

СОЦИЈАЛНЕ КОНСТРУКЦИЈЕ ПОЈМА ДЕЧЈЕ УМЕТНОСТИ*

*Манојло Маравић***

Катедра за теоријско-уметничке и педагошке предмете,
Академија уметности у Новом Саду

Апстракт. Текст је реализован као теоријски рад заснован на методи критичке анализе дискурса о дечјој уметности. Циљ рада је представити генезу овог појма, како би се преиспитали досадашњи приступи, и путем аргументације засноване на социокултурној истраживачкој платформи подржала теза да је дечја уметност културни конструкт. Проблематизоваће се дефинисање овог концепта и указати на услове и процедуре проглашавања дечјих цртежа за уметност. Када се на детињство у педагогији и психологији почело гледати као на важан засебан период људског живота, последично су се јавили концепти о јединствености дечјих цртежа, дечјем уметничком развоју и дечјој уметности као посебној категорији, која се налази на истој еволуционој лествици са уметношћу „примитивних“ народа. Дискурс о детету као уметнику формирао се у областима психологије, теорије уметности и уметничке праксе и проширио у XX веку, а са појавом психоанализе добио је своје идеолошке конотације. Наставници, педагози, психолози и уметници конструишу скуп наратива и теорија о дечјој уметности које рефлектују хуманистичке вредности слободног самоизражавања. Поменуте теорије су још увек конститутивне за конципирање школске праксе ликовне културе у савременим образовним системима. Зато је важно понудити ликовним педагозима нове теоријске приступе за преиспитавање досадашњих модернистичких идеја о дечјим цртежима како би се њихов однос према пракси променио.

Кључне речи: дечја уметност, образовање, визуелна култура, друштво, модернизам.

* *Напомена.* Рад је лекторисала Наташа Белић.

** E-mail: manem@sbb.rs

Често се у колоквијалном говору ликовних педагога термини дечја уметност, уметност деце и дечји уметнички радови олако и неупитно користе, из чега произлази и некритички однос према школској пракси. Зато је потребно ове појмове подврћи озбиљној анализи и поставити питање: да ли се уопште може говорити о дечјој уметности као таквој, самодовољној, искреној, природној потреби изражавања, којој одрасли могу само да обезбеде повољне услове за несметан развој, или се пре ради о дечјој уметности као друштвеној и културној конструкцији, која почива на три фундаментална нивоа: (а) позноромантичарском и психолошком научном концепту о дечјој уметности као „раној уметности“ људског еволуционог развоја; (б) модернистичким уметничким праксама и теоријама о „детету као уметнику“ и „уметнику као детету“; (в) психоаналитичкој и идеолошкој основи универзалности дечјих цртежа.

Циљ рада је да се путем истраживачког приступа анализе дискурса или дискурзивне анализе дечје уметности и његове употребе у ликовној педагогији и уметничкој пракси подржи теза о социјалној конструисаности овог појма. Анализа дискурса јесте приступ квалитативног истраживања постструктурализма и социјалног конструкционизма¹, где је фокус истраживања функција дискурса у конституисању односа моћи у друштву (у овом случају моћи Западног човека над „примитивним“ и моћи одраслих над децом). У овом тексту ће се тематизовати и проблематизовати дефинисање концепта дечје уметности и указати на услове и процедуре проглашавања дечјих цртежа за уметност. Потребно је понудити друштвену критику овог проблема како би се преиспитивањем његових фундаменталних поставки дошло до нових сазнања у домену ликовне педагогије. Емпиријска истраживања дечјих цртежа Марџори и Брента Вилсона, као и испитивање модела У-кривуље регресије дечјих цртежа, могу послужити у критици како универзалних структура тако и модела дечјег уметничког развоја.

Дечја и „примитивна уметност“

Истовремено са идејама о институционализацији детињства на крају XIX века јавило се интересовање за културе примитивних и неевропских народа, као реакција позног романтизма (вођеног русоовском просветитељском традицијом) на индустријализацију европског друштва. Када се на детињство у филозофији, педагогији и психологији почело гледати као на важан засебан период људског живота, последично су се јавиле идеје о јединствености дечјих цртежа, дечјем уметничком раз-

¹ На овом месту би требало обратити пажњу на суфиксе, јер се не мисли на теорију учења социјалног конструктивизма Лава Виготског, већ на социјални *конструкционизам* као теоријску оријентацију на којој се заснива скуп критичких теорија у друштвеним и хуманистичким наукама – постструктурализам, деконструкција, дискурзивна анализа итд. (Вег, 2001).

