

HRONIKA O
VIZUELNIM I
PROSTORNIM
KOMUNIKACIJAMA

LIKOVNI ŽIVOT

97/98

Adresa redakcije: Umetnička galerija "STARA KAPETANIJA" 11080 Zemun, Kej Oslobođenja br. 8 p. fah 120 CENA: 150 din.



Београд, 20. XII. 2002
бр. 4, 81-86

LIKOVNI ŽIVOT 97/98

YU ISSN 0353-3204

GODINA XV

BROJ 97/98

APRIL – AVGUST 2002

Osnivač

Društvo likovnih i primenjenih umetnika Zemuna
Prvi broj štampan je u Zemunu marta 1988. godine

Adresa redakcije

11080 Zemun, Kej oslobođenja 8
Telefon: 011/ 612 023 Poštanski fah: 120
E-mail: lik_zivot@PTT.yu

Glavni i odgovorni urednik

Bratislav Ljubišić

Sekretar i operativni urednik

Radmila Lazić

Redakcija

*Spomenka Jelić Medaković, Olivera Gavrić Pavić,
Dušan Pajin, Slobodan Bibić*

Rukopise i fotografije ne vraćamo

Logo časopisa

Radmir Vuković

Tehnički urednik i prelom teksta

Miroslav Jovanović

Unos teksta

Tatjana Jovanović

Korektura

Radmila Lazić

Štampa

BEOPRINT, Omladinskih brigada bb, Beograd

Likovni život upisan je u Registar javnih glasila pod brojem 932

Ministarstvo kulture Republike Srbije daje mišljenje da je časopis Likovni život proizvod iz člana 11. stav 1. tačka 8. Zakona o porezu na promet na koji se ne plaća porez na promet.

U finansiranju učestvuje

- Ministarstvo za kulturu Republike Srbije
- Sekretarijat za kulturu grada Beograda

Pretplata

Za 2002. godinu iznosi za galerije 1500,00 din., druga pravna lica 1000,00 din., i fizička lica 800,00 din.

Izlazi tromesečno

Ovaj broj zaključen je u AVGUSTU 2002.

Žiro račun

40805-678-0-2065758 SPP Zemun
Društvo likovnih i primenjenih umetnika Zemuna /za Likovni život

VRŠAC	Aleksandar Milenković	<i>Centar za savremenu kulturu Konkordija</i>	Peti internacionalni bijenale mladih umetnika	5
BEOGRADSKI PREGLED	Bojan Bojanić	<i>Narodni muzej</i>	Stavan Todorović	10
	Radoslav Lazić	<i>Muzej primenjene umetnosti</i>	Scenski kostim i scenska lutka	10
	Milica Nedeljković i Biljana Muhadinović		Istorijat lutkarskog pozorišta u češkim zemljama	11
	Branka Marić	<i>Galerija ULUS</i>	Danka Petrovska	12
	Ljubica Jelisavac	*	Dragan Ristić	12
	Olivera Gavrić Pavić	<i>Likovna galerija Kulturnog centra</i>	Vana Urošević	13
	Natalija Stošić	<i>Francuski kulturni centar</i>	Viktor Igo među nama	13
	Balša Rajčević	<i>Galerija Andrićev venac</i>	Duško Živojinović	14
	Zdravko Vučinić	*	Miodrag Elezović	15
	Marina Pipan	*	Perspektive XXIX	15
	Dragutin Tošić	<i>Galerija kod Pozorišta</i>	Siobodan Marinković	16
Reč na otvaranju	Radomir Glušac	<i>Umetnička galerija Stara kapetanija</i>	Prolećna izložba	16
	Branko Najhold	*	Humor Britannicus	17
	Slobodan Ivkov	*	Zemunski međunarodni Salon karikature	17
	Aleksandar Milenković	*	Četiri bića pejzaža	20
	Živko Brković	*	Rajna Lazić	22
	Olivera Gavrić Pavić	<i>Galerija SULUJ</i>	Radmila Dragičević	23
	Zoran Kačarević	<i>Galerija Zadužbine I. M. Kolarca</i>	Selma Dulizarević	23
	Branka Marić	*	*	24
	Zoran Kačarević	<i>Galerija Grafički kolektiv</i>	Michel Barzin	24
	Mila Nikolić	<i>Galerija FLU</i>	Katarina Janjić	25
	Miroslav Blagojević Cincaro	<i>Galerija Doma omladine</i>	XXXI Izložba studenata FLU	25
	Slobodan M. Stefanović	<i>Centralni dom VJ</i>	10. Beogradski salon	26
	Radmila Rebić	<i>Galerija Progres</i>	Viktorija Bregovljanin	26
	Mirjana Vajdić Bajić	<i>NU Braća Stamenković</i>	Željko Bjelica	27
	Slobodan Gane Milosavljević	*	Portret kroz vreme	28
	Nikola Kusovac	*	Dragoljub Jovičić	29
	Bogoslav Svilan	<i>Galerija Kuće Đure Jakšića</i>	Lana Tikveša	29
	Bogoslav Svilan	<i>Manakova kuća</i>	Radmila Bojović	29
	Vesna Todorović	<i>Mala galerija ULUPUDS-a</i>	Tatjana Zakić	30
	Miodrag Dabižić	<i>Likovni salon Politehničke akademije</i>	Akt 2002	30
	Emina Cirić	<i>Galerija scene Crnjanski</i>	Vladimir Nešković	31
VRŠAC	Aleksandar Milenković	<i>Centar za savremenu kulturu</i>	Kristina Krhin	31
	Aleksandar Milenković	<i>Galerija Vojvođanske banke</i>	Martin Pap	32
NOVI SAD	Mile Ignjatović	<i>Muzej Vojvodine</i>	Dejan Ulardžić	33
	Luka Salapura	<i>Likovni salon Kulturnog centra</i>	Tanja Perunović	34
	Jasna Jovanov	*	Dragan Jankov	34
	Milica Orlović	<i>Spomen zbirka Pavla Beljanskog</i>	Izložba studenata fakulteta umetnosti	34
	Luka Salapura	<i>Galerija Cesla</i>	Jovan Bob	35
	Jasna Jovanov	*	Marko Milović	35
	Zoran M. Mandić	<i>Galerija kluba Aleksije Vezilić</i>	Borivoje Poprzan	36
SOMBOR	Zoran M. Mandić	<i>Likovna galerija Kulturnog centra Laza Kostić</i>	Milorad Bata Mihajlović / Milan Kličković	36
	Zoran M. Mandić	*	Izložba članova SULUVA-a	37
	Zoran M. Mandić	*	Dragiša Obradović	37
	Zoraan M. Mandić	<i>Galerija Milan Konjović</i>	Milan Konjović	38
	Srdan Marković	*	Đurica Mrkailo	38
SUBOTICA	Mile Tasić	<i>Galerija Otvorenog univerziteta</i>	Rajna Lazić	39
	Mile Tasić	<i>Cinema Gallery</i>	Bela Đulai	39
APATIN	Zoran M. Mandić	<i>Galerija Meandar</i>	Dragan Stojkov	40
	Zoran M. Mandić	<i>Galerija Olimp</i>	Gradimir Goretić	40
BELA CRKVA	Nada Stojanović	<i>Muzejska galerija</i>	Milivoje Novaković Kanjoš	41
RUMA	Dragomir Janković	Zavičajni muzej	Bojan Otašević	41
	Dragomir Janković	*	Nataša Dragišić	42
ODŽACI	Radoslav B. Čugalj	<i>Galerija MAS</i>	Marko Bogdanović / Mrdak Luburić	42
	Nenad Bogdanović	*	Ryosuke Cohen: "Brain cell"	43
	Nenad Bogdanović	*	Nikola Sapundžić	43
MLADENOVAC	Radiša Marinković	<i>Galerija LIKUM</i>	Anamarija Vartabedijan	43
	Radiša Marinković	*	Melita Šteković	44
	Radiša Marinković	*	Mladenovac na slikama	44
SMEDEREVO	Snežana Cvetković	<i>Centar za kulturu</i>	3. Bijenale likovnih i primenjenih umetnosti	44
	Snežana Cvetković	<i>Galerija muzeja</i>	Scarlett Baptista Nikitović	45
	Snežana Cvetković	<i>Galerija Ninić</i>	Ilegalci pod vetrom sirove umetnosti	45
ŠABAC	Sanja Petrović	<i>Galerija Doma kulture Vera Blagojević</i>	Milutin Kopanja	45
VALJEVO	Slobodan M. Stefanović	<i>Moderna galerija</i>	Milić od Mačve	46
LAJKOVAC	Bogoslav Svilan	<i>Galerija Hadži Ruvim</i>	Nataša Marinković	46

