

UNIVERZA V LJUBLJANI
PEDAGOŠKA FAKULTETA
Likovna pedagogika

Anja Kopač Lautar

DOTIK V KIPARSTVU IN V DRUŽBI

Magistrsko delo

Mentor: prof. Mirko Bratuša

Somentor: prof. Janez Krek

Ljubljana, 2016

POVZETEK

Zakaj dotik? Ker je eden izmed naših čutov in kot tak prispeva celostnemu dožemanju in optimalnemu razvoju intelektualnih, čustvenih in kreativnih sposobnosti. Bolj pomembno vprašanje je: zakaj ne dotik? Kaj in kdaj se je zgodilo, da smo se odločili prvinski čut, pomemben in odgovoren za oblikovanje in razvoj vrste intelektualnih in čustvenih predstav, sistematično zatirati in zanemarjati, ne le v domeni umetnosti, temveč na vsakem koraku? Med iskanjem odgovora sta se razkrili širina in kompleksnost vprašanja: fiziologija procesa zaznavanja, zgodovina umetnosti, kiparstvo, sociologija, antropologija in psihologija so se začele med seboj prepletati in dopolnjevati. V prvem poglavju magistrske naloge predstavim proces zaznavanja, ki je edinstven za vsakega posameznika in v katerem ključno vlogo igrajo družba, kultura in vzgoja. V drugem poglavju predstavim razvoj kiparstva od Egipta do danes in ga povežem z družbenim dogajanjem. Preplet kiparstva, zgodovine, antropologije in sociologije je predstavljen glede na slogovne stile in ne kronološko. Sledita poglavji, v katerih na področju lastnega umetniškega izraza in pedagoškega dela predstavim in raziščem nekatere možnosti za vključitev dotika v umetnost. Ravno tako predstavim načine, s katerimi lahko v šoli spodbujamo uporabo dotika za sproščanje, razvoj domišljije in prebujanje zavesti o pomembnosti uporabe vseh čutov.

Ključne besede

Kiparstvo, dotik, čuti, antropologija, sociologija, psihologija

ABSTRACT

Why to use touch? Because it is one of our senses. As such, it contributes to the holistic perception and optimal development of intellectual, emotional and creative skills. More important question is: why not to use touch? What and when happened that we decided to systematically repress and neglect primal sense of touch, which is important and responsible for the formation and development of a series of intellectual and emotional concepts, not only in the domain of art, but at every aspect of our life? Scale and complexity of the issue revealed themselves in the search for the answer. Physiology of perception, history of art, sculpture, sociology, anthropology and psychology began to intertwine with each other and complement each other. In the first chapter of master the thesis I introduce the process of perception that is unique for each individual and which is imperatively subjected to society, culture and education. In the second chapter I present the development of sculpture, from Egypt until today, and its relation to social development. The entanglement of sculpture, history, anthropology and sociology is presented according to the style of specific period and not chronologically. In subsequent two chapters I demonstrate the use of touch in art through my own artistic expression and by practical work in classroom. I introduce, study and analyze some of the possibilities of including touch in art as well as ways in which we can encourage the use of touch in schools. This would serve as a tool for relaxation, for development of imagination and for raising awareness of the importance of using all our senses.

Keywords

Sculpture, touch, senses, anthropology, sociology, psychology

ZAHVALA

Zahvaljujem se prof. Bratuši za konstruktivno kritiko, motivacijo in nasvete ter prof. dr. Kreku za uporabne komentarje med nastajanjem magistrskega dela. Hvala tudi mag. Čopu in dr. Selanu za spodbudne debate in likovne izzive skozi vsa leta študija ter Nataši Pibernik in Ines Hostinger za prijaznost in pomoč pri organizaciji pedagoške ure.

Hvala vsem prijateljem, ki z menoj delijo vrhove in doline vsakdana, še posebej Vesni, Tjaši in Danieli, ki so barvitost PeF-a naredile harmonično. Hvala Lanu in Niku, ki me ob vsakem srečanju spomnita, da lahko vse dogodke sprejmemo z nasmehom. Hvala tudi Agi in Fergie, ki sta utelešenje potrpežljivosti, koncentracije, samostojnosti in prisrčne nagajivosti, kakovosti, ki jih v naglici in bezljanju vse prehitro dam na stran.

Od srca hvala staršem za podporo tako pri pametnih kot pri nerodnih odločitvah. Z njihovo pomočjo sem se naučila sprejeti odgovornost za lastno prihodnost.

Posebna zahvala gre Drejcu. Zaradi tebe svet zaznavam kot igrišče malih radosti, kot čudovit kraj za življenje.

Kazalo

1	Uvod	11
2	Proces zaznavanja.....	15
2.1	Dražljaj.....	15
2.2	Čutilni receptorji.....	16
2.2.1	Taktilno-kinestetični čuti	16
2.2.2	Vizualna zaznava.....	17
2.3	Osrednje živčevje.....	17
2.3.1	Nesorazmerna zastopanost čutov v možganih.....	18
2.3.2	Plastičnost možganov	18
2.4	Psihični procesi	20
2.4.1	Selektivnost zaznave.....	20
2.4.2	Dotik kot terapija.....	21
2.4.3	Dotik kot realnost in vez.....	22
2.5	Manipulacija zaznavanja.....	24
2.6	Vizualno tipanje	26
2.7	Haptičnost	27
3	Likovne in družbene značilnosti skozi zgodovino	29
3.1	Restavriranje in reprezentacija del.....	30
3.1.1	Restavriranje.....	30
3.1.2	Reprezentacija	35
3.2	Simbol, stilizacija, propaganda in didaktika	37
3.2.1	Egipt, arhaična Grčija in gotika	38
3.2.2	Rimska umetnost	41
3.2.3	Srednjeveška umetnost.....	43
3.3	Realizem in erotika	48
3.3.1	Klasična Grčija, pozna gotika, renesansa in neoklasicizem	48
3.3.2	Helenizem in barok.....	58
3.4	Dokončni individualizem in difuzija stilov	65
3.4.1	Moderna umetnost	66
3.4.2	Sodobna umetnost	78
4	Avtorsko delo.....	81
5	Pedagoški del.....	85
5.1	Izvedba učne ure	87
5.1.1	Struktura učne ure in nagovarjanje celotnega organizma	87

5.2	Anketni vprašalnik.....	89
5.2.1	Obdelava podatkov pridobljenih z anketnimi vprašalniki.....	90
5.2.2	Analiza in interpretacija rezultatov.....	90
6	Zaključek	93
7	Literatura.....	99
8	Viri slik.....	103
9	Priloge	109
9.1	Učna priprava.....	109
9.2	Anketni vprašalnik.....	113

1 Uvod

Prvi dokaz, da je dotik v današnji družbi zanemarjen, je besednjak. Besednjak za taktilno izkušnjo je izjemno reven. Besede, ki jih najdemo, so mokro-suho, težko-lahko, grobo-gladko, trdo-ohlapno, vroče-mrzlo, kar je bistveno premalo za opis širokega spektra taktilnih dražljajev (Švankmajer, 2014, str. 168). Beseda, ki sem jo mogoče najbolj pogrešala, je izraz, ki bi poimenoval človeka, ki se dotika objekta, ki svet, predmet ali telo dojema skozi taktilno izkušnjo. Imamo gledalca, sladokusca in vohljača. Čeprav že pri vonju naletimo na težavo, saj vohljač vzbuja drugačne asociacije, kot bi si želeli, pa za človeka, ki se dotika, beseda sploh ne obstaja (Švankmajer, 2014, str. 114). Zato v pričujoči magistrski nalogi za opis človeka, ki se dotika, uporabljam besedo opazovalec. Menim, da je to upravičeno, saj je beseda »opazovalec« v Slovarju slovenskega knjižnega jezika razložena kot »kdor opazuje« (Slovar slovenskega knjižnega jezika). Čeprav to običajno povezujemo z vizualnim opazovanjem, pa lahko pravzaprav opazujemo s katerim koli čutilom.

Prepoved dotika v galerijah in muzejih je izum modernega časa, vendar pa že v klasični Grčiji najdemo literarne vire, ki kažejo na določeno hierarhijo v umetnosti. Ta odraža hierarhijo čutov: slikarji so zasedali najbolj cenjeno mesto, sledili so jim kiparji, nato še keramiki (Gombrich, 2006, str. 89). Čeprav je Aristotel povzdignil umetnost na raven enega od načinov spoznavanja resnice, je prepoznal snobizem klasične antike v razlikovanju med liberalno umetnostjo, kot so slovnica, retorika, geometrija ipd. ter umetnostjo, ki je vključevala ročno delo in so jo zaradi tega označevali kot ponižujočo in nedostojno gosposkih ljudi. Leonardo da Vinci je imel željo pokazati, da je slikanje liberalna umetnost in da je funkcija ročnega dela, ki ga slikanje zahteva, enaka funkciji ročnega dela pri pisanju poezije (Gombrich, 2006, str. 223). Kljub temu pa je bil mnenja, da je kiparstvo nižja oblika umetnosti od slikarstva, saj se jo lahko dojame skozi dotik. Dotik je bil zanj nepotreben in celo nepravilen način dojemanja umetniških del (Hall, 1999, str. 81). S pojavom humanizma v 15. stoletju se je status umetnika spremenil iz obrtnika v mojstra oziroma genija. Do začetka 16. stoletja se je socialni status umetnika povzpел tako visoko, da so Rafael in Tizian lahko uživali gosposko življenje (Molesworth, 1965, str. 109). Kljub mojstrovinam, ki so jih premogli renesančni umetniki, so še vedno

obstajali snobi, ki za enakovrednega niso priznavali nikogar, ki je delal z rokami (Gombrich, 2006, str. 216). Pri tem so bili kiparji v še bolj neugodnem položaju kot slikarji, saj so roke pri kiparjenju uporabljene še bolj intenzivno. Čeprav so kiparji Ghiberti, Donatello, Michelangelo, Bernini, Giambologna in Canova med najuspešnejšimi in najbolj znanimi umetniki vseh časov, pa pravzaprav predstavljajo izjemo, ki potrjuje pravilo: le peščica kiparjev je vredna omembe (Hall, 1999, str. 2).

Skozi zgodovino je bil dotik v umetnosti prisoten predvsem v srednjem veku, ko so verniki verjeli, da jim bo dotikanje svetih podob ali relikvij prineslo srečo in zdravje. Dotikanje religiozних umetnin je upadlo v protestantski Evropi kot rezultat ikonoklastičnega gibanja. Kljub temu je dotik še vedno ostal priljubljen in pomemben način interakcije z umetniškimi deli, zlasti v primeru kiparstva, kjer se je umetniško delo naravno ponujalo dotiku. Francoski dvorjan 17. stoletja je pripomnil, da so ljudje začeli opazovati kiparska dela z dotikom, oziroma da je bil takojšnji čutni odziv na kiparsko delo božanje in raziskovanje kipa z rokami (Classen, 2012, str. 132).

Zgodnji muzeji in galerije so bili telovadnica za čute: obiskovalci so se dotikali predmetov, da bi spoznali njihovo teksturo in težo, jih tresli, da bi se spoznali z njihovim zvokom, jih vohali in celo okušali. Tak pristop je obiskovalcem omogočal pridobivanje utelešenega razumevanja razstavljenih predmetov. Dotikanje predmetov je bilo tako vsakdanje, da se pogosto sploh ni omenjalo. Namesto tega so se v negativnem smislu poudarjali obiski muzejev, kjer dotik ni bil dovoljen. Čuvaj v oxfordskem Ashmolean muzeju, ki je leta 1760 obiskovalcem prepovedal dotikanje določenega predmeta, je bil označen za neciviliziranega (Classen, 2012, str. 138).

V 18. stoletju so z vzponom vizualne umetnosti prej vsakdanji načini taktilne estetike padli v nemilost. Izoblikovala se je filozofija estetike, ki daje prednost kontemplativnemu pogledu pred radovednim dotikom (Classen, 2012, str. 132). Dodaten udarec za čut dotika je bila povečana skrb za muzejska in umetniška dela. Prej zasebni muzeji so lahko pozorno izbirali in omejevali publiko, ko pa so v 19. stoletju postali javni, se je število obiskovalcev znatno povečalo. Med njimi je bilo veliko kulturno nezaveščenih. Strah pred uničevanjem artefaktov je pripeljal do prepovedi dotika. Razstave so bile zastavljene tako, da so obiskovalce odvrčale od dotika: večji razstavní predmeti so bili

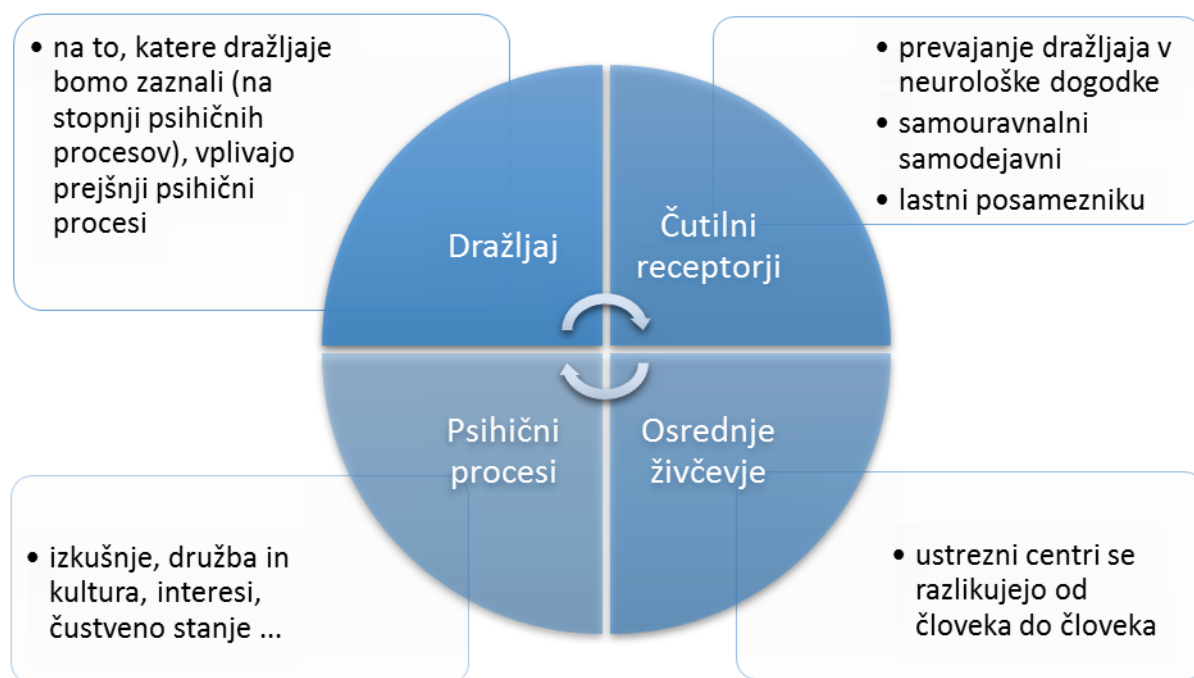
za ograjo, manjši v steklenih škatlah. Vizualna dosegljivost predmetov je bila povečana z dobro osvetlitvijo in razstavljanjem za prozornim steklom. Obiskovalce so odvrčali od dotika tudi s pisanimi zabavnimi opozorili. Eno takšnih opozoril iz 18. stoletja se glasi: »Dotikajte se del z očmi kolikor hočete, vendar ne glejte s prsti!«. Izrivanje dotika iz muzejev in galerij se ni zgodilo čez noč, vendar pa se je v sredini 19. stoletja, vsaj v meščanskem Londonu, dotikanje dojemalo kot vulgarno, nepotrebno in neprimerno. Čutno telo se je v modernem času postopoma naučilo zajemati podatke v muzejih in galerijah izključno z vidom, čemur danes vzorno sledimo (Classen, 2012, str. 145). Tako ko se nekaj klasificira kot umetnost, se ne-vizualne kvalitete predmeta zatrejo in kot usposobljeni gledalci vemo, da je edino pravilno stati nekaj metrov stran od objekta in ga gledati (Howes, Classen, 2015, str. 17). Ker je želja vsakega umetnika razstavljanje v galerijah, so se moderni umetniki usmerili na nagovarjanje opazovalčevega očesa ter zato ustvarjali predvsem vizualna dela (Howes, Classen, 2014, str. 20).

Enako pomembna, kot je odločitev družbe, da je določen čut pomemben in se njegovo uporabo spodbuja, je tudi odločitev družbe, da so nekateri čuti manj pomembni in se njihova uporaba zatira. Glede na nizek status tako imenovanih nižjih čutov, torej dotika, okusa in vonja, prepoved njihove uporabe v zahodni družbi pogosto ne pritegne veliko pozornosti. Argument za vztrajanje pri prepovedi dotika v muzejih in galerijah je, da se vse lahko naučimo z gledanjem. Spodbujanje gledanja tako postane prepoved dotikanja (Howes, Classen, 2014, str. 5). Kljub vsem prepričanjem pa odrekanje zajemanju informacij z vsemi telesnimi senzorji, ki so nam na voljo, logično vodi v okrnjeno zaznavanje, okrnjeno razumevanje. Nemški filozof Johann Gottfried von Herder meni, da je kiparstvo najvišja oblika umetnosti ravno zato, ker je dojemljiva čutu dotika. Dotik lahko ponudi globlje spoštovanje umetnosti kot vid. Verjel je, da je s preprečevanjem dotikanja kiparskih del ljudem preprečen dostop do umetnosti na njeni najvišji ravni (Classen, 2012, str. 132).

2 Proces zaznavanja

V naravi našega zaznavanja leži razlog, zakaj imamo radi mehke kosmate ljubljence, zakaj se nam nekaj gnusi, zakaj nas prijateljev objem potolaži, zakaj sta vonj in barva hrane pomembna in tudi zakaj nas nekatera umetniška dela vabijo k dotiku, nekatera pa ne. Osnovno razumevanje kompleksnega procesa zaznavanja oziroma percepcije je ključno za razumevanje nadaljnega besedila.

Proces zaznavanja lahko v grobem razdelimo na štiri člene: dražljaj, čute oziroma čutilne receptorje, osrednje živčevje ter psihične procese (Sekuler, Blake, 1990, str. 1) (Slika 1).



Slika 1
Proces zaznavanja

2.1 Dražljaj

Dražljaj je potreben, da se sproži proces zaznavanja. Dražljaj lahko izvira tako iz zunanjega kot iz notranjega sveta. Pri tem moramo proces zaznavanja ločiti od procesa razmišljanja in spominjanja (Butina, 1997, str. 42).

2.2 Čutilni receptorji

Čuti so edina vez, po kateri lahko pridobivamo informacije iz zunanjega sveta. So torej ključ do učenja in razvoja vsakega živega bitja. Čutilni receptorji prepoznajo določene dražljaje in jih pretvorijo v elektrokemijski potencial, ki se prenese do ustreznih centrov v osrednjem živčevju. Poudariti je treba, da so čutilni receptorji samouravnlalni in samodejavni, kar pomeni, da v osrednje živčevje ne pride identična informacija, kot jo dajejo fizikalni dražljaji (Butina, 1997, str. 46).

Običajno govorimo o petih čutih: vidu, sluhu, okusu, vonju in taktilno-kinestetičnih čutih, med katere sodi tudi dotik (Butina, 1997, str. 42). V nadaljevanju so zaradi pomembnosti za magistrsko delo podrobneje predstavljeni taktilno-kinestetični čuti in vizualna zaznava.

2.2.1 Taktilno-kinestetični čuti

V taktilno-kinestetične čute štejemo tip, čut za toploto ter kinestetični in propioceptivni čut (Butina, 1997, str. 42). Med naštetimi je čut za toploto edini, ki ne zahteva kontakta s predmetom. Proprioceptivni čut je omejen na področje lastnega telesa in je odgovoren za občutek ravnotežja in zavedanja lastnega telesa. Kinestetični čut nam omogoča občutek za položaj lastnega telesa v prostoru in orientacijo v prostoru. Odgovoren je tudi za spomin mišic, ki nam omogoča slepo tipkanje, natančno izvajanje športnih aktivnosti ipd. (Butina, 1997, str. 42). Za občutek dotika in pritiska je odgovoren tip, kar ga naredi najpomembnejšega za magistrsko delo in zato zahteva nekaj več pozornosti.

Občutek dotika lahko zaznamo s celotno površino telesa. Koža je največji receptor, ki ga posedujemo (Sekuler, Blake, 1990, str. 359). Pri tipni zaznavi gre za integracijo reakcij velikega števila taktilnih receptorjev na dražljaj. Posebej pomembna je integracija informacij o dotiku in položaju mišic. Čeprav se na prvi pogled zdi, da položaj mišic ni povezan s čutom tipa, je – za razliko od očesa, ki najbolje zaznava ob mirovanju – ravno premikanje roke odločilno za nedvoumne informacije o obliki in teksturi objekta (Sekuler, Blake, 1990, str. 379). Pri tem je zanimivo, da hitrost premikanja ne vpliva na zaznavanje, kar pomeni, da se informacija iz čuta za tip sklicuje na informacijo o hitrosti premikanja roke.

Predmetov se največkrat dotikamo z roko, ki jo označuje največja gostota mehanoreceptorjev in kompleksnih mišic. Mehanoreceptorji so odgovorni za zaznavanje podrobnosti predmeta, npr. teksture. Kompleksne mišice, ki prste vodijo po površini predmeta, pa prispevajo k dožemanju večjih značilnosti predmeta, kot so velikost in oblika (Sekuler, Blake, 1990, str. 360). Razen mehanoreceptorjev, specializiranih za zaznavanje dotika, poznamo tudi mehanoreceptorje za zaznavanje pritiska, ki ne zahtevajo premikanja roke po predmetu (npr. zaznavanje teže) (Sekuler, Blake, 1990, str. 359).

2.2.2 Vizualna zaznava

Čut, s pomočjo katerega vizualno pridobivamo informacije, je oko. Pri višjih organizmih je oko kompleksen optični sistem, sestavljen iz treh plasti. Zunanja plast človeškega očesa je sestavljena iz beločnice, ki očesu daje belo barvo, ter roženice, ki zbira vpadno svetlobo. Za njo se nahaja plast, ki vsebuje šarenico, na sredini katere je zenica. Velikost slednje se prilagaja glede na količino svetlobe, ki vstopa v oko. Zaradi nezavednega prilagajanja velikosti zenice na svetlobni dražljaj ima oko, razen relativno zavedne vizualne zaznave, tudi funkcijo reguliranja in zatiranja hormona melatonina, ki uravnava telesno uro. Za zenico se nahaja leča, povezana z mišicami, ki lečo držijo na mestu in igrajo ključno vlogo v fokusiranju predmetov na določeni oddaljenosti (Than, 2014). Najgloblja plast očesa je mrežnica, ki vsebuje svetlobno občutljive celice dveh glavnih vrst: paličice in čepke. S pomočjo čepkov, ki jih je približno sedem milijonov v vsakem očesu, smo zmožni razločiti več kot milijon barvnih odtenkov in kombinacij. Zaznavanje globine in pridobivanje informacij na petstotih ravneh svetlobe in teme nam omogočajo paličice, ki jih je 120 milijonov. Največjo koncentracijo paličic vsebuje t. i. makula oz. rumena pega. Ta je blizu središča mrežnice in je odgovorna za centralni vid visoke ločljivosti in ostrine (Jay, 1994, v Pallasmaa, 2007, str. 73).

2.3 Osrednje živčevje

V osrednjem živčevju obstajajo centri, ki so odgovorni za obdelavo informacij, pridobljenih s pomočjo čutov. Pri procesu zaznave na ravni osrednjega živčevja obstajata dva pomembna pojava: nesorazmerna zastopanost čutov v možganih in plastičnost možganov.

2.3.1 Nesorazmerna zastopanost čutov v možganih

Nesorazmerna zastopanost določenega čuta v možganih pomeni, da velikost dela možganov, posvečena določenemu čutu, nima povezave z velikostjo čuta. Vid slovi kot človekov najpomembnejši čut, kar se odraža v deležu človeških možganov, ki je namenjen procesiranju vidnih informacij (Sekuler, Blake, 1990, str. 21). Pri tem predstavlja rumena pega, mesto najostrejšega vida, ki je v premeru velika le 0,5 mm, največji delež tega dela možganov. Tudi pri taktilno-kinestetičnem čutu gre za



Slika 2

Upodobitev homunkulusa: podoba človeka, čigar deli telesa so v možganih zastopani sorazmerno glede na število receptorjev za dotik v tistem delu kože.

Vir: Wet Canvas

somatotopično reprezentacijo telesa v možganih. Posamezni deli telesa so v primarnem somatosenzoričnem korteksu zastopani sorazmerno glede na število receptorjev v določenem delu kože oziroma glede na občutljivost za dotik. Tako so z nesorazmerno velikim področjem v somatosenzoričnem korteksu predstavljene roke, ustnice ter spolovila (Slika 2). Velikost dela možganov, namenjenega procesiranju informacij iz določenega čuta, torej ni pogojena z dejansko velikostjo čuta na telesu, temveč s številom receptorjev oziroma z njegovo pomembnostjo za natančno, podrobno in prostorsko zaznavanje dražljaja (Sekuler, Blake, 1990, str. 376).