воју и дечјој уметности као посебној категорији, која се налази на истој еволуционој лествици са тзв. примитивном уметношћу неевропских, небелачких домородачких народа. Амерички психолог и теоретичар образовања Стенли Хол (Stanley Hall), следбеник Дарвинове еволуционистичке теорије, био је уверен да се процес људске еволуције може разумети проучавањем развоја детета. Тврдио је да деца пролазе кроз низ развојних фаза које кореспондирају са оним које је људска раса прошла током еволуције од дивљаштва до цивилизације (prema: Efland, 1990). Ова идеја је културна конструкција заснована на ширем контексту расних теорија, развијаних у научном дискурсу деветнаестовековних колонијалних сила. Задржаћемо се само на уметничком образовању које је било саставни део културног империјализма. Деца колонијалних друштава преношено је једно, у основи, расистичко уверење, да њихова традиционална, преколонијална уметност није постављена високо на естетској хијерархији као што је то европска уметност грчко-римске традиције, нити је њихов уметнички укус тако култивисан као укус европских експерата беле расе (Stankiewicz, 2007).

На трагу викторијанских, дарвиновских, психолошких и расних теорија био је Џејмс Сали (James Sully) када је у својој компаративној културолошко-психолошкој студији *Studies of Childhood*, у поглављу *Дете као уметник* процес „уметничке еволуције“ видео аналогним са процесом „органске еволуције“, а цртеже деце „цивилизаних раса“ и „најнижих раса човечанства“ сматрао је „раном уметношћу“ са потенцијалом даљег развоја. Ипак, овде уметност треба схватити у условном смислу, јер он као научник упознат са тада доминантним естетским категоријама лепог, узвишеног и склада, није сматрао да дечји радови поседују истинске уметничке вредности, иако, како каже, они имају „чудновату и сугестивну страну“ (Sully, 1896: 382). Његова теза базирала се на упоредним аналогијама дечјих цртежа са уметношћу одраслих из преиндустријских друштава, колонизованих од стране европског и америчког империјализма. Поређења формалних карактеристика дечјих цртежа са естетиком „нецивилизаних раса“, које је Сали сматрао детињастим (childlike), доследна су и бројна: осећај за боје и облике, непропорционалност, јаки контрасти или како је сам рекао:

„У већини овог грубог изражавања естетског осећаја код деце може се пронаћи додирна тачка са првим манифестацијама укуса код расе. Уживање у светлим и блиставим стварима, у веселим бојама, у јаким контрастима боје, као и у одређеним врстама покрета као што је перо ... карактеристика је и дивљака, па тако његов укус код цивилизованог човека делује детињасто“ (Sully, 1896: 306).

Психолошке теорије са краја XIX века о дечјем уметничком развоју и поређење дечје уметности са уметношћу „примитивних“, „нецивили-

зованих“ „дивљака“ део су расистичког дискурса, који је оправдавао колонијалне политике и надмоћ Западног човека. Проблем код оваквих поређења лежи у наивном уверењу да се на основу уочавања формалне, естетске сличности у радовима мале деце (која је далеко од убедљиве) и „примитивних“ може закључивати о нивоу људског еволуционог развоја.

Салијева теорија, као и психолошка, културолошка и педагошка истраживања Џона Раскина (John Ruskin), Корада Ричија (Corrado Ricci)², Георга Кершенштајнера (Georg Kerschensteiner) и других, који су се фокусирали на дечје цртеже, утицала су на проширивање естетичког референтног оквира Западне модерне уметности. Иако су се базирали на идеји о структури уметничког развоја, а не на прихватању дечје уметности као равноправне са естетичком традицијом „праве“ уметности, ови хуманистички концепти добро су се уклопили у вредносни систем модернистичке идеологије. Појмови као што су: непосредност, спонтаност, иновативност, једноставност, природност и експресивност карактерисали су дискурс који је окруживао дечју уметност, тзв. примитивну уметност и модерну уметност (Stankiewicz, 2007). У потрази за истинским „искреним“ уметничким делом модернистички уметници су ове идеале проналазили у дечјим и домородачким радовима, који су за њих били ближи самој природи, извору људског еволуционог развоја.

