

## SUBJEKTIVNI DOŽIVLJAJ SLIKA KOJE PRIPADAJU RAZLIČITIM SLIKARSKIM PRAVCIMA XX VEKA

*Ana Radonjić i Slobodan Marković<sup>1</sup>*

Laboratorija za eksperimentalnu psihologiju, Filozofski fakultet, Beograd

*Prema hipotezi Lazara Trifunovića nastanak i razvoj modernih slikarskih pravaca može se pratiti kroz tri razvojne linije. Prvu (Sezan – kubizam – neoplasticizam – suprematizam) karakteriše intenzivno bavljenje formom i tendencija ka geometrizaciji. Drugu (Van Gog – ekspresionizam - apstraktni ekspresionizam/ enformel) odlikuje korišćenje boje kao osnovnog sredstva izražavanja. Treću (Gogen – fovizam) karakteriše simbolička upotreba boje i ukidanje perspektive. Istraživanje je imalo za cilj da utvrdi da li se slike koje pripadaju navedenim razvojnim linijama procenjuju kao međusobno slične na bazičnim dimenzijama subjektivnog doživljaja forme. Ove dimenzije čine faktori regularnosti, pobuđenosti i evaluacije i merene su instrumentom SDF 9. Ispitanici su procenjivali 15 reprodukcija, reprezentativnih za određeni slikarski pravac, na devet bipolarnih skala procene, koji konvergiraju u navedene tri dimenzije. Prema procenama ispitanika izlagane slike su se grupisale u četiri klastera: apstraktno-ekspresionistički (visoke procene na pobuđenosti, a niske na regularnosti), figuralno-ekspresionistički (slike procenjene kao niske na evaluaciji, više na regularnosti, a niže na pobuđenosti u odnosu na prethodni klaster), konstruktivistički (visoko regularne slike, niske na pobuđenosti) i realistični (slike visoko procenjene na sve tri dimenzije). Rezultati ukazuju da je, uz formalne (stilske) karakteristike slike, ključne za diskriminaciju trećeg od prva dva klastera (konstruktivizam vs. ekspresionizam) i sadržaj slike (apstraktan i neprepoznatljiv vs. figuralan i prepoznatljiv) važan faktor u proceni.*

**Ključne reči:** *slikarski pravci, subjektivni doživljaj, regularnost, pobuđenost, evaluacija*

---

<sup>1</sup> Adresa za korespondenciju: aradonji@f.bg.ac.yu

Herbert Rid u svojoj knjizi *Istorija moderne umetnosti* predmet istorije umetnosti kao naučne discipline određuje na sledeći način: “Cela istorija umetnosti je istorija načina vizuelnog opažanja; različitih načina na koje čovek vidi svet” (Read, 1959). Ovoj slobodnoj definiciji potrebno je dodati nekoliko pojašnjenja. Prvo, radi se o različitim načinima na koji *umetnik* vidi, doživljava, predstavlja svet, odnosno, različitim umetničkim interpretacijama sveta. Drugo, različite umetničke interpretacije sveta manifestuju se u istoriji umetnosti kroz različite umetničke stilove.

Proučavajući različite slikarske stilove i pravce istorija umetnosti hronološki prati i analizira različite načine na koje slikari predstavljaju stvarnost i izražavaju svoje doživljavanje i odnos prema svetu, sebi, umetnosti. Različiti slikarski stilovi se u istoriju umetnosti opisuju preko različitih formalnih karakteristika slike, odnosno, karakterističnog načina upotrebe boje i linije kao osnovnih izražajnih sredstava. Linijom i bojom slikar rešava niz različitih problema slike: perspektivu, odnos figure i pozadine, karakteristike forme, odnos svetlih i tamnih površina i sl.

Ridova definicija predmeta istorije umetnosti, može nam pomoći u formulisanju problema koje je predmet ovog istraživanja. Naime, po analogiji sa istorijom umetnosti koja se bavi načinima na koje *umetnik vidi svet* tj. predstavlja svoje viđenje sveta, nas će u ovom radu zanimati način na koji *posmatrač umetničkog dela vidi da umetnik vidi svet*, odnosno način na koji posmatrač percipira i doživljava umetnost.

## SAVREMENI SLIKARSKI PRAVCI

Osnovni problem ovog istraživanja jeste utvrđivanje načina na koji posmatrač doživljava umetnička dela koja pripadaju različitim pravcima u istoriji umetnosti. Neposredna inspiracija za istraživanje bila je studiozna analiza nastanka i razvoja glavnih slikarskih pravaca prve polovine XX veka koje, u svojoj knjizi *Slikarski pravci XX veka* izlaže Lazar Trifunović, jedan od naših najistaknutijih poznavalaca moderne umetnosti. Objlašavajući razvoj glavnih pravaca u modernom slikarstvu, Trifunović iznosi hipotezu da se njihovi koreni mogu pronaći u delima tri ključna slikara post-impresionizma: Gogena, Sezana i Van Goga, te da se razvoj slikarstva u prvoj polovini XX veka može pratiti kroz sledeće tri razvojne “linije”:

1) *Sezan – kubizam – neoplasticism – suprematizam*, za koju je karakteristično intenzivno bavljenje formom i tendencija ka geometrizaciji,

2) *Van Gog – ekspresionizam - apstraktni ekspresionizam /enformel*, za koju je karakteristično korišćenje boje kao osnovnog sredstva izražavanja.

3) *Gogen - fovizam*, za koju je karakteristična simbolička upotreba čiste boje i ukidanje treće dimenzije.

Sezan (Cézanne), Van Gog (van Gogh) i Gogen (Gauguin) su potekli iz impresionizma, pravca koji prvi u istoriji zapadnog slikarstva prekida sa tradicijom "objektivnog", podražavajućeg, mimetičkog predstavljanja stvarnosti u slikarstvu. Umesto toga, impresionisti, a kasnije i njihovi sledbenici, teže da kroz sliku izraze svoj subjektivni doživljaj stvarnosti, da je predstave prelomljenu kroz ličnu umetničku prizmu. Da bi izrazili svoj nepostojan i promenljiv čulni utisak o svetu, impresionisti se služe novom slikarskom tehnikom: kratkim potezima nanose na platno mrlje čiste boje, svetlosnim kontrastima deformišu oblike, rastaču i razobličuju forme. U svojim slikama oni nagoveštavaju tendenciju dekonstrukcije predmeta, zajedničku za većinu slikarskih pravaca prve polovine XX veka.

## **Sezan - kubizam - neoplasticizam - suprematizam**

Prvu grupu, koju Trifunović razlikuje, čine slikarski pravci na koje je presudan uticaj imalo stvaralaštvo Sezana. Njihova zajednička karakteristika jeste naglašavanje strukturalnog, konstruktivnog aspekta slike, odnosno, tendencija postepene transformacije formi putem geometrizacije.

Sezan nastavlja proces dekonstrukcije predmeta koji su započeli impresionisti, ali na drugačiji način. On pokušava da rekonstruiše stvarnost predstavljajući je pomoću osnovnih geometrijskih oblika - kupe, lopte i valjka, odričući se tradicionalne perspektive, nastojeći da predmet istovremeno prikaže iz više različitih uglova, čime se on deformiše, krivi, rasteže i skuplja.

Direktno inspirisani Sezanom, kubisti nastavljaju da se bave formom na geometrijski način, zanemarujući klasičnu perspektivu; geometrijska strukturacija slike osnovna je karakteristika njihovih dela. Pikaso (Picasso), Brak (Braque) i Gris (Gris) sistematski i metodično menjaju i izobličuju predmet, prikazujući ga kao skup *faseta* – geometrijskih površina oštih uglova, istovremeno iz mnoštva različitih perspektiva. Oblici iz stvarnost tako bivaju izlomljeni, deformisani i ponekad transformisani do neprepoznatljivosti. U početnoj fazi kubizma (analitički kubizam), uloga boje je gotovo zanemarena: kubističke slike su monohromatska geometrijska poigravanja formama i kompozicijom.