2.3.2 Plastičnost možganov

Plastičnost možganov je njihova druga pomembna lastnost in je tesno povezana z zastopanostjo določenega čuta v možganih. Plastičnost možganov se kaže kot utrjevanje tistih sinaptičnih vezi, ki so največkrat aktivirane in propadanje tistih, ki so aktivirane redko oz. nikoli. Lepa ponazoritev plastičnosti možganov je branje brajice, kjer vsaka izboklina v višino meri 0,5 mm in ima premer 2 mm. Izkušeni bralci posamezno celico zaznajo v približno 100 ms, kar pomeni, da berejo s hitrostjo 10 znakov na sekundo.

Videči se na informacije, ki jih dobivajo z dotikom, zanašajo veliko manj in redkeje, zato v povprečju niso zmožni ločeno zaznati niti posamezne celice, kaj šele posamezne izbokline in njenega natančnega položaja. Pri slepih so prsti v somatosenzoričnem korteksu zastopani z večjim področjem kot pri videčih. Raziskave so pokazale, da se možganski predeli, ki so običajno namenjeni vidnemu zaznavanju, pri slepih aktivirajo pri tipni in slušni zaznavi (Sekuler, Blake, 1990, str. 386).

Naj tukaj kot primer utrjevanja določenih sinaptičnih vezi na račun rahljanja drugih omenim odvisnost. »White matter«, delo umetnice Katriona Beales v sodelovanju z dr. Henrietto Bowden-Jones iz Royal College za psihiatrijo, raziskuje internetno odvisnost (Katriona Beales, 2015). Nastalo je pod vtisom smrti trimesečne hčerke staršev iz Severne Koreje, ki so dojenčico pustili sestradati, saj so popolnoma pozabili nanjo zaradi skrbi za virtualno hčerko (Internet gaming addiction led to baby's death, 2010). Na Kitajskem in v Severni Koreji je internetna odvisnost že prepoznana in tudi uradno priznana. Raziskave so pokazale, da internetna odvisnost spremeni strukturo osrednjega živčevja na podoben način kot odvisnost od drog (Group Therapy: Mental Distress in a Digital Age, 2015).

Socialna omrežja so še en primer preoblikovanja procesa zaznavanja zaradi tehnologije. Za mnogo ljudi kakršnakoli izkušnja ali dogodek dobi pomen šele, ko je doživetje fotografirano in objavljeno na internetu (Howes, Classen, 2014, str. 91). Tako potapljanje, koncert, sivkina polja ali dobra hrana izgubijo taktilne, slušne, olfaktorne in gustatorne lastnosti in dobijo svoj pomen kot čisto vizualni dražljaji. Digitalna tehnologija na ta način še dodatno povzdiguje uporabo očesa ter istočasno zatira ostale čute. Zaradi plastičnosti možganov se lahko vprašamo, kaj uporaba skoraj izključno enega čuta pomeni za razvoj možganov in utrjevanje sinaptičnih vezi. Na to vprašanje odgovor ponuja skoraj 30 let stara raziskava.

V poznih osemdesetih letih 20. stoletja je M. Merzenich naredil poskus z opicami, s katerim je dokazal, da se možgani spreminjajo glede na uporabo določenega dela telesa, vendar samo, če smo na to uporabo pozorni (Sekuler, Blake, 1990, str. 382, po Merzenich, 1987). Torej je zavestna aktivnost tista, ki določa povezave v možganih. Edelman zato sklepa, da ravno iz različne izbire aktivnosti in usmerjanja pozornosti izhaja

tudi dejanska razlika med ljudmi – sami krojimo svoj karakter (Sekuler, Blake, 1990, str. 382 po Edelman, 1987).

2.4 Psihični procesi

Nezavedni psihični procesi so zadnji in bistven stadij v kompleksnem procesu zaznavanja. Informacija oziroma občutek, ki pride v osrednje živčevje, še ne pomeni zaznave. Zaznavanje je psihičen proces, ki se ga ne zavedamo in je odvisen od prejšnjih izkušenj, družbe, kulture, interesov in čustvenega stanja posameznika.

2.4.1 Selektivnost zaznave

Zaznava je selektivna in pri izbiranju sporočil, ki jih dovajajo čuti, ne gre za enakovrednost dražljajev, ampak za enakovrednost informacij za določenega posameznika. Na pomembnost določene informacije vpliva narava zaznavajočega posameznika in situacija, v kateri se nahaja. Zanimivo je, da zaznamo le tisto, kar vemo že od prej (Butina, 1997, str. 82–83). O tem pričajo načrtna opazovanja pri sleporojenih, ki so po uspešni operaciji imeli anatomsko in fiziološko brezhibne vidne organe, vendar kljub temu niso ničesar videli. Namesto tega so vizualne dražljaje občutili kot neprijetne motnje, ki so se jih šele po dolгих letih navadili dojemati (Trstenjak, 1976, v Butina, 1997b, str. 63). Psihološko naravo zaznavanja srečujemo tudi v vsakdanjem življenju. Primer sta barvna konstanca in iluzije.

Tudi pri taktilno-kinestetični zaznavi bistveno vlogo igrajo prejšnje izkušnje, družba, interesi in čustveno stanje posameznika. Raziskava skupine strokovnjakov z univerz Harvard, Yale in MIT kaže, da tipne zaznave ne vplivajo le na področje doživljanja, temveč na nezavedni ravni tudi na naše vedenje in odločanje. V raziskavi so opazovali, kako različne tipne zaznave vplivajo na presojanje in odločitve ljudi. Tako so mimoidoči kandidata za službo, čigar življenjepis so brali na težki podlagi (2 kg), ocenili za primernejšega od kandidata, čigar življenjepis so brali na lahki podlagi (0,34 kg). V drugi raziskavi je skupina ljudi, ki je pred presojanjem sestavljala sestavljanke z grobo površino, ocenila situacijo kot krutejšo, kot tisti, ki so sestavljali sestavljanke z gladko površino. Tretja raziskava je pokazala, da ljudje, ki sedijo na mehkem oblazinjenem stolu, možne delodajalce ocenjujejo kot bolj čustvene in manj čustveno stabilne, kot tisti, ki sedijo na trdem stolu, ki v njih vzbujajo občutek togosti in doslednosti. V skrajnem primeru

povezovanja tipne zaznave in čustev gre za tipno-čustveno sinestezijo. Nevrolog V. S. Ramachandran opisuje primer mlade ženske, ki se ob dotiku z džinsom počuti depresivno in doživlja gnus, ob dotiku svile čuti srečo, dotik z voskom ji povzroča sram, usnje pa občutek, da bo sprejela kritiko. Gre za povezavo med predelom možganov, odgovornim za prepoznavanje teksture, in delom, odgovornim za subjektivno zaznavo čustev. Znanstveniki takšne povezave pojasnjujejo kot posledico evolucije, saj je bilo nekoč za preživetje pomembno povezati teksturo s potencialno nevarnostjo (Slana, 2014, str. 26).

Na psihične procese močno vpliva kultura. Kot je rekel Horkheimer, ljudje nismo produkt zgodovine samo v pogledu naših oblačil, videza in čustev, temveč so tudi načini našega zaznavanja pogojeni in nerazdružljivi s procesi socialnega življenja. Kako vidimo, slišimo, okušamo, vonjamo in se dotikamo, je rezultat družbe, v kateri živimo (Howes, Classen, 2014, str. 156). Zato med različnimi kulturami obstajajo različni načini zaznavanja. Stisk roke, odvisno od kulture in situacije, lahko pomeni znak prijateljstva, željo po dominaciji, ljubeznivo dejanje, vabilo k intimnosti, kazanje enakopravnosti, zapečatenje pogodbe ali kršitev bontona (Howes, Classen, 2014, str. 4). Primer različnega zaznavanja kaže tudi raziskava, ki je pokazala, da je na zahodu uporaba digitalne tehnologije asociirana s kolektivizmom, na Japonskem pa jo dojemajo kot promoviranje individualnosti (Howes, Classen, 2014, str. 90).

2.4.2 Dotik kot terapija

Preden smo lahko videli, slišali, okušali in vonjali, smo svet doživljali taktilno, iščoč občutek sigurnosti dotika od rojstva, v materinem naročju (Švankmajer, 2014, str. 1). Spodbuden dotik je temeljna potreba od samega začetka našega življenja. Če ni potešena, ima podobne posledice kot podhranjenost: zakrnelo telesno in duševno rast. Dojenčki, ki jih masirajo, več kot polovico hitreje pridobivajo težo kot tisti, ki jih ne. So tudi bolj živahni in bolj odzivni, kar kaže na to, da se njihov živčni sistem razvija hitreje. Masirani otroci so imeli po osmih mesecih manj telesnih težav, manj so jokali, bili manj občutljivi ter so se na preizkusih duševnih in motoričnih sposobnosti izkazali bolje kot otroci, ki niso bili masirani (Ackerman, 2002, str. 79). Schanberg je s pomočjo raziskav na podganah pokazal, da podganji mladiči nehajo rasti, če mladiča ločijo od matere, ki jih

sicer liže in neguje. Normalno se začnejo razvijati šele potem, ko jih vrnejo materam. Psihosocialna pritlikavost se pojavlja tudi pri nekaterih otrocih iz čustveno neurejenih domov. Schanberg je ugotovil, da take otroke ni mogoče spodbuditi k nadaljnji rasti niti z vbrizgavanjem hormonov za rast, temveč le s pomočjo nežnosti in dotika (Ackerman, 2002, str. 81). Ugotovil je, da je tip veliko pomembnejši od drugih čutil, desetkrat močnejši kot besedni ali čustveni stik ter da vpliva na skoraj vse, kar počnemo (Ackerman, 2002, str. 83).

Vizualna kultura, v kateri smo naučeni ohranjati razdaljo, je potrebo po človeškem dotiku potisnila na obrobje, iz dotika je naredila tabu. Kljub temu dotik potrebujemo in si ga želimo. To potrjujejo tudi raziskave. V dveh gostilnah v Missisippiju so se natakarice bežno čim večkrat dotaknile rok gostov, ne da bi se oni tega zavedali. Od gostov, ki so se jih dotaknile, so dosledno dobivale višjo napitnino, čeprav hrane v restavraciji niso ocenili bolje od ostalih gostov (Ackerman, 2002, str. 128). V Bostonu je raziskovalka pustila denar v telefonski govornici in se vrnila ponj, ko je videla, da ga je nekdo za njo vzela. Če se ga je med spraševanjem, ali je našel njen denar, neopazno dotikala, se je verjetnost, da bo dobila denar nazaj, povečala s 63 % na 96 % (Housden, 1995, str. 73). Na dotik torej reagiramo s pozitivnim odzivom, kar pomeni, da nam je vseč, tudi če se tega ne zavedamo. »Bržkone nas spomni na čas davno pred obdobjem pritiska časa in denarja, ko so nas pestovale matere in smo bili vsi prevzeti in se počutili vredne ljubezni« (Ackerman, 2002, str. 129).

Iz naše želje po dotiku in njegovega terapevtskega učinka so se razvili tudi različni poklici: fizioterapija, refleksoterapija, manualna terapija ter nešteto vrst masaž. Vsak, ki se upa prepustiti izurjenim rokam, ga bržkone fascinira blagodejni, skoraj čudodelni vpliv dotika (Ackerman, 2002, str. 126).

2.4.3 Dotik kot realnost in vez

Dotik zahteva kontakt s predmetom, zato so informacije, ki jih pridobimo z dotikom, zanesljivejše od tistih, ki jih dobimo vizualno. Tako je ena od funkcij dotika popraviti zmoto očesa. Benedetto Varchi se je strinjal, da je vid najplemenitejši čut, vendar je poudarjal, da je dotik najzanesljivejši čut ter hkrati čut celega telesa (Hall, 1999, str. 81). Celó v 18. stoletju, ko je bil vid široko hvaljen kot osnova za intelektualno kognicijo, so

mnogi še vedno domnevali, da ima dotik najboljši in dokončni dostop do sveta (Classen, 2012, str. 141).

Ne samo da dotik popravlja zmoto očesa, ima tudi psihološko funkcijo, saj se nam stvari, ki se jih dotaknemo, nedvomno zdijo dokazano resničnejše, bližje in intimnejše od tistih, ki jih le vidimo. Po krščanski veri je Bog, stvaritelj sveta, sam vstopil v ta svet v obliki Jezusa in tako pridobil otipljivo telo. Fizična narava Jezusovega telesa je Boga postavila v kraljestvo človeške izkušnje in dotika. V srednjem veku je Jezusova telesnost postala osrednje zanimanje krščanskega čaščenja. Z dotikom so si verniki lahko predstavljali Jezusovo trpljenje in Božjo ljubezen. Neverni Tomaž je moral potisniti prste v Jezusovo rano, da bi se prepričal o resničnosti njegovega vstajenja. Dotik je postal sestavni del vere tudi pozneje, saj Boga ni bilo možno videti, duhovne resnice pa naj bi bile dostopne dotiku. Taktilna kakovost božanske ljubezni je bila opisana z besedami »Tajno ime ljubezni je dotik« (Classen, 2012, str. 30). Ko je vera zaradi protestantske reforme postala vse bolj neotipljiva, čutno oddaljena, je postala tudi bolj čustveno oddaljena in je izgubila nekaj svoje resničnosti. Tako je Saunderson rekel: »Če želite, da verjamem v Boga, mi omogočite, da se ga dotaknem« (Classen, 2012, str. 152).

Resničnost in bližino nam dotik priključuje ne glede, ali gre za religiozno ali posvetno dogajanje. La Roche si je med stiskanjem pepela mrtve ženske iz obdobja stare Grčije predstavljala, da jo drži za roko ... Dotik tako izničuje čas in prostor (Classen, 2012, str. 142).

Naslednji primer intimnosti, ki jo dotik posreduje, je povezanost človeka in živali. Ljubljence so ljudje imeli že v antiki. Take živali so živele v hiši, imele ime in niso bile uporabljene za hrano ali delo. Žival pa s tem še ni postala ljubljencek – to je postala šele, ko je prišlo do dotika zaupanja med človekom in živaljo (Classen, 2012, str. 102). Dotik je skupni medij komunikacije vseh prebivalcev Zemlje (Classen, 2012, str. 93).

Dotik se lahko pojavlja tudi v sanjah. Posamezni čuti v sanjah ne nastopajo enakovredno. Statistično so taktilne sanje na tretjem mestu, za vizualnimi in slušnimi, in nastopajo v približno 25 % sanj, medtem ko je skoraj 100 % sanj vizualnih ter 60–70 % sanj avditivnih. Okus in vonj nastopata v le 5 % sanj. Taktilne sanje se nam zaradi psihološke

povezanosti med dotikom in realnostjo zdijo veliko bolj stvarne od sanj, kjer taktilna izkušnja ni bila vključena. Pogosto so take sanje lucidne (Švankmajer, 2014, str. 53). V sanjah se dotik osvobodi svoje utilitarne funkcije in ni več podrejen drugim čutom ali nadzoru superega ter se zato lahko vrne v infantilno izkušnjo in taktilne fantazije (Švankmajer, 2014, str. 67).

2.5 Manipulacija zaznavanja

Že od grških časov je obstajala hierarhija čutov, ki je čute razdelila v dve skupini. Dotik, okus in vonj so sodili v skupino nižjih čutov, vid in sluh, ki so jih tesno povezovali z intelektom in učenjem, pa v skupino višjih čutov. Vez med vidom in znanjem se je utrdila v renesansi, ko so zaradi izuma tiskarskega stroja knjige postale dostopnejše. Dodaten vzpon je doživela v 19. stoletju z izumom fotografije in filma ter končno v 20. stoletju s pojavom televizije in osebnih računalnikov. Danes skoraj vse informacije dobivamo s pomočjo vida (Howes, Classen, 2014, str. 1). Kljub tradicionalnemu prepričanju, da sta za intelektualni razvoj potrebna vid in sluh, je gluho-slepa Helen Keller v zgodnjem 20. stoletju demonstrirala, da je mogoče svet doživeti s pomočjo dotika, okusa in vonja ter komunicirati in razmišljati le z uporabo taktilnega jezika (Howes, Classen, 2014, str. 3).

Prek čutov je družba ustvarjala in še vedno ustvarja določeno družbeno hierarhijo ter utrjuje stereotipe in prepričanja. Ženskemu spolu so bili pripisani nižji čuti, kar je dodatno utrdilo vez med ženskostjo in telesom, saj gre za intimne telesne čute, ki zahtevajo kontakt s predmetom ali pa njegovo bližino. Ženino mesto je bilo v hiši, njeno delo je bilo ročno delo. Ravno tako so bili nižji čuti pripisani rasam, razredom in vrstam, ki so jih dojemali za manjvredne. Kot so bile živali ustvarjene za služenje človeku, so bili tudi ljudje nižjega razreda ali druge rase ustvarjeni za služenje belcu. Slednji ni imel moralnih zadržkov pri izkoriščanju živali ali ljudi, ki je pogosto mejilo na mučenje. Sluh in vid kot višji, distančni čuti, so bili pripisani evropskemu moškemu (Classen, 2012, str. 75).

Ženska je bila za moškega vir moralnih in fizičnih nevarnosti, saj ga je njen zapeljiv dotik lahko oropal njegovih racionalnih moči in mu zameglil vid. Še danes metaforično govorimo o slepi ljubezni, ljudje srednjega veka pa so bili v zapeljivo nevarnost dotika prepričani tudi v dobesednem pomenu. Verjeli so, da se semenska tekočina nahaja tudi v

očeh in možganih ter da pretirana spolna aktivnost pomeni zmanjševanje intelektualnih sposobnosti in sposobnosti vida, kar v skrajnih primerih vodi v smrt (Classen, 2012, str. 76). Tako stališče so promovirale tudi biblijske in mitološke zgodbe: Samson je izgubil svojo moč in vid, ker ga je Dalila zapeljala, Janez Krstnik je izgubil glavo zaradi Salominega plesa, Odiseja in njegove može je Kirka pretvorila v živali ... (Howes, Classen, 2014, str. 6). Nevarnost ženskega dotika doživi vrhunec v dotiku čarovnic, katere so najbolj vneto preganjali v protestantski Evropi. Najbolj učinkovit način uničevanja čarovničinih moči je bil sežig. Oblast in someščani pri tem niso imeli nikakršnih moralnih zadržkov in empatije, saj čarovnice niso bile sposobne čutiti bolečine (Classen, 2012, str. 92). Simbolično nasprotje čarovnici je bila ženska svetnica. Zanimivo je omeniti, da je večina svetnic prihajala iz višjega sloja, čarovnice pa iz revnega, marginaliziranega sloja (Classen, 2012, str. 92).

Vendar pa ženski ni bilo treba biti svetnica, da bi bil njen dotik viden tudi v pozitivni luči. V gospodinjskem priročniku iz 17. stoletja je poleg kuhanja, peke, izdelovanja mlečnih izdelkov, piva, parfumov, volne in lana kot vrlina dobre gospodinje naštetu tudi zdravljenje. Ne le da so bile ženske od srednjega veka ali celo že od prej zadolžene za pripravo zdravil, saj je bil postopek pridelave podoben kuhanju, ampak je bila ženskemu dotiku pripisana tudi zdravilna moč. V 18. stoletju se je s pojavom medicine kot intelektualne discipline zdravljenje prestavilo v domeno moškega (Classen, 2012, str. 80). Na risbi Charlesa-Josepha Traviesa so upodobljeni peti čuti, med katerimi je dotik prikazan z golo žensko podobo. Ženska podoba ne ponazarja ročne dejavnosti ali česa podobnega, saj celo njeno telo ponazarja čut dotika in vabi k dotiku. Napis na risbi pove, da je ženka »vsa čutna«, kar tudi sugerira, da ženska ni nič več kot fizično in čustveno bitje (Classen, 2012, str. 125).

Biblijske in mitološke zgodbe so lahko tudi vir gnusa, odpora in podobnih neprijetnih reakcij do določenih živali. Netopirje, kače, pajke, hobotnice ipd. pogosto dojemamo kot ostudne, vendar objektivno gledano ne gre za grda bitja. V nas vzbujajo strah in gnus, ki se v večini primerov pojavljata hkrati. Čeprav je strah včasih upravičen, je pogosteje rezultat prepričanja, praznoverja. Pri tem igra mitologija večjo vlogo kot njihov dejanski videz (Švankmajer, 2014, str. 46).

2.6 Vizualno tipanje

Danes govorimo o petih čutih, vendar je bil do 17. stoletja sprejet še šesti čut, Aristotelov pojem »common sense«. Ta pojem sicer prevajamo kot »zdrav razum«, vendar se v dobesednem prevodu glasi »skupni čut« in predstavlja čut, ki ureja in poenoti vse ostale čute (Howes, Classen, 2014, str. 171). Kljub specializaciji čutov glede na funkcijo, ki se je poudarjala od 18. stoletja, je bilo takšno ločevanje čutov umetno. Zaznavanje poteka s pridobivanjem informacij iz več čutov hkrati, ki se integrirajo v eno samo celoto, odvisno od osrednjega živčevja in psihičnih procesov posameznika. Med vsemi čuti ima vid najizrazitejšo integrativno funkcijo povezovanja različnih čutnih podatkov (Stančić, 1991, str. 50), vendar pa celo privilegirana vizualna zaznava potrebuje prvinsko moč tipa. Vizualne podobe so se razvile pozneje od taktilnih in so, kar zadeva pomen, odvisne od prvotnih izkušenj, ki smo jih pridobili haptično. Hegel je zatrdil, da je tip edini čut, ki lahko posreduje občutek prostorske globine, saj zazna težo, trdnost, odpornost in voluminoznost. E. S. Casey je šel še korak naprej, ko je zatrdil, da naša zmožnost spominjanja ne bi bila mogoča brez telesnega spomina (Casey, 2000, v Pallasmaa, 2007, str. 82). Prvobitna taktilna izkušnja se prenese na vid, s tem pa nastane možnost vizualnega tipanja.

Pri vizualnem tipanju gre torej za integracijo taktilno-kinestetične in vidne zaznave. Določen predmet, ki ga le gledamo, nas ne nagovarja samo s svojo vizualno podobo, temveč tudi s taktilno, glede na naše prejšnje taktilne izkušnje s podobnimi predmeti. Skozi zgodovino so imele barve tesno povezavo s tkaninami in so meje, kaj je bila prvotno beseda za tkanino in kaj za barvo, zabrisane. Npr. škrlat, bež in turkizna so bile besede za tkanine, medtem ko so kašmir, damast, lan in svila bile besede, uporabljene za barve. Tako so barve v gledalcih vzbujale določen občutek in filozofi 17. stoletja so razpravljali o teksturah določene barve (Classen, 2012, str. 129).

Naj poudarim, da tipanje z vidom ni izjema. Tudi vsi ostali čuti se med seboj prepletajo in so soodvisni ter le v interakciji tvorijo estetske lastnosti. Medsebojno povezanost in interakcijo čutnih območij v samih možganih so potrdile tudi nevrološke raziskave (Pallasmaa, 2007, str. 10).

Povezava med dotikom in vidom se je razvila v delovnem procesu ter je močna in pogosta, vendar naj omenim, da gre običajno za »lažno« sinestezijo. Dejanska sinestezija temelji na analogiji med dvema čutoma kot npr. v primeru vida in sluha, ko barve slišimo ali pa vidimo tone. »Lažna« sinestezija, kot je to običajno v primeru dotika in vida, pa služi le kot potrdilo realnosti, ki je potrebno zaradi dvoma, ki ga dotik lahko odpravi (Švankmajer, 2014, str. 79).

Vsak pojav je lahko dražljaj za vse naše čute, kar pomeni, da mojstrsko upodabljanje katerega koli pojava lahko vzdraži umišljeni tipni čut. Ob pogledu na Turnerjeve krajine začutimo vlažen zrak, ob pogledu na Matissove slike vroče sonce ali svežo sapico ... (Pallasmaa, 2007, str. 80). Ravno nagovarjanje našega umišljenega tipnega čuta je po mnenju B. Berensona potrebno, da umetniško delo vpliva na gledalca (Classen, 2012, str. 126).

2.7 Haptičnost

Na zaznavanje del kot haptičnih vplivajo dimenzije kipa. Gledalec v odnosu do lastnega telesa male stvari vidi drugače kot velike. Iz take percepcije gledalca izhaja specifičnost vsake male plastike, da jo gledalec zaznava kot haptično. Pri haptičnosti torej ne gre le za vabljenje k dotiku, temveč tudi za vabljenje k vzemanju v roke (Muhovič, 1986, str. 168). Lep primer haptičnega dela je Brancusijevo delo »Speča muza«, dimenzij 16 × 25 × 18 cm (Slika 3). Zaradi poenostavljene forme, vendar forme z močnim izrazom, ter zglajene površine je delo izredno taktilno, njegove dimenzije ga pa naredijo tudi izjemno haptičnega. Delo vabi gledalca, da ga vzame v roke, ga v rokah obrača in boža, začuti njegovo težo ter dovršenost oblike in površine (Read, 1964, str. 181).