Деца као уметници и уметници као деца

Крајем XIX века са Францем Цижеком, бечким уметником и ликовним педагогом, који је успоставио модернистичку парадигму уметничког образовања још увек присутну у школама, појавиле су се идеје о слободној само-експресији деце. Он је засновао педоцентричну ликовну педагогију на премиси да су деца уметници, да њихова уметност поседује инхерентну вредност. Према његовим речима дечја уметност је аутономна, самодовољна, подложна сопственим правилима и „садржи у себи вечите законитости форме“ (према: Malvern, 1995: 267). На тај начин дете је природни уметник коме је, уместо инструкција и интервенција одраслих, само потребно обезбедити добре услове за уметничко изражавање и креативни развој.

Иако је одбацивао, тада доминантну, идеју о учитељу као носиоцу суштинског знања које се преноси на дете, чији ум чека на упис предетерминисаног знања, Цижек је био далеко од „транспарентног“ конструктивистичког наставника. Поред декларативног залагања за методику немешања у дечји уметнички рад, његова настава је била састављена од веома структурираних инструкција, запањујуће сличних са данашњим принципима организације практичног рада у учионицама. Он је

² Појам дечје уметности међу првима је употребио Корадо Ричи (Corrado Ricci) у својој књизи *L'arte dei bambini* из 1887. године.

прецизирао тему слика и цртежа, медиј који ће деца да користе, композиционе проблеме³ – величину објеката и начин постављања папира (хоризонтално или вертикално). Попут данашњих наставника ликовне културе, Цижек је избегавао задавање слободних тема, а када би деца и дозволио избор теме или мотива, често није био задовољан резултатима. Врло често је деца давао инструкције да, без претходног скицирања оловком, сликају директно на папиру.

Још увек актуелан проблем у савременој методичкој теорији и пракси визуелне културе везан за демотивацију адолесцената⁴ међу првима је приметио Цижек, верујући да софистициранији уметнички рад адолесцента са елементима наглашеног културног утицаја постаје испразан. Не можемо бити сигурни у којој је мери Цижек био упознат са Русоовим педагошким мислима, али се свакако може тврдити да је био њихов следбеник, јер је културу и друштво посматрао као сметњу дечјој природи и природном развоју, њиховој индивидуалности и оригиналности. Утицај средине, према Цижеку може бити веома штетан, па је стога потребно да се, како каже, „ољушти тај слој рутине цивилизације и да се открије језгро креативног варваризма“ (prema: Malvern, 1995: 268). Више је волео да ради са децом из руралних предела, чији су родитељи били радници скромног порекла. Сматрао је да поменута деца нису размажена и да њихов рад није искварен буржоаском културом. Деца из богатих бечких кућа су била другачија и на њих је знатан утицај оставила буржоаска култура са којом су се сусретали путем књига, позоришта и музеја.

Принцип рада Франца Цижека може се објаснити концептом *адултизма*⁵, у овом случају оличеног у наметању естетских вредности одраслих, он је несвесно вредновао дечје радове на основу њихових формалних сличности са уметношћу одраслих, имао је представу како дечја уметност треба да изгледа, које су форме природне и примерене деци, наводно се није мешао у њихов ликовни поступак, али је ипак већина дечјих цртежа произведених у његовој школи личила на стил бечких сецесиониста и аустријске народне уметности. Ипак, поред критика доследности Цижекових педагошких принципа, његов допринос у промени свести ликовних педагога био је велик. Деца нису више била „празне табле“ на којима су одрасли могли да исписују линије и углове, како је

³ Једном приликом се обратио целом разреду: „Простор мора бити попуњен. Папир је направљен да га користимо. А линија на врху (врх странице) вам говори да треба да цртате док је не досегнете. Све фигуре морају да додирну врх линије“ (prema: Wilson, 2007: 8).

⁴ Према модернистичким, формалним и експресивним критеријумима, експресивност, живахност и лепота уопште дечјих радова опада након 8. године (У-кривуља).

⁵ Овај термин користим да означим „моћ коју одрасли имају над децом“, у конкретном случају „већина оног што се сматра дечјом уметношћу јесте изум одраслих“ (Holt & Farenga, 2003: 138).

то Песталоцијева педагогија предлагала, нити су била вођена инструкцијама копирања уметничких дела или орнаменталних шема из друге половине XIX века. Уместо тога он је применио модел учења базиран на слободној експресији, а деци је представио могућности тада нових медија као што су линорез и колаж, што је било аналогно са праксом модерних уметника.