Kubizam dalje inspiriše razvoj apstraktnog konstruktivizma, koji se ostvaruje u potpunosti u delima Mondrijana (Mondrian) i Maljeviča. Osnivač neoplasticizma, Pit Mondrijan, preuzima analitički metod kubista i u svojim delima se takođe bavi dekonstrukcijom predmeta, ali na nešto drugačiji način. On teži da simplifikuje i "prečisti" početni motiv iz stvarnosti, liši ga svega idiosinkratičnog, da bi izrazio ono što je u njemu opšte i univerzalno. U svom stvaralačkom procesu, on polazi od motiva iz prirode, predstavljajući ga jasno i gotovo realistično, a zatim ga u nizu slika, postepenim redukcijama, uprošćavanjima, transformacijama, pretvara u jakom linijom omeđene oblike nalik geometrijskim figurama, u kojima je forma predmeta još uvek prepoznatljiva. Daljom redukcijom Mondrijan dolazi do potpune apstrakcije: uravnoteženih kompozicija horizontalnih i vertikalnih traka, pravilnih

četvorougaoanih geometrijskih površina, kontrastnih, čistih boja (crvene, plave, žute, bele, crne). Koristeći najjednostavniji, geometrijski čist, "plastični" izraz, on predstavlja ono što je opšte i univerzalno, "nadindividualno" u prirodi.

Maljevič, osnivač suprematizma, na drugačiji način u svom delu integriše uticaje kubizma. Iza njegovih bespredmetnih kompozicija, lišenih svake referencijalne funkcije stoji umetničko-filozofska teorija o idealnom odnosu energija na slici, čiji su nosioci čiste forme i čiste boje. Tendencija da se eliminiše konkretan predmet i da se slikarski izraz putem čistih geometrijskih formi u Maljevičevom slikarstvu dovedena je do vrhunca.

## Van Gog - ekspresionizam - apstraktni ekspresionizam

Začetnikom ekspresionističke struje u slikarstvu smatra se Van Gog. Korišćenje boje kao osnovnog izražajnog sredstva i naglašavanje njene ekspresivne funkcije, karakteristično za njegovo stvaralaštvo, postaje uzor i inspiracija mnogim modernim umetnicima i osnovno obeležje čitavog ekspresionističkog pravca u slikarstvu. Širokim potezima, Van Gog nanosi na platno čiste boje, često direktno iz tube; pomoću kontrasta postavlja osnovnu kompoziciju i organizuje sliku; boja je za njega *simbol ljudske sudbine* i sredstvo izražavanja najdubljih umetnikovih osećanja i doživljavanja (Trifunović, 1989).

U nordijskom slikarstvu, preteča ekspresionizma je Edvard Munk, u čijim sablasno mračnim kompozicijama, nekada pretežno tamnih tonova, a nekada jakog, gotovo agresivnog kolorita, boja takođe ima ekspresivnu funkciju.

Upotreba boje u Van Gogovom i Munkovom slikarstvu ostvarila je ključan uticaj na nemačke ekspresioniste, koji u svojim delima žele da predstave sopstveni doživljaj društvene stvarnosti i sa njim povezane bunt, strah i uznemirenost. Jakim, čistim bojama i ostrim potezima ekspresionisti prikazuju stvarnost preneglašeno iskrivljenom i deformisanom, stvarajući uznemirujuće kompozicije, želeći da ovim *surovim i sirovim* izrazom razbude i uzdrmaju posmatrača (Trifunović, 1989).

Dalja evolucija ekspresionističke struje u slikarstvu nastavlja se u delu Kandinskog, začetnika apstraktnog slikarstva i glavnog predstavnika apstraktnog ekspresionizma. Kroz potpuno apstraktne kompozicije, bez elemenata koji referiraju na konkretne objekte iz stvarnosti, Kandinski želi da ostvari apsolutnu umetničku slobodu izražavanja. Kao i kod ekspresionista-prethodnika, boja je osnovno izražajno sredstvo, a da bi njome u ovim bespredmetnim kompozicijama izrazio sopstvena stanja, doživljavanja, osećanja, Kandinski razvija složen sistem metafora: zeleno je *duhovno gašenje*, belo *ćutanje koje nije mrtvo*, a crno *večito ćutanje bez mogućnosti i nade* (Trifunović, 1989). Na njegovim slikama boje, dakle, nisu spontano i proizvoljno prolivene na platnu, već su korišćene planski, u funkciji strukturisanja kompozicije i postizanja idealne likovne i značenjske ravnoteže.

Jedan od pravaca koji se razvija u okviru apstraktnog ekspresionizma u slikarstvu je enformel, odnosno slikarstvo akcije, čiji je predstavnik Džekson Polok (Pollock). Za razliku od Kandinskog i ranih ekspresionista, kod kojih je nosilac

umetnikove ekspresije slika, odnosno, proizvod umetničkog stvaranja, u slikarstvu akcije sam čin stvaranja ima ekspresivnu funkciju. Slikanjem se, kroz proces potpuno spontanog, nekontrolisanog oslobađanja bujice umetnikovih osećanja, postiže stapanje umetnika sa umetničkim delom. Koristeći čitavo svoje telo i druge alate, neuobičajene za slikarstvo (mistrije, štapove, mlazeve tečnosti), umetnik nanosi na platno i razmazuju boje i druge materijale (staklo, pesak). Rezultat ovakavog procesa slikanja su nestruktuirane, apstraktne kompozicije velikih dimenzija, kojima dominiraju bojene mrlje, a linija se potuno gubi.

## **Gogen – fovizam**

Treća razvojna struja u slikarstvu, po Trifunoviću, počinje od Gogena, koji ima presudan uticaj na nastanak i razvoj fovizma. Prema značaju koji boja, kao likovno izražajno sredstvo ima u njegovim delima, Gogen je srodan ekspresionistima. Za njega je ona simbol - beskonačnosti, harmonije, stvaranja, utehe, hrabrosti, itd. Perspektivu, kao i postepene prelaze između svetlog-tamnog, Gogen zanemaruje usled tendencije da sliku svede na dvodimenzionalne površine čiste boje, a veliki značaj pridaje i linearnim elementima, kojima ograničava široke bojene površine i oblikuje figure.

Karakteristike, tipične za Gogenova dela, kao što su upotreba čiste boje i simboličko značenje koje joj se pridaje, kompozicija koja se sastoji od bojnih površina oivičenih jakim linijom kojom se oblikuju predmeti i gotovo dvodimenzionalni prostor na slici, prepoznatljive su i na fovističkim slikama. Čistim bojama, fovisti žele da izraze na platnu vedrinu i radost življenja. Korišćenjem neutralnih tonova (neutralnih bojnih površina) i linearnih kolorističkih znakova, oni stvaraju harmonične kompozicije bojnih površina - pojačavaju i smanjuju intenzitet boja i uravnotežavaju njihove međusobne odnose.

Trifunovićeva razvojna klasifikacija slikarskih pravaca u dobroj meri je saglasna sa analizama drugih istoričara i teoretičara umetnosti (cf. Read 1959, Arnason, 1968). Podudarnost tih kategorizacija počiva na činjenici da većina autora uočava objektivne, formalne i sadržinske, sličnosti i razlike među slikarskim delima. Na primer, Van Gog i ekspresionisti koriste grube poteze, nanose čiste i jarke boje, a teme su u većini slučajeva asocirane za tmurne emocije, dok sa druge strane, Sezan i kubisti koriste strogo geometrizovane forme, manje zasićene boje itd. Ovaj rad predstavlja pokušaj empirijske evaluacije i specifikacije zapažanja, intuicija i hipoteza koju nudi istorija umetnosti (npr. Trifunović). U tu svrhu ponudićemo jednu empirijsku, subjektivnu, tj. psihološku kategorizaciju slika koje pripadaju različitim pravcima XX veka. Pre nego što izložimo samo istraživanje, u narednom delu rada prikazaćemo neke pokušaje empirijskog (operacionalnog) definisanja subjektivnog doživljaja slike.