KRUŠEVAC	Oliver Tomić i Lazar Stojnović	<i>Umetnička galerija</i>	Ametist	47
	Lazar Stojnović	*	Milan Stašević	49
	Ljiljana Sirovatka	<i>Galerija Kruševačkog pozorišta</i>	Dragan Vuksanović	50
	Ljiljana Sirovatka	<i>Galerija Kuća Simića</i>	Borivoje Arsić	50
KRAGUJEVAC	Mihailo Kandić	<i>Moderna galerija</i>	Vlada Mirković	50
	Mihailo Kandić	*	Nebojša Jocić	51
	Mihailo Kandić	*	Milivoje Štulović	51
	Mihailo Kandić	<i>Galerija Narodnog muzeja</i>	Konkretna umetnost	52
	Mihailo Kandić	*	Bogić Risimović Risim	52
	Mihailo Kandić	<i>Dom omladine Galerija akvarela</i>	Snežana Marinković	53
TAKOVO	Radmila Lazić	<i>Galerija A. Jovanović Birič</i>	Aleksandar Jovanović Birič	53
ČAČAK	Olivera Vukotić	<i>Galerija Risim</i>	Branko Raković / Aleksandar Mladenović	53
UŽICE	Dragan Hadži Todorović	<i>Gradska galerija</i>	Milan Blanuša	54
POŽEGA	Slađana Varagić	<i>Gradska galerija</i>	Dragan Ristić	55
	Slađana Varagić	*	Kemal Ramujkić	55
	Slađana Varagić	*	Dragan Martinović	56
	Slađana Varagić	*	4. Autorska izložba jugoslovenskog crteža	56
LUČANI	Milijana Ilić	<i>Dom kulture</i>	Zorica Milovanović	56
JAGODINA	Nina Krstić	<i>Muzej naivne umetnosti</i>	Dušan Jevtović	57
ZAJEČAR	Leposava Milovanović	<i>Narodni muzej</i>	Jovica Prvulović	58
VRANJE	Mirjana Jovanović	<i>Narodni muzej</i>	Deset peruanskih umetnika	59
	Mirjana Jovanović	<i>Galerija Narodnog muzeja</i>	Danica Basta	59
	Mirjana Jovanović	*	Dobrivoje Petrušijević	60
NIŠ	Srdan Marković	<i>Galerija 7</i>	Aleksandra Sećanski	61
LESKOVAC	Srdan Marković	<i>Galerija Narodnog muzeja</i>	Branko Jovanović	61
NOVI PAZAR	Zoran Marjanović	<i>Galerija Sopoćanska viđenja</i>	5. Likovni salon mladih	62
PRIJEDOR	Olivera Vukotić	<i>Galerija Gallery</i>	Gorica Miletić Omčikus	62
PODGORICA	Slobodan Bobo Slovinić	<i>Galerija Gayo</i>	Midrag Dado Đurić	63
	Slobodan Bobo Slovinić	<i>Galerija KIC Budo Tomović</i>	Akvarel 2002	63
	Slobodan Bobo Slovinić	<i>Centar savremene umjetnosti</i>	Sonja Vlahović Čomagić	64
BUDVA	Slobodan Bobo Slovinić	<i>Moderna galerija</i>	Pavle Vasić	65
	Lucija Đurašković	<i>Spomen dom Stefan Mitrov Ljubiša</i>	Daca Marković	65
PETROVAC	Slobodan Bobo Slovinić	<i>Galerija Marko K. Gregović</i>	Ela Božović	66
	Slobodan Bobo Slovinić	*	Milutin Obradović	66
	Slobodan Bobo Slovinić	*	Hoze Vaskončelos	67
SVETI STEFAN	Slobodan Bobo Slovinić	<i>Art galerija</i>	Dražko Dragaš	67
	Slobodan Bobo Slovinić	*	Nikola Gvozdenović Gvozdo	68
	Slobodan Bobo Slovinić	*	Aljo Smailagić	69
TIVAT	Slobodan Bobo Slovinić	<i>Galerija Buća Luković</i>	Boje od Boke	69
	Slobodan Bobo Slovinić	*	Momčilo Macanović	70
HERCEG NOVI	Slobodan Bobo Slovinić	<i>Galerija Spinaker</i>	Slobodan Puro Đurić	71
PRŽNO	Slobodan Bobo Slovinić	<i>Hotel Maestral</i>	Putevi korrektno i profesionalne saradnje	71
BAR	Koviljka Čalasan	<i>Galerija V. A. Leković</i>	Sazvučja savremenog i ranovizantijskog mozika	72
FOTOGRAFIJA	Miroslav Blagojević Cincaro	<i>Francuski Kulturni centar</i>	Francuska modna fotografija	72
	Miroslav Blagojević Cincaro	<i>Kulturni centar-Beograd</i>	YU press foto	73
	Miroslav Blagojević Cincaro	<i>Galerija Studentski grad</i>	Salon fotografije - "Art natura"	75
	Miroslav Blagojević Cincaro	<i>Galerija 19 stepenika</i>	Međunarodni festival digitalne umetnosti	75
	Miroslav Blagojević Cincaro	<i>Galerija ART GET-Novi Sad</i>	3. bijenalna izložba studenata fotografije AU Novi Sad	76
	Lika Salapura	<i>Likovni salon-Novi Sad</i>	Slobodan Čelebić / Jelena Oberknežev	77
	Radiša Marinković	<i>Galerija LIKUM-Mladenovac</i>	Branislav Strugar	77
	Radiša Marinković	<i>Muzej Mladenovca</i>	Mladenovac na staroj fotografiji	77
	Slobodan Bobo Slovinić	<i>Galerija Centar-Podgorica</i>	Maja Đurić Đorđević	78
NOVE KNJGE	Milena Marjanović	<i>Mića Stoilković, O crtanju i crtežu</i>	Memorija, Sombor, 2002.	78
	Zoran M. Mandić	<i>Sava Stojkov, Odavde do Rembranta</i>	D & S books, 2001	79
	Dušan Pajin	<i>Bonsai u svetu i Britaniji</i>		79
ČASOPISI	Dušan Pajin	<i>Revija vrtova kroz istoriju</i>		80
ARHITEKTURA	Miodrag Dabižić	<i>Secesijska kuća Katarine Marković</i>		80

→	POVODI	Vladimir Konečni Ljubica Jelisavac Olivera Gavrić Pavić		Zlatni presek" kao estetska zamisao i empirijska činjenica O ikoni Ikonom protiv obmane	81 87 87
	TRIBINE	Olivera Gavrić Pavić	<i>Bar</i>	Sazvučje savremenog, antičkog i ranovizantijskog mozaika	88
	PROJEKTI	Elizabeta Matorkić	<i>Banja Koviljača</i>	"Gral" i "Biblioteka čuda"	89
INTERVJU	Razgovor vodila Milena Marjanović Razgovor vodili Olivera Gavrić Pavić i Petar Vujošević Razgovor vodio Dragan Pejić Razgovor vodio Hadži Dragan Todorović Razgovor vodio Haddži Dragan Todorović Razgovor vodila Ljubica Jelisavac Razgovor vodila Ljubica Jelisavac Razgovor vodila Radmila Lazić Razgovor vodila Radmila Lazić Razgovor vodila Olivera Vukotić		Akile Bonito Oliva Gordana Cvetković Tomašević Milan Stašević Kemal Ramujkić Sava Halugin Ljubodrag Andrić Zoran Dimovski Jovan Arsenović Radomir Stančić Vladimir Komad	91 93 95 97 98 99 101 102 103 105	
IZ SVETA	Slobodan Bobo Slovinić Zoja Bojić Zoja Bojić Olivera Gavrić Pavić Aleksandra Marković	<i>Guvil, Dvorac Renjevil</i> <i>Sidnej</i> <i>Sidnej, Galerija Novog Južnog Velsa</i> <i>Sofija, Galerija Stalbata</i> <i>Pariz, La compagne des arts</i>	Omaž Viktoru Igou Svet je možda fantastičan Arčibaldova nagrada 2002 Izložba Srpskih, Bugarskih i Makedonskih umetnika Vesna Milunović	105 106 107 108 109	
VESTI	Privedila Milka Čabrilo			109	

Preveo: Vencislav Radovanović

VLADIMIR J. KONEČNI, "ZLATNI PRESEK" KAO ESTETSKA ZAMISAO I EMPIRIJSKA ČINJENICA

TOKIJO, XV Međunarodni Kongres za estetiku, avgust 2001.