Може се изнети теза да модернизам са својим метанаративима о оригиналности, експресивности и иновативности тек са Францем Цижеком добија замах у пракси општег уметничког образовања и изградњи историјског идентитета појма дечје уметности. Ликовни педагози окупљени око покрета дечје уметности Марион Ричардсон (Marion Richardson), Флоранс Кејн (Florance Cane), Натали Кол (Natalie Cole) и Виктор Дамико (Victor D'Amico) били су под утицајем Цижекове педагогије. Они нису покушавали да оспособе децу за разумевање уметности или да им пруже инструкције, већ су језик ликовног изражавања свели на индивидуалност, спонтаност и слободну, урођену креативност, не би ли утицали на то да деца праве уметничка дела на себи својствен и природан начин. Већина идеја о подучавању кроз самоизражавање долази од стране ликовних педагога, који су били истовремено и уметници дубоко уверени у постојање афинитета између уметничке праксе и графичког изражавања детета.

Када су авангардни уметници попут Матиса, Дерена, Клеа, Кандинског, Марка, Пикаса и Брака (фовисти, експресионисти, кубисти) почели да откривају естетске квалитете „примитивне“ уметности, дечја уметност је, такође, дошла у фокус њихових интересовања. Како су уметнички радови постајали апстрактнији и експресивнији тако су и дечје слике са сличним карактеристикама квалификоване као уметност. Уметници су се, пак, са друге стране, угледали на неке особине дечје уметности (Wilson, 2007). Модерни уметници пронашли су у дечјој уметности оригиналан и неискварен ликовни језик изражавања унутрашњих емоционалних стања, који је, путем плошног сликовног простора, симултаног представљања вишеструких тачака погледа, сировости израза и коришћења примарних боја, компатибилан са њиховим формалистичким идеалима. Поред експресионистичких уметничких концепција, доктрина гешталта, за коју су се залагали британски теоретичари Роџер Фрај (Roger Fry), Клајв Бел (Clive Bell), а доцније и Рудолф Арнхајм (Rudolf Arnheim), према којима слике поседују естетске вредности на основу својих формалних елемената, успоставила је услове за идеју дечје уметности (Kouvou, 2010).

У потрази за новом естетском традицијом и ослобађањем од друштвених норми и конвенционалних уметничких правила, који су водили Западну уметност од ренесансе до средине XIX века, уметници су присвојили слике домородачких народа и деце, јер су подучавани да су они ближи суштини ствари. Авангардни уметници су учествовали

у конституисању нових естетских правила и конвенционалних образаца модерне уметности, док је, са друге стране, сличност фовистичких, експресионистичких и кубистичких слика са дечјим радовима давала легитимитет новим наставним методама, које су уводили ликовни педагози укључени у покрет дечје уметности.

Универзалност и индивидуалност

Након психолошких и компаративних културно-психолошких студија о дечјем уметничком развоју и експресионистичких и формалистичких теорија уметности, неопходно је подсетити и на значај интерпретација психоаналитичких Фројдових и Јунгових концепата у конституисању појма дечје уметности. Фројдов (1979) индивидуализам подстакнут открићем несвесног и Јунгов (2003) универзализам изражен кроз идеју колективног несвесног и архетипова добро су се уклопили у контекст дечје уметности, јер је свако дете посматрано као јединствена личност, док је развој дечјег цртежа пролазио кроз универзалне фазе, без обзира на културу и националну припадност. Индивидуалност и универзалност су постављени као заједнички људски квалитети који се рефлектују у дечјој уметности, па је тако она представљала симболички капитал у промовисању мира, слободе и демократије (Stankiewicz, 2007). После ратних разарања, теоретичари, уметници и ликовни педагози одредили су дечјој уметности друштвену улогу у помирењу зараћених народа и објавили захтев за реконструкцијом, стварањем бољег света и превазилажењем пољуљаних вредности одраслих путем постављања нових идеолошких позиција и реконцептуализације уметничког образовања. Следбеник Јунгове психологије британски историчар, теоретичар уметности и један од оснивача INSEA⁶ Херберт Рид (Herbert Read) истицао је аналогије између универзалних аспеката дечјих цртежа и архетипских симбола колективног несвесног. Аутор је истицао да дечја уметност не одражава ратне идеологије, већ нешто универзално, интернационално и креативно:

„Дечја уметност ... је пропусница до слободе, до потпуног испуњења свих дарова и талената, до истинске и стабилне среће у животу одраслих“ (prema: Malvern, 1995: 265).