## SUBJEKTIVNI DOŽIVLJAJ SLIKE

Vizuelna percepcija sastoji se prvenstveno u detekciji objektivnih karakteristika vizuelne stimulacije, kao što su oblik, veličina, boja, svetlina, položaj, prostorna orijentacija i sl. Ovaj proces ima za cilj dobijanje informacija o eksplicitnim, fizičkim svojstvima stimulacije i odvija se na bazičnim senzorno-perceptivnim nivoima. Osim detekcije objektivnih, eksplicitnih, karakteristika objekta, u opažaju se mogu javiti i određeni elementi koja nisu data u samoj stimulaciji – svojstva kao što su prijatnost, složenost, dinamičnost, jačina, vedrina itd. Ova svojstva, koja posmatrač pripisuje određenoj stimulaciji, a koja nisu u njoj neposredno data, odnose se na subjektivni doživljaj stimulacije i označavaju se kao implicitna svojstva vizuelnog geštalta. Implicitna svojstva verovatno nastaju kao rezultat obrade u višim nivoima kognitivnog sistema i spadaju u domen simboličkih reprezentacija.

### Kvantifikacija subjektivnog doživljaja vizuelnog geštalta

Prvi pokušaj operacionalizacije subjektivnog doživljaja slikovnog materijala potiče od Taker, koji je 50-tih godina za procene umetničkih slika koristio bipolarne sedmostepene skale na čijim se krajevima nalaze pridevi suprotnog značenja (Tucker, 1955), na primer:

PROST -3 \_\_\_ -2 \_\_\_ -1 \_\_\_ 0 \_\_\_ 1 \_\_\_ 2 \_\_\_ 3 SLOŽEN

Intenzitet subjektivnog doživljaja stimulacije ispitanik je izražavao birajući odgovarajući podeok od 0 do +/-3, a kvalitet locirajući procenu na pozitivan ili negativan pol skale.

Takerovu tehniku prihvatio je i usavršio Čarls Osgud, konstruišući semantički diferencijal - instrument namenjen utvrđivanju konotativnog značenja verbalno iskazanih pojmova (Osgood, Suci & Tannenbaum, 1957). Osgud i saradnici, u svojim istraživanjima, polaze od velikog broja elementarnih bipolarnih dimenzija (skala), odnosno svojstava kojima se može opisati implicitno tj. konotativno značenje pojmova. Faktorskim analizama procena dobijenih na oko 500 reprezentativnih pojmova na skupu reprezentativnih tj. najfrekventnijih skala identifikovana su tri relativno stabilna faktora, potvrđena u nizu istraživanja. Reč je o faktorima *evaluacije* (dobar-loš, lep-ružan i sl.), *potencije* (jak-slab, težak-lak i sl.) i *aktiviteta* (brz-spor, mlad-star i sl.). Procenama na ova tri faktora moguće je odrediti konotativno značenje svakog pojma, odnosno, njegov položaj u hipotetičkom trodimenzionalnom semantičkom prostoru, čije su koordinate definisane preko bazičnih dimenzija (evaluacija, potencija i aktivitet).

Sedamdesetih godina Berlajn i saradnici u okviru svoje *škole nove eksperimentalne estetike*, koja je imala za cilj da ustanovi nov pristup u istraživanju doživljaja estetskih fenomena, koriste sličnu tehniku u nizu istraživanja vezanih za procenu estetske stimulacije (Berlyne, 1974). U seriji eksperimenata u kojima su ispitivane različite kategorije vizuelne estetske stimulacije (prosti vizuelni sklopovi, matricni sklopovi, apstraktni crteži, umetničke slike i sl.), korišćene su sedmostepene bipolarne skale procene na čijim su krajevima bili opozitni pridevi. Dobijene procene na skalama podvrgavane su faktorskoj analizi, kako bi se utvrdile latentne dimenzije koje stoje u osnovi doživljaja različitih vizuelnih estetskih stimulusa. Iako su, u zavisnosti od skala primenjivanih u eksperimentu dobijani različiti faktori, najčešće su se javljala tri, koja su po sadržaju slična Ozgudovim: faktor *evaluacije*, odnosno *hedonički ton* (skale lep-ružan, prijatan-neprijatan, dobar-loš i sl.), faktor *potencije* ili *pobuđenosti* (skale jak-slab, veliki-mali, moćan-nemoćan i sl.) i faktor *aktiviteta* ili *neizvesnosti* (skale aktivan-pasivan, složen-jednostavan, određen-neodređen i sl.).

Kritika koja se najčešće istraživanjima Berlajna i saradnika odnosi se na način izbora skala korišćenih u istraživanju. Naime, skale na kojima su stimulusi procenjivani nisu birane empirijski, kao u slučaju Ozgudovog semantičkog diferencijala, već ad hoc, u zavisnosti od teorijskih hipoteza koje su proveravane u eksperimentu. Takođe, svaki od eksperimenata bio je ograničen na određenu usko definisanu kategoriju vizuelnih stimulusa, što onemogućava generalizaciju nalaza na šire kategorije vizuelne stimulacije ili vizuelnu stimulaciju uopšte. Istraživanja Berlajna i saradnika se stoga ne mogu uzeti kao konačan odgovor na pitanje koji faktori stoje u osnovi doživljaja vizuelne estetske stimulacije, niti se faktori, tj. dimenzije koji su u njima dobijeni mogu smatrati iscrpnim i reprezentativnim. Ipak, ona su značajna jer su dala pregled *moćnih* dimenzija koje stoje u osnovi ovog fenomena.

U ovom istraživanju koristili smo instrument za merenje subjektivnog doživljaja forme koji su konstruisali Marković i saradnici (Marković i sar. 2002). Proces konstrukcije ovog instrumenta bio je u potpunosti empirijski i počivao je na principima konstrukcije semantičkog diferencijala Čarlsa Ozguda: uzorak ispitanika produkovao je pridevske parove kojima se može opisati subjektivni doživljaj apstraktnih slikovnih sadržaja, a izborom najfrekventnijih dobijena je osnovna lista od 65 bipolarnih skala; veći uzorak ispitanika je zatim na ovim skalama procenjivao heterogeni skup apstraktnih vizuelnih sklopova.

Faktorskom analizom izdvojena su tri faktora koja objašnjaju najveći procenat varijanse procena: faktor *regularnosti*, faktor *pobuđenosti* i faktor *evaluacije*. Faktor *regularnosti* grupisao je skale kao što su skladan, organizovan, sređen, pravilan, jasan celovit, uravnotežen. Sadržaj ovog faktora govori da se on odnosi na procenu strukturalne regularnosti (pravilan, organizovan, sređen) i kognitivnu jasnoću stimulacije (jasan, realan, očekivan). Drugi izdvojeni faktor bio je faktor *pobuđenosti* i obuhvatao je skale koje imaju motivaciono značenje (podsticajan, izražajan, zanimljiv, maštovit, bogat) i skale koje se odnose na kompleksnost stimulacije (složen, komplikovan, bogat, raznolik). Treći izdvojeni faktor bio je

faktor *evaluacije*, blizak po sadržaju faktoru koga je Berlajn označio kao hedonički ton (skale: prijatan, dobar, bistar, vedar, topao, nežan, smirujući), a koji se odnosi na emotivno-evaluativnu dimenziju doživljaja slike. Na osnovu istraživanja konstruisan je instrument, po uzoru na Ozgudov semantički diferencijal, u kome je svaki faktor bio predstavljen jednakim brojem, za njega najreprezentativnijih bipolarnih skala (prema faktorskim zasićenjima). Ovim instrumentom moguće je odrediti položaj svake vizuelne konfiguracije na svakoj od utvrđenih dimenzija, odnosno, u hipotetičkom trodimenzionalnom prostoru subjektivnog doživljaja vizuelnog geštalta, čije su koordinate definisane dimenzijama *evaluacije* (prosek skala prijatan, privlačan i vedar), *regularnosti* (prosek skala sređen, skladan i organizovan), i *pobuđenosti* (prosek skala složen, raznolik i bogat).