Odeljenje za psihologiju Kalifornijskog univerziteta, San Diego (La Hoja) i Odeljenje za psihologiju Beogradskog univerziteta

Zlatni presek ($\emptyset = 0,618$) predstavlja razmeru koja u raznorodnim geometrijskim, aritmetičkim, biološkim i likovnim kontekstima već 2600 godina postojano privlači pažnju najznačajnijih umova evropske filozofije, nauke i umetnosti. Nazvan je "božanskim" i ovaploćenjem lepote. U najvećem delu članka, izlažu se rezultati dugoročnog eksperimentalnog i dokumentacionog istraživanja autora ovoga rada o značaju \emptyset po strukturu i kompoziciju zapadnjačkog slikarstva. Primena zlatnoga preseka u zapadnjačkoj umetnosti tanana je i teško uhvatljiva, mada se može ustanoviti; nelinearnost i kontekstualnost njegove upotrebe ukazuje na to da se donekle preteruje sa isticanjem razlika između zapadnjačke i dalekoistočne estetike.

U ovom članku izložićemo (1) kratak uvod u "Zlatni presek" (ZP) kao drevnu zapadnjačku estetsku zamisao; (2) autorovo viđenje pojmovnih i istraživačkih grešaka koje su tokom istorije počinili empirijski estetičari zainteresovani za ZP; (3, A-D) pregled rezultata dugoročnog eksperimentalnog i dokumentaciono-istraživačkog programa ovoga autora o značaju ZP po strukturu i kompoziciju slika zapadnjačke kulture; kao i (4) implikacije sadašnjeg suštastvenog i epistemološkog statusa ZP po (5) raspravu o razlikama između zapadnjačke i (daleko) istočnjačke estetike.

1.

ZP (ili $\emptyset = 0,618$; gde \emptyset označava Fidiju) predstavlja razmeru koja je, u različitim geometrijskim, aritmetičkim, bio-morfološkim i likovnim kontekstima, tokom otprilike 2600 godina, privukla pažnju izvesnog broja najsnažnijih umova evropske filozofije, nauke i umetnosti. Nazivali su ga "božanskim" (Johan Kepler – Johannes Kepler) i smatrali ovaploćenjem lepote mnogi uticajni pojedinci, uključujući i Baumgartena (1750–1758/1961), kao i – i to u daleko razrađenijem vidu – Cajzing (Zeising, 1854, 1855, 1884–posthum). U XX veku

je, između ostalih, Borisavljević (Borissavlievitch, 1952) raspravljao o obuhvatnoj ulozi ZP u estetičkoj teoriji, dok ga je Hantli (Huntley, 1970) koristio kao značajan primer matematičke estetike, Buló (Bouleau, 1962) identifikovao na značajnim slikama zapadnjačke likovne umetnosti a Korbizije (Le Corbusier, 1951) iskoristio kao graditeljski blok svoga Modulor-a – što je bio svojevrsan predlog kako da se u arhitekturi pomire funkcionalno i estetsko.

2.

Naučnik iz Lajpciga (Leipzig), Gustav Fehner (Fechner) izvršio je one rodonačelne eksperimente o preferenciji ZP u pravougaonicima (1871, 1876). Paradoksalno je – ma koliko važni za nastanak savremene empirijske estetike (takozvana "estetika od dole") – da su se ovi eksperimenti ispostavili, bar u nekim svojim značajnijim vidovima, i previše uticajnim. Otada su bezbrojni istraživači, mahom psiholozi, pokušali da na manje-više kontrolisan način istraže značaj ZP (za nedavnije preglede, videti Grin – Green, 1995; Hege – Hoegel, 1995). Međutim, većina ovih istraživanja odvijala se unutar skučenih okvira: (a) svedena na neumetničke draži (naročito pravougaonike); (b) na predmete izlagane van estetskog konteksta; i (c) na ne-umetnike kao učesnike u istraživanju – studente koji često nisu imali ni minimum obratovanja a ni upućenosti u likovne umetnosti (mešanje "estetike od dole" sa "subjektima od dole").

Ovakvim se istraživačkim ograničenjima može ući u trag i u savremenoj naučnoj psihologiji; i to u njenom naivnom prijanjanju za model (osamnaestovekovne) fizike i podjednako čudno ubeđenje da je ZP pojam toliko širok i moćan da se može dočarati bilo kakvim dražima, eksperimentalnim uslovima i tipovima ispitanika. Usled ovih i drugih metodoloških i sadržajnih razloga, nalazi nisu doveli do jasnih zaključaka; kada je nedavno čitav broj jednog značajnog međunarodnog časopisa za empirijsku estetiku bio tematski posvećen zlatnom preseku (Empirical Studies of the Arts, 1997, 15, No. 2), ostao je utisak da je najveći broj autora upravo ovakvog stanovišta.

3.

Šestogodišnji istraživački program autora ovoga rada, koji se odnosi na ZP, može se podeliti u četiri povezana koraka. U okviru prvog, načinjen je pokušaj da se ZP estetizuje i kontekstualizuje, mada se, kada je reč o ispitanicima, ostalo na

tradicionalnom angažovanju studenata psihologije.

A. Vaza na ploči iznad kamina: zlatni presek u kontekstu (Konečni, 1997).

U okviru tri razredna i laboratorijska eksperimenta, na ukupnom broju od oko 260 studenata (mahom odeljenja za psihologiju), ZP je istražen, u poredbene svrhe, uobičajenim istraživačkim zadacima (linearni dvodelni presek; crtanje pravougaonika), ali i novim dražima (dvodimenzionalni obrisi i kartonski iseći vaza, konstruisani shodno pravilima ZP i pravila nevezanosti za ZP), kao i novim zadacima (smeštanje "vaza" na zamišljenu, ali i na u laboratorijske svrhe konstruisanu gornju ploču kamina).

Došlo se do nekoliko zaključaka. Prvo, kada su se koristili tradicionalni zadaci i draži, ZP se nije pojavio kao značajna razmera. Drugo, pojavio se veliki broj složenih ali tumačenju podložnih statističkih veza među ovakvim tipovima draži, zadataka i eksperimentalnih uslova – s tim što smo na osnovu svega toga izvukli pouku da je, zbog uočljivog zanemarivanja metodoloških i pojmovnih pojedinosti, došlo do očekivane nemogućnosti repliciranja prethodnih istraživanja ZP. Treće, korišćenje ZP u okviru kvaziestetskih predmeta (dvodimenzionalnih obrisa i isečaka vaza) nije dovelo ni do kakvog poboljšanja u njihovom smeštanju u ZP tačke, ni kada je reč o zamišljenim ni kada je reč o gotovo stvarnim (u laboratorijske svrhe konstruisanim) pločama iznad kamina. Pa ipak, to što su studenti dosledno i premoćno koristili načela ravnoteže da bi dvodimenzionalne obrise i isečke vaza smestili kako na zamišljene tako i "prave" ploče iznad kamina, pokazuje da su ispitanici uistinu ozbiljno shvatili svoj zadatak. Četvrto, kada se od ispitanika tražilo da izaberu jednu od jedanaest vaza – pet iz ZP, a šest iz ne-ZP skupa (mada sa nekim drugim zanimljivim razmerama, kao što su 0,50, 0,67, 0,75) – gotovo 50% njih je izabralo istu vazuu koja je bila iz ZP niza (premda nije postojala opšta preferencija vaza iz ZP skupa).