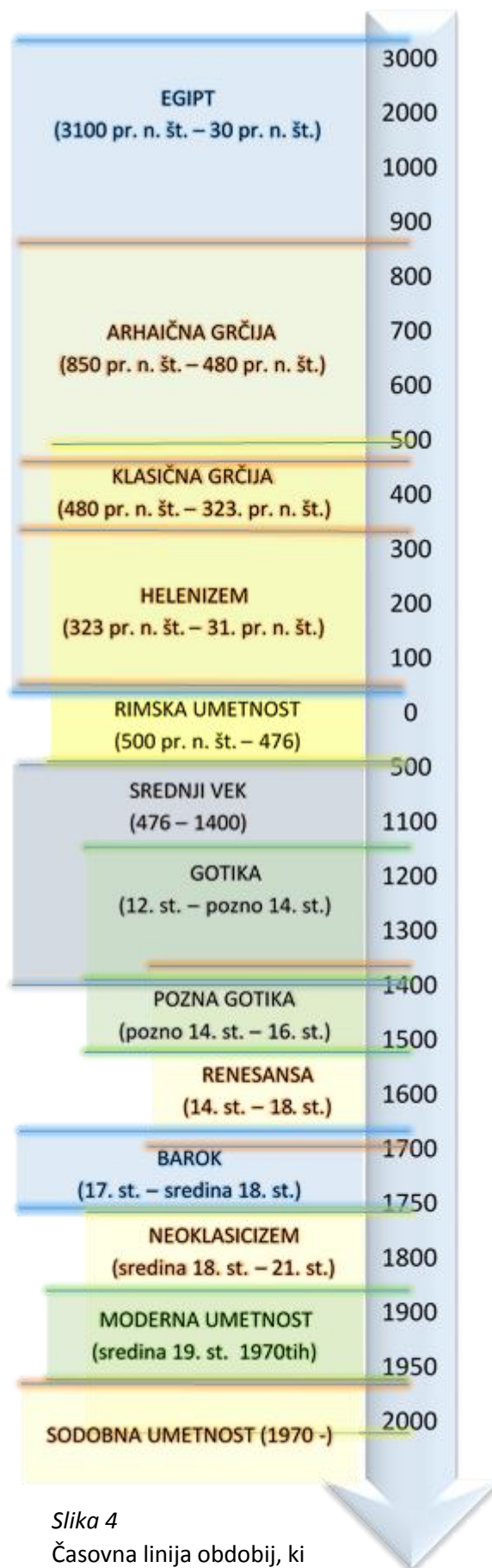
Slika 3
C. Brancusi: Speča muza I (1909–1919)
marmor
Vir: Artnet

3 Likovne in družbene značilnosti skozi zgodovino

Umetnost se je skozi svojo zgodovino razvijala skupaj z njenim stvariteljem – človekom. Bolj kot od posameznega človeka pa so likovne značilnosti določenega obdobja odvisne od širše družbene konstrukcije, politične ureditve, religije in drugih dejavnikov, kot so epidemije in vojne. V tem poglavju je poudarek na pregledu kiparskega izraza od Egipta do danes, vzporedno s tem pa predstavim dogajanje v družbi ter antropološki razvoj dotika in njegovega pomena. Naj omenim, da niso predstavljeni prav vsi umetniški stili, temveč le najpomembnejša obdobja, ki so označena na časovni liniji (Slika 4).

Časovna linija naj bralcu služi kot vir kronoloških podatkov o umetniških obdobjih, saj so v tem poglavju ta predstavljena glede na njihove likovne značilnosti in namen in ne glede na kronološko opredelitev. Umetniški stili običajno nimajo točno določenega časa začetka in konca ter se tudi ne pojavljajo vsepovsod hkrati – časovna linija naj bo le kronološki okvir.

Poudariti želim, da v magistrski nalogi ne obravnavam vseh vidikov določenega obdobja, ampak se osredotočim zgolj na najbolj reprezentativen vidik. Naj za primer



Slika 4
Časovna linija obdobj, ki nastopajo v magistrskem delu

navedem helenizem in rimsko umetnost. Čeprav sta ti dve obdobji tesno časovno in stilsko povezani, helenizem obravnavam v duhu čutnega golega telesa, rimsko umetnost pa v smislu politične propagande. Razlog za takšno odločitev je dejstvo, da je čutna figura rimske umetnosti kopija čutne figure helenizma, medtem ko so vladarski portreti in reliefi na slavolokih izvirnost rimskega kiparstva.

Zaradi večje nazornosti odnosa med taktilnostjo in vizualno umetnostjo bodo, razen same reprezentacije in stila dela, predstavljene tudi dejanske prakse v obravnavanju umetniških del. Predpostavka, da je umetnost namenjena in doživeta le z očesom, je namreč moderni izum. Ljudje v predmodernih časih so imeli bistveno drugačen odnos do umetnosti (Classen, 2012, str. 127).

Potrebno je poudariti še tri stvari:

1. V tekstu se osredotočam predvsem na kiparska dela, čeprav so zaradi večje nazornosti in podpiranja trditev ponekod omenjena tudi druga likovna področja.
2. Obdobja so glede na podobnost likovnega izraza, predvsem v pogledu taktilnosti del, razvrščena v tri poglavja. Čeprav proces razvrščanja temelji na študiju zgodovine umetnosti, je do neke mere subjektiven in odraža socializacijo, skozi katero sem šla, ter lastne življenjske izkušnje.
3. Obdobja so razvrščena v skupine s stališča sodobnega človeka srednjeevropske mentalitete. To se delno navezuje na prejšnjo trditev, na prostorsko lokacijo gledalca, in dodatno poudarja, da v različnih družbah obstajajo bistveno drugačni kulturni vzorci, prepričanja in vrednote, kar ima – kot smo videli v prvem poglavju – velik in pomemben vpliv na percepcijo. Po drugi strani pa se ta opomba nanaša na časovno lokacijo gledalca, kar pripelje do potrebe po omenjanju vprašanja restavriranja in reprezentacije del.

3.1 Restavriranje in reprezentacija del

3.1.1 Restavriranje

Vpliv restavriranja in reprezentacije del na podobo in dožemanje umetniškega dela je najočitnejši v delih grške umetnosti. Za začetek naj omenim, da so grški kipi temeljito očiščeni in spolirani. S tem so izginili skoraj vsi sledovi barve, zaradi česar je težko določiti v kolikšni meri so bili pobarvani. Domneva se, da so Grki kipe in cele templje prebarvali z močnimi kontrastnimi barvami, kot so rdeča in modra (Gombrich, 2006, str. 76). Kljub temu je danes sijoča bela površina sinonim za klasičen stil (Beard, Henderson, 2001, str. 86). Grška dela, prikazana v svojih prvotnih barvah, se nam zdijo bistveno manj dostojanstvena kot belina marmorja, na katero smo navajeni. Bralec naj primerja obarvano Knidsko Afrodito, ki se nahaja v Erotičnem muzeju v Berlinu, ter »klasično« Knidsko Afrodito v Vatikanskem muzeju (Slika 5, Slika 6). Poseg gre po navadi dlje od tega. Eden od najbolj znanih klasičnih kipov, Laokoontova skupina, je imel do leta 1957 manjkajočo desno roko restavrirano kot stegnjeno (Slika 7). Ta je bila zamenjana s skrčeno roko, slučajno najdeno med marmornimi ostanki v bližini najdbe samega kipa. Ta »popravek« je vplival na drugačno restavriranje sinove roke, kar je posledično prekinilo trikotno kompozicijo skupine (Slika 8) (Beard, Henderson, 2001, str. 66).



Slika 5

Knidska Afrodita v muzeju erotike v Berlinu
Vir: Aphrodite of Knidos at the Erotic Museum



Slika 6

Praksitel: Knidska Afrodita, 4. st. pr. n. št.
Vir: Most beautiful project



Slika 7
F. Agricola: Študija Laokoontove skupine,
19.st.
Vir: Study of the Laocoon.



Slika 8
Laokoontova skupina (na prehodu iz 2. v 1.
st. pr. n. št.)
Vir: The Children of Ancient Greece

V primeru Miloške Venere so njene manjkajoče roke predstavljale uganko za umetnostne zgodovinarje. Rekonstrukcije so se množile do te mere, da je bil leta 1874 narisani strip, ki se norčuje iz številnih poskusov rekonstrukcij (Slika 9). Vsaka od njih je bistveno spremenila vsebinski pomen Miloške Venere: figura je držala zrcalo in si popravljala lase, držala je ščit, ki je zaznamoval zmago Grčije nad Perzijo, ali pa je bila celo del kiparske skupine (Beard, Henderson, 2001, str. 122). Danes je kip Miloške Venere prikazan brez rok, kar vzbuja domišljijo gledalca, hkrati pa ga ne zavaja (Slika 10).

Naslednji primer so kipi iz jame v Sperlongi. Rekonstruirane so štiri skupine kipov: Diomedes in Odisej ukradeta sveto Ateno Palas, Scila napada posadko ladje, Odisej in njegovi možje Kiklopu Polifemu iztaknejo oko ter Odisej rešuje padlega Ahila. Rekonstrukcija je impresivna, vendar skriva vrsto dejstev: v jami je najdenih več kot 7000 fragmentov marmornih kipov (Slika 11); iz skupine Odiseja in Ahila so preživeli le glava Odiseja, del njegove leve roke ter del Ahilovih nog. V prvi rekonstrukciji je Odisej imel tudi torzo, ki so ga pozneje pripisali tretji skupini kipov, torzu Odiseja, ki oslepi Polifema. Večji deli, kot so roke, noge, glave in torzo, so torej romali med

štirimi skupinami, drobnih 7000 delčkov pa ni imelo bistvenega vpliva na verodostojnost rekonstrukcije (Beard, Henderson, 2001, str. 80). Kljub temu danes lahko občudujemo štiri skupine kipov in jih vse prehitro imamo za natančno reprezentacijo nekdanjih grških kipov.



Slika 9

C. A. d'A. Bertall: Vprašanje Miloške Venere
Vir: Beard, Henderson, 2001, str. 122

Kultura namerne imitacije in tradicija delanja v marmorju pogosto onemogočata ločevanje med starim in novim. Pri restavriranju »Spečega hermafrodita« iz Rima je Bernini na svojo roko leta 1620 dodal še blazino (Slika 37) (Beard, Henderson, 2001, str. 132). Restavriranje je ponekod zabeleženo, vendar pogosto ne vemo, ali gre za klasični ali moderni kip ali za kombinacijo obeh (Beard, Henderson, 2001, str. 87). Primer potenciranega erotičnega efekta, ki je nastal kot posledica restavriranja, je »Venera Kalipigijska«, znana tudi kot »krasna zadnjica«, saj se boginja ozira čez ramo, da bi občudovala svojo zadnjico (Slika 12). Glava, ki je odgovorna za njeno jasno erotično držo, je v resnici ob odkritju manjkala in je rezultat restavriranja. Drugačno restavriranje bi za izid lahko imelo bistveno drugačen učinek (Beard, Henderson, 2001, str. 123).



Slika 10

Miloška Venera, okoli 120 pr. n. št.
Vir: Venus of Milo

Zgodnji kuratorji konzervacije niso imeli za prioriteto. Navadno ni bilo mišljeno, da je nujno ohranjati umetniška dela v njihovem izvornem stanju. Glava, ki se je odlomila iz



Slika 11

Fotografija fragmentov najdenih v Sperlongi

Vir: Beard, Henderson, 2001, str. 80



Slika 12

Venera Kalipigijska 1. st.

Vir: Venus Callipygian

enega od antičnih kipov, je zlahka pristala na brezglavem torzu drugega in tako tvorila novo, zgodovinsko neavtentično celoto. Tudi slike so obrezovali, da njihova velikost ustreza določenemu okvirju ali steni ali pa da ugajajo trenutnemu okusu (Classen, 2012, str. 143). Restavrirani portreti pogosto vključujejo antično glavo na modernih ramenih, kar jih naredi uniformne in uniči njihov individualni značaj. Antična portretna herma, kjer je bila glava na vrhu pravokotnega bloka z moškimi genitalijami, je tako v muzejih redko videna in redko omenjena (Beard, Henderson, 2001, str. 208).

Omembe vredno je tudi vprašanje ohranjanja umetniških del. Antični portret stereotipno pomeni marmorna busta, kar je posledica sodobnih pričakovanj in intervencij. Dejstvo je, da je bila večina bust v drugih materialih (bron, zlato in srebro) stopljena tako zaradi ponovne uporabe redkih dragocenih materialov kot zaradi političnih vzgibov: Avgust je z

ukazom, da se stopi 80 kipov, ki ga prikazujejo, pokazal svojo skromnost. Grško kiparstvo zato poznamo kot kiparstvo v marmorju.

Za srednjeveško Cerkev je bilo pomembno ohranjanje religiozних del. Posvetna umetnost tistega časa se je zavrgla, takoj ko ni bila več v modi. Srednjeveško umetnost zato danes doživljamo predvsem kot obdobje religiozne umetnosti.

Pri opazovanju del se moramo zavedati, da rekonstrukcija in ohranjanje umetniških del bistveno določajo ali celo spreminjajo vsebino in dožemanje izvirnega dela. Kar zadeva temo te magistrske naloge, namreč ni vseeno, ali si je Miloška Venera z rokami sramežljivo skrila intimne dele ali pa se je zapeljivo gledala v ogledalu in si popravljala lase (Slika 10).

3.1.2 Reprezentacija

Druga stvar, ki bistveno vpliva na dožemanje kiparskih del, je njihova reprezentacija. Kot že omenjeno, je bil princip rimske umetnosti imitacija bodisi mojstrov in klasične umetnosti bodisi helenističnih prednikov. Ravno zahvaljujoč zapletenim vzorcem imitacije veliko klasičnih del sploh poznamo, saj so bili skoraj vsi slavni kipi starodavnega sveta uničeni kot rezultat zmage krščanstva (Beard, Henderson, 2001, str. 100). Krščanstvo je imelo uničenje vseh kipov poganskih bogov za pobožno dolžnost. Tako so kipi v muzejih predvsem iz druge roke, rimske kopije iz časa potnikov in zbiralcev ali dekoracije vrtov in javnih kopeli (Gombrich, 2006, str. 70). Naročniki, patroni in umetniki so lahko zbirali med natančnimi kopijami umetniškega dela, manjšimi verzijami, različnimi materiali, le delom določene skupine kipov itn. (Beard, Henderson, 2001, str. 102). V času razcveta grške in rimske umetnosti so se portreti generalov, državnikov in lokalnih dostojanstvenikov vrstili vzdolž cest in trgov vsakega mesta, templji so bili natrpani s podobami božanstev, hiše rimske elite so ponosno kazale buste svojih prednikov, pokopališča so bila polna podob mrtvih, vrtovi in galerije napolnjene z umetniškimi deli ... Kipi so bili vsepovsod.

Za Grke in Rimljane so bili samoumevni, hkrati pa so zasedali osrednje mesto v kulturnem in simboličnem repertoarju. Plinij domneva, da je bilo v njegovih časih v mestu Roda okoli 73.000 kipov in nič manj v Ateni, Olimpiji in Delfih (Beard, Henderson, 2001, str. 83). Antična mesta so bila mesta kipov, zaradi česar so jih takratni prebivalci nedvomno dojemali drugače kot grške kipe dojemamo danes v



Slika 13

M. Pistoletto: Venera cunj, 1967–74

Vir: Epigraph

galeriji, beli kocki, izolirane, na podstavkih, zaščitene in stran od mestnega vrveža.

Imitacija in ogromno število grških kipov so načeloma zmanjševali vrednost kopij. Pomen boginje ljubezni je v svojem delu Venera cunj zajel M. Pistoletto (Slika 13). Jasen kontrast med Venero, bogastvom klasične preteklosti, in odpadki moderne kulture je ogrožen, saj je oboje, mavčni odlitek Venere in kup cunj, odpadni produkt zahodne civilizacije. Od antičnega časa do danes je preživelo na tisoče golih Vener in Afrodit v vseh velikostih in medijih. Mogoče je kot instantni, generični, konvencionalni simbol delovala tudi v antičnih časih in je po eni strani vzbujala voajerizem, po drugi strani pa dolgočasnost nad znanim. Navdušenje sodobnega gledalca nad eno od mnogih Vener je predvsem odvisno od reprezentacije, ki jo je določena Venera deležna v muzeju, kar pomeni, da v muzejih in galerijah lahko občudujemo predvsem tiste, za katere sta znana datum in kontekst nastanka (Beard, Henderson, 2001, str. 115–117).

Nekatera dela so bila umaknjena celo iz galerij. Ob odkritju Pompejev in Herkulaneuma v 18. stoletju so si določena umetniška dela takoj priskrbeli lasten tajni kabinet. Ogled te zbirke del je bil prepovedan vsem, razen posebno privilegiranim obiskovalcem. Gre za dela, ki so bila ob odkritju označena za pornografska. Ena od najbolj znanih slik iz Pompejev prikazuje ravnovesje med ekonomsko močjo ter falično potenco boga erekcije. Falične podobe nasploh, izrezljane v kamen, bronaste ali naslikane, so bile v Pompejih vsepovsod. Lahko le ugibamo, kaj je to pomenilo za takratne prebivalce. Jasno pa je, da so se zakoni spolne reprezentacije v antiki precej razlikovali od trenutnih in kar je takratnemu prebivalcu predstavljalo vsakdanjo podobo, ki jo je lahko srečal na vsakem koraku, je v 18. stoletju sodilo v tajen kabinet in je bilo namenjeno samo izbranim privilegiranim očem (Beard, Henderson, 2001, str. 32–35).

Veliko tridimenzionalnih umetniških del se nahaja za steklom, ki objekt ščiti od dotika in ga prostorsko loči od gledalca. Takšna redukcija dela na le vizualno reprezentacijo lahko gledalca prikrajša za celovitejšo izkušnjo. Primer je Oltar Avgustovega miru, čigar glavnina je bila izkopana leta 1930. Mussolini je dal delčke razbitega oltarja sestaviti in restavrirati, nakar ga je, zaščitene v steklenem prostoru, postavil zraven Avgustovega mavzoleja na novem trgu, posvečenem Avgustu (Beard, Henderson, 2001, str. 187). Umetniško delo, prej namenjeno uporabi in dojetu s celim telesom, je bilo postavljeno

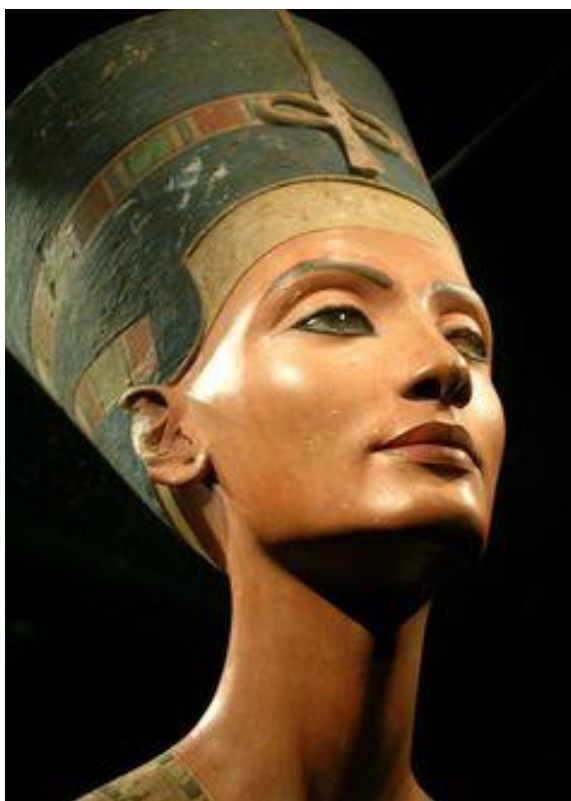
za steklo in je postalo nedotakljivo. Vendar pa steklo samo po sebi v zgodovini ni nujno predstavljalo prepovedi dotika predmeta za njim. Uffenbach tako opisuje dragocen objekt, ki je bil hranjen v zlati skrinjici s kristalnim pokrovom, ki pa je bil za dobro obiskovalca v 18. stoletju vzet iz skrinjice in postavljen v obiskovalčeve roke (Classen, 2012, str. 138).

Prvotno so bila umetniška dela narejena za dotikanje in rokovanje, z njimi se je barantalo in se zaradi njih prepiralo, bili so objekti, narejeni od človeka za človeka. Večina njih ni bila mišljena za razstavljanje, ampak so bila narejena za določeno priložnost z definiranim namenom, ki je bil v umetnikovi zavesti, ko se je lotil dela. Danes ta ista dela uokvirjena visijo na stenah muzejev, prepovedana dotiku (Gombrich, 2006, str. 28). Današnji gledalec ima tako popolnoma drugačen pristop k umetniškemu delu. Čeprav se tega zavedamo in posedujemo množico zgodovinskih podatkov, nam za resnično razumevanje dožemanja takratnih ljudi manjka izkušnja grškega mesta, natrpanega s kipi, verovanje, da dotikanje kipa svetnika prinaša zdravje, ali prepričanje, da kamnita podoba faraona pomaga njegovi duši ostati pri življenju. Ker teh izkušenj nimamo, so umetniška obdobja razvrščena v tri skupine, dela znotraj teh pa so obravnavana s stališča sodobnega človeka srednjeevropske mentalitete.

3.2 Simbol, stilizacija, propaganda in didaktika

V tem poglavju obravnavam kiparske stile, ki ne nagovarjajo – vsaj ne izrazito – našega umišljenega tipnega čuta. Razlog za to je bodisi sam likovni stil bodisi reprezentacija del. Naj poudarim, da nagovarjanje umišljenega tipnega čuta ne sovпада vedno z dejansko pogostostjo dotikanja umetnine. Na to bistveno vplivajo družbeni vzorci in prepričanja takratnega časa, katere v besedilu ravno tako predstavim. Glede na likovne značilnosti so obdobja razvrščena v tri podpoglavja: Egipt, arhaična Grčija in gotika; rimska umetnost; srednjeveška umetnost.

Razen tega, da predstavljena obdobja ne nagovarjajo našega umišljenega tipnega čuta, jim je skupen tudi glavni cilj: verska ali politična propaganda v času, ko je bila v ospredju družba ter služenje vladarju ali vladajoči sili, povprečen posameznik pa v ozadju.



Slika 14
 Portret kraljice Nefertiti (1345 pr. n. št.)
 Vir: A dread and terrible queen the bust of Nefertiti



Slika 15
 Kleobis in Biton (cca 580 pr. n. št.)
 Vir: Kuros

3.2.1 Egipt, arhaična Grčija in gotika

Egipčanska umetnost se po svojem namenu bistveno razlikuje od poznejše umetnosti: umetnost je bila skrita pred vsemi pogledi ali rokami in je imela magično funkcijo. Egipčani so verjeli, da mora biti telo ohranjeno, če naj duša po smrti še živi v njem. V ta namen so razvili metodo mumificiranja, vendar pa ohranjanje telesa ni bilo dovolj. Da bi faraonu zagotovili nadaljevanje življenja, so kiparjem ukazali, naj izklešejo faraonovo glavo iz neminljivega granita. Izklesano glavo so postavili v grobnico, kjer je kamnita podoba faraona pomagala njegovi duši ostati v njej. Egipčanska beseda za kiparja je dejansko »Tisti, ki ohranja pri življenju«. Tudi reliefi in slike v grobnicah, tako kot kipi, niso bili namenjeni gledanju, ampak »ohranjanju pri življenju« (Gombrich, 2006, str. 51). Egipčanom sta bila red in popolnost pomembnejša kot resničnost upodobitve. Za vso egipčansko umetnost je tako značilna geometrična pravilnost in egipčanski kanon, kar pomeni upodobitev v najbolj nazornem pogledu. Telo so uprizarjali frontalno, nogo v koraku in v profilu, glavo v profilu, oko frontalno (Gombrich, 2006, str. 51–52). Kipi imajo jasne, stroge linije in izražajo dostojanstvo. Slika 14 prikazuje portret kraljice Nefertiti,

ki ponazarja njeno veličastnost, primerljivo z veličastnostjo Ute (Slika 17).

Podoben stil prevladuje v arhaičnem obdobju grške umetnosti, ki se začne okoli 9. st. pr. n. št. in se konča s Peloponeško vojno v zgodnjem 5. stoletju pr. n. št. V tem obdobju sta Grkom vladali dve temeljni sili: tesnoba pred iracionalnostjo izkušnje in nagon, da to tesnobo zmanjšajo, tako da, podobno kot Egipčani, v vsem najdejo red. Oboje je imelo globok vpliv na grško umetnost in je zakoreninjeno v dveh osnovnih estetskih principih: geometričnem stilu in predstavljanju specifičnega v luči generičnega. Nazoren primer običajnega pristopa arhaičnega umetnika k reprezentaciji človeške zavesti so kurosi, človeške figure, izdelovane skozi celotno arhaično obdobje, ki imajo vzor v egipčanskem kiparstvu (Slika 15) (Pollitt, 1972, str. 6–9). Zaradi geometrizacije naravnih form, ki dominira v arhaični umetnosti, pride do določene stopnje abstrakcije. Arhaični kipi so ikonični, nepremični, nespreminjajoče se prisotni, v harmoniji z višjo realnostjo in nedotaknjeni s spreminjajočimi se pogoji sveta (Pollitt, 1972, str. 15). Uveljavil se je arhajski kanon: razmerja in poteze na obrazu, arhajski nasmešek, drža in proporci telesa, dekorativna vloga posameznih elementov,



Slika 16

Kipi na portalu katedrale v Chartresu, cca 1150

Vir: The Royal Portals of Chartres



Slika 17

Ekkehard in Uta (1245), naravna velikost

Vir: Reel Connections

kot so lasje in brada. Dela so poenostavljena in toga ter kljub nakazanim mišicam in volumnu, ki ga kot kip zasedajo v prostoru, današnjemu gledalcu delujejo plosko in dotiku nezanimivo.