## ISTRAŽIVANJE

Cilj istraživanja bio je da odgovori na pitanje da li se slike koje po istoričarima umetnosti pripadaju istom slikarskom pravcu, odnosno, istoj razvojnoj liniji, doživljavaju kao međusobno slične. U ovom radu sličnost doživljaja slika biće definisana preko sličnosti profila njihovih procena na faktorima evaluacije, regularnosti i pobuđenosti. Drugim rečima, ako kategorizacije istoričara umetnosti odgovaraju subjektivnim kriterijumima klasifikacije, tada bi slike iz iste razvojne linije (npr. Sezan i Pikaso) morale da se nalaze u istom regionu hipotetičkog mentalnog prostora (dimenzije tog prostora su u našem slučaju definisane preko faktora regularnosti, pobuđenosti i evaluacije).

Pored toga cilj ovog rada bio je da utvrdi mesto koje slike-reprezentativnih slikarskih pravaca XX veka zauzimaju na subjektivnim dimenzijama. Na osnovu analiza Trifunovića, može se očekivati da će slike koje čine konstruktivističku razvojnu liniju (Sezan – kubizam – neoplasticizam – suprematizam), u kojima dominiraju prave linije, pravilne geometrijske forme i stroga strukturalna kompozicija slike, a boja kao izražajno sredstvo ima sekundarnu funkciju, biti procenjene kao visoke na dimenziji *regularnosti*. Kako ovu grupu slika karakteriše izrazita tendencija ka simplifikovanom prikazivanju objekata, koja ide i do potpune geometrijske apstrakcije, one će verovatno biti nisko procenjene na dimenziji *pobuđenosti*. Slike koje pripadaju ekspresionističkoj razvojnoj liniji (Van Gog – ekspresionizam – apstraktni ekspresionizam – enformel), koje karakteriše upotreba intenzivnih boja i krivih linija, predstavljanje nepravilnih formi i manje stroga kompozicija, će verovatno biti procenjene kao niske na dimenziji *regularnosti*. Konačno, slike koje pripadaju trećoj razvojnoj liniji (Gogen – fovizam) kojima dominiraju široke površine intenzivne i čiste boje i tendencija svodenja slike na dve dimenzije, a na kojima su u organizaciji slike značajni i linearni elementi, biće verovatno procenjene kao regularnije u odnosu na ekspresionističke, a manje regularne u odnosu na konstruktivističke slike.



## Izbor stimulusa

Osnovni kriterijum za izbor stimulusa bila je *reprezentativnost* slika - bilo je ključno izabrati autore i njihova dela koji se, prema istoričarima umetnosti najbolje predstavljaju ispitivani pravac. Za svaki od pravca izabrani su najpre autori koji se smatraju njegovim tipičnim predstavnicima. Odabranim autorima pridruženi su Sezan, Gogen i Van Gog, preteče ispitivanih pravaca prema Trifunovićevoj hipotezi. Od svakog autora je zatim izabrano po jedno delo, reprezentativno za slikarski pravac čiji je predstavnik. U izboru konkretnih slikara i njihovih dela pridržavali smo se dva kriterijuma. Prvi kriterijum proistekao je iz *relevantne literature iz oblasti istorije umetnosti* (Arnason, 1968; Janson, 1996; Read, 1959; Trifunović, 1989). Kako je osnovna inspiracija za istraživanje bila navedena teza o razvoju slikarskih pravaca, nastojali smo da se u što većoj meri pridržavamo kriterijuma samog Trifunovića, odnosno, da izaberemo autore i njihova dela koja on smatra najreprezentativnijim i koristi kao ilustraciju za svoju teoriju o razvoju modernih slikarskih pravaca. Drugi kriterijum za izbor stimulusa bila je *intersubjektivna saglasnost dva nezavisna procenjivača* da su izabrane slike prema karakteristikama navedenim u istoriji umetnosti zaista reprezentativne, odnosno da su u njima zastupljene one odlike koje istoričari umetnosti smatraju tipičnim i koriste da bi opisali određeni slikarski pravac. Pri izboru stimulusa, vođeno je računa o tome da izabrane slike ne budu najpoznatije slike odabranih autora, kako na procenu ne bi uticalo prethodno iskustvo i znanje vezano za određenu sliku, odnosno, kako bi sve slike bile na podjednako "nove" posmatračima. Izabrano je ukupno slika 15 različitih autora:

### 1. Reprezenti prve Trifunovićeve razvojne linije:

*Planina San Viktoar* Pola Sezana

*Žena sa mandolinom* Pabla Pikasa (kubizam)

*Kuće u Estaki* Žorža Braka (kubizam)

*Kompozicija u belom, žutom i plavom* Pita Mondrijana (neo-plasticizam)

*Suprematistička kompozicija* Kazimira Maljeviča (supremati-zam).

### 2. Reprezenti druge Trifunovićeve razvojne linije:

*Noćni kafe* Vinsenta Van Goga

*Igra života* Edvarda Munka (preteča ekspresionizma)

*Mrtva priroda sa maskama* Emila Noldea (ekspresionizam)

*Dve žene na ulici* Ernsta Ludviga Kirhnera (ekspresionizam)

*Lorelaj* Oskara Kokoške (ekspresionizam)

*Kompozicija V* Vasilija Kandinskog (apstaktni ekspresionizam)

*Full Phantom Five* Džeksona Poloka (enformel).

### 3. Reprezenti treće Trifunovićeve razvojne linije:

*Vizija posle propovedi* Pola Gogena

*Harmonija u crvenom* Anri Matisa (fovizam)

*Londonski most* Andre Derena (fovizam).

Konačan broj stimulusa koji je predstavljao svaku od razvojnih linija nije bio jednak. Kako je proces izbora stimulusa tekao tako što su prvo izabrani najreprezentativniji autori za određeni slikarski pravac, a zatim po jedna njihova slika, u konačnom uzorku svaka od razvojnih linija nije bila zastupljena istim brojem autora. Oni pravci koji su u istoriji umetnosti imali više ključnih predstavnika zastupljeni su više nego jednom slikom, kako bi se pravac što objektivnije predstavio, odnosno, kako bi se procenjivale karakteristike konkretnog slikarskog pravca, a ne autora. Tako su neki od pravaca predstavljeni sa više autora odnosno slika (ekspresionizam sa tri, kubizam i fovizam sa dve slike). Takođe ni broj slikarskih pravca u svakoj razvojnoj liniji nije jednak.

## EKSPERIMENT

U eksperimentu su ispitivane procene slika koje pripadaju različitim slikarskim pravcima XX veka.

### Metod

*Subjekti:* U eksperimentu su učestvovali srednjoškolci, polaznici letnjih seminara (psihologije, arheologije, biologije, geologije, informatike) u Istraživačkoj Stanici Petnica. Uzorak je bio prigodan i činilo ga je činilo ukupno 53 ispitanika oba pola (29 ispitanika ženskog i 24 muškog pola) uzrasta od 16 do 19 godina.

*Stimulusi:* Stimulusi su bili reprodukcije slika slikara - predstavnika opisanih pravaca moderne umetnosti i njihovih preteča, prema navedenoj Trifunovićevoj hipotezi. Skup stimulusa činilo je 15 reprodukcija navedenih u prethodnom delu radu (videti odeljak o izboru stimulusa). Reprodukcije slika mogu se videti u odeljku posvećenom rezultatima (videti slike 1-4).

*Instrument:* Stimulusi su procenjivani instrumentom za procenu subjektivnog doživljaja forme (Marković i sar. 2002). Instrument se sastojao od 9 sedmočlanih bipolarnih skala procene na čijim su polovima bili opozitni pridevi (Prilog 1). Ovih devet skala, konvergiraju u tri faktora tj. dimenzije kojima se može opisati subjektivni doživljaj forme: **regularnost** (skale: *sređen, skladan i organizovan*), **pobuđenost** (skale: *složen, raznolik i bogat*), **evaluacija** (skale: *prijatan, privlačan i vedar*).