Šta nam ovi eksperimenti govore o ZP? Ispitajmo detaljnije dve situacije suđenja u okviru kojih su ispitanici, čiji su odgovori rezimirani u okviru poslednja dva stava, našli svoje mesto. U okviru jedne, ispitanici su stizali u laboratoriju jedan po jedan. Pri dnu ogromne sobe, nalazio se realno izgledajući kamin sa gornjom pločom, s tim što nije postojalo ognjište, čije je mesto bilo prekriveno cirkom. Sa stola na drugom kraju sobe, ispitaniku su, jedna po jedna, nasumično dodavane svih jedanaest vaza iz niza – sve su imale masivno dno, s tim što su neke bile a neke nisu bile ZP razmera. Od ispitanika se tražilo da vaze smatraju dragocenostima – kao da su etruske, grčke ili da pripadaju Ming dinastiji – a kamin kao središnje mesto svoga doma. Svakom se pojedincu strpljivo objašnjavalo kako će precizno smeštanje vaze na ploču iznad kamina postati ne samo upadljivo vizuelni element svakodnevnog življenja u njegovom domu, već i predmet koji će sa ponosom pokazivati uvažanim gostima.

Kako se ispitanici ponašaju u ovakvoj situaciji strogo podleže nekoliko pravila: što je vaza bila veća (bez obzira da li je ili ne ZP razmera), to su je subjekti, u proseku smestili bliže središtu kaminske ploče. Što je vaza bila manja, to je veća bila veća raznolikost izabranih mesta. To znači da su raspršenja – za razliku od aritmetičkih sredina svih jedanaest distribucija smeštanja svake od vaza koje su bile blizu sredine kaminske ploče – bila obrnuto srazmerna veličini vaze. Dakle, ZP nije igrao značajnu ulogu, presudan je bio osećaj za ravnotežu. Opažanje velike vaze bliže kraju ploče doživljavalo se kao neprijatno – osnova bi mogla da se preturi! – čak i kada je vaza bila samo kartonski isečak, a ploča iznad kamina načinjena od tvrdog drveta.

U drugoj situaciji, ispitanici su u grupi, mada su svoje procene davali pojedinačno, posmatrali svih jedanaest "vaza"

istovremeno, a da im nije pomenuto smeštanje na ploču iznad kamina; uputstvo je bilo da zamisle da su sve vaze izuzetne lepote i vrednosti i da treba da izaberu onu koju žele da ponesu kući. Gotovo 50% posmatrača izabralo je istu vazuu – koja je imala ZP razmere – mada nije postojala opšta preferencija ZP vaza; ona najčešće birana nije bila najveća među izloženima, tako da je odbačena ideja da ljudi više vole veće vaze.

Očigledno, da bi se dokazao značaj ZP nije dovoljno da draži budu delimično estetizovane i donekle kontekstualizovane. Ovakvi polukoraci ne mogu da neutralizuju slabost ZP, kada se suoči sa istinski snažnom estetskom potrebom, kao što je ona za ravnotežnom, bar ne kada se kao ispitanici koriste likovno neobrazovani pojedinci. Pa ipak, ispostavilo se da je baš jedna od vaza iz ZP niza bila izrazito omiljena kod upravo takvih ispitanika. ZP može biti važan, ali samo u sadejstvu sa izvesnim brojem drugih činilaca, kao deo interakcija višega reda. Ove su ideje istražene u sledećem koraku istraživačkog programa, s tim što su ovoga puta ispitanici bili profesionalni slikari.

B. Diferencijalna preciznost slikara u prikazivanju ZP naspram drugih promera (Konečni, u štampi). U okviru ovoga projekta istražen je relativni značaj ZP pomoću nove metodologije, "neupadljive" za ispitanike, modifikovanog fehnerovskog "metoda produkcije".

Četrnaest profesionalnih slikara skiciralo je pod kontrolisanim laboratorijskim uslovima – uz uputstvo da to čine "verodostojno, precizno i realistički" – 27 složenih stimulusa, izloženih na dija pozitivima. Stimulusi su bili sledeći: četiri vaze korišćene u okviru A. (od kojih su dve bile iz ZP niza, uključivo i ona najčešće birana vaza, a dve iz ne-ZP skupa), s tim što je svaka bila fotografisana u boji na četiri tačke kaminske ploče (0,50, 0,62, 0,70 = "kontrolna", 0,75), tako da smo imali ukupno 16 stimulusnih vaza; sedam stimulusa je bilo u vidu kolor dija pozitivna originalnih apstraktnih i poluapstraktnih slika Roberta Kodame (Kodama), mladog i relativno nepoznatog slikara iz San Dijega (San Diego) u Kaliforniji (California) (koji je u svoje slike uključivao ZP, kao i druge promere, čak i pre no što je stekao profesionalno znanje o ovom pojmu, a potom nastavio da to i namerno čini.) Konačno, četiri stimulusa bili su slajdovi u boji dobro poznatih slika Pita Mondrijana (Piet Mondrian) i Džemsa Vislera (James Whistler) (od svakog po dva), s tim da ni spisi samoga Vislera, a ni drugi koji su pisali o njemu, ne ističu srazmere ZP; dok je sa Mondrijanom upravo obrnuto.

Pre početka eksperimenta, u okviru izabranih stimulusa određene su ZP i druge značajne i kontrolne razmere (120 javljanja: 48, ukupno gledano, u vazama, 30 u sedam Kodaminih, 42 u četiri Mondrijanova i Vislerova stimulusa). Izmerili smo i 378 skica koje je uradilo četrnaest slikara kako bismo odredili preciznost kojom su reprodukovali različite promere (ukupno 1680 stavki). Na osnovu psiholoških kategorija koje su se odnosile na pažnju, kognitivno procesiranje i "efekat prestiža" (na primer, Franses – Franc̄s, 1976), a posebno na osnovu obuhvatnih intervjua sa profesionalnim akademskim slikarima (ne onima koji su bili angažovani kao subjekti), koji su tako postali saradnici istraživača, uobličili smo određene hipoteze. Imali smo predviđanja da će preciznost skica zavisiti od pažnje i da će slikari osetiti veći izazov (uzrokovan uvažavanjem) kada budu suočeni sa autentičnim slikama – pogotovo onim dobro poznatih slikara – za razliku od situacije kada budu suočeni sa vazama. Takođe se očekivalo da ZP bude preciznije razlikovan od drugih promera, kao i da, u odnosu na njih, bude preciznije skiciran, u okolnostima kada su stimulusi bile poznate slike, a ne vaze ili radovi Kodame. Konačno, najveća tačnost crtanja i najveća prednost

ZP očekivala se tamo gde su stimulusi bila dva Mondrijanova rada, s obzirom na poštovanje koje on uliva, ali i na pozitivan izazov koji predstavlja kao vrhunski majstor savremenog slikarstva, naročito kada su u pitanju razmere (uključujući i ZP), kao i pojedinosti vezane za odnose geometrijskih oblika. Ukupna tačnost u prikazivanju razmera stimulusa u vidu vaza bila je relativno niska – 20%. Delimično stoga što su razmere na kojima su vaze bile smeštene – 0,50 i 0,75 – bile nešto preciznije prikazane nego strukturalne razmere samih vaza, vaza koja je bila toliko birana u prethodnom istraživanju, pa sa njom i ZP, nije imala prednosti u pogledu tačnosti sa kojim je prikazana, kada je bila izložena u okviru ovih stimulusa.

Što se tiče sedam Kodaminih slika, ukupna tačnost bila je otprilike isto toliko niska – 22%. Međutim, Kodamini ZP bili su značajno tačnije prikazani nego što je to bio slučaj s vazama (26% naspram 18%), premda je promer 1,00 – u okviru svoja dva retka javljanja (kao tri strane kvadrata i jednog kruga) – prikazan čak tačnije nego ZP u okviru stimulusa na osnovu Kodaminih slika.

Značajno veća ukupna tačnost nego za vaze i Kodamine slike opažena je za četiri Mondrijanove i Vislerove slike zajedno – 42%. Štaviše, kada je reč o ovim delima, premda se tačnost za druge razmere kretala u rasponu od 28% do 43%, ona za ZP (61%) i 1,00 (57%) ispostavila se i značajno višom; i za svaku od ove četiri slike pojedinačno, ZP bio najverodostojnije prikazan promer, a odmah iza njega, na tesnom rastojanju, promer 1,00. Međutim, Mondrijanovi stimulusi nisu se značajno razlikovali od Vislerovih po tačnosti kojom je prikazan bilo ZP, bilo promer 1,00.