V arhaičnem obdobju so bili umetniki posebej nenaklonjeni prikazovanju čustev, saj so jih obravnavali kot izraz negotovosti človekovih okoliščin. Namesto tega so se zanašali na popolnoma formalne oblikovne kakovosti in s tem izražali urejen svet, ki so si ga zamislili (Pollitt, 1972, str. 6). Tako tudi arhaični nasmeh, ki je značilen za kurose, ni izraz čustev, ampak simbol, saj so kurosi nad čustvi v običajnem pomenu te besede (Pollitt, 1972, str. 6–9).

Ponazarjanje čustev kot formalnega simbola ponovno srečamo pri gotskem kiparstvu. Gotika je vizualni prikaz triumfa spiritualne reforme, ki se je začela v 11. stoletju (Molesworth, 1965, str. 47). Do konca 12. stoletja je bila moč Cerkve večja in daljnosežnejša kot v katerem koli drugem obdobju. Njena moč je temeljila na prodiranju v posameznikov vsakdan v izjemno vraževernem času. Kiparstvo je postalo bolj kot kadarkoli služabnik Cerkve, kar je neizogibno vplivalo na stil in vsebino kipov. Večina kiparskih del se je še vedno nahajala na timpanonih, tremih ali fasadah, gotsko kiparstvo pa je v sožitju s hitro naraščajočo arhitekturo, saj se draperija stopi z arhitektnimi elementi (Slika 16) (Molesworth, 1965, str. 32).

V gotiki, podobno kot v srednjem veku, so kipi v vlogi propagande Cerkve in vladarja, vendar pa je gotški stil postal veliko bolj naturalističen in je za razliko od množice stilov v preteklosti postal univerzalen. Najopaznejše značilnosti gotskega stila so se razvile iz linearnega stila pozne romanike v svobodo in naturalizem 13. stoletja (Molesworth, 1965, str. 49–53). Kipi prikazujejo praktične vrline, biblični in sveti liki so uprizorjeni prepoznavno z vsakdanjimi človeškimi potezami z namenom, da služijo kot vzor, ki naj bi mu sledili. Ker se je v poznem srednjem veku odnos do dotika spremenil in je pomembnost vida začela naraščati, so kipi morali nagovarjati oko gledalca, mu omogočiti poistovetenje z vizualno podobo kipa ter posledično razumevanje zgodbe. Formo in vsebino kipov je določal priljubljeni didaktični pristop, ki je spodbujal naturalizem in prikazovanje čustev, saj naj bi tako kiparstvo vplivalo prav na vsakega posameznika. Pristop je jasno razviden iz dostojanstva in plemenitosti Ute (Slika 17). Paradoksalno je

tako upad uporabe dotika po srednjem veku pomenil pojav bolj realističnih, taktilnih načinov kiparskega izražanja. Ponazarjanje čustev figur postane pomembna naloga umetnika, vendar so bile figure kljub svoji plemenitosti le formalni simbol, ponazorjena čustva pa zgolj generična in ne osebna (Molesworth, 1965, str. 53).

3.2.2 Rimsko umetnost

Rimska umetnost se pojavi okoli leta 500 pr. n. št. in traja do konca petega stoletja. Tukaj obravnavam rimsko umetnost v času cesarstva, torej v času med koncem helenističnega obdobja in začetkom srednjega veka. Helenistično obdobje, ki je trajalo približno tri stoletja, se konča leta 31 pr. n. št. z bitko pri Akciju, v kateri je Oktavijan porazil zadnjega neodvisnega helenističnega monarha, Kleopatro VII. S tem je naznanil konec helenistične ere in ključno točko napredka rimske politične prevlade v mediteranskem svetu, Egiptu in Bližnjem vzhodu (Burn, 2004, str. 13). Vendar pa se helenistični stil, ki ga podrobno obravnavam v naslednjem poglavju, spontano nadaljuje, saj so ga Rimljani prevzeli, kot so arhaični Grki prevzeli egipčanski kiparski stil. Ko so večja mesta grškega sveta opleni rimski poveljniki, je skupaj z živimi zaporniki v Rim prispel plen v obliki kipov, slik, zlatih in srebrnih plošč. Mnogi premožni Rimljani so postali zavzeti zbiralci grške umetnosti. Tako se je odprl popolnoma nov tip trga tako za umetnike kot za trgovce z umetnostjo (Burn, 2004, str. 171–172). Cicerova pisma poročajo o rimskem apetitu po grških kipih v prvem stoletju pred in po našem štetju bodisi v obliki izvirnih del bodisi v obliki kopij (Burn, 2004, str. 174). Zaradi uvoza grških kipov v Rim in njihovega kopiranja je rimski kiparski stil skoraj enak helenističnemu. Edina izvirnost rimskega kiparstva so vladarski portreti in reliefi na slavolokih. Ravno zaradi te izvirnosti sem rimsko umetnost uvrstila v poglavje propagande.

Gost promet umetniških del med glavnim mestom in njegovimi provincami je predstavljal strateški in visokoprofitni medij rimskega imperializma (Beard, Henderson, 2001, str. 186). To postane povsem očitno ob pogledu na Trajanov steber, Pergamon, slavoloke, Oltar Avgustovega miru Ara Pacis ali Avgustov forum (Slika 18). Plinij je Avgustov forum, ki je bil paradigma Avgustove politične kulture, opisal kot popolno realizacijo politike kot umetnosti, kjer sta estetika in ideologija mojstrsko združeni (Beard, Henderson, 2001, str. 167). V najbolj spektakularno odkritje rimske reliefne



Slika 18
Trajanov steber, 2. st.
Vir: Trajanov steber

slikovitosti sodi Aphrodisias, izpopolnjena procesijska arkada, v kateri gre obiskovalec skozi klavstrofobično procesijo mojstrskih slik moči. Efekt je saturacijsko bombardiranje vizualnega polja (Beard, Henderson, 2001, str. 191). Tudi če so reliefi na omenjenih delih izjemno taktilni, ostajajo dotiku nedosegljivi, postavljeni na višino. Tako lahko opazovalec sicer vidi podobe, vendar se jih ne more dotakniti.

Tudi rimska navdušenost nad bustami, ki je pripeljala do njihove množične proizvodnje in se odraža v ogromnem številu bust v vsakem muzeju klasične umetnosti, je bila posledica množičnega marketinga, stranski proizvod avtorske moči Aleksandra in zasičenja sveta s portreti vladarjev (Beard, Henderson, 2001, str. 207). Podoba kot simbol moči države in cesarjeve ikone se je uveljavila tudi na kovancih. Te so ljudje uporabljali vsak dan na celotnem območju cesarstva in tako bili »pod nadzorom« cesarjevega pogleda, kar je bila vznemirljiva inovacija avtokracije za tisti čas (Slika 19) (Beard, Henderson, 2001, str. 218). V rimskih portretih srečamo poudarjanje individualnih potez, kar je verjetno posledica rimskega običaja nošenja voščenih podob svojih prednikov na pogrebni procesiji. Ta navada ima svoje korenine v egipčanskem verovanju, da se v podobi ohranja duša (Gombrich, 2006, str. 95). V tem obdobju prepoznamo prve pristope k portretu, kot ga poznamo danes (Pollitt, 1972, str. 196). Vendar pa je portret cesarja vedno

prekoračil individualno podobo cesarja in predstavljal dinastijo ter igral ključno vlogo v politiki dinastije in nasledstva, od katerega je bilo cesarstvo odvisno (Beard, Henderson, 2001, str. 225). Podoba cesarja je bila podoba moči in se je spremenila šele, ko je prišlo ali do spremembe ideologije ali do vladavine naslednjega cesarja. Sami kovanci so zaradi dejstva, da jih je rimsko cesarstvo vsako leto skovalo in razširilo več deset milijonov z uradno podobo cesarja, priskrbeli močan vzorec, ki kaže, kako se umetniška energija in politična moč združujeta v široki mreži nadzora (Beard, Henderson, 2001, str. 218).



Slika 19
Portret Aleksandra Velikega, 4. st. pr. n. št.
Vir: Coin

Četudi sta za helenistično umetnost, iz katere se je razvila rimska umetnost, karakteristična čutnost in erotična nabitost, se politična moč rimske umetnosti izraža s poudarkom na vizualnih sporočilih, na simbolnem pomenu podobe.

3.2.3 Srednjeveška umetnost

Čas med koncem rimske umetnosti in začetkom gotike je znan kot srednji vek. Umetnost v tem obdobju je popolnoma podrejena didaktičnim namenom Cerkve. Krščanska vera je postala uradna vera rimskega cesarstva, ko jo je leta 311 priznal cesar Konstantin. Po padcu Rima, med letoma 500 in 1000, nastopi obdobje, znano kot temni srednji vek, v katerem Cerkev postane vodilna sila. Stoletna vojna, ki je bila rezultat stopnjevanja tradicionalnih fevdalnih bitk, je izbruhnila leta 1300. Njej sta se pridružili kuga, ki je leta 1349 izbruhnila v Italiji, ter ekonomska kriza. Vse to je pripeljalo do ostrega zloma kiparske aktivnosti in obdobje je zaznamovano z opaznim zmanjšanjem števila in kakovosti kiparskih del (Gombrich, 2006, str. 160). Kiparstvo se je usmerilo k dekoriranju obstoječih cerkva, zato so dela postala veliko manjša, kot so bila pred srednjim vekom. Zaradi manjših dimenzij kiparskih del so ta postala dostopna zasebnim posameznikom in skupinam s skromnimi sredstvi, spremenile pa so se tudi tehnične in produkcijske

potrebe ter materiali. Manjše delavnice z lokalnim pridihom so pripeljale do razvoja individualnosti za razliko od homogenosti velikih katedralnih kiparskih del, ki jo srečamo v gotiki (Molesworth, 1965, str. 71–74). V tem neenotnem obdobju z ogromnimi razlikami med različnimi narodi in razredi ni prišlo do pojava niti enega jasnega in enotnega stila, ampak do konflikta velikega števila različnih stilov, ki so se začeli združevati šele proti koncu obdobja (Gombrich, 2006, str. 119). Kljub temu pa vse te sloge karakterizira ploskoviti stil in didaktični namen.

Srednjeveška družba je bila fevdalna družba, ki je temeljila na skupnosti in taktilnih ritualih. Skupnost je pomenila varnost in toploto, ljudje srednjega veka pa so edino kot skupnost lahko preživeli. Mesta za individualnost ni bilo. Na to kaže tudi odnos do telesa: srednjeveške igre so velikokrat temeljile na dotikanju drugih, saj je bilo telo srednjeveškega človeka bolj javno dobro kot njegovo privatno, ravno v nasprotju z današnjim dojemanjem. Pretepi so bili vsakdanji pojav in so se pogosto končali s smrtjo enega od vpletenih (Classen, 2012, str. 61). Sodne kazni so bile usmerjene na fizično bolečino in tesno povezane z vrsto prekrška – roparjem so odrezali roko, klevetnikom jezik ipd., kar je obsojenega identificiralo z njegovim prekrškom, hkrati pa mu preprečilo, da bi dejanje ponovil (Classen, 2012, str. 62). Dotik in ročno delo sta bila jedro srednjeveške družbe. Jed, oblačila, pohištvo ipd. so naredili sami s svojimi rokami. Ročno delo so cenili do te mere, da so lahko dolgo občudovali zapleteni rezbarjeni okvir slike, sliki pa posvetili bore malo pozornosti. Veliko časa so preživeli v temi, saj so zaradi ohranjanja toplote in nepoznavanja okenskih stekel okna bila majhna in redka. Pri oblačenju, pripravljanju zajtrka, skrbi za otroke in ostalih opravilih so se morali zanesti na dotik. Večina ljudi v srednjem veku je bila nepismenih, informacije so se prenašale s pomočjo govora ali senzoričnih znakov, znanje se je usvajalo s prakso in ne skozi breztelesen medij napisanega besedila. Zato je imel dotik, kot je držanje za roko, ali poljub veliko večjo težo kot kakršen koli podpisan dokument. Rokovanje je bilo takrat politično dejanje. Uradno polaganje rok v roke gospodarja je pomenilo polaganje celotne družine »v njegove roke«. Ker so dih tesno povezovali z dušo, je poljub na usta pomenil še močnejšo vez, zato je bilo poljubljanje dveh moških običajna politična gesta (Classen, 2012, str. 111). Dotik je bil veliko močnejši nosilec obveznosti in zaveze kot zgolj beseda ali pogled (Howes, Classen, 2014, str. 104). Govorica telesa in dotik sta bila v zgodnjem

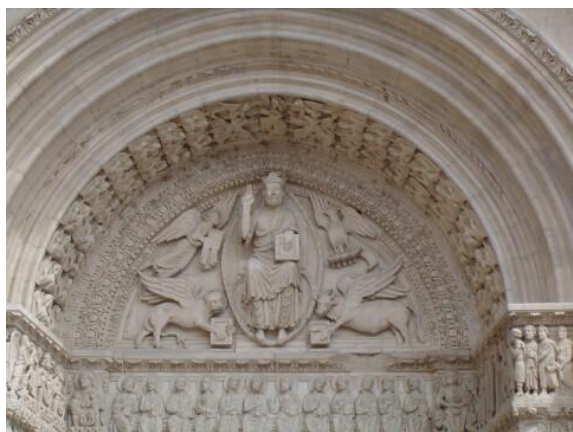
srednjem veku ključna za družbeno življenje, vendar sta ju v poznem srednjem veku zamenjala verbalna in predvsem pisana beseda (Classen, 2012, str. 111). Naraščajoča pismenost višjih razredov je pripeljala do poglobljanja družbenih razlik in ravno moč pisane besede se je začela vse bolj uporabljati za urejanje družbe ali, kot je zapisal Shakespeare, za zatiranje revnih (Classen, 2012, str. 4–6). Vendar pa je morala Cerkev kot vodilna sila svoje učenje prenesti tudi na nepismene, kar je vse pogosteje počela s pomočjo umetnosti.

Umetnost, ki je bila sprejeta, je bila zelo omejena: morala je ponazarjati svete zgodbe in to na najjasnejši in najenostavnejši način. Vse, kar bi lahko preusmerilo pozornost od glavnega in svetega cilja, je moralo biti opuščeno (Gombrich, 2006, str. 105). Glavna skrb umetnikov zato ni bila verodostojno prikazovanje prizorov, temveč prikazovanje prizorov, pomembnih za vernike na najbolj razumljiv način. To je pripeljalo do razvoja popolnoma ploskovitega stila, ki se je začel razvijati že v zgodnjem 4. stoletju (Gombrich, 2006, str. 97–98). Dodatna ovira za razvoj kiparskega izražanja je bilo ikonoklastično gibanje. Zaradi izogibanja malikovanju je Cerkev prepovedala kiparska dela, saj bi verniki lahko častili samo podobo kipa – ikono, ne pa sveto osebnost, ki ga kip predstavlja. Ikonoklasti so čaščenje ikon krivili za vrsto neprijetnih dogodkov, zaradi česar so v 8. stoletju dobesedno razbijali svete podobe (Gombrich, 2006, str. 107–111). Papež Gregor III. je nasprotoval ikonoklazmu in zagovarjal uporabo religiozних reliefov. Veliko vernikov ni znalo ne pisati ne brati, zato je taka umetnost služila njihovem poučevanju. Kiparstvo se je tako razvijalo predvsem v reliefu, ki krasi pomembne dele arhitektur, cerkvene opreme, sarkofage in drobne predmete. Gre za globoke reliefe, pa vendar ploskovito obravnavane figure (Gombrich, 2006, str. 103–105).

Ploskoviti stil in njegov didaktični namen sta se nadaljevala v romaniko. V tem obdobju je kiparstvo strogo vezano na arhitekturo, kar pomeni, da gre predvsem za reliefno kiparstvo. Stil označuje pomembnost estetike linije in forme, medtem ko je volumen teles le nakazan in figura pogosto ostane podobna risbi v kamnu. Zdi se, da je inspiracija za kipe bolj grafična kot plastična, formalna stilizacija gub pa deluje kot prevod slike ali rokopisa v kamen. Tak stil je bil v harmoniji z mističnimi načeli tistega časa in s trenutnim fevdalizmom, ki je bil še vedno formalni vzorec, od katerega je bila odvisna družbena ureditev (Molesworth, 1965, str. 23). Slika 20 prikazuje oznanjenje (Slika 20). Figure so



Slika 20
 Oznanjenje (cca 1150)
 Vir: Alderik Visser



Slika 21
 Timpanon na nekdanji katedrali Sv. Trofima
 12. st.
 Vir: Alderik Visser

videti skoraj tako negibne in toge kot egipčanski reliefi. Če pričakujemo realistično ilustracijo dogodka, bomo razočarani, če pa se spomnimo, da umetniki niso bili obremenjeni s posnemanjem narave, temveč z urejanjem tradicionalnih svetih simbolov, ki so bili potrebni za ilustracijo dogodka, se bomo zavedali, da so umetniki v tem odlično uspeli. Timpanon na nekdanji katedrali Sv. Trofima v Arlesu ponazarja učenje Cerkve o končnem cilju našega življenja (Slika 21). V primerjavi s klasičnimi deli podobe niso videti naravno in elegantno, vendar so ravno zaradi svoje masivnosti bolj impresivne in dostojanstvene (Gombrich, 2006, str. 131–132). Osvoboditev od potrebe po posnemanju naravnega sveta in vrnitev k enostavnejšim metodam ponazarjanja je umetnikom omogočila svobodo pri eksperimentiranju z zapletenimi formami kompozicije. Krute scene so bile ponazorjene na prizanesljiv način, ki je gledalcem omogočil, da zgodbo preberejo, brez da bi si jo vizualizirali. Brez teh metod se učenje Cerkve nikoli ne bi moglo prevesti v vizualne podobe, ki so

živele v mislih ljudi in bile močnejše od pridigarjevih besed (Gombrich, 2006, str. 134–136).

Umetnost je bila torej podrejena propagandi Cerkve, kar se je neposredno odražalo v ploskovitem, stiliziranem stilu. Sporočilnost ploskovitega stila temelji na vizualnih

informacijah in današnjega opazovalca ne vabi k dotiku z močjo, s katero k dotiku vabijo bolj voluminozna in haptična dela ali pa renesančna dvodimenzionalna dela. Kljub temu je srednjeveška umetnost ponekod opisana kot »ikonografija otipljivosti« (Classen, 2012, str. 127). Jasno definirane linije so predstavljale sposobnost dotika, da loči objekte, intenziteta barve na slikah pa je sugerirala svetost upodobljene scene. Ljudje srednjega veka so se dotikali predvsem tistih umetniških del, ki so prikazovala podobo Kristusa in svetnikov. Ne le sveti podobi, temveč tudi intenzivnim barvam, ki so v tem času bile drage in redke, so pripisovali zdravilne lastnosti. Zgolj gledanje umetniškega dela ni bilo primerljivo z dotikanjem, saj so se božanske vrline prenesle na človeka le skozi neposredni stik. Za ljudi srednjega veka slika nikoli ni mogla zamenjati dejanskega, tridimenzionalnega objekta ne glede na privlačnost podobe in uporabljenih barv. To dejstvo je lepo ponazorjeno s srednjeveško prakso sojenja mrtvemu človeku, ko je moralo biti njegovo truplo prisotno na sodišču. V 16. stoletju je Pierre Ayrault pisal, da ne razume vztrajanja na prisotnosti dejanskega trupla, saj bi mrtvega grešnika lahko predstavili z naslikano podobo. Vendar pa podobi Papeža Formoza ne bi mogli odrezati treh prstov, s katerimi je blagoslavljal, ga sleči iz papeške halje in ga dati v roke množici, ki ga je na koncu vrgla v reko Tiberu. Za to so potrebovali dejansko truplo in šele takrat je degradacija Papeža Formoza imela dovolj močan vpliv (Classen, 2012, str. 130). Poseben odnos so imeli tudi do dotikanja svetnikov, kraljev ipd., saj so verjeli, da dotik tako svete osebe ozdravlja in prinaša srečo. Verjeli so tudi, da smrt svetnikovo svetost naredi še intenzivnejšo, zato je bil s srednjeveškega stališča mrtvi svetnik veliko boljši od živega. Tomaž Akvinski se je na svoji smrtni postelji, obkrožen s privrženci, ki so vneto čakali njegov zadnji dih, dobro zavedal, da ga gledajo kot bodočo čudovito relikvijo in da bo njegovo telo kmalu razkosano na številne dele, primerne za prodajo (Classen, 2012, str. 35). Relikvija za srednjeveškega človeka ni bilo mrtvo telo svetnika, temveč nadnaravna sila v materializirani obliki, ki je prinašala zdravje in srečo in to izključno skozi dotik. Mogoče zato ljudje srednjega veka niso čutili nikakršnega gnusa ob dotikanju, nošenju ali celo zaužitju relikvij. Na relikvije se je nezadovoljno ljudstvo obračalo s svojimi težavami in – če jih mrtvi svetnik ni uslišal – z izbruhom agresije. Tako so relikvije igrale pomembno vlogo pri prepričljivih javnih izjavah in so služile kot vplivno politično orodje (Classen, 2012, str. 39). Pomembnost dotika je upadla v protestantski Evropi kot rezultat povzdigovanja vida na mesto najpomembnejšega čuta ter ikonoklastičnega gibanja, ki je

imelo močan vpliv tudi na krščansko Evropo (Classen, 2012, str. 130). Za protestante dotik ni imel nikakršnega pristinega religioznega namena. Gledanje je počasi zamenjalo dotikanje. Tako so v poznem srednjem veku začeli dvigovati hostijo, da jo verniki vidijo. Nekateri verniki so se trudili v enem dnevu videti čim več hostij, medtem ko je vprašljivo, ali so se sploh kakšne dotaknili in jo zaužili. Tudi relikvije so postavili na višja mesta, kjer so jih verniki lahko videli iz daljave, vendar so se jih težko dotaknili. To je pomenilo, da dotik ni bil več potreben za prenos pozitivnih lastnosti relikvije na vernika, hkrati pa je ustvarilo občutek oddaljenosti med vernikom in svetnikom (Classen, 2012, str. 149).

3.3 Realizem in erotika

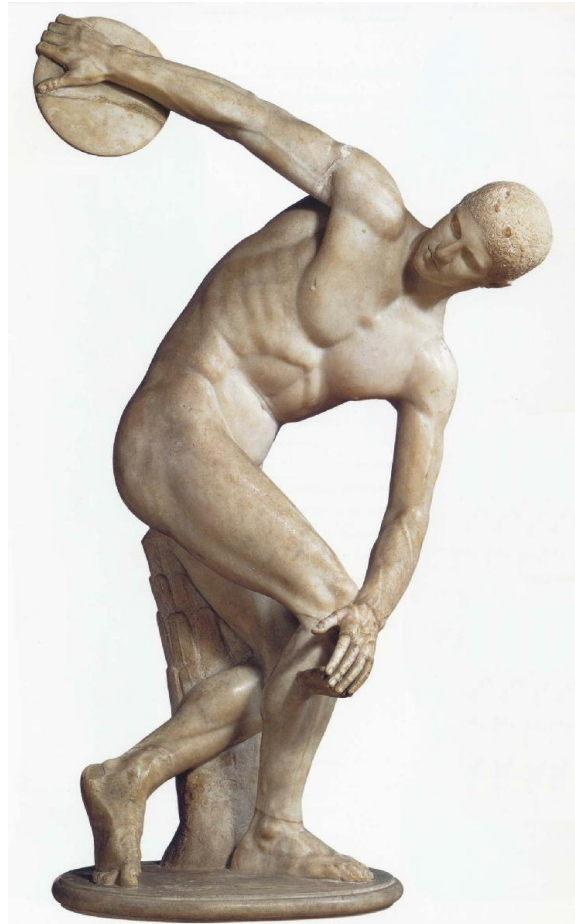
V tem poglavju so zbrana umetniška obdobja, ki dajejo poudarek realizmu figure. Zanimanje za realizem se pojavi kot odziv na povečano pomembnost posameznika in zmanjšano pomembnost skupnosti. Posamezniku omogoča lažje identificiranje s figuro, z njenim trpljenjem ali užitkom. Realizem nagovarja posameznikova čustva ne glede na njegovo znanje, raso ipd.

Realizem se stopnjuje in prehaja v erotičnost, zato je poglavje razdeljeno v dve podpoglavji: klasična Grčija, pozna gotika, renesansa in neoklasicizem; helenizem in barok.

3.3.1 Klasična Grčija, pozna gotika, renesansa in neoklasicizem

Tradicija, ki se je prenašala od mojstra na učenca in od učenca na občudovalca ali kopirajočega, ki današnjo umetnost povezuje z umetnostjo pet tisoč let nazaj, se je začela z grško umetnostjo (Gombrich, 2006, str. 49). Do razvoja kakovostnega in enotnega grškega stila je prišlo v 5. stoletju pr. n. št., ko je množica kiparjev iz različnih delov Grčije z različnim tehničnim ozadjem izmenjevala izkušnje in znanje ter hkrati med seboj tekmovala v 15-letnem sodelovanju na delu na Partenonu. Končni produkt tega intenzivnega obdobja, s katerim lahko primerjamo renesanso v Firencah, je visoki klasični stil grške umetnosti, ki je postal najvplivnejši stil ne le za helenistično in rimsko obdobje, temveč standard, po katerem se meri večina evropske umetnosti bodisi v posnemanju bodisi v uporništvi proti visokemu klasičnemu grškemu stilu (Pollitt, 1972, str. 80).