*Postupak:* Ispitanici su bili podeljeni u četiri grupe. Svaku je činilo od 12 do 15 ispitanika. Slike-stimulusi bili su izlagani grupama različitim redosledom (redosled kojim su slike bile izlagane bio je pseudo-slučajan). Slike su izlagane pojedinačno putem LCD projektora. Vreme ekspozicije stimulusa nije bilo ograničeno. Zadatak ispitanika bio je da svaku sliku procene na devet skala, koje su imali pred sobom. Data im je instrukcija da se pri proceni koncentrišu na svoj lični doživljaj slike, a ne

na konkretne karakteristike ili motiv slike. Svoju procenu na svakoj od dimenzija ispitanici su izražavali zaokružujući jednu od vrednosti na sedmostepenoj skali (-3 do 3). Na primer, ukoliko bi sliku doživljavali maksimalno vedrom ispitanici bi zaokruživali broj 3, ukoliko bi je smatrali maksimalno tmurnom zaokruživali bi -3. Ukoliko sliku ne bi doživljavali ni kao vedru, ni kao tmurnu zaokruživali bi vrednost 0. Kada bi izloženu sliku svi ispitanici procenili na svih devet skala izlagana je sledeća slika.

## DISKUSIJA

Vrednosti procena su iz bipolarnog oblika (od -3 do 3) transponovane u unipolarni oblik (od 1 do 7). Za svaki od stimulusa utvrđena je prosečna vrednost na svakoj od skala procene, a zatim je za svaku od slika izračunata prosečna vrednost na svakoj od dimenzija subjektivnog doživljaja forme. Vrednost na dimenziji *regularnosti* čini prosek procena na skalama sređen, skladan i organizovan, vrednost na dimezniji *evalucije* prosek procena na skalama prijatan, privlačan i vedar, a vrednost na dimenziji *pobuđenosti* prosek procena na skalama složen, raznolik i bogat.

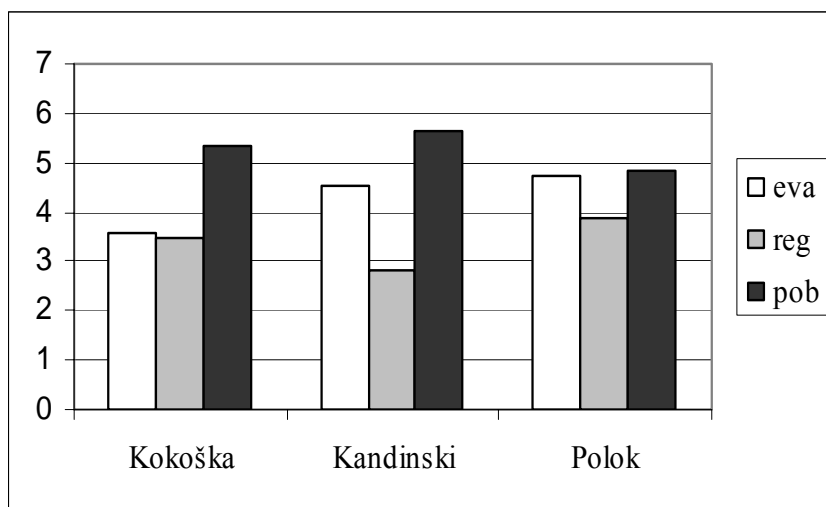
Klaster analizom (K-means) prosečnih procena stimulusa na sve tri dimenzije stimulusi su grupisani u četiri klastera. Sadržaj svakog od njih i vrednosti finalnih centara klastera za svaku od dimenzija prikazani su u tabeli 1 (stimulusi grupisani prema rezultatima klaster analize prikazani su u prilogu 3).

**Tabela 1: Rezultati klaster analize (K-means metoda) sa definisana četiri klastera.**

	<b>I klaster</b>	<b>II klaster</b>	<b>III klaster</b>	<b>IV klaster</b>
Autori	Kokoška Kandinski Polok	Nolde Munk Gogen Kirhner Matis	Mondrijan Brak Pikaso Maljevič	Deren Sezan Van Gog
Regularnost	3.41	4.62	5.05	5.76
Pobuđenost	5.28	4.32	3.35	4.92
Evalucija	4.27	3.63	4.37	5.32

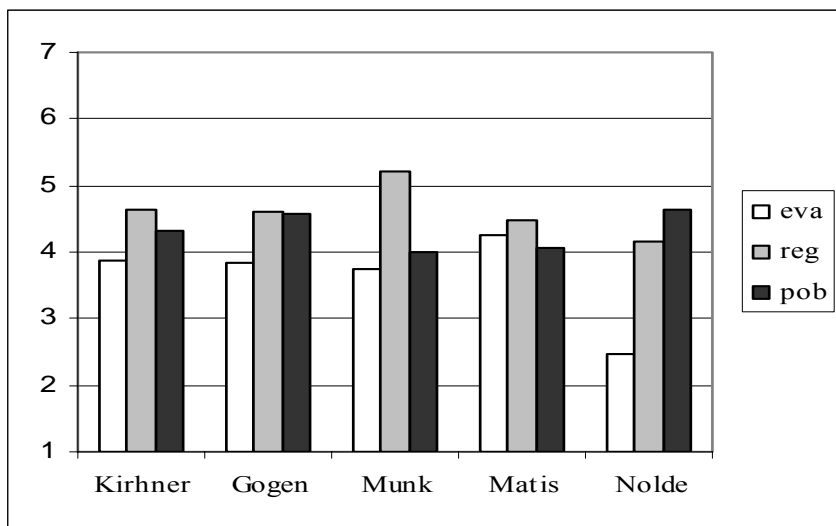
U prvom klasteru grupisale su se slike *Lorelaj* Oskara Kokoške, *Full Phantom Five* Džeksona Poloka i *Kompozicija V* Vasilija Kandinskog, dakle jedan deo ekspresionističkih slika i to one kod kojih je linija manje izraženi element slike. Ovaj klaster mogao bi se označiti kao *apstraktno-ekspresionistički*. Iako slika *Lorelaj* zapravo nije apstraktna kompozicija, u poređenju sa figuralno ekspresionističkim slikama, zastupljenim u istraživanju, kod nje je najmanje jasno izražena konturna linija: čitava kompozicija zasnovana je na boji, oblici su razučeni

a granice nejasne. Prvi klaster, dakle, čine ekspresionističke slike kod kojih manje ili više postoji izražena tendencija ka apstrakciji.



Analiza procene pojedinačnih slika iz ovog klastera ukazuju da kod svih postoji veoma sličan profil procena po dimenzijama. One se doživljavaju kao visoke na dimenziji *pobuđenosti* (čak najviše u odnosu na ostale izlagane slike – Prilog 2.2.) i izrazito niske na dimenziji *regularnosti* (tri najniže procenjene slike na ovoj dimenziji - Prilog 2.1.). Procene na dimenziji *evaluacije* se kreću oko proseka, što govori da se za ove slike se ne vezuje izrazito intenzivan emocionalni doživljaj - ne procenjuju se niti kao izrazito privlačne, prijatne, vedre ni kao izrazito tmurne, odbojne i neprivlačne.

Možemo zaključiti da se slike koje pripadaju apstraktno-ekspresionističkom klasteru, a koje se u istoriji umetnosti opisuju kao nestruktuirane kompozicije spontano razasute boje, bez jasno određenih formi, doživljavaju kao složene, raznolike, bogate a istovremeno kao nesređene i neskladane i neorganizovane.