Relativno visoka tačnost prikazanih promera, opšte uzev, svojevrsna je provera novog istraživačkog postupka koji smo razvili za potrebe ovoga istraživanja. Ukupna tačnost značajno je rasla od vaza i kodama u pravcu mondrijana odnosno vislera. Promeri ZP i 1,00 prikazani su tačnije nego svi ostali promeri za sve ostale slike (za razliku od vaza), ali je ovaj efekat razlikovanja naročito došao do izražaja kod Mondrijanovih i Vislerovih dela. Veoma visoka – 71% – tačnost primećena je za ZP u okviru jednog vislera i jednog mondrijana, a najviša tačnost prikazivanja razmere 1,00 iznosila je 66% za tog istog mondrijana.

Tako se ispostavilo da je većina naših očekivanja bila tačna. To da razmere 0,62 i 1,00, kad ih je upotrebio slikar poznat po svom majstorskom vladanju geometrijskim oblicima, nisu bile tačnije prikazane nego kada su bile zastupljene u Vislerovim delima, izazvalo je izvesno, mada ne i suštinsko, iznenađenje. Takođe, pošto se kvadrat i krug, u estetičkoj i geštaltističkoj teoriji opažanja, smatraju savršenim i snažnim oblicima (na primer, Arnhajm —Arnheim, 1974; Kofka – Kofka, 1935), veoma tačno prikazivanje promera 1,00 sadržanog u slikama svakako ne umanjuje značaj ZP.

Dobijeni rezultati pokazuju da je ZP značajno važniji nego što bi se moglo zaključiti na osnovu istraživanja izloženih pod A.: on je tanan, ali se njegova neuhvatljivost može značajno smanjiti ukoliko se kao stimulusi koriste autentične, prvorazredne slike, a kao saradnici i učesnici u istraživanju profesionalni slikari, i konačno – nova, primerena metodologija kojom će se za subjekte gotovo neprimetno podstaći njihovo selektivno posmatranje i reagovanje na različite razmere.

C. ZP u strukturi slikarstva XX veka (Konečni, 1999, 2001). Dvadeseti vek je posebno zanimljiv kada je reč o ZP, pošto je, s jedne strane, ovo razdoblje upadljivo po svome odbacivanju tradicionalnih učenja i ideja, a s druge – po svojoj upućenosti na geometriju i apstrakciju. Sledeći korak istraživačkog programa bio je da se zapitamo da li se ZP koristi u strukturi slika XX veka i, ako je tako, na koji način; takođe, bilo nam je zanimljivo da ustanovimo koji se još drugi

promeri koriste u delima koja sadrže zlatni presek.

Cilj ovoga istraživanja očigledno nije bio da se ustanovi tačan iznos učestalosti i pretežnosti (u epidemiološkom smislu te reči) ZP u okviru ukupne populacije slikarstva XX veka (nemoguć zadatak kada je reč o zaključivanju), pa čak ni da se to učini na nasumice izabranom uzorku (zbog različitih nesavladivih logističkih teškoća koje podrazumeva takvo uzorkovanje). Umesto toga, cilj je bio, prvo, da se iz šireg izbora slika izdvoji zamašni uzorak (od otprilike 100), u okviru koga bi svaka slika sadržala bar jedan ZP. Drugo, ove slike bi potom bile podrobnije raščlanjene s obzirom na ZP, al i druge značajne promere (kao što su 0,50; 0,67; 0,75; 1,00).

Početni izbor od 250 slika bio je dovoljan da bi se otkrilo 95 slika, od kojih je svaka sadržala bar jedan ZP (na osnovu četiri merila koja ćemo navesti kasnije) – što je samo po sebi dovoljan, iako grub, podatak o učestalosti ZP u slikarstvu XX veka. U konačnom uzorku ostalo je 95 dela i 52 autora, s tim što su u izvesnom stepenu bile zastupljene sve decenije slikarstva XX veka.

U okviru većine slika, uključujući i one apstraktne, bilo je moguće ustanoviti velik broj odnosa koje je moguće izraziti u vidu razmera. U ovom radu izabrali smo za merenje značajne i istaknute strukturalne i kompozicione elemente, o kojima je postojalo opšte slaganje između autora, likovnih stručnjaka i kolega. U okviru svake od 95 slika, mereni su sledeći elementi, s tim što merenja opisana pod (b), (c), (d), predstavljaju suštinski nove doprinose ove studije postojećoj literaturi o ZP:

a) Ukupne dimenzije slike ("veličina slike"); (b) vertikalno podeljene slike, koje je istaklo problem uravnoteženosti njenog levog i desnog dela, odnosno vodoravnog rasporeda opažajnih masa; (c) horizontalna predvojenost, koja je istakla problem uravnoteženosti duž ose vrh–dno slike, odnosno vertikalnog rasporeda masa u gornjem i donjem delu slike; (d) osim promera dobijenih dužnim polovljenjem – malopre opisanih pod (b) i (c) – u različitim geometrijskim oblicima ustanovljeni su i izmereni različiti promeri, uključujući i ZP, koji se na slikama mogu javiti i kao čisti oblici (na primer, "zlatni pravougaonik", gde je $a/b = 0,62$) ali i uključeni u oblike prikazanih predmeta; prema tome, merili smo i razmere lica i tela ključnih ljudskih figura a ne samo razmere različitih strukturalno istaknutih predmeta, kao što su kuće, mostovi, prozori, krstovi, vaze, itd.; osim toga, ustanovili smo i merili glavne kompozicione odnose, uključujući i prostorni raspored boja (kod, recimo, slika koje se sastoje od bojanih površina, to jest "color-field" slika).

Rezultati dobijeni različitim tipovima merenja ispostavili su se ne samo zanimljivim nego i poučnim. Što se tiče veličine slike (izražene kroz odnos kraće prema dužoj dimenziji), u ovom istraživanju korišćene samo u pomoćne svrhe, nalazi su bili u bliskom saglasju sa onima dobijenim na mnogo većim uzorcima (na primer, Fehner – Fechner, 1876; Šortes, Klark i Šenon – Shortess, Clarke & Shannon, 1997), i to kako u pogledu relativne oskudnosti ZP, tako i u pogledu relativno visoke učestalosti 0,75 – što bi trebalo da poveća poverenje u postupak kvazinasumičnog uzorkovanja, kojim se i došlo do početnog izbora od 250 dela.

Pre nego što se pozabavimo rezultatima merenja uzdužnog deljenja (tačka na horizontalnoj strani slike u kojoj je seče vertikalna osa izražena je kao odnos dužeg odsečka prema čitavoj širini slike), neophodno je reći nekoliko reči o simetričnosti i ravnoteži. Simetrija tipa odraza u ogledalu – u odnosu na uzdužnu liniju koja seče širinu slike tačno na dve jednake polovine (0,50 u ovom istraživanju, ali 1,00 ukoliko je jedinica analize odnos jednog odsečka prema drugom) – počela je, pre otprilike 650 godina, da polako iščezava iz zapadnjačkog slikarstva. Zamenila ju je kategorija ravnoteže, odnosno skladne raspodele opažajnih masa levo i desno od

istovetno (središno) locirane uzdužne ose.

Ono što i testovi likovnog suđenja i psiho–estetičari podrazumevaju pod neuravnoteženošću jeste situacija u kojoj mase u okviru slike odstupaju od skladnog rasporeda oko središnje vertikalne ose. Međutim, treba obratiti pažnju na to da se svaka tako neuravnotežena slika može smatrati uravnoteženom ali u odnosu na neku zamišljenu uzdužnu osu, pomerenu iz središta slike. Ovo se istraživanje pozabavilo postojanjem i stepenom ovakvih pomeranja. Konkretno, kada bi neki slikar, svesno ili ne, izabrao da naruši propisano – recimo, da uzdužna linija polovljenja mora da uvek prolazi kroz samu sredinu slike – postavlja se pitanje: kuda bi i zašto bočno pomerio osu.