На тај начин је ванвременски и аисторијски универзални језик дечје уметности, подстакнут од стране новог уметничког образовања, требао активно да учествује у процесу интеграције личности и обнови друштвеног склада.

⁶ International Society for Education Through Art.

Насупрот претходно изнетим модернистичким тезама да продукти дечје уметности нису резултат интеракције друштвене средине и културних конвенција, историја дечјих цртежа нам говори да њихов изглед зависи од времена и места настанка, педагошких инструкција, шема и пиктуралних решења преузетих из визуелне културе. Веома је важно подвући чињеницу да се дечји цртежи не могу деконтекстуализовати. Они су подложни друштвеним и културним утицајима, одражавају визуелне моделе и вредности са којима се деца сусрећу и као такви се не могу посматрати сами за себе.

Социокултурни критички приступи

Савремене теорије уметничког образовања, под утицајем постструктурализма и постмодерне филозофије, актуелизују социокултурни приступ у проучавању дечјих цртежа и покушавају да се супротставе дубоко укореним и често још увек доминантним модернистичким концептима о дечјој уметности. Базична теза социокултурног приступа је да је дечја уметност у ствари друштвена конструкција или, како каже Brent Wilson (Brent Wilson), теоретичар који је већину својих истраживања усмеравао ка деконструкцији модернистичког наратива о дечјој уметности:

„Свака могућност да се деца ангажују у уметничким активностима је културни конструкт, а дечје рано обликовање и остављање трага и конструисање је често иницирано од стране одраслих и онда посматрано и класификовано кроз културну призму. Интерпретиране као културни производи колекције дечје уметности више откривају о педагошким намерама одраслих, него о деци, њиховим мотивима и жељама“ (Wilson, 2008: 321).

У аргументовању тезе да је дечја уметност културни конструкт, а не универзална, природна и спонтана манифестација дечјег унутрашњег бића могу послужити следећи наводи:

(1) *Истраживања различитих културних и друштвених утицаја на дечје цртеже*. Да постоји диверзитет цртачких стилова деце широм света и да не постоји природан начин цртања људске фигуре постало је очигледно већ са Пејџетовом (G. W. Paget) колекцијом објављеном 1932. године, која обухвата преко 60.000 цртежа деце из Африке и Азије. Поређећи њихове цртеже са цртежима деце са европског и америчког континента дошао је до закључка да шеме репрезентовања људске фигуре (торза, профила, носа) прилично варирају код ових удаљених култура. У неким цртежима афричке деце може се запазити присуство гениталија и груди на цртежима, што би психолози са Запада, ако се не узме у обзир културни контекст настанка цртежа и отвореност неких култура пре-

ма људском телу, вероватно тумачили као знак сексуалног злостављања (Jolley, 2010).

Када се у обзир узме време настанка цртежа, на дијахронијском нивоу, могу се приметити разлике, односно рађање и нестајање одређених шема репрезентовања људске фигуре. Према истраживањима Брента Вилсона и Марџори Вилсон (Wilson & Wilson, 1982) многе деветнаесто-вековне шеме дечјих цртежа фигуре данас се ретко могу видети. Једна од таквих карактеристика је цртеж лица из профила са оба видљива ока, која је била уочена у 70% цртежа које је сакупио Ричи 1887. године. Процент цртежа са поменутом карактеристиком опао је на 5% до 1923. године, показује нам колекција Флоранс Гудинаф (Florance Goodenough). Разлог нестанка двооког профила ови аутори проналазе у регресији самог профила као најучесталијег визуелног приказа лица, као и у утицајима приказа фигура из стрипа представљеним у бројним различитим просторним оријентацијама. Вилсон и Вилсон (Wilson & Wilson, 1987) су неколико година касније, поредећи цртеже дванаестогодишњака из Египта и Јапана, приметили да су цртежи људске фигуре египатске деце (с обзиром на слабу изложеност сликама из популарне културе и оскудном подучавању у школи) статични. На њиховим сликама су постојали само примитивни покушаји приказа простора. За разлику од њих, мали Јапанци (са бољим уметничким образовањем) су били под јаким утицајем слика из јапанских манга стрипова (фигуре су имале срцолика лица и велике очи), цртали су фигуре у различитим динамичним положајима, а простор је у већини случајева био перспективно дефинисан.

