vrlo plitka, različiti planovi teško se prepoznaju

## KULTURALNI KONTEKST

- postoje mnoge naznake koje nam govore kako se radi o atipičnome modelu: orhideja u kosi, nakit i orijentalni šal na kojem je položena simboliziraju bogatstvo i senzualnost
- Manet se namjerno udaljavao od kanona akademskih slikara, žensku figuru prikazuje na način koji je bio odbojan za to vrijeme, model je ciljano mršaviji, boja kože prikazana u neprirodnim tonovima



Slika 6. TIZIAN, VENERA OD URBINA, 1538., ULJE NA PLATNU, 119 × 165 CM



#### OPIS

- prikaz ženske figure u prvome planu, sklopčanoga psića i dviju figura u pozadini
- slika je bazirana na prikazima Venere, božice ljubavi, kroz povijest
- u ovome slučaju ona je postavljena u intimnome okruženju doma
- podjednako kao i Olimpija, ona uspostavlja pogled sa promatračem

#### INTERPRETACIJA

- prikaz intimnog okruženja doma uklanja svu mitološku simboliku, te žensku figuru postavlja u čisto erotičnu, senzualnu ulogu
- prekrivanje spolnih organa lijevom rukom naglašava senzualnost figure

#### KONTEKST FORME

- boje koje su korištene su iznimno tople što dodatno naglašava ugodno domaće okruženje doma
- kompozicija je raspoređena na četiri plana: prvi plan je ženska figura, drugi plan je psić, treći plan su dvije ženske figure i konačno četvrti plan je krajolika iza prozora
- perspektiva je dublja u odnosu na onu prikazanu u slici *Olimpija*

## 10. ZAKLJUČAK

Pristup poučavanju povijesti umjetnosti već dugi niz godina stajao je neizmijenjen, a promjene su se počele uvoditi tek 2019. godine uvodom eksperimentalnog programa Pod nazivom „Škola za Život“ čiji je nositelj Ministarstvo znanosti i obrazovanja. U novome kurikulumu nastavnih predmeta likovne kulture za osnovne škole i likovne umjetnosti za gimnazije definiran je pristup poučavanju koji oslobađa učitelje od praćenja tradicionalnog kronološkog slijeda. ([https://skolazazivot.hr/wp-content/uploads/2020/06/LKLU\\_kurikulum.pdf](https://skolazazivot.hr/wp-content/uploads/2020/06/LKLU_kurikulum.pdf) , str 102) Prije toga, pristup poučavanju čvrsto se držao suhoparnog prolaženja kroz povijest od samih početaka pa sve do danas. Učenicima je to predstavljalo problem jer nisu bili u mogućnosti u potpunosti se povezati sa kulturnim događajima, uzrocima i posljedicama koje su dovele do nekoga djela, falio im je kontekst. Učitelji zbog nedostatka uređenja samoga plana i programa povijesti umjetnosti težili su prema ponavljanju gradiva i pristupa kako su i sami bili podučavani. Proučavanje povijesti te tradicionalna kronologija imaju svoje prednosti, uspostavljaju linearnost, daju učenicima jasan uvid u povijesni opseg umjetnosti, ali zbog nedostatka konteksta gube interes i nedostaje im točka koja će spojiti povijest sa njihovom svakodnevnicom. Vizualna kultura u stanju je konstantne izmjene, a pojava koncepta popularne kulture dodatno udaljava učenike od povijesti. Potrebno je bilo pronaći pristup koji će ih približiti povijesnim događajima i umjetnosti, a to se najbolje može postići kroz postavljanje polazne linije u suvremeno doba. Zadaća učitelja je onda ne ustručavati se od suvremene umjetnosti, nego ju prigrliti kao ključan dio razvoja čovječanstva. Unutar programa „Škola za Život“ sadržaj je tematski podijeljen pa se otvara mogućnost uspoređivanja kroz više razdoblja, a primjeri suvremene umjetnosti prisutni su u nastavi u svakom razredu. Kroz obrnutu kronologiju učenici i učitelji u mogućnosti su istraživati unatrag sve uzroke i posljedice koji su nas doveli do sadašnjice.