Kod 63 od 95 uzorkovanih slika, ustanovili smo da je polovljenje izvršeno tačno na sredini, odnosno u području 0,501–0,545. Tako je i u XX veku, bar kako je on zastupljen u našem uzorku, 66% slika uravnoteženo s obzirom na središnju smeštenu uzdužnu osu, što znači da se intuitivno sledilo tradicionalno pravilo.

Od preostale 32 slike, uzdužna osa je izmeštena iz središta ka području 0,546–0,595 u 10 slika, a u preostala 22 dela (impresivnih 23% uzorka i 69% necentriranog poduzorka) ka ZP (područje 0,596–0,645). Ovo izmeštanje uzdužne ose iz središnje tačke ne samo da se ne gubi postepeno, već se događa pravi skok od centra ka ZP, preko relativno malo korišćenog, neomeđenog međupodručja. Vredno je pomena i to da nijedna od 95 slika nije imala uzdužnu liniju polovljenja pomerenu van ZP područja

Svesno ili ne, umetnici koji su izbegli središno (dosadno?) smeštanje uzdužnog deljenja takođe su izbegli i (neodređenu i zato razdražujuću?) susednu oblast opažljivog ali premalog pomaka od središnje ose. To znači da zlatni presek može biti upravo ona 'prava' oblast između središnje tačke i dve trećine, delimice i stoga što mu njegova legendarna matematička privlačnost daje izvesnu provokativnu prednost nad, recimo, bezličnim 0,585, s tim što se neuravnoteženost levog i desnog odsečka, veća nego uzdužna osa u ZP području, pokazala neprihvatljivom za slikare našeg uzorka.

Što se tiče uravnoteženosti u odnosu na poprečnu osu, o njoj se daleko manje raspravlja, uglavnom stoga što je simetrija tipa odraza u ogledalu, kada je reč o odnosu vrh–dno slike prava retkost čak i u ranim danima zapadnjačkog slikarstva (vidi Bullo – Bouleau, 1963). No izvesno je da je ovakav način uravnotežavanja, naročito u kontekstu središnje postavljene poprečne ose, bio široko rasprostranjen u religijskom slikarstvu Italije, Holandije i Španije XV i XVI veka. Slikari su bili skloni da tipizirano popunjavaju svoja platna: donji deo slike bi ilustrirali scenama zemaljskog života za koje je katolička crkva ispoljavala zanimanje, dok bi gornji deo slike čuvali za božja, anđeoska i svetačka javljanja. Dobar primer za to je El Grekovo uzvišeno delo Sahrana grofa Orgaza (1586), slika nepravilnog oblika, ali za čiju se poprečnu osu može razumno proceniti da preseca visinu slike na 0,55 (duži, gornji odsečak podeljen čitavom visinom što je bio postupak računanja horizontalnog polovljenja i u ovom istraživanju).

Čak i bez statističkih dokaza, sa sigurnošću se moglo reći da je tokom potonjih vekova gornji deo slika postajao sve duži – uglavnom zahvaljujući tome što su slikari olakšali nebesa nadzemaljskih masa. Već je Velaskez (Velasquez, 1656), u okviru svojih Las Meninas, primenio – po standardu iz našeg uzorka – veoma redak odnos poprečne i uzdužne dimenzije od 0,87 (317,50x275,60cm), to jest odnos sličan onome izračunatom za Pogreb grofa Orgaza – 0,63 (blizu donjeg ZP). Moglo se osnovano očekivati da će slikari XX veka, počev od kubista preko različitih oblika apstrakcije, popuniti "nebo", bližeći tako ovaj odnos vrednosti od 0,50. Štaviše, u našem istraživanju, 62 od 95 slika imale su poprečnu osu na 0,50, a

drugih 8 u području 0,501–0,545. Bar u okviru našeg uzorka, postoji značajan stepen (74 %) sigurne uravnoteženosti gornje i donje polovine slike u odnosu na središnju postavljenu poprečnu osu. Za većinu slikara obuhvaćenih našim uzorkom, izgleda da je smer gornji–donji deo slike manje privlačan od onog 'levo–desno' kada je reč o eksperimentisanju ravnotežom; možda je to opažajno i estetski manje podatno sredstvo.

Preostalih 25 slika gotovo da je podjednako raspoređeno u području 0,546–0,595 (13 slika) i u 0,596–0,645 (odnosno ZP područje, sa 12 slika, i to sve u rasponu 0,60–0,63, od toga 5 sa tačno 0,62). Isto tako, ni za jednu od 95 slika nije odnos dužeg dela prema čitavoj visini, kao ishod horizontalnog polovljenja, premašio 0,63; ponovo se ispostavilo da je ZP granično područje kada je reč o eksperimentisanju sa iz centra izmeštenom tačkom osom uravnotežavanja.

Kada se vertikalno i horizontalno polovljenje zajednički uzmu u obzir, ispostavlja se da je preko polovine uzorkovanih slika (49) u kategoriji određenoj time što su oba polovljenja u razmeri 0, 50 (ili veoma blizu nje). No, ovde mnogo kazuje obrazac odstupanja od dvostruke središnje uravnoteženosti. Najzanimljivija je kategorija slika (7) na kojima je došlo do najvećeg pomaka od obeju središnjih osa, to jest onih kod kojih je došlo do izmeštanja u ZP područje u odnosu na oba tipa polovljenja.

Ne obazirajući se na njihova ostala svojstva, na autora ovoga rada možda je samo jedna od ovih 7 slika ostavila sumnjiv utisak u pogledu svoje kompozicije. U svim drugim slučajevima, delotvorno je primenjeno dvostruko izmeštanje u ZP područje kako bi se željena svojstva dovela u žižu posmatračevog interesovanja. Ključne strukturalne i tematske odlike bile bi dosadne odnosno nezgrapno rešene da su središnje smeštene u odnosu na bilo koju od obe ose. Očigledno je da su slikari nastojali da u većoj meri podstaknu interesovanje a ne uživanje gledalaca.

Konačno, mogu se razmotriti i rezultati merenja različitih razmera unutar slika (obratite pažnju da pregledni rezultati koje ćemo malo niže navesti ne sadrže rubriku o veličini slike i oba polovljenja). Premda je metod izbora upotrebljen u ovom istraživanju delimično doprineo činjenici da je ZP primenjen 254 puta na 88 slika (a nije se javio na 7), odnosno 2,89 po slici, ovako visok broj povrđuje omiljenost ZP i njegove primene u strukturalnim, kompozicionim i tematskim elementima velikog broja likovnih radova XX veka. Štaviše, impresivna je raznovrsnost stilova i decenija u kojima se javlja ovako intenzivna učestalost. Najučestalija pojava ZP (preko 5 po slici) ustanovljena je kod 6 dela, u okviru kojih se repetitivno koriste geometrijski oblici. Ako imamo na umu da su ova platna gotovo u celosti ispunjena takvim oblicima, ne iznenađuje da je čak 11 od 12 vertikalnih i horizontalnih polovljenja u okviru ovih 6 dela bilo u oblasti 0,50.

Druge razmere korišćene su većom učestalošću (1,57 po slici) u ključnim strukturalnim elementima u onih (sedam) dela, kod kojih se ZP ne javlja, dok im je učestalost značajno manja na slikama kod kojih se ZP umereno javlja (jedan, dva ili tri puta). Samo u okviru slika kod kojih se ZP javlja četiri i više puta, prosečna upotreba drugih razmera jednaka je, pa čak i značajno premaša onu na sedam slika bez primene ZP.

Dakle, izgleda da su ovde na delu dve tendencije. Jedna je da se u potpunosti izbegne ZP i primene druge razmere (ovih sedam slika uključeno je u uzorak ili zbog odnosa njihovih ukupnih dimenzija, ili zbog odnosa polovina). Druga je opšta preferencija upotrebe geometrijskih oblika, što se odražava u jasnom trendu da se sa povećanjem učestalosti primenjenog ZP povećava i učestalost drugih razmera.

Ukupan broj javljanja ne–ZP razmera na 95 slika iznosio je 122 (1,28 po slici), od kojih preko pola (63, odnosno 52%) otpa–

da na 1,00 i 0,67. Naročito se često javlja razmera 1,00 – u kvadratima, delimičnim kvadratima, odnosima prečnika krugova, oblicima u području oko ključnih figura i u okviru raznih, na slikama predstavljenih predmeta. Ovakvi nalazi potvrđuju da su 0,62 i 1,00 ozbiljni konkurenti (Konečni, u štampi).