Klasični grški stil se je začel s Peloponeško vojno in pojavom kuge v zgodnjem 5. st. pr. n. št., ko se je red, v katerega so do takrat verjeli Grki, zrušil (Beard, Henderson, 2001, str. 3). Umetnostna tradicija antičnega bližnjega vzhoda, po kateri so se zgledovali v arhaičnem obdobju, se je zaradi invazije Perzije začela obravnavati kot barbarska (Pollitt, 1972, str. 43). Začelo se je prebujanje iracionalnega. V zgodnjem klasičnem obdobju so kiparji v svoja dela začeli vključevati gibanje. Kipi prikličejo vtis živosti in razgibanosti, figure odražajo skladnost, pravilnost in popolnost telesa ter kažejo na lepotni ideal časa. Verjetno najbolj znana figura iz tega obdobja je Mironov Metalec diska, prikazan v točki maksimalne torzije, kjer se njegovo gibanje



Slika 22

Miron: Metalec diska, cca 450 pr. n. št.

Vir: Myron Discolobus

ustavi kot nihalo, preden vrže disk naprej (Slika 22) (Pollitt, 1972, str. 58). V primerjavi z arhaičnim obdobjem je gibanje, torzija ter napetost telesa in mišic očitna. Figura pridobiva občutek prostorsкости in taktilnosti, kipi postajajo vse bolj realistični, »mesnati«, kar se stopnjuje do erotično nabite helenistične figure, podrobno obravnavane v naslednjem poglavju.

Do obujanja klasične misli pride v času renesanse v 14. stoletju. Renesansa se je razvila iz pozne gotike in je bila posledica družbenih sprememb. Sredi 12. stoletja, ko se je gotika začela, je bila Evropa redko naseljen kontinent. Večinoma so tukaj živeli kmeti, glavna središča moči in učenja so bili samostani in gradovi. Fevdalni način življenja, kjer je posameznik v ozadju in družba v ospredju, se je nadaljeval iz srednjega veka v zgodnjo gotiko, vendar pa so do začetka 14. stoletja mesta narasla v mrgoleča trgovska središča, kjer so se meščani začeli počutiti neodvisne od moči Cerkev in fevdalnih gospodarjev



Slika 23

Devica in dete, cca 1300

Vir: Gothic Art and Architecture



Slika 24

Grobnica v katedrali sv. Pavla in Pierra v Nantesu, cca 1450

Vir: The Cathedral of St Pierre and St Paul

(Gombrich, 2006, str. 155). Bistveni vpliv tega gibanja na kiparski stil je bilo odtujevanje od zgodnjega gotskega stila v smeri podob z domišljavimi pozami rok in telesa in smehljajočimi se obrazi (Slika 23). Glave postanejo bolj naturalistične, obrazi kipov izrazni, roke nimajo več vloge stilizacije in draperija ni več prazna lupina, sestavljena iz dekorativnih zvitkov. Gube na draperijah so opazno manj linearne in začnejo prevzemati naravnejše linije. Umetniki pozne gotike ponovno kažejo zanimanje za klasično formulo za oblečena telesa. Okrog leta 1250 govorimo o velikem realizmu v gotskem kiparstvu (Gombrich, 2006, str. 144). Poleg tega se kipi pojavljajo kot umetniška dela in manj kot arhitekturni dodatki, kot je to bil primer v romaniki in zgodnji gotiki (Molesworth, 1965, str. 53–4). Premik od zanimanja za družbo k zanimanju za posameznika je spodbudil tudi povečevanje števila grobnic. Čeprav so grobnice vedno obstajale, so bile omejene na kraljevske ali posebej cenjene osebe. V 13. stoletju se je ideja ohranjanja podobe razširila tudi med skromne viteze in vladajoče monarhe, kar je imelo največji vpliv na kiparstvo kot celoto. Pomembnost prednikov so ohranjali s kipi v vaških cerkvah, grobnica je postala družinski simbol (Slika 24) (Molesworth, 1965, str.

66). Omejeno kiparstvo, ki ga srečamo na grobnicah iz zgodnejših obdobj, zamenjajo pomembna kiparska dela, ki zasenčijo samo funkcijo grobnice, vsaj v očeh današnjega opazovalca. Pot posvetnemu kipu je odprta in je z upadom cerkvenih rezbarij postala glavni način izražanja vse do 20. stoletja (Molesworth, 1965, str. 69).

Z dokončno prevlado cerkvenega režima v 13. stoletju je prišlo tudi do poenotenja stilov, saj je postala glavna naloga kiparjev delo na katedralah (Gombrich, 2006, str. 145). Za razliko od malih cerkva, ki so bile zgrajene dokaj hitro, je bilo za izgradnjo katedrale, bolj zaradi ekonomskih kot tehničnih razlogov, potrebnih več desetletij ali celo stoletij (ali pa nikoli niso bile dokončane). To je pomenilo, da so gotski kiparji preživeli znaten del svojega časa v eni delavnici in da so posamezni umetniki prilagodili svoj stil celotnem vzorcu, ki ga je diktiral naročnik. Svobodo šol, ki so delale za samostane v romaniki, je zamenjala stroga organizacija in kontrola katedral v 13. stoletju, kar pripelje do pojava univerzalnega kiparskega stila (Molesworth, 1965, str. 46). Podobno, kot je večletno sodelovanje kiparjev na Partenonu vodilo v klasični grški stil, je sodelovanje kiparjev na gotških katedralah vodilo v renesanso.

Renesansa je predvsem italijanski fenomen in označuje vrnitev italijanske umetnosti (Molesworth, 1965, str. 106). Italijani so se zavedali, da je bila Italija z Rimom kot glavnim mestom središče civiliziranega sveta in da sta njena moč in slava upadli zaradi vdora germanskih plemen in razpada Rimskega cesarstva. Ideja preporeda je bila v glavah Italijanov tesno povezana s ponovnim rojstvom nekdanje veličastnosti. Verjeli so, da so ravno Italijani odgovorni za ponovno oživljanje umetnosti, znanosti in učenja (Gombrich, 2006, str. 167). Koncept renesanse nima strogo definiranega kronološkega značaja, temveč se najlažje identificira z racionalnim in znanstvenim dojetjem sveta – humanizmom. Humanizem je baza moderne civilizacije, saj uveljavi pravico posameznika do uporabe svojega razuma v nasprotju s sterilnostjo pozne srednjeveške sholastike. Eksperimentalna znanost se je razcvetela takoj, ko so ljudje zopet začeli opazovati naravne procese in analizirati svoja opazovanja. Pride do oživljanja grške misli, študije grške in rimske umetnosti, s tem pa tudi do obujanja grškega kiparskega stila. Sledila je fundamentalna sprememba v pristopu do prikazovanja podobe – novo gibanje je vključevalo znanstveni in analitični naturalizem. Za ponazarjanje telesa umetniki niso več



Slika 25

Brunelleschi: Žrtvovanje Izaka, prijavljeno delo za tekmovanje za druga bronasta vrata v Firencah, 1401

Vir: Lorenzo Ghiberti



Slika 26

Ghiberti: Žrtvovanje Izaka, zmagovalno delo v tekmovanju za druga bronasta vrata v Firencah, 1401

Vir: Lorenzo Ghiberti

sledili starim formulam, ampak so, tako kot Grki in Rimljani, katere so tako občudovali, študirali človeško telo v svojih ateljejih po živem modelu.

Tekmovanje za druga bronasta vrata Krstilnice v Firencah leta 1401 je odraz nove ekonomske solidarnosti in dokumentirani pojav renesančnega stila. Primerjava Brunelleschijevega reliefa, pri katerem je poudarek na ritmičnem vzorcu, dejansko žrtvovanje pa je v drugem planu, z Ghibertijevim reliefom, kjer je čustvena intenziteta resnične scene glavni element, odkriva poglobitno razliko med renesanso in gotiko: renesansa ni le oživljanje klasičnih form – izkoriščanje teh sicer srečamo že v gotiki – temveč gre za oživljanje klasičnih form v strukturi klasičnega racionalizma (Slika 25, Slika 26) (Molesworth, 1965, str. 109–110). Brunelleschijeva generacija v Firencah je dvignila italijansko umetnost na novo raven, zaradi česar Firenze zavzemajo središčno mesto. V prvih treh četrtinah 15. stoletja so bili skoraj vsi kiparji Florentinci (Molesworth, 1965, str. 106–107).

Brunelleschi je imel pomembno vlogo tudi pri povečevanju taktilne vrednosti dvodimenzionalnih del. Perspektiva in perspektivno skrajšanje sta bila prisotna v

umetnosti vse od veličastnega trenutka okoli leta 500 pr. n. št., ko so se umetniki prvič v

zgodovini umetnosti drznili naslikati stopalo, kot se vidi frontalno (Gombrich, 2006, str. 65–67). Vendar pa je šele Brunelleschi ponudil matematično razumevanje perspektive in perspektivnega skrajšanja. Ena od najbolj znanih slik v celotni zgodovini umetnosti, ki sledi matematičnim pravilom perspektive, je nastala v obdobju visoke

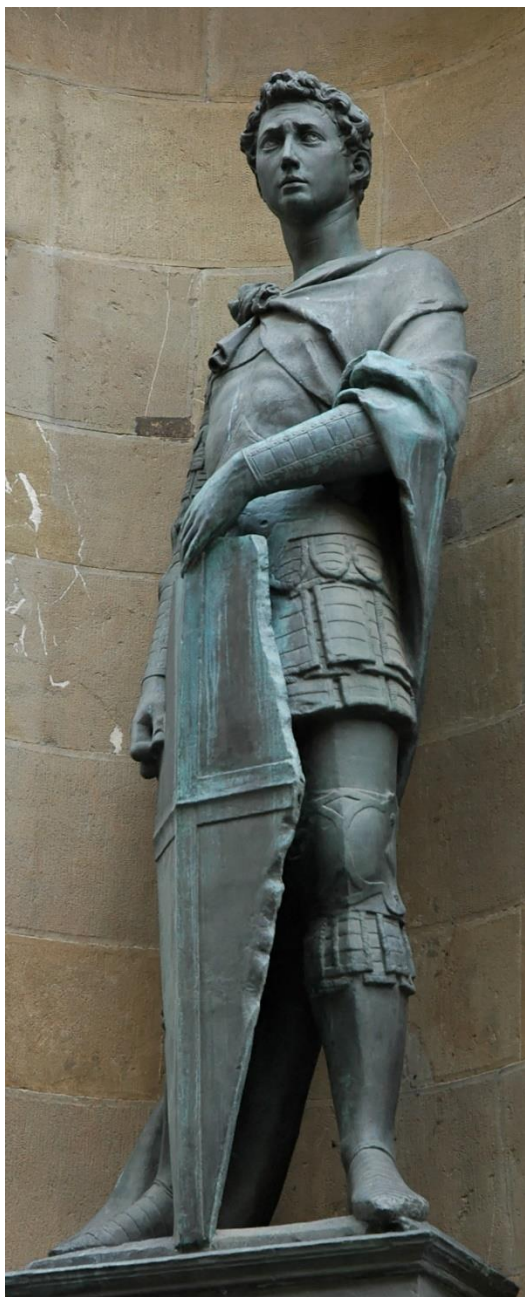


Slika 27

Leonardo da Vinci: Zadnja večerja, 1495–98

Vir: The Last Supper of Leonardo in Milan

renesanse pod rokami Leonarda da Vincija. »Zadnja večerja« je originalno zasedala eno steno podolgovate dvorane, ki so jo menihi uporabljali kot refektorij. Zaradi mojstrske uporabe perspektive in sfumata je bila da Vincijeva slika videti kot podaljšek dvorane, v kateri sedi sam Jezus, obkrožen z apostoli. Svetloba je jasno padala na njihovo mizo in celotna scena se je zdela otipljiva in resnična, sveti prizor je bil na dosegu roke (Slika 27) (Gombrich, 2006, str. 224). Obujeni duh humanizma se odraža s povečevanjem realizma figur v nasprotju z gotskim poudarjanjem mirnosti in dostojanstva. Kipar, ki je prekinil z gotskim stilom in je popolnoma dominiral na florentinski sceni vse do 1443, ko je odšel v Padovo, je Donatello. Donatello je povečevanje realizma in s tem vpliva dela na gledalca dosegel z dodeljevanjem naraščajoče močne osebnosti svojim figuram. Donatellov »Sv. Jurij« stoji trdno na tleh, vendar njegov obraz nima nerazločne mirne lepote gotskih svetnikov, ampak je odraz koncentracije in energije (Slika 28). Forma kipa ni več le simbol, temveč postane sredstvo, s pomočjo katerega je posredovana vsebina: skozi geste telesa se izraža, kar ima upodobljena oseba v mislih. Izraz ni več omejen le na glavo in roke, ampak zajema celotno telo, draperija nima več le dekorativne funkcije (Molesworth, 1965, str. 105–106). Ravno ta metoda in to novo zanimanje naredi Donatellova dela tako presenetljivo prepričljiva (Gombrich, 2006, str. 172). Razen tega je razvil tudi stacciato, plitev relief, ki sledi zakonom matematične perspektive in deluje izjemno prostorsko (Slika 29). V svojem delu je Donatello vpil bistvo klasične umetnosti. Korpus, ki ga je pustil za seboj, je služil kot stalni vir inspiracije in začetna točka za izbruh florentinske kiparske aktivnosti (Molesworth, 1965, str. 110–113).



Slika 28
 Donatello: Sveti Jurij (1410–1415)
 Vir: Donatello



Slika 29
 Donatello: The First Enclosed Tennis Court (1445)
 Vir: Donatello's Tennis Court

Michelangelo Buonarroti, najpomembnejši predstavnik umetnosti visoke renesanse poleg da Vincija, je dosegel vrhunec v mojstrskem upodabljanju človeškega telesa. Zanj so bile figure že ujete v kamnu in njegova naloga je bila le odstraniti odvečni material. Znani so njegovi »Umirajoči sužnji«, kjer je za upodobitev trenutka, ko življenje zapušča telo, uporabil figuro serpentinato: popolnoma estetski problem doseganja maksimalne torzije v minimalnem prostoru (Slika 30) (Molesworth, 1965, str. 156). Kos kamna se nam zdi tako živ, kot da bi se premikal, telo figure je sproščeno, utrujeno in se je predalo usodi (Gombrich, 2006, str. 238). Čeprav Michelangelo upodablja umirajočo figuro, je kip prežet z določeno čutnostjo in erotiko. Njegovo telo je mehko in razgaljeno, deluje skoraj kot v ekstazi. Čeprav gre za moško telo, so poudarjene tako prsi kot falus, zaradi česar lahko povlečemo paralelo s helenističnim hermafroditom, s katerim se bomo srečali v naslednjem poglavju, in se vprašamo po namenu take upodobitve. Tudi Michelangelove risbe so izjemno taktilne, saj je poudarjal ramena in risal masivne figure. Take figure najlažje nagovarjajo čut dotika. Po mnenju B. Berensona, ki je bil sicer prepričan, da je nagovarjanje

umišljenega tipnega čuta nujno, če naj ima delo vpliv na gledalca, so bile Michelangelove risbe celo preveč taktilne in gre za pretirano nagovarjanje čuta dotika. Berenson razlog za takšno pretiravanje vidi delno v lastnem izrazu umetnika, delno pa v antropocentričnih idealih renesanse, ki jih Michelangelo poudarja s človeško močjo, prikazano v dejanskih mišicah figur (Classen, 2012, str. 126).

Od najpomembnejših slikarjev tega obdobja naj ob že omenjenem da Vinciju izpostavim še Sandro Botticellija, Rafaela, Tiziana, Correggiota in Giorgionea ter Dürerja in Holbeina na severu (Gombrich, 2006, str. 224). Čeprav je 16. stoletje najslavnejše obdobje italijanske umetnosti ter eno največjih obdobj vseh časov, je v primerjavi z dosežki v slikanju, z izjemo Michelangela, razvoj kiparstva pred večmesečnim ropanjem Rima leta 1527 precej razočarajoč (Molesworth, 1965, str. 156).



Slika 30
Michelangelo: Umirajoči suženj (1513–1546), cca 230 cm
Vir: Michelangelo Sculptures

Dela umetnikov tega obdobja iz severne Evrope (flamska in germanska dela) se uvrščajo v pozno gotiko, saj je vprašljivo, če je kiparstvo severne Evrope v duhu sploh bilo kdaj zares renesančno. Razlog za to je močan vpliv protestantov, katerih destruktivni dotik je uničil več tisoč religiozних umetniških del (Classen, 2012, str. 4–6), ter ohranjanje fevdalne družbe, ki je bila sovražna do renesančnega ideala individualnega izražanja in umetniške neodvisnosti (Molesworth, 1965, str. 89). Vse to je pripeljalo do kiparstva, ki je bilo podaljšek gotske idealizirane moralitete posvetnih podob. Največji razkorak med

umetniki s severa in italijanskimi umetniki je bil v uporabljenih načinih in metodah (Gombrich, 2006, str. 201). Umetniki na jugu so naravo uprizarjali z znanstveno natančnostjo matematične perspektive in anatomije človeškega telesa, severni umetniki pa s potrpežljivim dodajanjem podrobnosti, dokler slika ni postala odsev realnega sveta. Zmago realne predstavitve narave je prinesel Jan van Eyck, čigar figure zaradi mojstrskega modeliranja delujejo polno in taktilno (Slika 31) (Gombrich, 2006, str. 178). Po mnenju Švankmajerja je ravno on eden prvih slikarjev, ki poleg vizualne percepcije s poudarjanjem ne le oblik, kot je bilo značilno v gotiki, temveč strukture in materiala, nagovarja umišljeni tipni čut (Švankmajer, 2014, str. 83). Razlika med severno in italijansko umetnostjo je ostala pomembna še mnogo let. Na splošno lahko privzamemo,



Slika 31

Jan van Eyck: Eva, detajl iz Gentskega oltarja, 1432

Vir: Jan van Eyck – The Ghent Altarpiece

da vse upodobitve prekrasne površine objekta, cvetja, nakita in tekstila sodijo v severno umetnost, najverjetneje Nizozemsko, medtem ko jasna perspektiva in mojstrsko obvladanje prikazovanja človeškega telesa sodita v Italijansko (Gombrich, 2006, str. 178).

Za začetek modernih časov se velikokrat šteje čas renesanse, natančneje leto 1492, ko je Krištof Kolumb odkril Ameriko. Zaradi reformacije je prišlo do zatiranja religiozne umetnosti, najpogostejše rabe slik in kipov v velikem delu Evrope, kar je prisililo umetnike k iskanju novega trga in pripeljalo do velikih sprememb. Vendar pa do sprememb ni prišlo v trenutku. Veliko umetnikov je bilo še vedno organiziranih v cehe, imeli so svoje vajence in se zanašali na naročila bogatih aristokratov. Resnično moderni čas se začne s spremembo pogleda na umetnost, z opuščanjem

tradicij, starih 100 ali celo 1000 let, ter z zavestno izbiro stila (Gombrich, 2006, str. 361–363). Okoli leta 1630 se je izkristalizirala polemika med barokom in klasicizmom ter se nadaljevala do konca stoletja. Umetniki so se spraševali, ali naj umetniško delo nagovarja čute, hedonistični baročni princip užitka ali samo intelekt, klasicistični princip (Molesworth, 1965, str. 179). Osnove klasicizma so bile postavljene proti koncu 18. stoletja z resnim arheološkim pristopom k študiju klasičnega kiparstva, ki ga je spodbudilo izkopavanje Pompejev in Herkulaneuma. Klasicizem je kulminiral kot skoraj puritanski neoklasicizem okoli leta 1800, rojen v vsesplošnem zanimanju za interpretacijo klasičnih kiparskih del kot nasploh za življenje v klasični Grčiji (Molesworth, 1965, str. 259). Najbolj znani predstavnik neoklasicizma je italijanski kipar Antonio Canova (Slika 32).



Slika 32
Antonio Canova: Kupid in Psiha, 1787, 93
Vir: Hidden Masterpieces

Povečana moč klasicizma se do neke mere lahko poveže s povečujočim se vplivom Francije na Rim, posebej po ustanovitvi Francoske akademije leta 1666 (Molesworth, 1965, str. 186). Buržajska umetnost je v Franciji dominirala do konca Revolucije, kar je pomenilo, da je sprejeta akademska tradicija postala zakon v umetnosti in je prevladovalo skoraj slepo sprejemanje klasičnega stila (Molesworth, 1965, str. 236–7). Neoklasicizem naj bi »počistil« klasicistična hlinjenja, ki so se pojavljala od renesanse naprej. Do leta 1800 je ostalo bore malo od tradicije 18. stoletja. V začetku 19. stoletja se je neoklasicizem popolnoma uveljavil in razširil po celi Evropi (Molesworth, 1965, str. 260). Skupaj z neoklasicizmom se je pojavila strast do natančne naturalistične reprezentacije na vseh umetnostnih področjih brez domišljije in svobode umetnika. Umetnost, ki je bila imitacija bodisi narave bodisi drugega obdobja in okus, ki se je obdržal skozi celo 19. stoletje, je odvrčala posameznikov lasten izraz. Hkrati pa je

širjenje bogastva in rast bogatih buržujev povečalo povpraševanje po kipih: skoraj vsak posameznik je začel gledati na promocijo kiparstva ali na posedovanje kipov kot na dolžnost. Do druge četrtine 19. stoletja je bil to viden izraz kultiviranega statusa (Molesworth, 1965, str. 263). Zaradi povpraševanja so se šole in akademije, javne in zasebne, ustanovljale in cvetele, tehnična kompetenca večine del pa je ekstremno velika (Molesworth, 1965, str. 263).

3.3.2 Helenizem in barok

Izraznost kiparskih del in njihova mesnatost, ki se je razvila v klasičnem grškem obdobju, je dosegla svoj vrhunec v helenizmu, ko kiparstvo postane erotično. Takšen razvoj je bil posledica širjenja grške kulture na področje nekdanjega Perzijskega imperija, zaradi česar so stara mesta Grčije izgubila politično pomembnost, skupnost in ideali so izgubili moč (Burn, 2004, str. 14). V poznem 4. stoletju pr. n. št. se razvije in dominira koncept kozmopolita, ki v središče postavi posameznika. V umetnosti osnovna motivacija postane čustvena izkušnja, razumljiva in dostopna vsakemu posamezniku ne glede na njegovo kulturno ozadje (Pollitt, 1972, str. 142). Celotno obdobje je zaznamovano z intenzivnim nagovarjanjem umišljenega tipnega čuta, ki pogosto meji na erotiko.

Ikona helenističnega kiparstva postane Afrodita oz. Venera, gola ženska figura. Za razliko od klasičnih golih ženskih figur, ki so bile redke in katerih golota je bila povezana z njihovo funkcijo, se v helenizmu pojavi gola ženska figura, katere golota je namenjena eksplicitnem utelešenju njene narave, fizičnem izrazu njenega čara (Burn, 2004, str. 22–23). Sugerirano je seksualno poželenje na voajerističen način, ki naj bi vzburilo seksualne želje v moških gledalcih. Gesta sramežljivosti, s katero naj bi Venera zakrila svojo goloto, jo le še dodatno naglasi, saj pogled sledi roki in se zaustavi na najbolj intimnem delu njenega telesa (Burn, 2004, str. 147).

Ob številnih variacijah Venere, kot sta »Miloška Venera« (Slika 10), katere seksualnost je poudarjena s kontrastom med mehko telesa in grobo draperijo (Burn, 2004, str. 147) ter »Nika Samotraška«, previsoka, da bi bila haptična (3.28 metrov), vendar z zapeljivimi oblinami, katere poudarja fino nagubana tkanina, ovita okoli njenega telesa in beder (Slika 33), se v helenistični umetnosti srečamo tudi z drugačnimi upodobitvami ženskega telesa (Burn, 2004, str. 90). »Pijana starka«, ena najznamenitejših naturalističnih

helenističnih figur, je odličen primer grdobe in groteske (Slika 34). Nekateri v njej vidijo subverzivno verzijo »Knidske Afrodite«, komentar o minljivosti lepote in njenega poželenja, vizualno metaforo starosti, memento mori ali častilko boga vina. Kar koli je bil njen namen, ima »Pijana starka« zaradi razgaljenega ramena in roke, s katero stiska falično grlo posode, erotično konotacijo (Beard, Henderson, 2001, str. 142).