U drugom klasteru koji se može označiti kao *figuralno-ekspresionistički* grupisale su se preostale ekspresionističke slike: *Maske* Emila Noldea, *Igra života* Edvarda Munka, *Dve žene na ulici* Ernsta Ludviga Kirchnera, ali i dve slike koje prema Trifunovićevoj hipotezi pripadaju trećoj razvojnoj liniji: *Vizija posle propovedi* Pola Gogena i *Harmonija u crvenom* Anri Matisa. Slike iz ovog klastera su procenjene kao relativno niske na svim dimenzijama. U odnosu na one koje pripadaju apstraktno-ekspresionističkom, procenjene su kao *regularnije* (dakle skladnije, organizovanije, sređenije) što nije neočekivano jer ih karakterišu jasnije određena struktura i figuralnost kompozicije. I pored toga što se prema istoričarima umetnosti boja naglašava kao osnovno izražajno sredstvo ekspresionista, linija i prepoznatljivost formi su očigledno značajna sredstva u strukturaciji slike, odnosno, veoma važni elementi u njihovoj percepciji i proceni. Kako su upravo po ovim karakteristikama su Gogenova i Matisova slika slične ekspresionističkim, time može objasniti njihova pripadnost ovom klasteru, iako prema Trifunovićevoj hipotezi pripadaju nezavisnoj razvojnoj struji.

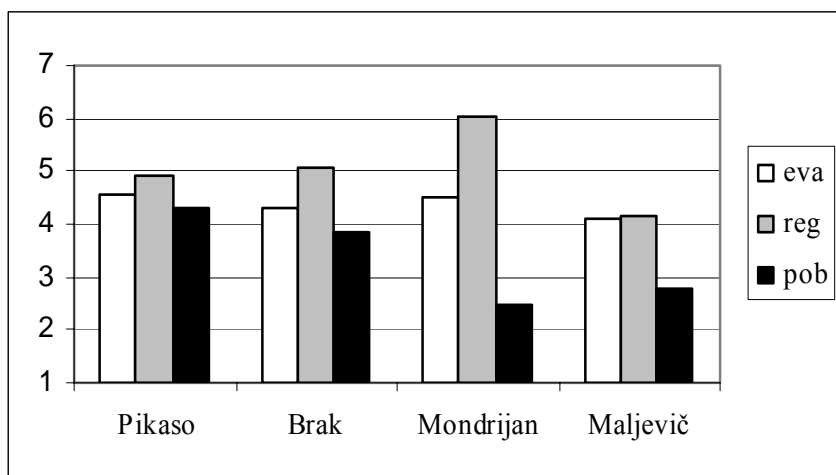
Na dimenziji pobođenosti slike koje pripadaju ovoj grupi procenjuju se nešto više, odnosno kao relativno složene, bogate i raznolike, ali u manjoj meri nego one koje smo označili kao apstraktno-ekspresionističke.

Zanimljivo je da se slike ovog klastera procenjuju kao niže na dimenziji *evaluacije*: doživljavaju se kao relativno neprijatne, tmurne i odbojne, posebno Nolde, čija je slika procenjena kao najniža na ovoj dimenziji od svih izlaganih slika (Prilog 2.3). Niže procene na dimenziji *evaluacije* ukazuju da u doživljaju ovih slika emotivna komponenta ima veliki značaj. Ovaj rezultat najverovatnije je posledica tendencije ekspresionista da u svojim delima izražavaju svoja najdublja i najogoljenija osećanja, strah, bunt i gađenje prema stvarnosti, da šokiraju i uznemire publiku.

U trećem klasteru koji se može označiti kao *konstruktivistički* grupisale su se četiri slike koje prema Trifunovićevoj klasifikaciji pripadaju, konstruktivističkoj struji u modernom slikarstvu: *Kompozicija u belom, žutom i plavom* Pita Mondrijana, *Kuće u Estaki* Žorža Braka, *Žena sa mandolinom* Pabla Pikasa i *Suprematistička kompozicija* Kazimira Maljeviča. Osim Sezana, koji se smatra pretečom i začetnikom konstruktivizma, sve slike ove razvojne linije su se grupisale u jednu kategoriju, odnosno doživljavaju se kao međusobno slične, a različite od ostalih procenjenih slika. Trifunovićeva hipoteza o srodnosti konstruktivističkih slika je time potvrđena na planu subjektivnog doživljaja: kada je reč o slikama koje pripadaju konstruktivizmu subjektivni kriterijumi grupisanja podudaraju se sa onima u istoriji umetnosti. Ovaj rezultat, po kome se konstruktivističke slike jasno razlikuju od slika drugih pravaca, sugeriše da su kod njih formalna, odnosno stilska svojstva najjasnije i najpreciznije određena.

Početna hipoteza vezana za procene konstruktivističkih slika na različitim dimenzijama takođe je potvrđena: ove slike, na kojima dominira tendencija svođenja na pravilne geometrijske forme, imaju više procene na skali *regularnosti*, a niže procene na skali *pobuđenosti* u odnosu na ostale izlagane slike; doživljavaju kao skladne, srede, organizovane, a istovremeno kao prostije, jednolike i siromašne. Najizrazitiji predstavnik ove grupe je Mondrijanova simplifikovana kompozicija vertikalnih i horizontalnih linija, koje dele sliku na pravilne geometrijske površine čiste boje. Ona se izdvaja kao izrazito *regularna* (druga po rangu na dimenziji regularnosti; prilog 2.1), dok je istovremeno, od svih slika procenjena najniže na dimenziji *pobuđenosti*, odnosno kao najmanje bogata, složena i raznolika (poslednja po rangu na dimenziji pobuđenosti, Prilog 2.2).

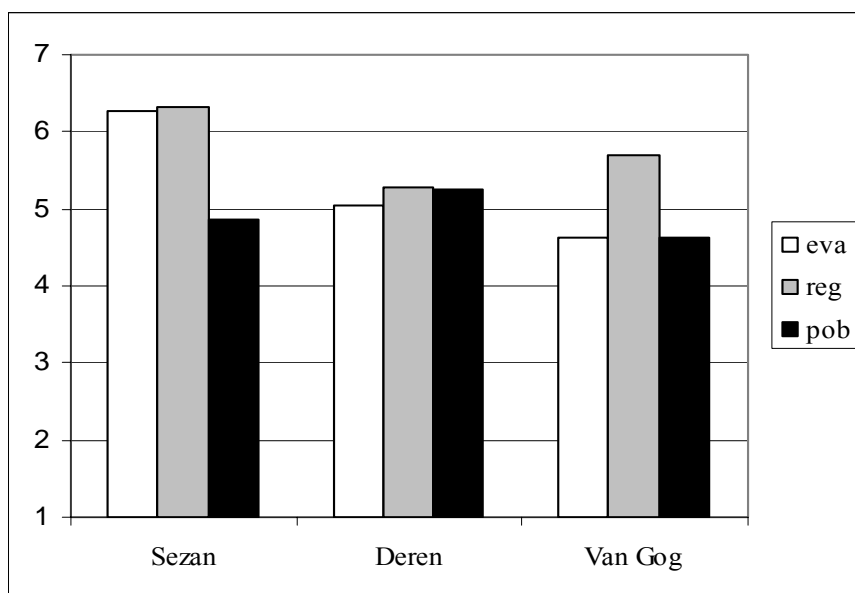
Procene ovih slika na dimenziji *evaluacije* kreću se oko proseka. One se ne doživljavaju ni kao izrazito prijatne, privlačne i vedre niti kao izrazito neprijatne, odbojne i tmurne.



Četvrti klaster grupisao je slike *Planina San Viktoar* Pola Sezana, *Londonski most* Andre Derena i *Noćni kafe* Vinsenta Van Goga, koje prema Trifunovićevoj hipotezi pripadaju različitim razvojnim linijama. Sezana i Van Goga Trifunović smatra začetnicima dominantnih, i prema svojim karakteristikama sasvim različitih, struja u modernom slikarstvu - konstruktivističke i ekspresionističke. Ovim autorima zajedničko je to što prema klasifikaciji istorije umetnosti obojica pripadaju post-impresionističkom periodu i u svojim delima sintetišu iskustva impresionizma u prikazivanju stvarnosti. Ostvarujući veću umetničku slobodu nego što je slučaj sa slikarima pre impresionizma i autentičan, jedinstven autorski izraz, oni nagoveštavaju revolucionarne promene, koje se kasnije razvijaju u punoj meri u modernim slikarskim pravcima. Treća u ovoj grupi je Derenova slika, odabrana je kao reprezent fovizma. Prema početnoj hipotezi, koja se u ovom slučaju nije potvrdila, ona bi trebalo da se procenjuje sličnom Gogenovoj i Matisovoj.