D. "Zlatna žena" (Konečni & Klajn – Konečni & Cline, u štampi). U staroj Grčkoj, ZP se javljao u likovnim umetnostima i estetici delimično i kod predstavljanja razmera ljudskog lica i tela. Merenje ZP u kontekstu ljudskoga tela bilo je jedno od istraživačkih interesovanja Cajzinga (Zeising, 1854), a u velikoj je meri zanimalo i Korbizijea (Le Corbusier, 1954; vidi Arnhajm – Arnheim, 1966). Iz tih razloga, izveli smo posebnu studiju na svim delima (24) iz uzorka od 95 slika, opisanim pod C., koja su sadržala ženske figure (ukupno 28 takvih figura).

Žena je (uključujući i akt), naravno, jedna od značajnih tema zapadnog slikarstva. Osim toga, sa socio-biološkog stanovišta, slikarske predstave žena su zanimljive po tome što mogu da intuitivno rezimiraju, u delima izvesnog broja izrazito nadarenih slikara, nagomilana verovanja o povezanosti razmera ženskoga tela i njegove "reproduktivne podobnosti" ("reproductive fitness") – moguće oposredovanu svojstvima kao što su uzrast, zdravlje i privlačnost (na primer, Bas – Buss, 1994; Kaningem – Cunningham, 1986; Gengsted i Tornhil – Gangestad & Thornhill, 1997; Džonston – Johnston, 2000; Džons – Jones, 1995; Kac – Katz, 1999; Sing – Singh, 1993).

Na svakoj od pomenutih ženskih figura izmerene su dve dodatne proporcije lica i tela (gde god ih je bilo moguće izmeriti). Osim toga, dodatni uzorak od 81 ispitanika (od kojih su 50, odnosno 62% bile žene), procenjivao je uzrast i fizičku privlačnost ovih figura.

Kad su predstavljali figure mladih žena, slikari su ispoljili sklonost da ih prikažu kao izrazito fizički privlačne. One najprivlačnije figure razlikovale su se od ostatka uzorka u pogledu tri od ukupno četiri razmera merenih u našem istraživanju. Sva je prilika da bi se mogle ustanoviti i druge razmere na osnovu kojih bi se mogle razlikovati one najprivlačnije pripadnice uzorka od starijih i manje privlačnih mladih pripadnica, pa ipak je vredno obratiti pažnju na to da su dve od tri diskriminantnih razmera – "facijalni krst" (odnos razdaljine među jagodicama obraza prema dužini lica) i polovljenje tela pupkom – u stvari zlatni preseki, kao suštastveni deo klasične predstave o mladosti, zdravlju, plodnosti i lepoti, i kao takvi primenjeni na grčkim statuama (kao i na današnjim portretima; vidi: Konečni, 1991).

Dve hiljade godina kasnije, slikari iz našeg uzorka (16 uglavnom evropskih muškaraca), uprkos tome što su radili različitim stilovima, i dalje su kao grupa nastojali da ožive ove ideje, koristeći ih za predstavljanje ženskih razmera. A činjenica da je njihovo značenje ispravno doprlo, mnogo decenija kasnije, do mladih kalifornijskih posmatrača oba pola (uglavnom neobrazovanih kada je u pitanju likovna umetnost) svedoči o tome da su ova shvatanja samo vid nagomilanih verovanja čovečanstva – a možda, možemo li to reći, i njegove biološke mudrosti.

4.

Kod linijskog polovljenja, ZP je izvor napetosti, sredstvo odvlačenja od opažajnog središta slike. Ova napetost se teže podnosi kada je u pitanju smeštanje vaze na gornju ploču kamina; to važi bar za velike vaze i pojedince koji nisu profesionalni likovnjaci. Međutim, na savremenim slikama, tačka polovljenja horizontalne dimenzije prilično često je smeštena u ZP područje, možda i zato da bi se izbegla predvidivost središnjeg smeštaja i uvela novina primetnog, mada ne preteranog, bočnog pomaka. Po svoj prilici, namera je da se izazove zainteresovanost a ne osećanje dosadne prijatnosti. Kod

polovljenja duž uzdužne ose slika, ređe dolazi do pomaka ka ZP, ali kada je posredi polovljenje ženske figure u predelu pupka, ZP se ispostavlja kao ideal kojem se teži na slikama i kojeg visoko vrednuju čak i obični posmatrači.

Što se tiče primene ZP kod oblika u vidu krsta, ponovo je uočljiva velika važnost konteksta. Ispostavlja se da je zlatni facijalni krst ključni vid ženske privlačnosti i kao takvog ga prećutno prepoznaju i profesionalni slikari i obični posmatrači. Mada su ispitanici najčešće birali jednu, istu, vazuu, koja sadrži obrnuti zlatni krst, to nije bio slučaj sa drugim, većim i manjim, vazama, takođe rađenim na osnovu zlatnog krsta.

Izgleda da "efekat konteksta" (međudejstvo faktora višega reda) takođe upravlja korišćenjem zlatnih pravougaonika, kao i drugih kompozicionih, strukturnih i kolorističkih elemenata slika. Kod dela koja se odlikuju geometričnošću oblika, obilato korišćenje ZP često je praćeno povećanom upotrebom i drugih značajnih razmera, naročito 1,00. Isto tako, može se prilično sigurno pretpostaviti da je naporedna primena zlatnih pravougaonika i elipsi sa kvadratima i krugovima (na primer, kod Mondrijana, Kandinskog – Kandinsky – i Klea – Klee) imala za svrhu da izazove interesovanje, osećaj složenosti i poželjnu količinu napetosti.

Objedinjeni, naši rezultati ukazuju na to da se tradicionalna neuhvatljivost ZP može pripisati njegovoj tananosti, kontekstu primerenoj upotrebi, kako od strane umetnika, tako i od same prirode; verovatno da bi bio delotvoran, on se koristi smanjenom učestalosti – mada se može otkriti analitički pronicljivim i metodološki brižljivim istraživanjem.

5.

Zlatni presek je jedan od pojmova koji imaju izuzetan rodoslov u kulturi i likovnoj umetnosti Zapada. Da su ga empirijski estetičari istraživali na odgovarajući način, dobijeni rezultati mogli su da izmene neke neprimerene prideve u opisima likovnih umetnosti Zapada (koji se često koriste uz opis novodno uvreženih zapadnjačkih "epistemoloških" i "duhovnjačkih" tipova), kao što su "linearni", "hijerarhijski", "jednolični" i "homogeni" – pridevi koji se potom suprotstavljaju onima navodno svojstvenim likovnim umetnostima i estetici Dalekog istoka, kao što je, da navedemo samo jedan primer, 14/15 vekovni yugen Zeami Motokija (Motokiyo) (na primer, Dojč – Deutsch, 1975; Marujama – Maruyama, 1991, 1992; Marujama, Farkaš & Kejpron – Maruyama, Farkas & Capron, 1994; Servoma – Servomaa, 1997).

Kontekstualnost i konfiguralnost primena ZP, otkrivene u ovom istraživanju, u značajnoj meri protivreče takvim "postmodernim" tumačenjima zapadnjačkih likovnih umetnosti. Suštinski gledano, čini nam se da su zamerke upućene u pogrešnom pravcu; primerenije bi bile naivno optimističnim, pozitivističkim metodama kojima je ZP tradicionalno naučno istraživano, a ne estetskom kontekstu u koji su ZP smeštali likovni umetnici. Uz put je došlo i do veštačkog prenaplašavanja razlika između zapadnjačkih i dalekoistočkih likovnih umetnosti i estetike. Naravno, postoje i nesistematična, poluožbiljna preterivanja u pogledu ovakvih razlika, kao što je Tanizakijeva (1977) Pohvala senkama; tu su poređenja često olaka do izvitoperenosti.