Upodabljanje starega telesa pa ne predstavlja edinega odmika od ikonske Afrodite. Zanimanje za erotiko in personifikacijo je vodilo tudi v upodabljanje erotičnih moških, otroških in hermafroditskih teles (Pollitt, 1972, str. 157–159). Primer je upodabljanje Erosa, ki je običajno prikazan kot debelušen otrok ali kot adolescent, popolnoma gol ali pomanjkljivo oblečen, ter upodobitev Hadrijanovega ljubimca Antinosa s skladnimi linijami in polnimi ustnicami (Slika 35, Slika 36) (Burn, 2004, str. 148). Omenim naj še »Spečega hermafrodita«, čigar čutno telo je raztegnjeno na razkošni blazini (Slika 37). Pogled na zasanjano podobo je lahko sam po sebi erotičen in v nas vzbuja vprašanje, ali bitje na blazini vzburjeno čaka ljubimca ali pa je poskrbelo samo zase. Razen tega, da je blazino dodal



Slika 33
Pitokrit: Nika Samotraška (ok. 200 pr.n.št.)
Vir: kavalosARThisSTORY



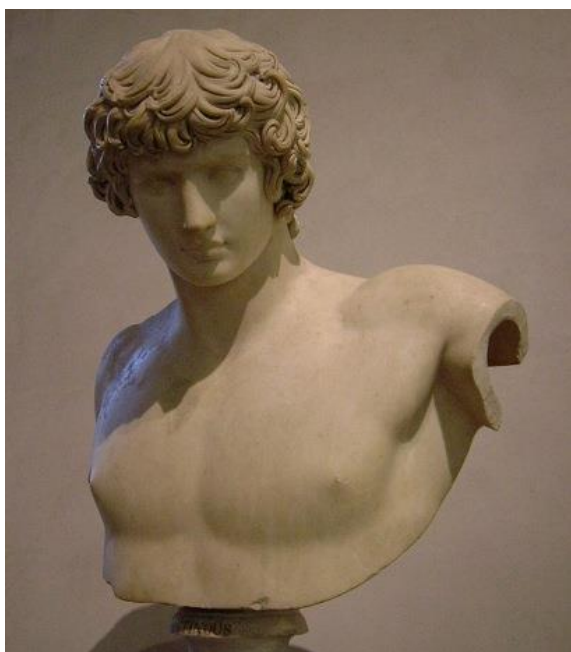
Slika 34
Pijana starka (rimska kopija helenističnega dela iz cca 3.–2. st. pr. n. št.)
Vir: Capitoline Museums



Slika 35

Praksitel: Eros (3.–2.st. pr.n.št.)

Vir: Statue of Eros sleeping



Slika 36

Antinous (117–138)

Vir: Antinous



Slika 37

Speči hermafrodit, 3. st. pr. n. št.

Vir: Hermaphrodite endormi

Bernini v začetku 17. stoletja, kip skriva še eno presenečenje: sprehod na drugo stran kipa ne odkriva le lepo razvite prsi, temveč tudi falus v erekciji. Hermafroditov je bilo najdenih več in lahko le ugibamo, ali so nastali kot bistra mitološka igra in predstavljajo potomca Hermesa in Afrodite ali je šlo za sofisticirano erotično provokacijo ali pa le za izkoriščanje bogatega umetniškega trga. Z gotovostjo lahko vemo le, da hermafroditi usmerjajo pozornost na naravo seksualnosti in poželenja ter tudi na razloge in osnove za spolno vzbujenje (Beard, Henderson, 2001, str. 133). Današnji gledalec se lahko sprašuje o namenu erotičnosti helenističnih del, vendar epigram iz helenističnega obdobja, v katerem Lizipov kip naključnemu mimoidočemu razlaga lastno ikonografijo, sugerira na možnost, da se tudi antičnemu gledalcu nekatera dela niso zdela sama po sebi razumljiva (Burn, 2004, str. 131). Zagotovo pa je imela golota za antično družbo drugačen pomen, kot ga ima za nas. Po eni strani gre za vsakdanji, nepresenetljivi pojav, saj je bila moška golota splošno prisotna v kopelih, atletskih tekmovanjih in telovadnicah. Na drugi strani je zaradi običajnega prikazovanja božanstev, cesarjev in ostalih nadčloveških velikanov golota dobila

junaški pomen. Čeprav namen take junaške golote ni vzburjanje gledalca, kar bi lahko rekli za dela, kjer je pozornost posvečena genitalijam (npr. hermafrodita), pa ne moremo oporekati možnosti, da je antični opazovalec sporočilo lahko iskal tudi v sferi spolnosti (Beard, Henderson, 2001, str. 112). Antični diskurz tako dovoljuje in izkorišča povezavo med bogovi, podobami in seksualnostjo (Beard, Henderson, 2001, str. 113).

Za Grke je bila iz etičnega stališča razlika med različnimi kategorijami užitek manjša in veliko manj pomembna od razlike med zmernim posameznikom in tistim, ki se je užitek prepuščal neomejeno (Foucault, 1986, str. 187). Homoseksualen moški, zmeren v pogledu seksualnosti, je bil označen za bolj možatega in cenjenega od heteroseksualnega moškega, ki se ni znal obvladovati in je bil zato označen za mehkužnega (Foucault, 1986, str. 85). Vladati željam in užitek ter etični problem, ki ga je predstavljala predaja le tem, nista izhajala iz upanja po izvorni nedolžnosti ali čistosti, temveč iz želje po svobodi. Nasprotje svobodi posameznika ni naravni determinizem ali volja kakšne vsemogočne agencije in bogov, temveč zaslužnjevanje samega sebe. Diogen je rekel, da so uslužbenci sužnji svojih gospodarjev, nemoralni ljudje pa sužnji svojih želja (Foucault, 1986, str. 79). Glede na takšno dožemanje povezave med seksualnostjo in svobodo je zanimivo, da se je helenistično kiparstvo sploh razvilo v tako čutni obliki, ki je tedanjega opazovalca postavilo v položaj voajerja. Vse do danes helenistična umetnost predstavlja bojišče prefinjene privlačnosti in brutalnega poželenja ter je vzrok različnim vedenjem in občutkom, od masturbacije in nagonosti do senzualnosti in sublimacije (Beard, Henderson, 2001, str. 133). Iz Plinijevih zapiskov izvemo za dva dogodka, ki kažeta, da se občudovanje erotično nabitih kipov ni zaustavilo na vizualnem opazovanju. Moški, očaran nad Praksitelovo Knidsko Afrodito, se je skušal ljubiti z njo, na kar kaže madež, ki ga je pustil med njenimi nogami (Slika 6). Mladeniča, ki je oskrunil kip Afrodite, so someščani pahnili v valoviti ocean, kjer je popolnoma izginil (Beard, Henderson, 2001, str. 133). Podobno, le usmerjeno na isti spol, se je zgodilo tudi s Praksitelovim kipom Erosa, na katerem je moški iz Roda ravno tako pustil ljubezenski odtis (Slika 35) (Beard, Henderson, 2001, str. 129). Ljubezen do kipa je opisal Ovid v mitu o Pigmalionu in Galatei. Pigmalion je bil kipar, ki je naredil kip ženske figure, Galateo, se vanjo zaljubil, nato pa je Galatea oživila. Zadeva se lahko obrne tudi v drugo smer: cesar Hadrijan je po skrivnostni smrti svojega najstniškega ljubimca Antinusa celotno rimsko cesarstvo, od

Tivolija do vzhodnih mej, prekril z njegovimi podobami, od velikanskih kipov, miniaturnih kovancev in medaljonov z njegovim portretom (Slika 36). Na mestu, kjer se je Antinous utopil, je ustanovil mesto Antinoopolis ter zgradil templje, kjer se je Antinous slavil kot novi bog. Gre za jasen primer projekcije želje v marmor – fiksiranja erotičnega naboja v kamen (Beard, Henderson, 2001, str. 107).

Podobno kot se je klasični grški stil razvil v čutni stil helenizma, se je tudi renesansa razvila v čutni barok. Nov realistični stil, ki ga je po Tridentskem koncilu narekovala Cerkev v katoliških območjih, je klasičnim osnovam dodal še emocionalni ekstrem teatralnega iluzionizma, ki opazovalca skoraj fizično potegne v prikazano sceno. Zanimanje se je premaknilo v fizično trpljenje za človeštvo, stran od krščanskih izjav, ki so bile priljubljene v renesansi, in stran od božanske ljubezni, ki je bila prisotna v gotiki (Molesworth, 1965, str. 203). Ob koncu 16. stoletja pride do začetkov zgodnjega baroka in stila z novim dostojanstvom v rokah kiparjev kot so Cordieri, Bernini in Giambologna.

Značilnost baroka je osredotočanje na ustvarjanje tesnega osebnega odnosa med umetniškim delom in opazovalcem. S tem barok zavrne renesančno idealizacijo in poudarja skoraj ekstremno čutnost v stremljenju k realizmu. Berninijevo delo »Zamaknjenje Svete Terezije« je nazoren primer nagovarjanja gledalca, saj daje podoba svetnice vtis, kot da je na vrhuncu orgazma, kar je kipar mojstrsko zajel v kamen (Slika 38). Današnjemu opazovalcu se takšno prikazovanje lahko zdi sramotno, v 17. stoletju pa je trijumf realizma in čutnosti navdihoval gledalca, da deli ekstazo svetnice (Molesworth, 1965, str. 174). »Ugrabitev Prozerpine« ter »Ugrabitev Sabink« sta še dva primera virtuoznega upodabljanja mehke človeškega telesa v marmorju (Slika 39, Slika 40). Portret »Costanze Bonarelli« kaže na to, da je bil Bernini nedosežen tudi v upodabljanju človeškega izraza (Slika 41). Dosegel je intenziteto izraza, ki jo do tedaj sploh niso poskušali doseči. Portret ima svežino in nekonvencionalnost Berninijevih najboljših del (Molesworth, 1965, str. 194).

Več kot so protestanti pridigali proti zunanji šovi v cerkvah, tem bolj je rimska Cerkev uveljavljala moč umetnika. V cerkvah ni več nič naravnega in normalnega – to ni cilj (Gombrich, 2006, str. 342). V katoliški Evropi so zato v baroku, kjer so vsi umetniki sodelovali pri doseganju skupnega cilja, posamezna področja umetnosti prenehala biti

neodvisna (Gombrich, 2006, str. 342). Arhitekti, slikarji in kiparji so skupaj sodelovali v preoblikovanju cerkve v ogromno predstavo (Gombrich, 2006, str. 332). Za 18. stoletje je značilno opuščanje ideala čistosti in nedotaknjenosti, ki je vladal v klasični Grčiji, ter uvedba elementa namerne seksualne privlačnosti, ki je prisoten tudi v helenističnem kiparstvu. To se je nanašalo na religiozno in na posvetno kiparstvo. Posamezniki, svetniki in mučeniki so prikazani, kot da se popolnoma zavedajo svoje fizične lepote in šarma (Molesworth, 1965, str. 232). Poudarek na čutnosti umetniškega dela se izraža tudi na slikarskem področju, kar nam takoj postane jasno ob pogledu na Rubensove mehke gole ženske figure (Slika 42).

O čutnosti figur in moči, s katero so vabile k dotiku, priča primer Hipolito Vitelleschija, pomembnega zbiralca iz 17. stoletja. Znan je bil po objemanju in poljubljanju kipov iz svoje kolekcije, kar nas spomni na incident s Praksitelovo Afrodito in Erosom. Kritiki so se na intenzivno uporabo dotika odzvali različno: Vincenzo Borghini, italijanski duhovnik, umetnik, filolog in zbiratelj umetnin, je takšno vedenje označil za vulgarno, Benedetto Varchi, italijanski humanist,



Slika 38
Bernini: Zamaknjenje Sv. Terezije (1647–52), naravna velikost figur
Vir: Art images



Slika 39
Giambologna: Ugrabitev Sabink, detajl (1566), cca 390 cm
Vir: Giambologna sculpture



Slika 40
Bernini: Ugrabitev Prozerpine, detajl (1621–22), cca 225 cm
Vir: Bernini The Rape Of Proserpina



Slika 41
Bernini: Constanza Bonarelli (1635),
cca 70 cm
Vir: Web gallery of art



Slika 42
Rubens: Venera pred ogledalom, 1614
Vir: Rubens

zgodovinar in pesnik, pa je bil mnenja, da lahko z dotikanjem kiparsko delo še bolj cenimo. Bernini, avtor najbolj čutnih baročnih kipov, ni želel, da bi se jih opazovalci dotikali (Hall, 1999, str. 87). Ne glede na razhajanja v mnenju kritikov in na želje umetnikov je bilo dotikanje kipov vsakdanja praksa (Classen, 2012, str. 132).

V iskanju enostavnosti in realizma so se kiparji 17. stoletja odrekli mnogim zornim kotom za gledanje kipa v prid enemu samemu vidiku z maksimalnim vtisom na opazovalca. Tako so tridimenzionalno kiparsko delo na umeten način zreducirali na dvodimenzionalno delo, ki naj bi se ga, kljub seksualni nabitosti in nagovarjanju umišljenega tipnega čuta, dojemalo vizualno (Molesworth, 1965, str. 175). Naslednji način reduciranja voluminoznosti in taktilnosti kiparskega dela je uporaba barv. V drugi polovici 15. stoletja se je začela florentinska tradicija kiparstva in dekorativnega dela v glazirani terakoti, predvsem v produkciji Luca della Robbia in njegove družine (Slika 43). Dela Luca della Robbia so kakovostna umetniška dela, vendar se je pozneje, v rokah drugih umetnikov, ta kakovost bistveno zmanjšala zaradi poceni odlivanja, ki je vodilo v množično produkcijo. Barve, ki so bile prej uporabljene za subtilne estetske efekte, so

postale svetlejše, tehnika pa se je spustila na raven priljubljene umetnosti, ki je vodila ravno v teatralnost baroka (Slika 44) (Molesworth, 1965, str. 117).

Med kritiki velja splošno stališče, da ima teatralna narava baročne umetnosti manjšo trajno vrednost in označuje konec velike dobe italijanske umetnosti (Gombrich, 2006, str. 336). Kljub temu pa se iz baroka razvijeta rokoko in pozneje romantika, ki podobno kot barok poudarjata intenzivna čustva kot osnovo za estetsko doživetje. Hipertrofična virtuoznost izražena v razvoju površinske diferenciacije, ki je popolnoma prevzela Berninija, je nadaljevala z navduševanjem kiparjev kot so Raffaele Monti, Antonio Corradini, Lorenzo Bartolini in Francois Rude (Slika 45) (Molesworth, 1965, str. 194). Senzualnost, ki jo srečamo pri Berninijevih delih, se torej ne konča popolnoma s pojavom neoklasicizma, ampak se v nekoliko zmanjšani meri še naprej pojavlja v kiparstvu romantike (Gombrich, 2006, str. 333).

3.4 Dokončni individualizem in difuzija stilov

V zadnjem poglavju o likovnih in družbenih značilnostih obravnavam umetnost in stanje v družbi od druge polovice 19. stoletja do danes, torej



Slika 43
Luca della Robbia: Madona z otrokom in dvema angeloma, cca 1450
Vir: WGA: Luca della Robbia



Slika 44
Andrea della Robbia: Agonija v vrtu, cca 1490
Vir: WGA: Andrea della Robbia



Slika 45

A. Corradini: Skromnost (1749–52)

Vir: Antonio Corradini's Veiled Sculpture

obdobje moderne in sodobne umetnosti. Celotno obdobje je zaznamovano s pojavom množice med seboj popolnoma različnih stilov in gibanj. Razlogov za raznolikost in številčnost stilov je več: industrijska revolucija, razvoj fotografije, povečano število razstav, prva in druga svetovna vojna, naraščajoči občutek individualnosti in izoliranosti, naftna kriza ...

V prejšnjih dveh poglavjih sem obravnavala umetniška obdobja, ki so si bila podobna

po likovnem jeziku in ne po časovni opredelitvi. Čeprav stili, ki se pojavljajo v moderni in sodobni umetnosti, pogosto niso likovno sorodni, jih obravnavam skupaj, ne le zato, ker se uvrščajo pod krovni pojem moderne oz. sodobne umetnosti, temveč tudi zato, ker je družbena situacija obdobja omogočila, če ne celo diktirala, hkraten pojav množice različnih stilov. Naj omenim še, da obravnavam nekatere, vendar ne vse, modernistične in postmodernistične stile, ki se mi zdijo najpomembnejši in najnazornejši primer prikaza (ne)taktilnosti različnih gibanj.

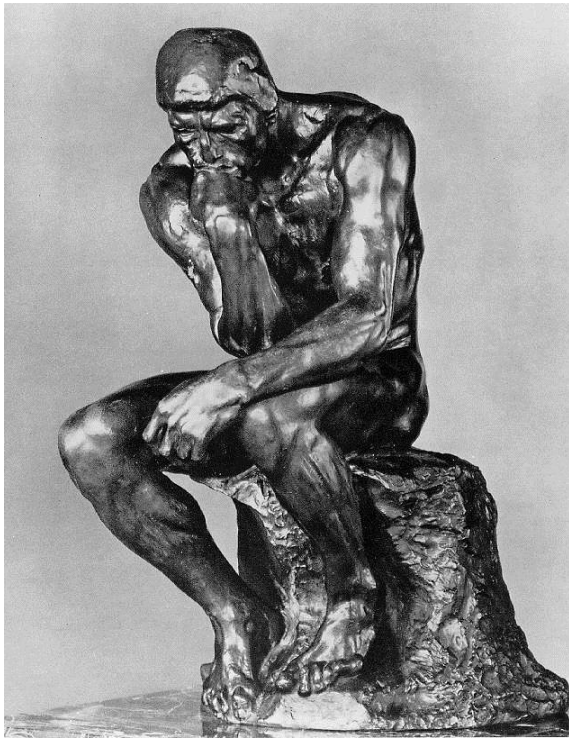
3.4.1 Moderna umetnost

Pojav industrijske revolucije v drugi polovici 18. stoletja je začel spodkopavati temelje, na katerih se je do tedaj gradila umetnost. Uničil je tradicijo obrti, mesto ročnega dela so prevzeli stroji, delavnice pa je zamenjala tovarna. Učinki industrije so se najprej odrazili v arhitekturi, saj je število stavb, zgrajenih v 19. stoletju, verjetno večje od števila stavb, zgrajenih v celotni zgodovini človeštva do takrat (Gombrich, 2006, str. 379). Zahteve po kipih so zaradi razvoja turizma rasle v obliki kipov za grobnice, kipov za na police nad kaminom, kipov za grobove in kipov z religiozno tematiko ... Razvoj industrije je hitro zadovoljil vse okuse. Poceni kovinski ali mavčni odlitki so se razširili v domove in vrtove na do takrat nepredstavljeni ravni (Molesworth, 1965, str. 268). Zaradi industrijske revolucije in zatona obrti je prišlo do dvigovanja srednjega razreda. Ljudem srednjega

razreda je pogosto manjkala povezanost s tradicijo. Podpirali so proizvodnjo poceni dobrin, ki so se prodajale kot umetnost. Vse to je pripomoglo k slabšanju javnega okusa za umetnost. Dodaten udarec za umetnike je bil razvoj fotografije, brez katerega moderna umetnost, kot jo poznamo danes, ne bi obstajala. Fotoaparat je portrete naredil bolj realistično in ceneje kot umetniki, s čimer je prevzel še eno njihovo nalogo.

Nezadovoljstvo umetnikov nad cilji in metodami umetnosti, ki so bile všeč javnosti, je naraščalo (Gombrich, 2006, str. 411). Prekinitev vezi s tradicijo je umetnikom prinesla svobodo, možnost neomejenih odločitev in izbora, s tem pa tudi nevarnost, da njihov izbor tematike in način dela ne bo všeč publiki (Gombrich, 2006, str. 381). Prvič v zgodovini umetnosti je umetnost postala način za izražanje individualnosti. Če povzamemo: kjer ni izbire, ni osebnega izraza (Gombrich, 2006, str. 383).

K razvoju osebnega izraza in individualnega stila je pripomoglo tudi povečano število akademij. V neoklasicizmu je bil poudarek na kakovosti in vrednosti starih mojstrov, zaradi česar so patroni raje kupovali dela starih mojstrov kot živečih umetnikov. Da bi promovirali živeče umetnike, so akademije začele organizirati letne razstave del svojih članov, najprej v Parizu, potem še v Londonu. Prvič so umetniki delali dela po lastni presoji, brez predhodnega naročila, v upanju, da bodo na razstavah našli kupce (Gombrich, 2006, str. 367). Moderni umetnik se posveča raziskovanju razmerja med človekom in predmetom, kar je v nasprotju s tradicionalno umetnostjo, ki se je posvečala raziskovanju razmerja med človekom in božanstvom (Bourriaud, 2004, str. 35). Pojavi se t. i. larpurlatizem, umetnost namenjena sama sebi, ki se ne podreja ideologiji. Za razumevanje moderne umetnosti mora biti tudi gledalec likovno izobražen, saj moderna umetnost temelji na pravilih in rigidnem formalizmu, kjer tema slike in pripovednost izgubita pomembnost (Gombrich, 2006, str. 407). Za Greenberga je pravi modernizem le umetnost, ki z lastnimi sredstvi kritizira lastne postopke in ki iz območja estetske izkušnje izganja vse, kar nima lastnosti formalnega spoznanja (Brejc, 1982, str. 6). V splošnem naj bi modernizem povzdigoval vid nad ostale čute, sploh v slikarstvu (Pallasmaa, 2007, str. 53), vendar je Butler med cilje, ki bi jih moral doseči modernistični kipar, opozoril na prepoznavanje kakovosti predmeta, ponazarjanje trdote in mehko-be, teže in lahkotnosti, togosti in mlahavosti ... (Read, 1964, str. 216). Vse to so pridevniki, ki



Slika 46
A. Rodin: Mislec, 1902
Vir: Equilibrium



Slika 47
H. Matisse: Madeleine I, 1901
Vir: More Matisse Please

bolj kot čut vida nagovarjajo dotik. Vendar pa se modernistična kiparska dela med seboj precej razlikujejo glede na čute, ki jih najbolj nagovarjajo.

Prvi kipar, ki ga želim omeniti je Rodin. Imel je pomembno vlogo za razvoj modernističnega kiparstva. Njegov namen je bil obnoviti slogovno integriteto, ki jo je kiparstvo izgubilo po Michelangelu. Nekateri ga uvrščajo med impresioniste, saj je v svojih kipih uporabljal element svetlobe, vendar pa naj bi se njegova dela kljub temu odkrivala z dotikom in ne z vidom (Slika 46) (Read, 1964, str. 16). Kljub skrbi za tradicionalne vrednote kiparskega dela je v poznejših delih še očitneje poudarjal vizualno impresivne efekte svetlobnih lis in s tem žrtvoval integrirano strukturo in volumen. Vizualni užitek je do neke mere uničil trdnost kiparskega dela ter taktilno in haptično vrednost mase (Read, 1964, str. 88). Tako rabo svetlobe je kritiziral Matisse, ki je trdil, da Rodinova dela delujejo kot asemblaž podrobnosti. Matisse se je zavedal kakovosti celotnosti. Zagovarjal je, da je treba v delu zajeti celoto, saj je ta večja od seštevka posameznih delov. Sam je v svojih kipih z izkrivljanjem oblik poudarjal notranjo mišično napetost človeških figur. Njegova

dela so izredno haptična (Slika 47) (Read, 1964, str. 34–38).

Dela Brancusija, Arpa, Moora in Hepworthove delijo z Rodinovimi deli občutljivost za maso, volumen, odnos med vdolbinami in izboklinami, enotnost zasnove, med seboj pa so si tudi nerazdružljivo podobna po kakovosti vitalnosti (Read, 1964, str. 18). Moore je verjel, da obstajajo univerzalne oblike, pomembne za celo človeštvo, katerim smo vsi podzavestno podvrženi. Vitalnost je opisal kot notranjo energijo kipa, neodvisno od motiva in teme, ki jo kip predstavlja. Gledalec naj bi bil sposoben čutiti obliko kot obliko in ne kot opis ali spomin na nekaj (Read, 1964, str. 181). Brancusi, čeprav na začetku pod vplivom art nouveau, pri razvoju svoje forme sledi dvema principoma: univerzalni harmoniji dela, kar pomeni, da je forma določena s fizikalnimi zakoni in procesom nastajanja, ter upoštevanju posebnosti materiala. Forma nastane kot srečanje umetnikove kreativne energije z izbranim materialom (Read, 1964, str. 80). Po gotiki je bil Brancusi prvi, ki se je ukvarjal izključno z obliko in ki je od opazovalca ponovno zahteval ter v njem zbujal zavest o formi. Njegove oblike so zato enostavne in direktne, površina zglajena in spolirana (Slika 3, Slika 48) (Read, 1964, str. 184). Arp je, podobno kot Brancusi, s svojimi organskimi formami poskušal predstaviti skrivnostne poti narave. Svoja kiparska dela je opisal kot naraven proces kondenzacije, kaljenja, strjevanja, debeljenja in rasti (Slika 49) (Read, 1964, str. 83). Enako kot Arp in Brancusi je tudi Moore v svoja dela vključeval elemente narave, v smislu organskosti forme (Slika 50). Njegovi kipi so vitalni in mitski. Moore je poudaril razliko med lepoto in vitalnostjo ter razliko med funkcijo lepote izraza in funkcijo moči izraza. Funkcija lepote izraza naj bi bila le zadovoljitev čutov, medtem ko ima moč izraza možnost iti globlje od čutov (Read, 1964, str. 163). V nasprotju z lepoto, ki sta jo povzdigovala grška in renesančna umetnost, je bil cilj umetnikov, kot so Arp, Moore, Brancusi in Hepworthova, moč izraza (Slika 51) (Read, 1964, str. 181). Ta prepričljivo nagovarja vse čute: tovrstni kipi niso le estetski za oko, temveč s svojo formo in obdelavo materiala vabijo k dotiku.

Z industrializacijo in tehnološkim napredkom je dinamičnost postala tipični občutek tistega časa. Futuristi so slavili tehnologijo in občudovali stroj. Njihov bistveni in nujni princip je bil vztrajanje na dinamičnosti. Čeprav je tehnološki napredek bistveno pripomogel k odcepljanju človeka od narave, kar se odraža v zmanjšanju pristnih taktilnih izkušenj, so ravno futuristi naredili ključne korake v smeri taktilne umetnosti.