(2) *Критике У-кривуље – регресије дечјег уметничког изражавања у раној адолесценцији.* Модели који се базирају на теорији природног дечјег уметничког развоја, које је иницирао Сали на крају XIX века, а чији су најутитајнији пропоненти били Кершенштајнер и Лике (Luquet) на почетку XX века, засновани су на уверењима која се углавном не преиспитују и тако чине митску структуру у области ликовне педагогије. Једно од таквих дубоко укорењених уверења је да деца достижу врхунац свог уметничког изражавања у раном детињству, а да након тога, када напуне осму или девету годину, наступа регресија. Другим речима, у периоду ране адолесценције на њиховим цртежима постаје видљив утицај слика визуелне културе и друштва уопште. Ликовни педагози их не сматрају креативним и, попут Цижека један век раније, најчешће жале за изгубљеним уметничким вредностима присутним у радовима мале деце. Због тога су се и истраживања дечје уметности фокусирали на фасцинантне ране развојне фазе, са приметним недостатком проучавања фактора који утичу на децу када превазиђу фазу шеме, стварајући тако ипак недовршену представу о развоју дечјег цртежа.

Модел У-кривуље развоја експресивних квалитета дечјих цртежа поставили су Хауард Гарднер (Howard Gardner) и Елен Винер (Ellen Winner) током рада на истраживањима у оквиру харвардског пројекта „Зеро“. Пре-

ма овом моделу, који је Десика Дејвис (Davis, 1991) подржала емпиријским доказима, естетски квалитет цртежа једанаестогодишњака значајно опада. Наиме, Дејвис је предала уметницима пет стотина цртежа деце и одраслих на бодовање према параметрима као што су експресивност, равнотежа, линија и композиција. Резултат овог бодовања је показао да су цртежи петогодишњака добили приближан број бодова као цртежи одраслих уметника, док су цртежи једанаестогодишњака били оцењени као неуметничке групе. Овај модел У-кривуље наишао је на бројне критике и подстакао је нове емпиријске студије које су показале да се он заснива на културним предрасудама, односно на тумачењима развоја дечјег цртежа Западних истраживача (Richards, 2007). Када су Розенблат и Винер (Rosenblatt & Winner) представили цртеже петогодишњака и једанаестогодишњака људима без уметничког искуства, они нису издвојили радове припадника млађе узрасне групе, као што су то у првобитној студији учинили уметници. Ови налази су довели истраживаче до закључка да је у фаворизовању цртежа петогодишњака модернистичка естетика утицала на судове уметника. Да се У-кривуља не може посматрати као објективни и универзални модел уметничког развоја, већ да рефлектује естетске вредности зависне од културе показало је и истраживање Дејвида Перисера и Аксела ван ден Берга (David Pariser & Axel van den Berg), који су приметили да су кинески процењивачи цртеже млађе деце конзистентно бодовали знатно ниже (Richards, 2007).

Наведени примери нам показују да тумачење и вредновање дечјих цртежа у великој мери зависе од културног контекста како деце тако и истраживача. Ова истраживања показују нестабилност ранијих студија заснованих на културним и естетским преконцепцијама и на проблематичност постављања дечје уметности и одређених етапа дечјег уметничког развоја као природних и иманентних детету.

Закључак

Намера аутора овог текста била је да укаже на дискурзивну заснованост дечје уметности која се конституисала у континуираном процесу стварања значења. Може се закључити да се дискурс о дечјем уметничком развоју, дечјој уметности и детету као уметнику формирао крајем XIX века у областима психологије, теорије уметности и уметничке праксе и проширио у XX веку са Фројдовом и Јунговом психоанализом, да би напослетку задобио своје идеолошке конотације.

Циљ рада није био да се докаже да дечја уметност заправо не постоји, да је другоразредна у односу на високу уметност. Исто тако, у савременим теоријама уметности и естетици, у последњих неколико деценија, приметно је померање позиције са онтолошког питања „шта јесте уметност“ на питања „која врста концепта је уметност“ (Šuvaković, 2006: 441). Када се говори о ликовној педагогији, естетском и уметничком об-

разовању важан је интердисциплинарни приступ како педагошких и психолошких теорија, тако и естетике, теорије и историје уметности. Уместо проналажења онтолошких услова постојања дечје уметности и њене суштине, намера је била да се аргументује антиесенцијалистички приступ овом проблему. Назвати дечју уметност друштвеним конструктом не значи да је она лаж, као ни „сама“ уметност како би се то у колоквијалном говору у први мах чинило. Дечја уметност и висока уметност одраслих постоје у и кроз интерпретативне системе дискурса, односно кроз језичке праксе институција, а не саме за себе чију суштину треба да откријемо.