U odnosu na ostale slike iz uzorka, za slike iz ove grupe je karakteristično što je kod njih prisutna najmanja količina umetničke stilizacije i apstrakcije, te se, u ovom kontekstu, one gotovo mogu okarakterisati kao klasične, realistične kompozicije, a čitav klaster može se označiti kao *realistički*.

*Realističke* slike se procenjuju veoma visoko na sve tri dimenzije: doživljavaju se kao izrazito regularne (skladne, organizovane i sredene), čak više od geometrijski pravilnih konstruktivističkih slika, kao veoma kompleksne (složene, bogate i raznolike) i kao visoke na dimenziji *evaluacije* (najprijetnije, najvedrije i najprivlačnije od izlaganih slika).



Izdvajanje četvrtog klastera pokazuje da je realističnost sadržaja relevantan subjektivni faktor grupisanja umetničkih slika i u ovom slučaju, značajniji od faktora slikarskog stila (karakterističnog kolorita, linija, pravilnih-nepravilnih formi). Visoke procene na dimenziji *regularnosti* ukazuju da je jasnoća i prepoznatljivost sadržaja značajna za procenu slika na ovoj dimenziji. Kako faktor *regularnosti* predstavlja kognitivni aspekt doživljaja umetničkog dela, odnosno govori i o kognitivnoj jasnoći, koja se vezuje za određenu stimulaciju, očekivano je da će jasnije, realističnije slike, koje prikazuju konkretan sadržaj, biti procenjene kao više na ovoj dimenziji.

Sa druge strane, visoke procene na dimenziji *evaluacije*, koje prate visoke procene na dimenziji *regularnosti*, mogu biti posledica tendencije da se preferiraju oni stimuli čiji se sadržaj jasno prepoznaje.

Pored realističnosti, jedan od mogućih razloga za grupisanje slika ovog klastera kao međusobno sličnih je srodnost motiva. Sve tri slike su šire predstave prostora, odnosno predela, iako međusobno raznorodne: Van Gogova slika zapravo je žanr scena/enterijer, Sezanova i Derenova predstave eksterijera (pejzaž, odnosno veduta). Ovi rezultati sugerišu da i sadržaj u užem smislu, odnosno osnovni motiv tj. tema slike, može biti jedan od relevantnih subjektivnih kriterijuma grupisanja.

## ZAKLJUČAK

U eksperimentu je delimično potvrđena hipoteza Lazara Trifunovića o razlikovanju tri razvojne struje u modernom slikarstvu. Na osnovu procena ispitanika, konstruktivistička struja se jasno izdvojila kao zaseban klaster. Doživljaj ovih slika karakterišu visoke procene na dimenziji *regularnosti*, praćene niskim procenama na dimenziji *pobuđenosti*; one se procenjuju kao pravilne, uravnotežene i organizovane, ali i kao proste, siromašne i jednolike. Ekspresionističke slike su grupisane u dva klastera: Jedan čine apstraktne ekspresionističke slike, čije su procene komplementarne procenama konstruktivističkih slika: doživljavaju kao složene, bogate i raznolike, ali neorganizovane, haotične, neskladne. Drugi ekspresionistički klaster grupiše figuralne ekspresionističke slike i slike Gogena i Matisa, koje se doživljavaju se kao regularnije, a manje kompleksne od apstraktnih ekspresionističkih kompozicija, i istovremeno kao kompleksnije, a manje regularne od konstruktivističkih kompozicija. Za ovu kategoriju slika vezuje se izrazito intenzivan emocionalni doživljaj sa negativnim predznakom. Nije potvrđena hipoteza da se slike Gogena i fovista grupišu u zasebnu kategoriju: prisustvo intenzivnih boja i korišćenje jake konturne linije svrstava ove slike uz figuralno ekspresionističke kompozicije. Četvrti klaster, označen kao realistički, grupiše slike jasno prepoznatljivog sadržaja i procenjuje se kao izrazito visok na sve tri dimenzije.

Istraživanjem je utvrđeno da postoji mogućnost relativno precizne diskriminacije stilova moderne umetnosti u hipotetičkom semantičkom prostoru



određenom dimenzijama koje stoje u osnovi subjektivnog doživljaja forme, kao i mogućnost poređenja slikarskih pravaca po položaju na ovim dimenzijama.

Pokazalo se da je, uz formalne, odnosno stilske karakteristike slike, relevantnih za diskriminaciju trećeg od prva dva klastera (konstruktivizam nasuprot ekspresionizmu), i sadržaj slike (apstraktan i neprepoznatljiv nasuprot figuralnom i prepoznatljivom) veoma bitan faktor u proceni.

Neophodno je napomenuti da dobijeni rezultati važe za ad hoc izabrani skup stimulusa korišćen u ovom istraživanju. U cilju provere i generalizacije nalaza, u narednim istraživanjima trebalo bi izabrati novi uzorak stimulusa, odnosno nove slike-reprezente za ispitivane pravce, uz konsultacije sa stručnim procenjivačima - ekspertima iz oblasti istorije umetnosti.

Takođe, instrument korišćen u ovom istraživanju namenjen je ispitivanju subjektivnog doživljaja apstraktnih vizuelnih sadržaja uopšte, te bi se preciznija procena i diskriminacija slika, verovatno dobila ukoliko bi se koristio instrument za procenu subjektivnog doživljaja *umetničkih* slika, kao posebne kategorije vizuelne stimulacije. Konstrukcija ovog instrumenta je u toku i planira se ponavljanje istraživanja, te provera dobijenih rezultata na ovoj, adekvatnijoj mernoj skali. Adekvatan instrument omogućiće i ispitivanje položaja različitih slikarskih pravaca na dimenzijama subjektivnog doživljaja umetničkih slika, pri čemu će svaki od pravaca biti predstavljen većim brojem reprezentativnih slika.

## LITERATURA

- Arnheim, R. (1969). *Art and visual perception*. Berkely and Los Angeles: University of California Press.
- Arnason, H.H. (1968). *History of Modern Art. Painting, sculpture, architecture*. New York: Harry N. Abrams.
- Berlyne, D. E. (1974). *The New Experimental Aesthetics*. In Berlyne, D. E (Ed.), *Studies in the new experimental aesthetics*. Washington D.C: Hemisphere Publishing Corporation.
- Berlyne, D. E. and J. C. Ogilvie (1974). *Dimensions of perception of paintings*. In Berlyne, D. E. (Ed), *Studies in the new experimental aesthetics*. Washington D. C.: Hemisphere Publishing Corporation.
- Berlyne, D. E. and J. C. Ogilvie (1974). *Hedonic tone and reward value of exposure to paintings*. In Berlyne, D. E (Ed.) *Studies in the new experimental aesthetics*. Washington D. C.: Hemisphere Publishing Corporation.
- Chupcik, G. C. (1974). *An experimental investigation of perceptual and stylistic dimensions of paintings suggested by art history*. In Berlyne, D. E (Ed.) *Studies in the new experimental aesthetics*. Washington D.C.: Hemisphere Publishing Corporation.
- Janson, H.W. (1996). *History of Art*. New York: Harry N. Abrams Inc.