Slika 48
C. Brancusi: Portret Mademoiselle Pogany, 1912
Vir: Constantin Brancusi



Slika 49
J. H. Arp: Torzo, 1959
Vir: Jean Hans Arp.

Boccioni je poudaril, da kiparska dela niso izolirana v prostoru, ampak z njim integrirajo. Kip in prostor sta soodvisna. Čeprav sta bila odprta forma in dinamičnost prisotna že v baročnem kiparstvu, je kip ostal samozadosten kvečjemu v odnosu do arhitekture, vse do futuristov. Njihov cilj je bil doseči prepletanje umetniškega dela in okolja, forme in atmosfere. S tem so naredili velik korak k razumevanju kipa kot objekta v prostoru in ne kot samozadostne celote (Read, 1964, str. 122–129). Drugi bistveni prispevek futuristov k vključevanju dotika v umetnost so njihovi eksperimenti s popolnoma taktilno umetnostjo. Taktilne mize, ki so jih ustvarjali, so bile prekrte z različnimi teksturami in namenjene dotiku, ne očem. F. T. Marinetti je vztrajal, da vizualni umetniki ne bi smeli delati taktilne umetnosti, saj so preveč očesno naravnani (Howes, Classen, 2014, str. 27). Takšna izjava Marinettija, prvega teoretika taktilne umetnosti, kaže na prepričanje o zasvojenosti z vizualnimi podobami, ki se odraža v nezmožnosti svobodne uporabe ostalih čutov (Švankmajer, 2014, str. 96).

Naslednji primer premika proti taktilni umetnosti je obdobje hermetičnega kubizma, ko so umetniki vključevali dejanske teksture v svoje kompozicije

(Slika 52). S tem so materiale osvobodili njihovega realističnega konteksta in funkcije, kar jim je omogočilo, da so učinkoviti na ravni svojih taktilnih vrednosti. Ti materiali niso bili namenjeni dotikanju in so bili uporabljeni le kot kreativne tehnike. Kreativni taktilizem je med drugimi oživel pod rokami dadaistov in nadrealistov (Švankmajer, 2014, str. 90).



Slika 50
H. Moore: Ležeča figura, 1938
Vir: Henry Moore's sculpture

Dadaizem se je razvil kot reakcija na prvo svetovno vojno in se je upiral in kršil konvencionalno estetiko in vrednote z ustvarjanjem nesmiselnih, parodičnih in neskladnih del. Clifford Williams, predstavnica newyorškega dadaizma, je v Zayasu leta 1916 razstavljala delo, ki ga je poimenovala »Mavec za dotikanje«. Gre za prvo taktilno delo, vredno takega poimenovanja, saj je prvi umetniški objekt, ki je bil dizajniran za neposredni taktilni stik z opazovalcem. Čeprav je bila Williamsova pod vplivom dadaistične destrukcije tradicionalne klasične umetnosti in se zato ni v polnosti zavedala potenciala svojega dela, »Mavec za



Slika 51
B. Hepworth: Elegija III, 1961
Vir: Barbara Hepworth

dotikanje» zaznamuje rojstvo taktilne umetnosti (Švankmajer, 2014, str. 91). Tudi Duchamp, predstavnik dadaizma in nadrealizma, je ustvaril delo s podobnim naslovom: »Prosim, dotikajte«. Šlo je za žensko dojko iz pobarvane penaste gume, ki je bila pritrjena na naslovnico kataloga razstave »Le Surréalisme« iz leta 1947, katerih je bilo narejenih 999 kopij. Razen tega, da so bile dojke narejene iz dotiku zanimivega materiala, je delo vsebovalo tudi erotično dimenzijo (Slika 53). Enrico Donati, ki je



Slika 52

P. Picasso: Tihozitje s pletenim stolom, 1911

Vir: Cubism

Duchampu pomagal lepiti dojke na kataloge, je pozneje rekel, da si nikoli ni mislil, da se bo naveličal ženskih prsi (Philadelphia Museum of Art).

Nadrealistični objekti so zaradi antiestetске uporabe različnih materialov in struktur zasidrani zunaj utilitaristične funkcije dotika in zato spodbujajo domišljijo ter so vir domišljajske taktilne umetnosti (Švankmajer, 2014, str. 105).

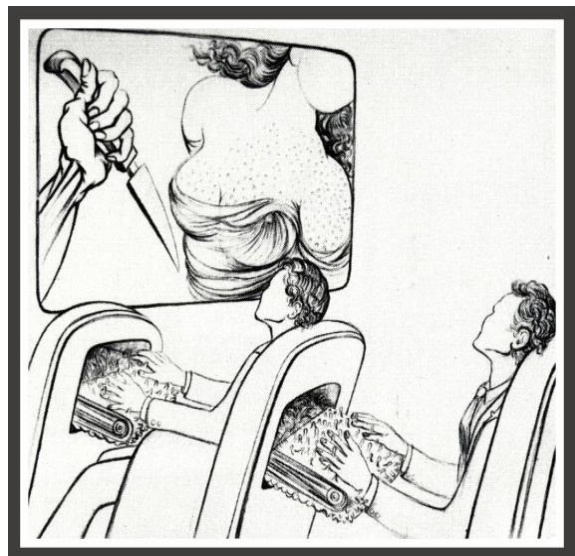
Vendar pa taktilne vrednosti niso zmožni le nadrealistični objekti, temveč tudi nadrealistični eksperimenti z drugimi mediji. Dali, verjetno najbolj znani predstavnik nadrealizma, si je zamislil in v podrobnosti opisal taktilni kino, kjer bi gledalec s pomočjo enostavnega mehanizma sinhronizirano čutil vse, kar vidi na platnu (Slika 54). S tem izkušnja ne bi bila le pristnejša, ampak tudi čustveno globlja in realnejša. Objekti z ostrimi robovi bi npr. sprožili občutek obupa ali nelagodja na popolnoma refleksivni ravni, podobno kot mnogi reagirajo, če z nohti popraskajo po steni (Švankmajer, 2014, str. 103).

V članku o kiparstvu iz leta 1949 je Greenberg poudaril pomembnost vizualnosti kipa, medtem ko je imel taktilnost in haptičnost za moteči. Kip naj bi se doživljal optično in intelektualno in ne s pomočjo dotika (Causey, 1998, str. 109). Poskusi vključevanja ostalih čutov v umetnost v 20. stoletju so bili v splošnem marginalizirani s strani vsesplošno sprejete estetike očesa, umetniki taktilne umetnosti pa so bili v najbolj grobem primeru označeni kot mentalno degenerirani. Taktilne mize futuristov so bile transformirane v vizualne ikone moderne umetnosti; dela Jacksona Pollocka – čeprav je bil navdahnjen z dinamiko in taktilnostjo Navajo peščenih slik – so postala ikona čiste vizualne vrednosti (Howes, Classen, 2014, str. 28). Poudarek na ločitvi funkcij določenih čutov – koncert se posluša, slika se gleda – se je dogajal na vseh področjih umetnosti in tudi na ravni vsakdanjega življenja (Howes, Classen, 2014, str. 114).

Nekatera gibanja so popolnoma ustrezala Greenbergovemu pojmovanju umetnosti. V kiparstvu modernizma najdemo primere gibanj, ki so zavrgla humanistično tradicijo in njene organične kriterije ter zapustila Rodinove ideale. Primer so konstruktivistična dela Pevsnerja, Gaboja in Moholy-Nagyja, ki so pravzaprav reprezentacije idej s pomočjo barve in prostora (Read, 1964, str. 108). Moholy-Nagy je barvni pigment, dotakljivo materijo barve, nadomestil s samo svetlobo. Njegovo raziskovanje je doživelo vrhunec v kinetičnih, premikajočih se kipih, ki so ustvarjali igro svetlobe in sence (Slika 55) (Read, 1964, str. 106). Že sama izdelava konstruktivističnih del se bistveno razlikuje od izdelave dotedanjih kipov. Za ustvarjanje nekonstruktivističnih kipov je bistveno pritiskanje, potiskanje, gnetenje, torej taktilni občutki. Zaradi tega je imel dotik tudi pri zaznavanju kipa prednost. Konstruktivisti niso klesali, rezbarili ali modelirali, temveč so gradili kipe kot stavbo ali jih konstruirali kot stroj (Read, 1964, str. 14–16). S samim procesom izdelave kipa se je pomen taktilnega čuta bistveno zmanjšal tako pri ustvarjanju kot pozneje pri zaznavanju takega kipa. V nasprotju z močjo izraza, ki jo srečamo v delih Moora, Brancusija, Arpa in Hepworthove, gre pri konstruktivistih za lepoto izraza, ki zares zadovolji le čut vida.



Slika 53
M. Duchamp: Prosim, dotikajte, 1947
Vir: National Galleries Scotland



Slika 54
S. Dali: Taktilno kino, 1930
Vir: The Salvador Dali Gallery



Slika 55

L. Moholy-Nagy: Light Display: Black-White Grey, 1930

Vir: Ludwig Museum



Slika 56

R. Artschwager: Piano, 1965

Vir: Richard Artschwager

Po drugi svetovni vojni je kiparstvo doživljalo nagle spremembe in se bistveno razlikuje od kiparstva, kot ga poznamo do leta 1945. Premik poudarka od umetnine kot kreativnega izdelka k poudarku objekta, ki zavzame status umetnine, pripelje do brisanja mej med umetnostjo in življenjem. Tako pride v 50-ih letih do razvoja Pop Arta in nefigurativne umetnosti, ki uporablja vsakdanje objekte. Masa, volumen in taktilne vrednosti prepustijo vodilno vlogo površini in tistemu, kar je bilo moderno. Ker se je moderni kapitalistični produkt skliceval predvsem na vid, postane tudi kiparstvo predvsem vizualno orientirano. Naj omenim »Piano«, delo R. Artschwagerja, na katerem so oblike narisane s pomočjo barve (Causey, 1998, str. 87). Delo je vizualno zanimivo, saj si res lahko predstavljamo piano, vendar je taktilno zanimivo le kot prepričanje o dejanski

obliki objekta, ki jo poslikava mogoče zamoti (Slika 56). Številni umetniki so reagirali na kapitalizem z ustvarjanjem del, ki so bila kritika potrošništva, želje in marketinga. Najbolj znani med njimi so Koons, Steinbach, Bickerton, McCollum in Hammons. Koonsova dela so marketinški znaki in želje potrošnikov, običajno imitacija vsakdanjih objektov, narejena iz dragih materialov. Objekti želje, ki jih Koons uporablja v svojih delih, se občasno celo nahajajo za zaščitnim steklom, ki simbolizira izložbeno okno. Tako so nedostopna ali prepovedana dotiku in gledalec postane voajer (Causey, 1998, str. 245). Koonsova dela niso posebno haptična ali taktilna, vendar opazovalca vabijo k dotiku iz drugega razloga – poprave zmote očesa. Čeprav je imel vid za najplemenitejši čut, je že Descartes trdil, da je tip manj dovzeten za napake kakor vid (Pallasmaa, 2007, str. 41).

Pri Koonsovih delih bi bil pogosto potreben ravno dotik, da zaznamo material in se tako prepričamo o popolnoma drugačni naravi kipa od narave vsakdanjega potrošniškega objekta, ki ga kip imitira (Slika 57).

Tudi minimalizem, ki se je razvil v 60-ih letih v Ameriki, sledi vizualnim Greenbergovim načelom, saj poudarja odnos kipa in okolja ter odnos med deli kipa (Slika 58). Minimalisti so reagirali proti kiparskemu iluzionizmu, ki določenemu materialu pripiše lastnosti drugega materiala, npr. v primeru klasičnih kipov kamen prelevi v meso. Tak iluzionizem umakne kiparski objekt iz dejanskega prostora in ga postavi v metaforičnega (Krauss, 1977, str. 266). Minimalistični kipi nas s svojo obliko ne vabijo k dotiku, zaradi zavračanja kiparskega iluzionizma pa očesu tudi ničesar ne prikrivajo. Tako dotik ni potreben niti za popravo morebitne zmote očesa.

Druga svetovna vojna in holokavst sta povzročila šok, ki je bil vzrok za nasilna izobličevanja človeških in živalskih figur v kiparstvu ter nezainteresiranost večine kiparjev za spomenike (Causey, 1998, str.7–8). Ruskin vidi v publikli vzrok za dela, ki izvirajo iz želje po spremembi, patetičnega razburjanja in akutnih strasti. Publika je tista, ki je postala neobčutljiva na naravno lepoto in subtilnost. V takih razmerah umetniki ustvarjajo v atmosferi prevladujoče apatije. Svoja čustva izražajo s pomočjo drame in ostre satire (Read, 1964, str. 274). Dela



Slika 57

J. Koons: Sveto srce, 1994, 2007

Vir: Jeff Koons



Slika 58

D. Judd: Brez naslova, 1961

Vir: Sculpture data

kiparke G. Richier so primer grotesknih živalskih in človeških figur, običajno hibrida med človekom in živaljo. Motiv takšnega hibrida je postal razširjen v povojnih letih kot reakcija na grozote vojne. Netopir, deformirano, gibajoče in razpadajoče se telo, v opazovalcu vzbuja občutek nelagodja, mogoče celo gnusa, in vsekakor ne posreduje lastnosti dela, ki bi nas vabile k dotiku (Slika 59).

Druga svetovna vojna je povzročila šok. Kiparji so nanj reagirali tako, da se namesto s prevlado stila srečamo s prevlado materiala. Skoraj štiri petine vseh kiparskih del je narejenih v mediju kovine. Eden od razlogov za »novo železno dobo« je dejstvo, da je postala civilizacija močno odvisna od proizvodnje strojev, torej metalurgije. Kovina je po drugi svetovni vojni, predvsem v obliki *ready-made* materiala, postala dostopnejša in cenejša od kamna ali lesa. Poleg tega jo je tudi mnogo lažje obdelati, saj dovoljuje rezanje, varjenje, oblikovanje, poliranje in patiniranje, končni izdelek pa je obstojnejši kot skoraj vsi ostali kiparski materiali. Lastnosti kovine so omogočile tudi pojav linearne kipa, ki je podoben »čački v zraku«. Taka dela delujejo kot risba v prostoru in nimajo trdne mase ali volumna, ki bi v gledalcu vzbudila željo po dotiku. Primer so dela Josea de Riverae, nekatera dela Picassa in dela umetnikov, ki ustvarjajo v današnjem času, kot je npr. Anya Zholud (Slika 60). Kiparstvo tako izgubi tradicionalni pomen, v katerem je kip predstavljal trdno formo, maso, volumen. Njihovo mesto zavzame odprta forma in dinamičnost (Read, 1964, str. 253). Korak stran od čutnosti kipa je narejen tudi z izogibanjem obdelavi materiala s strani umetnika. Zato vlihanje, kot kiparska tehnika v mediju kovine, v tem obdobju ni bilo priljubljeno, saj – razen tega, da je drago – je metoda, s katero dobijo prej oblikovani objekti trajnost. Pri vlihanju gre za izkoriščanje čutne kakovosti bron kot materiala, kar v splošnem ni cilj umetnikov, ki so delali s kovino po drugi svetovni vojni (Read, 1964, str. 242). Značilna je uporaba neosebne odpadne kovine. Umetniki pri izdelavi kiparskega dela nimajo nikakršnega neposrednega stika z njo. Za izdelavo »neformalnih konglomeratov« uporabljajo stroje (Read, 1964, str. 155). John Chamberlain je predstavnik opisanega kiparskega izraza. V svojih delih ustvarja volumen s pomočjo lusk iz zmečkane pločevine, običajno avtomobilske (Slika 61). Opazovalec zazna kipe kot očitno votle, zaradi česar deluje jeklena luska kot ropotulja okoli zajetega volumna in ne kot trden kip (Krauss, 1977, str. 181). Taki kipi so nastali brez dotika roke umetnika in tudi opazovalca ne vabijo k dotiku,

saj so videti neosebno, industrijsko, mogoče podzavestno zaznamo celo nevarnost ureznin. Tudi Richard Serra v svojem delu uporablja železne plošče, ki jih oblikuje s pomočjo strojev. Z dimenzijami, težo, materialom in postavitvijo železnih plošč Serra izziva obiskovalčevo percepcijo lastnega telesa v odnosu do kiparskega dela, do zunanjega prostora in omejenega prostora znotraj kiparskega dela. Kljub takemu apeliranju na dojetje kiparskega dela s celim telesom pa njegova dela zaradi velikosti niso haptična, zaradi izbire in obdelave materiala niso taktilna (Slika 62).

Na gledalčevo telo se pogosto sklicujejo tudi dela predstavnikov Land arta, ki se je razvil pod vplivom Roberta Morrisa v poznih 60-ih letih. Slika 63 prikazuje verjetno najbolj znano delo Land arta, Smithsonov »Spiralni pomol«, po dimenzijah mnogo večji od človeškega telesa (Causey, 1998, str. 176). Ne le da dela Land arta niso haptična ali taktilna, temveč le redki so jih doživeli v živo. Dojemamo jih predvsem iz fotografske dokumentacije in reprezentativnega zornega kota, iz katerega so bile fotografije posnete, običajno iz zraka.



Slika 59
G. Richier: Netopir, 1946
Vir: Musée d'Art moderne



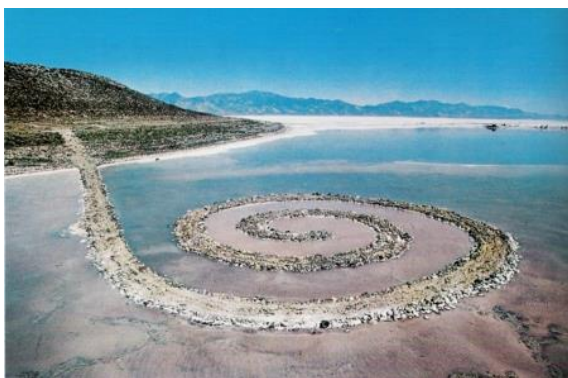
Slika 60
A. Zhould: Ginekološka ordinacija, 2008
Vir: Artcat



Slika 61
J. Chamberlain: Zaar, 1959
Vir: John Chamberlain



Slika 62
 R. Serra: Stvar časa, 1994–2005
 Vir: Richard Serra on Becoming an Artist



Slika 63
 R. Smithson: Spiralni pomol, 1970
 Vir: Land art

3.4.2 Sodobna umetnost

V 60-ih letih zavzame bistveno vlogo predstavitev kiparskega dela, kar je začetek kontekstualizacije objekta in razmisleka o vplivu interakcije med umetnino in okoljem, v kateri se ta umetnina nahaja, na dožemanje gledalca (Causey, 1998, str. 9). V skrajnih primerih okolje dokonča kip in kip sam po sebi ni zanimiv, temveč je njegov smisel le označevanje določenega kraja. Umetnike več ne zanima razvoj lastnega izraza, ampak razvoj konteksta in sporočilnost kipov. Kiparji se s svojimi deli torej sklicujejo predvsem na razum in logično sklepanje gledalcev (Causey, 1998, str. 100). Takšno pripisovanje pomembnosti okolju in kontekstu je le korak do

vključevanja gledalca kot bistvenega elementa v umetniškem delu. Hapening in performansi se prvič pojavijo v 60-ih letih in postanejo stalnica umetniške prakse postmodernizma (Bourriaud, 2004, str. 35).

Za začetek postmodernizma štejejo sedemdeseta leta. Spremembam na umetniškem področju je pripomogla naftna kriza leta 1973, novi nacionalizem ter ideološki obup in nemoč, ki so nastali kot posledica poraza levic in nastopa desnega vala v evropski in ameriški politiki ter družbenih strukturah (Brejc, 1982, str. 2). Za postmodernizem je značilno opuščanje zanimanja za razmerje med človekom in predmetom ter osredotočanje na medčloveška razmerja (Bourriaud, 2004, str. 35). Taka dela postanejo ironična, zabavna in grozljiva, pomembno vlogo dobi obrobno in vsakdanje. Značilen je tudi prehod iz galerijskih prostorov v druge, navadno urbane, ne pa nujno javne prostore, ter simbolična razpoložljivost dela, ki je značilna za performans (Bourriaud, 2004, str. 35).

V performansih in hapeningih gledalec ni le bistveni element umetnine, temveč pogosto nujno potreben za smisel in dokončanje umetniškega dela. Performansi so pogosto čustveno nabiti, v obiskovalcih sprožijo reakcijo ter postavljajo različna vprašanja o medčloveških odnosih. Če so pred tem kipi s svojo obliko in površino vabili k dotiku, sedaj dotik zavzame popolnoma drugačno vlogo: interakcijo z umetnino, pogosto s samim umetnikom. Tako ima v performansu Marine Abramović »Ritem 0« gledalec možnost na kakršenkoli način na njenem telesu uporabiti 72 različnih predmetov, kot so vrtnica, pero, med, bič, škarje in pištola z enim nabojem (Slika 64). Čeprav je poudarek na odnosu do sočloveka in na moralnosti posameznika, se postavlja tudi vprašanje, kakšno mesto zavzame dotik, če se oseba, ki se je dotikamo, ne odziva in ne dovoljuje vse dotike? Sprva previdna in zadržana publika se je kmalu začela izživljati nad telesom njej prepuščenega sočloveka. Po šestih urah, ko se je performans končal, se je publika v trenutku razbežala, da bi se izognila dejanskemu soočenju z umetnico. Zanimivo se je vprašati, kakšen bi bil dotik in odziv publike, če bi se performans odvijal v družbi, kjer je dotik manj marginaliziran in posameznik manj individualiziran, npr. v družbi, ki je podobna srednjeveški. Obstaja verjetnost, da tako publiko performans ne bi nagovarjal, saj bi bili navajeni dotikanja drugih ljudi. Mogoče sploh ne bi razumeli namena in bi se jim takšno delo zdelo dolgočasno in nesmiselno. V naši družbi, kjer je dotik skorajda tabu, je njegova svobodna uporaba večji odklon od sprejemljivega ter izraža sproščanje večjega števila zakritih perverzij, kot bi bilo to v družbi, kjer je dotik pomemben in vsakdanji del na vseh ravneh bivanja. V naši družbi je vedno več prepovedi dotika. Predmeti in živa bitja nas zato vznemirjajo. Ali je agresija, ki jo je bila deležna Abramovičeva, le izkoriščanje kratkotrajne osvoboditve od vsakdanje podanih norm?



Slika 64
M. Abramović: Ritem 0, 1974
Vir: Marina Abramović



Slika 65
N. Prutsch: Ujemi, 2012
Vir: Fragments of Unspoken Thoughts

Na naravo dotika je leta 2012 opozorila tudi Nicole Prutsch v performansu »Ujemi«. V majhnem zastekljenem prostoru, v katerega so obiskovalci lahko segali skozi luknje, na katere so bile pritrjene gumijaste rokavice, je pol ure ležala gola (Slika 65). V tem času so se je obiskovalci lahko dotikali, vendar je bila med njihovo in njeno kožo rokavica (Galerija Jakopič, 2012). Razlika med dotikom gole kože in dotikom rokavice je ogromna. Dotik gole kože je pristen, osebni, intimen in topel, česar se verjetno

podzavestno zavedamo že od časa, ko smo kot dojenčki ležali na golih materinih prsih. Ravno tak dotik je rezerviran za ljudi, ki jim zaupamo in nam nekaj pomenijo. Dotik gumijaste rokavice se močno razlikuje od opisanega pristnega dotika. Je umeten in popolnoma neoseben, povzroča občutek odtujenosti, sterilnosti in prej spominja na obvezne bolniške preglede kot na pristen dotik. Funkcija in občutenje dotika se s tem radikalno spremenita. Prutschova se je zaradi uporabe rokavic s strani obiskovalcev zagotovo počutila bolj varno, obiskovalci pa so manj vdirali v njeno intimnost, saj – kljub temu da so se popolni tujci dotikali njenega golega telesa – se je niso zares dotaknili oni, temveč rokavica.

4 Avtorsko delo

Lastno avtorsko delo temelji na Švankmajerjevem stališču do dotika in njegovi vlogi v umetnosti. Uporaba dotika je začela upadati v 19. stoletju, ko so zaradi večje dostopnosti domovi postali udobni, kar je posledično zmanjšalo število taktilnih dražljajev. To se je odrazilo v naraščajočem številu vizualnih dražljajev (Classen, 2012, str. 164). Slednje je naraščalo od izuma tiskarskega stroja, se okrepilo z izumom fotografije in filma, dokler ni doživelo vrhunca s pojavom televizije in končno v digitalni dobi računalnikov, pametnih telefonov in interneta. Naš vid je danes prepuščen poplavi banalnih vizualnih dražljajev potrošniške kulture, zasičen in degradiran s podobami, ki jih narekuje trenutna moda. Posameznik mora v taki kulturi vložiti precej energije, da oči prisili v gledanje stacionarnega, subtilnega umetniškega dela in ga dojame s pomočjo vizualne percepcije. To je postalo vse težje zaradi velike površnosti opazovanja. Po eni strani je to pripeljalo do bleščeče, kričeče, bombastične umetnosti, ki jo oko, navajeno na močne dražljaje v svoji površnosti in hitenju še vedno lahko zazna, podobno kot lahko zazna vsiljive marketinške podobe. Po drugi strani pa nam to kaže, da moramo posamezni čut osvoboditi utilitaristične funkcije, če ga želimo uporabljati za dožemanje subtilnejše umetnosti. Švankmajer zato meni, da je prišel čas, da začnemo umetnost dojemati z dotikom. Sodobna tehnologija je osvobodila naše roke od grobega ročnega dela, ki so postale mehke in občutljive ter veliko bolj osvobojene praktične funkcije kot oko ter so zato ponujene estetskim dražljajem. Švankmajer trdi, da smo na točki, kjer se moramo odločiti, ali bomo pustili, da čut dotika atrofira, kot se je to v veliki meri že zgodilo s čutom vonja, ali ga bomo kultivirali in uporabili v namen, drugačen od ročnega dela, v umetniški namen (Švankmajer, 2014, str. 1). Po Švankmajerju je potrošniška kultura najmanj pokvarila čut dotika, kar je še ena prednost v uporabi dotika v umetnosti (Švankmajer, 2014, str. 61).