Наставници, педагози, теоретичари, психолози, историчари уметности и уметници конструишу скуп наратива и теорија о дечјој уметности, које рефлектују хуманистичке вредности слободног самоизражавања и још увек су конститутивне за конципирање школске праксе ликовне културе у савременим образовним системима. Зато је важно понудити ликовним педагозима нове теоријске приступе за преиспитивање досадашњих модернистичких идеја о дечјим цртежима како би се њихов однос према пракси променио. Многи наставници можда нису свесни јаких веза између савремених ставова о дечјој уметности и модернистичких естетских вредности и механизма регулације односа моћи одраслих над децом. Наставници су, пре свега, заинтересовани за оно што деца направе у учионицама, а не за оно што сама цртају у слободно време (цртежи су често засновани на мотивима и темама стрипова које читају, цртаних филмова које гледају и видео-игара које играју). Одговор на питање да ли се може говорити о дечјој уметности или не, не налази се у есенцијалној, формалној сличности дечјих цртежа са уметничким радовима, већ у дискурсу означитељске праксе ликовних педагога, теоретичара и уметника који проглашавају дечје радове уметношћу. Дечја уметност је заправо конструкт одраслих и више открива о педагошким и уметничким инструкцијама, него о дечјим потребама, мотивима и интересовањима. То не значи да не постоји дечја креативност и наклоност ка ликовном изражавању, да је дечја улога пасивна у тим процесима. У том смислу, ради потпунијег увида било би корисно када би се истраживачи дечјих цртежа фокусирали на дечје радове прављене ван школе. Другим речима, шта деца цртају (сликају) када су сама, и да ли и у којој мери су мотиви тих радова под утицајем слика визуелне културе? То свакако не значи да ће се на тај начин доћи до „праве“ дечје уметности, али ће се барем стећи свеобухватан увид у проблем дечјих радова.

Остаје отворено питање како ће се школска пракса мењати у контексту савременог образовања и социокултурног приступа, након модификовања многих модернистичких уверења о дечијој уметности, индивидуалном креативном изражавању, природном уметничком развоју, о непожељности интервенције одраслих и културних утицаја. Да би се дошло до иновација у настави потребно је да претходно наставници ли-

ковне културе препознају утицаје скривених идеолошких доктрина и предрасуда на сопствену наставну праксу. Овим текстом су, поред осталог, будућим истраживачима проблема дечјих цртежа или дечје уметности представљени теоријска платформа социјалног конструкционизма и социокултурна емпиријска истраживања као евентуална полазишта у даљим проучавањима овог проблема.

Коришћена литература

- Ber, V. (2001). *Uvod u socijalni konstrukcionizam*. Beograd: Zepter Book World.
- Davis, J. (1991). *Artistry lost: U-shaped development in graphic symbolization* (unpublished doctoral dissertation). Cambridge: Harvard Graduate School of Education.
- Efland, A. (1990). *A history of art education: Intellectual and social currents in teaching the visual arts*. New York: Teachers College.
- Frojd, S. (1979). *Uvod u psihoanalizu*. Novi Sad: Matica srpska.
- Holt, J. & Farenga, P. (2003). *Teach your own: The John Holt book of homeschooling*. USA: Perseus Publishing.
- Jolley, R. P. (2010). *Children and pictures: Drawing and understanding*. UK: Wiley-Blackwell.
- Jung, K. G. (2003). *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Beograd: Atos.
- Kouvou, O. (2010). Child art and modernity. E-book "Refocusing the vision, the viewer & viewing through an interdisciplinary lens" from the 2nd *Global conference on visual literacies 2008*. Retrived November 18, 2013 from the World Wide <http://www.interdisciplinary.net/publishing/id-press/ebooks/refocusing-the-vision-the-viewer-viewing-through-an-interdisciplinary-lens/>
- Malvern, S. B. (1995). Inventing 'child art': Franz Cizek and modernism. *British Journal of Aesthetics*, Vol. 33, No. 3, 262–272.
- Richards, R. D. (2007). Outdated relics on hallowed ground: Unearthing attitudes and beliefs about young children's art. *Australian Journal of Early Childhood*, Vol. 32, No. 4, 22–30.
- Stankiewicz, M. A. (2007). Capitalizing art education: Mapping international histories. In L. Bresler (Ed.), *International Handbook of Research in Arts Education* (pp. 7–38). Dordrecht, The Netherlands: Springer.
- Sully, J. (1896). *Studies of childhood*. New York: D. Appleton & Company.
- Švaković, M. (2006). *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Wilson, M. & Wilson, B. (1982). The case of the disappearing two-eyed profile: Or how little children influence the drawings of little children. *Review Of Research In Visual Arts Education*, Vol. 8, No. 1, 19–32.
- Wilson, B. (1985). The artistic tower of babel: Inextricable links between culture and graphic development. *Visual Arts Research*, Vol. 11, No. 1, 90–104.
- Wilson, M. & Wilson, B. (1987). Pictorial composition and narrative structure: Themes and the creation of meaning in the drawings of egyptian and japanese children. *Visual Arts Research*, Vol. 13, No. 2, 10–21.
- Wilson, B. (2007). Art, visual culture, and child/adult collaborative images: Recognizing the other-than. *Visual Arts Research*, Vol. 3, No. 2, 6–20.
- Wilson, B. (2008). Child art after modernism. In E. W. Eisner & M. D. Day (Eds.), *Handbook of research and policy in art education* (pp. 299–328). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Примљено 12.02.2014; прихваћено за штампу 12.05.2014.