- Janković, D. (2000). *Konotativni aspekt značenja: utvrđivanje latentnih dimenzija*, *Psihologija*, 33 , **1-2**, str.199-220.
- Lindauer, M.S. (1981). Aesthetic experience: a neglected topic in the psychology of the Arts. In D. O'Hare (Ed.), *Psychology of the Arts* Sussex: The Harvester Press, (pp. 29-75).
- Marković, S, Janković, D. i Subotić, I. (2002). Dimenzije subjektivnog doživljaja forme. *Psihološka istraživanja*, **11-12**, 49-73.
- Marković, S, Janković D. i I. Subotić (2002). Implicitna i eksplicitna svojstva vizuelnog geštalta. *Psihološka istraživanja*, **11-12**, 75-112.
- Ognjenović, P.(1998). *Psihološka teorija umetnost*. Beograd: Institut za psihologiju.
- Osgood, C., Suci, G. J. and Tannenbaum, P. (1957). *The measurement of meaning*. Urbana: University of Illinois Press.
- Read, H (1959). *A Concise History of Modern Painting*. New York: Frederick A. Praeger.
- Trifunović L. (1989). *Slikarski pravci XX veka*. Beograd: Prosveta.
- Tucker, W. T. (1955). *Experiments in aesthetic communication*. Ph.D. thesis, University of Illinois.

## ABSTRACT

# JUDGEMENT OF PAINTINGS BELONGING TO DIFFERENT TENDENCIES IN THE 20TH CENTURY PAINTING

*Ana Radonjić and Slobodan Marković*

Laboratory for Experimental Psychology, University of Belgrade

In this study Trifunović' hypothesis that there are three objective lines in the development of modern art was psychologically evaluated. According to Trifunović, in the first line (*Cézanne - cubism - neoplasticism - suprematism*) the geometrization of form prevails, in the second (*Van Gogh - expressionism - abstract expressionism*) the use of color is dominant, whereas the main features of the third line (*Gauguin - fauvism*) are symbolic use of color and reduction of perspective. Fifteen reproductions of paintings that represent the three developmental lines were used as stimuli. The subjects were asked to judge the stimuli on nine bipolar 7-step scales. These scales constitute the three factors of instrument SDF 9: Evaluation, Arousal and Regularity (3 scales x 3 factors = 9 scales). Four clusters of paintings were obtained: Abstract-expressionistic (moderate Evaluation, high Arousal and low Regularity), Figural-expressionistic (very low Evaluation, low Arousal and high Regularity), Constructivistic (moderate Evaluation, low Arousal and high Regularity) and Realistic (high Evaluation, high Arousal and high Regularity). The results partially confirm Trifunović' hypothesis indicating that, besides the formal features, the content (abstract vs. figural) is also significant factor of subjective clustering of paintings.

**Key words:** modern painting, subjective judgements, regularity, arousal, evaluation

## PRILOG 1: SKALE PROCENE KORIŠĆENE U ISTRAŽIVANJU

HAOTIČAN	-3	___	-2	___	-1	___	0	___	1	___	2	___	3	SREĐEN
PROST	-3	___	-2	___	-1	___	0	___	1	___	2	___	3	SLOŽEN
TMURAN	-3	___	-2	___	-1	___	0	___	1	___	2	___	3	VEDAR
NEORGANIZOVAN	-3	___	-2	___	-1	___	0	___	1	___	2	___	3	ORGANIZOVAN
NEPRIJATAN	-3	___	-2	___	-1	___	0	___	1	___	2	___	3	PRIJATAN
JEDNOLIK	-3	___	-2	___	-1	___	0	___	1	___	2	___	3	RAZNOLIK
ODBOJAN	-3	___	-2	___	-1	___	0	___	1	___	2	___	3	PRIVLAČAN
NESKLADAN	-3	___	-2	___	-1	___	0	___	1	___	2	___	3	SKLADAN
SIROMAŠAN	-3	___	-2	___	-1	___	0	___	1	___	2	___	3	BOGAT

## PRILOG 2: ARITMETIČKE SREDINE (M) I STANDARDNE DEVIJACIJE (SD) PROCENA SLIKA NA REGULARNOSTI

	Slika	Regularnost	
		M	SD
1.	Pol Sezan – <i>Planina San Viktoar</i>	6.31	0.88
2.	Pit Mondrijan- <i>Kompozicija u belom, žutom i plavom</i>	6.04	1.22
3.	Vinsent Van Gog – <i>Noćni kafe</i>	5.69	1.07
4.	Andre Deren – <i>Londonski most</i>	5.27	1.21
5.	Edvard Munk – <i>Igra života</i>	5.2	1.23
6.	Žorž Brak – <i>Kuće u Estaki</i>	5.06	1.25
7.	Pablo Pikaso – <i>Žena sa mandolinom</i>	4.93	1.45
8.	Ernst Ludvig Kirchner – <i>Dve žene na ulici</i>	4.64	1.45
9.	Pol Gogen – <i>Vizija posle propovedi</i>	4.60	1.35
10.	Anri Matis – <i>Harmonija u crvenom</i>	4.48	1.62
11.	Emil Nolde – <i>Mrtva priroda sa maskama</i>	4.16	1.54
12.	Kazimir Maljevič – <i>Suprematistička kompozicija</i>	4.16	1.84
13.	Džekson Polok – <i>Full Phantom Five</i>	3.9	1.75
14.	Oskar Kokoška – <i>Lorelaj</i>	3.5	1.22
15.	Vasilij Kandinski – <i>Kompozicija V</i>	2.82	1.33

### PRILOG 3: ARITMETIČKE SREDINE (M) I STANDARDNE DEVIJACIJE (SD) PROCENA SLIKA NA POBUĐENOSTI

	Slika	Pobuđenost	
		M	SD
1.	Vasilij Kandinski – <i>Kompozicija V</i>	5.64	0.82
2.	Oskar Kokoška – <i>Lorelaj</i>	5.34	1.14
3.	Andre Deren – <i>Londonski most</i>	5.26	1.36
4.	Sezan – <i>Planina San Viktoar</i>	4.87	1.50
5.	Džekson Polok – <i>Full Phantom Five</i>	4.85	1.55
6.	Emil Nolde – <i>Mrtva priroda sa maskama</i>	4.63	1.28
7.	Vinsent Van Gog – <i>Noćni kafe</i>	4.63	1.47
8.	Pol Gogen – <i>Vizija posle propovedi</i>	4.58	1.16
9.	Ernst Ludvig Kirhner – <i>Dve žene na ulici</i>	4.33	1.21
10.	Pablo Pikaso – <i>Žena sa mandolinom</i>	4.28	1.22
11.	Anri Matis – <i>Harmonija u crvenom</i>	4.07	1.42
12.	Edvard Munk – <i>Igra života</i>	3.99	1.50
13.	Žorž Brak – <i>Kuća u Estaki</i>	3.87	1.28
14.	Kazimir Maljevič – <i>Suprematistička kompozicija</i>	2,76	1.53
15.	Pit Mondrijan- <i>Kompozicija u belom, žutom i plavom</i>	2.47	1.44

### PRILOG 4: ARITMETIČKE SREDINE (M) I STANDARDNE DEVIJACIJE (SD) PROCENA SLIKA NA EVALUACIJI

	Slika	Evaluacija	
		M	SD
1.	Pol Sezan – <i>Planina San Viktoar</i>	6.27	0.94
2.	Andre Deren – <i>Londonski most</i>	5.05	1.29
3.	Džekson Polok – <i>Full Phantom Five</i>	4.72	1.60
4.	Vinsent Van Gog – <i>Noćni kafe</i>	4.63	1.52
5.	Pablo Pikaso – <i>Žena sa mandolinom</i>	4.55	1.45
6.	Pit Mondrijan – <i>Kompozicija u belom, žutom i plavom</i>	4.53	1.44
7.	Vasilij Kandinski – <i>Kompozicija V</i>	4.52	1.39
8.	Žorž Brak – <i>Kuća u Estaki</i>	4.3	1.21
9.	Anri Matis – <i>Harmonija u crvenom</i>	4.25	1.53
10.	Kazimir Maljevič – <i>Suprematistička kompozicija</i>	4.08	1.39
11.	Ernst Ludvig Kirhner – <i>Dve žene na ulici</i>	3.88	1.50
12.	Pol Gogen – <i>Vizija posle propovedi</i>	3.83	1.54
13.	Edvard Munk – <i>Igra života</i>	3.74	1.76
14.	Oskar Kokoška – <i>Lorelaj</i>	3.56	1.53
15.	Emil Nolde – <i>Mrtva priroda sa maskama</i>	2.47	1.43