## 11. LITERATURA

- Alviž, J., Nestić, J. (2016), Učenje i poučavanje Likovne umjetnosti u srednjoškolskome odgoju i obrazovanju – kritički osvrt i mogućnosti reforme URL:<https://www.bib.irb.hr/860183>
- Bergh, A. (2011), *To The Ages Of Ages: Reconceptualizing High School Art History Curriculum*, Virginia Commonwealth University
- Frymier, J. R. (1955) *A New Approach to Teaching History?*, *The Social Studies*, 46:7, 255-257
- Homer, W. I. (1998), *Visual Culture: A New Paradigm*, *American Art*, Vol. 12, No. 1, pp. 6-9, The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American ArtMuseum
- Labaš, D., Mihovilović, M. (2011), *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, *Kroatologija* 2 1: 95–122
- McKeon, P. (2002), *The Sense of Art History in Art Education*, *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 36, No. pp. 98-109, University of Illinois Press
- Meskimmon, M. (1997), *Visuality: The New, New Art History?* *Art History* 20
- Mirzoeff, N., (1999), *An Introduction to Visual Culture*, London: Routledge
- Mitchell, W.J.T., (1994) *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press
- Narodne Novine (2019) *Odluka o donošenju kurikuluma za nastavni predmet Likovne kulture za osnovne škole i Likovne umjetnosti za gimnazije u Republici Hrvatskoj*, Zagreb: Narodne novine d.d.NN 7/2019 (22.1.2019.),
- Pfannkuche, C. L. (1971) *A Modest Proposal for History Teachers*, *The Social Studies*, 62:6, 243-246
- Purgar, K., (2009) *Vizualni studiji*, CVS\_Centar za vizualne studije

Stinespring, J. A., Steele, B. D. (1993), Teaching Art History: Getting Started, Art Education, Vol. 46, No. 2, Art History, pp. 7-13, National Art Education Association

Storey, J. (2006), Cultural Theory and Popular Culture. an Introduction, London: Routledge

The State of Queensland, Queensland Curriculum & Assessment Authority (2019) Visual Art General Senior External Examination Syllabus, URL: [https://www.qcaa.qld.edu.au/downloads/senior-qce/syllabuses/snr\\_visual\\_art\\_19\\_syll.pdf](https://www.qcaa.qld.edu.au/downloads/senior-qce/syllabuses/snr_visual_art_19_syll.pdf)

The State of Queensland, Queensland Curriculum & Assessment Authority (2019) Visual Art, supporting resource: Reverse chronology, URL: [https://www.qcaa.qld.edu.au/downloads/senior-qce/arts/snr\\_vis\\_art\\_19\\_units1-4\\_tspt\\_reverse.pdf](https://www.qcaa.qld.edu.au/downloads/senior-qce/arts/snr_vis_art_19_units1-4_tspt_reverse.pdf)



## 12. PRILOZI

Tablica 1. i 2. *Visual Art, Supporting Resource: Reverse Chronology*, ©The State Of Queensland (Queensland Curriculum & Assessment Authority) 2019.

Slika 1. Ricky Swallow, Killing Time, 2003–2004, rezbareni laminirani Jelutong, prirodna veličina

Slika 2. Paul Cezanne, Mrtva Priroda sa Lubanjom, 1895–1900, , 54.3 m x 65cm

Slika. 3 Pieter Claesz, Mrtva Priroda Sa Lubanjom I Perom, 1628, ulje na drvetu, 24.1cm x 35.9 cm

Slika 4. Scena Iz Animirane Serije „Bojack Horseman“,2014, Sezona 2, Epizoda 10 „Yes And“,Vremenska oznaka 17:07

Slika 5. Edouard Manet, Olimpija, 1863, ulje na platnu, 130.5cm × 190cm

Slika 6. Tizian, Venera Od Urbina, 1538., ulje na platnu, 119cm × 165cm