Ipak, od poređenja koja se mogu naći u izvornicima posmodernističke dekonstrukcije, brojnija su ona manje doktrinarna, koja su se oprla političkim, jezičkim i kulturalnim iskušenjima u pravcu prenaplašavanja ovih razlika (na primer, Boui – Bowie, 1911; Bio – Buhot, 1961/1967; Li – Lee, 1994; Nojer, Libertson & Jošida – Neuer, Libertson & Yoshida, 1979; Terada, 1976). U stvari, postoje mnogobrojne naznake i odjeci kulturalne i estetske srodnosti. Klasičnim zapadnjačkim shvatanjima "jedinstva u različitosti", dijalektike, polarnosti i simbioze, mogu se bez teškoća pronaći odgovarajući pojmovi u jin–jang

načelima taqa (vidi Rauli – Rowley, 1959). U delima Konfučija i Liu Hsija uveliko su prisutni odjeci Platona, dok se Epikuru može ući u trag kod taoiste Jang Čua (Manro – Munro, 1965). Ulazeći u lik, zapadnjački glumac koji se drži metoda Stanislavskog povodi se za načelima veoma sličnim "življenju pokreta", sei do ili kokoro mochi – ključnim kategorijama japanskog slikarstva, koje – kao što je opisao Boui (Bowie, 1911) – nalažu slikaru da doživi suštinu teme koju će naslikati. Možda je od svega najzanimljivije da se, po mišljenju autora ovoga rada, u okviru ZP primenjuju svih sedam svojstava zen estetike, koja je u svom Zenu i lepim umetnostima opisao Hisamacu (Hisamatsu, 1958/1971), uključujući i peti, malopre pomenuti yugen ("duboka tananost"). U svojim mnogobrojnim matematičkim, biološkim i likovnim ispoljavanjima, zlatni presek je čudo koje sobom podrazumeva i yugen – kao što to čini karesansui kameni vrt Rioandi (Ryoanji) u Kjotu (Kyoto).

LITERATURA

Arnheim, R. (1966). A review of proportion. In G. Kepes (Ed.), *Module, proportion, symmetry, rhythm*. New York: Braziller.

Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception* (Rev. Ed.). Berkeley, CA: University of California Press.

Baumgarten, A. G. (1750–1758). *Aesthetica*. Frankfurt an der Oder: J. Ch. Kleyb. Also: Hildesheim: G. Olms, 1961.

Borissavlievitch, M. (1958). *The golden number and the scientific aesthetics of architecture*. London: Alec Tiranti.

Bouleau, C. (1963). *The painter's secret geometry: The study of composition in art*. London: Thames and Hudson.

Bowie, H. P. (1911). *On the laws of Japanese painting*. San Francisco: P. Elder & Co.

Buhot, J. (1961/1967). *Chinese and Japanese art*. (Transl. from French by R. Inglis Hall.) New York: F. A. Praeger.

Buss, D. M. (1994). *The evolution of desire: Strategies of human mating*. New York: Basic Books.

Cunningham, M. R. (1986). Measuring the physical in physical attractiveness: Quasi-experiments on the sociobiology of female facial beauty. *Journal of Personality and Social Psychology*, 50, 925–935.

Deutsch, E. (1975). *Studies in comparative aesthetics*. The University Press of Hawaii.

Fechner, G. T. (1871). *Zur experimentalen Aesthetik* (On experimental aesthetics). Leipzig: Hirzel.

Fechner, G. T. (1876). *Vorschule der Aesthetik* (A Primer of Aesthetics). Leipzig: Breitkopf & Haertel. See especially chapter XIV, translated by M. Niemann, J. Quehl, & H. Hoegge (1997), as "Various Attempts to Establish a Basic Form of Beauty: Experimental Aesthetics, Golden Section, and Square," *Empirical Studies of the Arts*, 15, 115–130.

Francès, R. (1976). Comparative and developmental variations in aesthetic interest and preferences. *Proceedings of the XXIst International Congress of Psychology*, Paris, France.

Gangestad, S. W., & Thornhill, R. (1997). Human sexual selection and developmental stability. In J. A. Simpson & D. T. Kenrick (Eds.), *Evolutionary social psychology*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Assoc.

Green, C. D. (1995). All that glitters: A review of psychological research on the aesthetics of the golden section. *Perception*, 24, 937–968.

Hisamatsu, Sh. (1958/1971). *Zen and the fine arts*. (Transl. from Japanese by G. Tokiwa). Tokyo: Kodansha International.

Hoegge, H. (1995). Fechner's experimental aesthetics and the golden section hypothesis today. *Empirical Studies of the Arts*, 13, 131–148.

Huntley, H. E. (1970). *The divine proportion: A study in mathematical beauty*. New York: Dover.

Johnston, V. S. (2000). Female facial beauty: The fertility

hypothesis. *Pragmatics and Cognition*, 8, 107–122.

Jones, D. (1995). Sexual selection, physical attractiveness, and facial neoteny. *Current Anthropology*, 35, 723–748.

Katz, B. F. (1999). Evolution, the invisible artist. *Empirical Studies of the Arts*, 17, 101–120.

Koffka, K. (1935). *Principles of Gestalt Psychology*. New York: Harcourt, Brace & World.

Konečni, V. J. (1991). Portraiture: An experimental study of the creative process. *Leonardo*, 24, 325–328.

Konečni, V. J. (1997). The vase on the mantelpiece: The golden section in context. *Empirical Studies of the Arts*, 15, 177–208.

Konečni, V. J. (1999). The golden section in 20th-century paintings. *Proceedings of the international conference "20th-Century Art: Traditions, Achievements, Innovations,"* held at the Ermitage Museum, Sankt-Peterburg, Russian Federation.

Konečni, V. J. (2001). The golden section in the structure of 20th-century paintings. *Rivista di Psicologia dell'Arte* (Nuova serie), 22, 27–42.

Konečni, V. J. (u štampi). The golden section: Elusive, but detectable. *Creativity Research Journal*.

Konečni, V. J., & Cline, L. E. (u štampi). The "golden woman": An exploratory study of women's proportions in paintings. *Visual Arts Research*.

Le Corbusier (C. E. Jeanneret-Gris). (1954). *Modulor*. London: Faber & Faber.

Lee, S. E. (1994). *A history of Far-Eastern art*. (Fifth Ed.) New York: Harry N. Abrams.

Maruyama, M. (1991). Epistemological heterogeneity and subculture: Individual and social processes. *Communication & Cognition*, 24, 255–271.

Maruyama, M. (1992). Entropy, beauty and eumorph. *Cybernetica*, 35, 195–206.

Maruyama, M., Farkas, A., & Capron, J.-L. (1994). Individual heterogeneity across cultures. Paper presented at the annual meeting of the American Association for the Advancement of Science.

Munro, T. (1965). *Oriental aesthetics*. Cleveland, OH: Western Reserve University Press.

Neuer, R., Libertson, H., & Yoshida, S. (1979). *Ukiyo-e: 250 years of Japanese art*. New York: Mayflower Books.

Rowley, G. (1959). *Principles of Chinese painting*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.

Servomaa, S. (1997). Sounds of stones: Reflections in art. Paper presented at the "Pacific Rim Conference in Transcultural Aesthetics," held at the University of Sydney, Sydney, Australia. (<http://www.arts.usyd.edu.au/Arts/departs/philos/ssl/papers/servomaa.html>)

Shortess, G. K., Clarke, J. C., & Shannon, K. (1997). The shape of things: But not the golden section. *Empirical Studies of the Arts*, 15, 165–176.

Singh, D. (1993). Adaptive significance of female physical attractiveness: Role of waist-to-hip ratio. *Journal of Personality and Social Psychology*, 65, 293–307.

Tanizaki, J. (1977). *In praise of shadows*. (Transl. from Japanese by T. J. Harper & E. G. Seidensticker.) Stony Creek, CT: Leete's Island Books.

Terada, T. (1976). *Japanese art in world perspective*. (Transl. from Japanese T. Guerin.) Tokyo/New York: Heibonsha/Weatherhill.

Zeising, A. (1854). *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*. (A New Theory of the Proportions of the Human Body.) Leipzig: R. Weigel.

Zeising, A. (1855). *Aesthetische Forschungen*. (Aesthetic Inquiries.) Frankfurt am Main: Meidinger.

Zeising, A. (1884). *Der goldne Schnitt*. (The Golden Section.) Halle: Leopoldinisch-Carolinische Akademie.