Manojlo Maravić

SOCIAL CONSTRUCTIONS OF THE CONCEPT OF CHILD ART

Abstract

This text is a theoretical paper based on the method of critical discourse analysis of child art. The paper is aimed at presenting the genesis of this concept in order to re-examine the hitherto approaches and to support the thesis that children's art is a cultural construct by using the arguments based on a socio-cultural research platform. The defining of this concept will be critically reviewed and the conditions and procedures for proclaiming children's drawing as art will be pointed out. Once childhood started to be observed as an important separate period of human life in pedagogy and psychology, there consequentially appeared the notions of the uniqueness of children's drawings, children's artistic development and child art as a separate category, which is at the same rung of the evolutionary ladder as the art of the "primitive" peoples. The discourse on the child as an artist was formed in the fields of psychology, theory of art and artistic practice and started to spread in the 20th century. With the development of psychoanalysis it obtained its ideological connotations. Teachers, pedagogues, psychologists and artists construct a set of narratives and theories about child art that reflect humanistic values of free self-expression. The above-mentioned theories still serve as the basis for the development of school practice of art education in the contemporary education systems. Therefore, it is important to offer to art pedagogues the new theoretical approaches that re-examine the hitherto modernist ideas on children's drawings in order to change their attitude towards practice.

Key words: child art, education, visual culture, society, modernism.

Манојло Маравић
СОЦИАЛЬНЫЕ КОНСТРУКЦИИ ПОНЯТИЯ ДЕТСКОГО ИСКУССТВА

Резюме

Текст представляет собой теоретический очерк, основывающийся на методе критического анализа дискурса о детском искусстве. Цель работы - представить генезис данного понятия в целях перерасмотрения имеющихся подходов, и путем аргументации, базирующейся на социокультурной исследовательской платформе поддержать тезис о том, что детское искусство есть культурный конструкт. Проблематизируется определение данного концепта и указывается на условия и процедуры провозглашения детских рисунков произведениями искусства. Когда на детство в педагогии и психологии начали смотреть как на важный отдельный период человеческой жизни, следственно появились концепты об уникальности детских рисунков, о художественном развитии детей и о детском искусстве как специальной категории, находящейся на той же эволюционной ступени, что и искусство „примитивных“ народов. Дискурс о ребенке как художнике сформировался в области психологии, искусствоведения и художественной практики и распространился в XX веке, а с появлением психоанализа он получил и свои идеологические коннотации. Учителя, педагоги, психологи и художники конструируют совокупность нарративов и теорий о детском искусстве, отражающих гуманистические ценности свободного самовыражения. Упомянутые теории все еще имеют конститутивную роль в разработке концепции школьной практики художественной культуры в современных образовательных системах. Поэтому важно предложить педагогам в области искусства новые теоретические подходы в целях переосмысления имеющихся модернистских идей о детских рисунках, а это, в свою очередь, вызовет изменения в их отношении к практике.

Ключевые слова: детское искусство, образование, визуальная культура, общество, модернизм.