Švankmajerjevo zanimanje za taktilno umetnost se je razvijalo na več načinov. Eden od teh je bil eksperimentiranje z zavezanimi očmi. Drugi je bil iskanje analogije v literaturi. Pri zaznavanju z dotikom, tako kot pri branju, gre za postopno zaznavanje in potencialno vizualiziranje podob in dogodkov iz prebranega besedila ali dotaknjene predmeta (Švankmajer, 2014, str. 2). Povezovanje besed s taktilno izkušnjo se Švankmajerju zdi

primernejše kot povezovanje podobe s taktilno izkušnjo, saj se tako pojmovanje besed kot pojmovanje taktilnih izkušenj odvija v naši notranji vizualizaciji in ne pred vsakdanjim, »pokvarjenim« očesom (Švankmajer, 2014, str. 85).



Slika 66
A. Lautar: Taktilni kip I, 2015
Vir: Lastni arhiv



Slika 67
A. Lautar: Taktilni kip II, 2015
Vir: Lastni arhiv

Švankmajer je v svojem opusu zapustil tudi precejšnje število taktilnih lesenih valjarjev, desk in pokrovov, namenjenih masaži teles. Čeprav so roke najbolj komunikativen organ dotika, niso najbolj občutljiv, čustven ali vzdražljiv organ, saj so tesno povezane z utilitarno funkcijo drugih čutov. Pasivnejši deli našega telesa, kot so notranji organi, površina kože na hrbtu ali trebuhu, ustnice in spolni organi, so zmožni posredovanja najintenzivnejših čutnih izkušenj. Švankmajer je za svoja umetniška dela trdil, da so alkimistična orodja, ki stimulirajo in prebujajo celotno telo v eno veliko erogeno cono (Švankmajer, 2014, str. 28).

Pri lastnem delu sem se zgledovala predvsem po Švankmajerjevih delih, namenjenih masaži teles, vendar se kljub temu moja dela slogovno popolnoma razlikujejo od njegovih. Pri izdelavi štirih kipov, »Taktilni kip I-IV«, sem nadaljevala z razvijanjem organskih, abstraktnih vitalističnih form, s katerimi sem začela nekaj let nazaj (Slika 66, Slika 69). Po velikosti so pričujoči kipi precej manjši od

mojih prejšnjih kipov, saj sem želela ustvariti umetniški objekt, ki ga opazovalec z lahkoto drži v roki. Zaradi forme in velikosti so kipi izrazito taktilni in haptični. Skupaj z drugimi avtorskimi deli so bili razstavljeni na samostojni razstavi »Človek, ne hodi majhen pod zvezdami«. Odziv obiskovalcev, ko sem jih povabila, da se kiparskih del dotikajo, je bil pričakovan: najprej zadržano, potem pa so z vse večjim veseljem in zanimanjem pristopili k raziskovanju razstave s pomočjo dotika (Slika 70).

S kipi sem želela doseči več ciljev. Prvi je seveda spodbujanje uporabe dotika. Drugi je spodbujanje razmišljanja o naravi dotika. Dotik zahteva stik, kar pomeni, da se objekta ne moremo dotakniti, ne da bi sami bili dotaknjeni. Ta lastnost dotiku omogoča, da premaga nasprotje med objektom in subjektom (Švankmajer, 2014, str. 2). Opazovalec lahko kip vzame v roke, ga uporabi za samomasažo in s tem hkrati postane objekt in subjekt. Nasprotno, če opazovalec uporabi kip za masažo druge osebe, se intimnost dotika zmanjša, podobno kot se je to zgodilo pri delu »Ujemi« umetnice Prutsch.

Pri delih, namenjenih dotikanju, se odpira še eno področje za raziskovanje. Gledanje



Slika 68
A. Lautar: Taktilni kip III, 2015
Vir: Lastni arhiv.



Slika 69
A. Lautar: Taktilni kip IV, 2015
Vir: Lastni arhiv.



Slika 70
Obiskovalci na razstavi »Človek, ne hodi majhen pod zvezdami«, 2015
Vir: Lastni arhiv

slike ali poslušanje koncerta pusti sliko in glasbo nespremenjeno, taktilna umetnost pa se z opazovanjem lahko spremeni. Tekstura ali oblika se spreminjata pod pritiskom opazovalca, barva se spremeni pod vplivom dotikanja z ne popolnoma čistimi rokami ipd. Vendar pa to ni vse. Taktilni objekt se spreminja tudi na čustveni ravni – vsak dotik ga pusti čustveno drugačnega za naslednjega opazovalca (Švankmajer, 2014, str. 115). Kakšni občutki se porajajo, ko v roke dobimo kip in ugotovimo, da je topel, saj se je segrel med masiranjem neznanca? Ali malce poten? Ali so to isti občutki, ki so nam jih privzgojili že v najzgodnejši socializaciji, ko smo svet spoznavali z vsemi čuti? Zakaj je dotikanje nesterilnega predmeta dojeta kot nevarnejše od gledanja nasilnih filmov ali poslušanja nalezljive pop glasbe, katere besedila so pogosto nekakovostna, če ne celo nemoralna? Seveda je previdnost pri dotikanju nekaterih predmetov nujna, vendar je dejstvo, da so nas, ko pride do uporabe čutov, naučili biti pristranski.

5 Pedagoški del

Hitro po otrokovem rojstvu prične na razvoj njegovih čutov vplivati socializacija. Vid se postavi na prvo mesto, dotik pa zavzame prvo mesto med čuti, ki jih je »treba« zatreti (Švankmajer, 2014, str. 160). »Ne dotikaj se, umazal se boš, ne liži si prstov, pojdi se oprat, kam si tlačil prste, ne hodi po blatu ...« (Švankmajer, 2014, str. 1). Velikokrat gre za skrb odraslih za higieno otrok, ko otrok sam še nima razvitega občutka gnusa. Zatiranje določenih vidikov bivanja ni posledica le totalitarističnega režima, ampak osnova vsake civilizacije (Švankmajer, 2014, str. 49). Vendar pa vodi zatiranje čutov v zmanjšano samozavedanje, ki se odraža v nižji samozavesti in karakternih težavah (Oaklander, 2011, str. 172). Menim, da je šola prostor, kjer bi čute morali kultivirati in otroke ozaveščati o njihovi pomembnosti. Takšen cilj sem imela pri izvedbi učne ure v 2. razredu OŠ Vodmat tudi sama.

Pri oblikovanju učne ure sem se zgledovala po gestalt terapiji. Gre za humanistično terapijo, ki je usmerjena v proces in vključuje principe različnih teoretičnih pristopov, kot je psihoanaliza, gestalt psihologija in humanistične teorije. Eksistencialni pristop, kjer je poudarek na zavedanju trenutne izkušnje, spodbuja zdravo, integrirano funkcioniranje celotnega organizma: čutov, telesa, čustev in intelekta (Bloom, 2006, str. 17). Pozornost je usmerjena na »kaj« in »kako« namesto na »zakaj«, zato strogo gledano to ni terapija za reševanje problemov, ampak za dvigovanje ravni samozavedanja. Samozavedanje vodi do možnosti izbire za spremembo določenega vidika osebnosti ter posledično tudi do reševanja potencialnih problemov v samem izvoru (Oaklander, 2011, str. 175). Dvig ravni samozavedanja je, ne glede na karakter in morebitne težave, koristen prav za vsakogar. Principi gestalt terapije bi morali biti stalnica v šolskem sistemu. Tak pristop je posebno koristen ravno za otroke, saj so ranljiva skupina. Pri njih se pogosto pojavlja zaviranje, blokiranje, zatiranje in omejevanje različnih aspektov organizma (čutov, čustev, telesa in/ali intelekta). Takšno ravnanje povzroča prekinitev naravnega, zdravega procesa samoregulacije organizma ter vodi do zmanjšanega zavedanja samega sebe in pomanjkanje samozavesti, posebej če gre za blokiranje čustev (Oaklander, 2011, str. 175).

Ključ do samozavesti je samozavedanje, ključ do samozavedanja pa so – sploh pri otrocih - izkušnje. Izkušnje, ki stimulirajo uporabo čutov, so pomemben korak v definiranju jaza, saj se večina otrok s težavami desenzitira, kar je način zaščite pred okoljem (Oaklander, 2011, str. 175–177). V najhujših primerih gre za tragične zgodbe, kot je zgodba desetletne Julie, ki je leta trpela spolno in fizično zlorabo. Zaradi tega je potlačila vsakršno zavedanje telesa in telesnih občutkov, hodila je leseno, sključeno (Oaklander, 2011, str. 183). Ponovno zavedanje telesa je zanjo pomenilo osvoboditev od preteklih negativnih vzorcev. Tudi v manj ekstremnih primerih je razvoj čutnega in telesnega zavedanja pomemben, saj vodi k zavedanju čustev, ki jih otrok doživlja v določenem trenutku. Zavedanje lastnih čustev otroku omogoča, da deluje kot holistična entiteta in se razvije v zdravo odraslo osebo (Bloom, 2006, str. 90).

Energiji, ki je velikokrat ključna za izražanje blokiranih čustev, pravimo agresivna energija. Nekatere otroke, sploh otroke s težavami, taka energija zmede in jo bodisi zatirajo ter postanejo strahopetni, plašni in zadržani ali pa jo izražajo čez meje, v boju za moč, udarjanju in splošno agresivnem obnašanju (Oaklander, 2011, str. 180). Vendar pa agresivna energija postane agresija le pri posamezniku z blokiranimi čustvi, s premajhno ravnijo samozavedanja. Kultivirana agresivna energija je nujna za vsa naša dejanja in aktivnosti. Njeno izražanje se dojema za predpogoj zdravega čustvenega izražanja otroka (Bloom, 2006, str. 120). Gre za energijo, ki združuje dejanje, aktivnost, in občutek moči. Zato je potrebno otroke spodbuditi k raziskovanju in sprejemanju agresivne energije znotraj sebe ter jih naučiti uporabljati agresivno energijo. Slednja je namreč koristna in nujno potrebna za realizacijo dejanj (Oaklander, 2011, str. 180). Aktivnosti, ki pomagajo pri kultiviranju agresivne energije, lahko vključujejo silovito gnetenje gline, razbijanje po bobnih, udarjanje v blazine, tek okrog igrišča, metanje vodnih balonov v steno itd. (Bloom, 2006, str. 121). Poudarek je na izkušnji in ne na vsebini (Oaklander, 2011, str. 180). Da bi bila aktivnost za izražanje agresivne energije učinkovita, mora izpolnjevati štiri zahteve: terapevt mora sodelovati v aktivnosti, da bi se otrok počutil bolj sproščeno in bi lažje prišel v stik s svojo notranjo močjo; aktivnost se mora odvijati v varnem okolju, kjer se otrok zaveda, da ne bo prišlo do poškodb; aktivnost mora biti v duhu zabave in igrivosti; aktivnost mora biti pretirana, saj se je otrok prej izogibal izkušnji te energije in »mora iti čez središčno točko preden lahko pride v ravnovesje« (Oaklander, 1997, str.

305). Tudi sama sem v učno uro vključila kultiviranje agresivne energije in, čeprav ni šlo za terapijo, pri tem upoštevala vse štiri zgoraj navedene zahteve.

5.1 Izvedba učne ure

Učna ura je zastavljena tako, da nagovarja vsa štiri področja, potrebna za integrirano funkcioniranje celotnega organizma: intelekt, čustva, čute in telo. Pri nagovarjanju čutov je bil del ure posvečen tudi izražanju agresivne energije, ki se je izkazal kot dodatno sproščanje in motivacija za poznejše ustvarjanje.

5.1.1 Struktura učne ure in nagovarjanje celotnega organizma

Pri zastavljanju učne ure sem izhajala iz likovnega problema, posredovala likovne pojme in likovno nalogo ter na koncu še motiv. Sledilo je spoznavanje z likovno tehniko in samostojno ustvarjanje. Učna ura je bila torej zastavljena popolnoma klasično, hkrati pa je vključevala prijeme gestalt terapije. Posamezno stopnjo v luči gestalt terapije predstavim v nadaljevanju, celotna učna priprava pa se nahaja v poglavju »Dodatek«, kjer jo bralec lahko podrobneje preuči še iz drugih zornih kotov.

LIKOVNI POJMI IN LIKOVNA NALOGA: NAGOVARJANJE INTELEKTA

Uro sem začela s teoretičnim uvodom, podprtim s slikovnim gradivom, kjer so učenci spoznali in usvojili likovne pojme in lastnosti kipa, kot so nizanje, ponavljanje, različen, enak, velik, majhen. Likovna naloga je bila izdelovanje kipa iz barvnega slanega testa z nizanjem različnih oblik, kar je učencem dalo priložnost, da novo znanje uporabijo pri lastnem likovnem izražanju.

LIKOVNI MOTIV: NAGOVARJANJE ČUSTEV

Za motiv sem izbrala domišljjski avtoportret z naslovom »Jaz, superheroj!«. Izbiri likovne naloge je botrovala želja po nagovarjanju njihovih čustev. Med pogovorom o njihovih lastnostih, hobijih in močnih področjih, iz katerih je izvirala njihova podoba kot podoba superheroja, so se učenci sprostili in bili vidno zadovoljni.

LIKOVNO IZRAŽANJE: NAGOVARJANJE ČUTOV

Učenci so kip izdelovali iz barvnega slanega testa z nizanem različnih oblik in barv. Slano testo sem naredila pred njimi in jih vključila v pripravo materiala. Vsi v razredu smo mešali in gnetli sestavine, dokler vsak ni bil zadovoljen z barvo, ki jo je dobil. Med tem procesom so učenci sprostili agresivno energijo. Zanimivo je bilo opazati razlike med pristopom do gnetenja testa, saj je postalo očitno, kdo je prej energijo zadrževal in kdo se je izogiba. Učenci so se tisti dan prvič srečali s slanim testom, vendar so med procesom gnetenja iz prve roke spoznali način nastanka materiala in tudi njegovo obnašanje. Skupaj smo zamesili 8 kg slanega testa, kar je trajalo ravno prav dolgo, da je proces sproščanja agresivne energije naravno izzvenel. Potem so bili vsi učenci mirnejši in so se lažje osredotočili na dejansko likovno nalogo, brez da bi jim radovednost zaradi srečanja z novim materialom ali odvečna energija odvrčali pozornost.

Tudi med izdelavo kipa se je taktilna izkušnja nadaljevala. Pridružila se ji je še vizualna izkušnja, saj so imeli učenci na voljo slano testo v treh osnovnih barvah ter v beli barvi. Z mešanjem barv in s sklicevanjem na barvni krog so pridobili množico novih barv, ki so jih želeli uporabiti v svojem delu.

Belo slano testo je bilo narejeno iz užitnih materialov. Nekaj največjih radovednežev ga je poskusilo, s čimer je bil nagovorjen tudi čut okusa. Barvno slano testo je nastalo kot mešanica belega slanega testa s tempera barvami. Učencem sem poudarila, da ga ne smejo okušati.

Čeprav je šlo v tem delu predvsem za nagovarjanje čutov, je dobil zalogaj informacij tudi intelekt učencev. Naučili so se sami izdelovati slano testo iz materialov in sestavin, ki jih ima vsak v kuhinji. Nekateri so mi navdušeno zagotavljali, da ga bodo naredili takoj, ko pridejo domov. Informacija, da lahko iz treh osnovnih barv in bele barve nastane neskončna množica ostalih barv, jih je pozitivno presenetila. Nekateri so se preizkusili v izzivu mešanja različnih sekundarnih in terciarnih barv. Proces se je kaj kmalu razširil iz vpijanja informacij, ki sem jih podajala, v plaz vprašanj o materialih, umetnikih in seveda superherojih.

KONEC LIKOVNEGA IZRAŽANJA: NAGOVARJANJE TELESA

Po končanem ustvarjanju so učenci poskrbeli za svoje izdelke in jih postavili na predvideno mesto za sušenje. Nato so pospravili še mize in učilnico. Lahko govorimo o urejenem kaotičnem gibanju, kjer je vsak učenec pazil, da ne porine drugega učenca in mu s tem ne uniči dela. Med pospravljanjem so pokazali veliko mero sodelovanja in medsebojnega spoštovanja.

REŠEVANJE ANKETNEGA VPRAŠALNIKA: NAGOVARJANJE INTELEKTA

Uro sem zaključila tako, da sem učencem razdelila anketne vprašalnike, ki so bili sestavljeni iz petstopenjskih ocenjevalnih lestvic. Vsako vprašanje smo skupaj prebrali in se po potrebi pogovorili o njem. Nato so vsak zase odgovarjali. Počakali smo, da vsi končajo in se šele nato premaknili k naslednjemu vprašanju. Učenci so se tako prvič srečali z ocenjevalnimi lestvicami in načinom njihove uporabe.

Na koncu ure sem se jim zahvalila za sodelovanje, nakar so se sami od sebe postavili v vrsto in mi vsak posebej dali roko ali me celo objeli ter se mi zahvalili za lepo izkušnjo. Bila sem ganjena in presenečena nad njihovim odzivom, saj v petletnem pedagoškem delu nisem doživela, da bi se otroci tako hitro sprostili in pokazali tolikšno mero naklonjenosti (skupaj smo preživeli le dve šolski uri). To je bil najboljši pokazatelj, da je bil cilj pedagoškega dela dosežen: na koncu ure smo se vsi počutili bolje kot na začetku, na policah pa so kot dokaz stali barvasti kipi malih superherojev.

5.2 Anketni vprašalnik

Vzorec je zajemal 21 učencev 2. razreda OŠ Vodmat. Ker je šlo za učence, stare okoli 7 let, ki so se prvič srečali z ocenjevalno lestvico, sem anketni vprašalnik in njegovo reševanje kar se da poenostavila. Sestavljen je bil le iz dveh vprašanj, od katerih je eno zadevalo motivacijo, drugo sprostitev. Obe vprašanji sta imeli tri podvprašanja, s katerimi sem preverila, kako posamezni dražljaji (vizualni, avditivni in taktilni) vplivajo na motivacijo in sproščanje. Učenci so vpliv ocenjevali s petstopenjsko ocenjevalno lestvico, ki je bila zaradi enostavnosti »oštevilčena« s smeškoti: žalosten smeško je pomenil najmanjšo stopnjo sprožanja motivacije oz. sprostitve, nasmejan smeško največjo. Vsako vprašanje sem prebrala na glas. Preden smo šli na naslednje vprašanje, smo počakali, da

se vsi učenci odločijo in ocenijo svojo izkušnjo. Anketni vprašalnik se nahaja v poglavju »Dodatek«.

5.2.1 Obdelava podatkov pridobljenih z anketnimi vprašalniki

Podatke, pridobljene z anketnimi vprašalniki, sem obdelala v Microsoft Excelu. Najprej sem vsakemu smeškotu dodelila vrednost: žalosten smeško je imel vrednost 1, resen smeško vrednost 3, vesel pa vrednost 5. Vmesna smeškota sta imela vrednost 2 in 4.

Za vsako vprašanje sem dobila enaindvajset števil v vrednosti od 1 do 5, ki sem jih med seboj seštela. Maksimalni seštevek ima vrednost 105, kar predstavlja 100 %. Za vse odgovore sem, kot pričakovano, dobila nekoliko manjšo vrednost, ki jo v nadaljevanju predstavljam z odstotki v grafih.

5.2.2 Analiza in interpretacija rezultatov

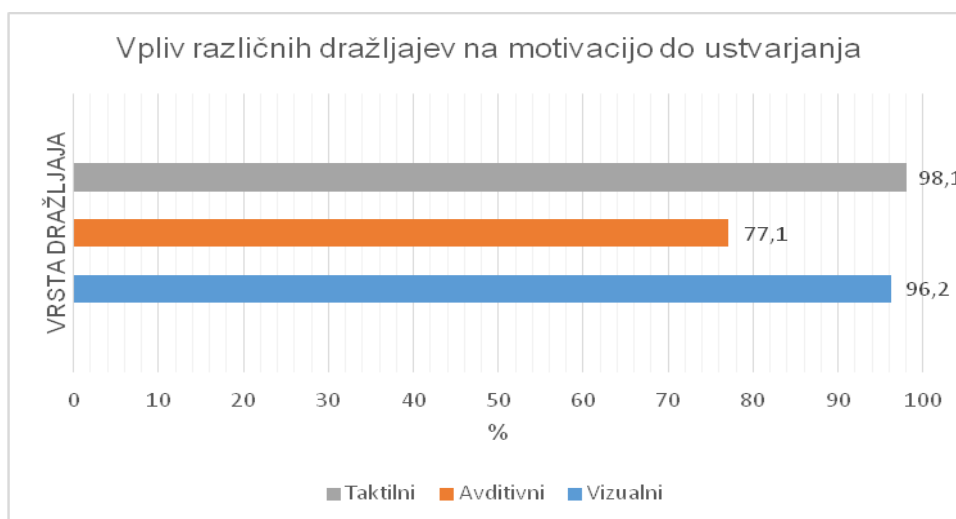
VPLIV VIZUALNIH, AVDITIVNIH IN TAKTILNIH DRAŽLJAJEV NA MOTIVACIJO ZA USTVARJANJE

Pri ocenjevanju vpliva vizualnih, avditivnih in taktilnih dražljajev na motivacijo so otroci kot najbolj motivirajoče ocenili taktilne dražljaje, vendar iz grafa takoj vidimo, da tudi vizualni dražljaji ne zaostajajo veliko. Vizualni in taktilni dražljaji imajo približno enak vpliv na motivacijo za ustvarjanje. Iz rezultatov je razvidno tudi, da pasivno poslušanje otroke najmanj motivira za ustvarjanje, saj so vpliv avditivnih dražljajev na motivacijo ocenili šibkeje kot vpliv vizualnih in taktilnih dražljajev (Graf 1).

VPLIV VIZUALNIH, AVDITIVNIH IN TAKTILNIH DRAŽLJAJEV NA SPROŠČENOST

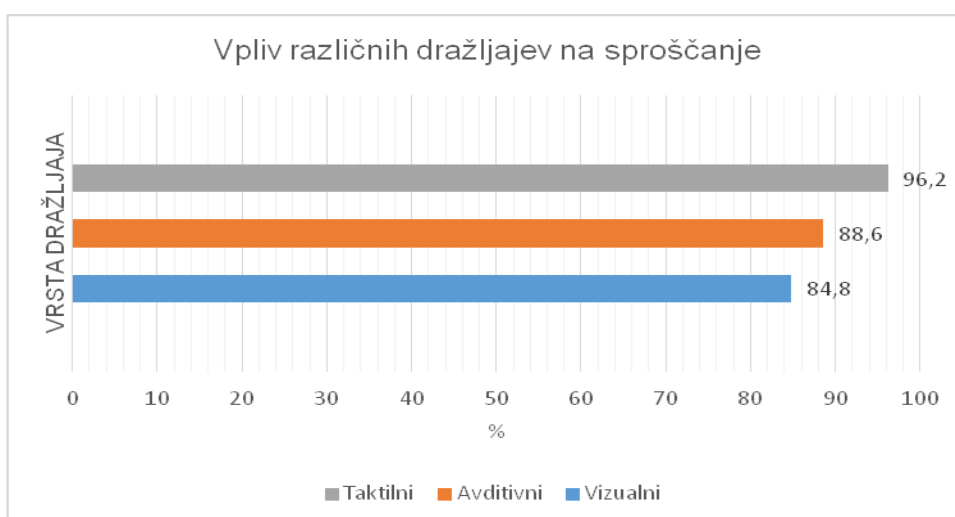
Situacija, ko so otroci ocenjevali vpliv vizualnih, avditivnih in taktilnih dražljajev na sproščanje, je nekoliko drugačna. Iz grafa je razvidno, da imajo vodilno vlogo pri sproščanju taktilni dražljaji. Otroci so jih ocenili bolje kot ostali dve vrsti dražljajev. Tak rezultat ni presenetljiv, sploh če imamo v mislih del učne ure, ki je bil namensko posvečen sproščanju agresivne energije. Vpliv avditivnih in vizualnih dražljajev je v tem primeru primerljiv (Graf 2). Avditivne dražljaje so otroci ocenili kot nekoliko bolj sproščujoče od vizualnih dražljajev, kar verjetno izhaja iz uporabe različnih dražljajev za nagovarjanje intelekta oz. čustev: vizualni dražljaji so nastopali predvsem v uvodnem

delu pri posredovanju pojmov, avditivni dražljaji pa med pogovorom o motivu, ki se je tesno navezoval na otrokove močne lastnosti. Tako je vpliv vizualnih dražljajev prišel bolj do izraza pri motivaciji za ustvarjanje, vpliv avditivnih dražljajev pa pri sproščanju. Rezultat sugerira, da aktivno vključevanje otrok v pogovor otroke sprošča. Posledično se zanimanje za motiv in likovno nalogo poveča, izboljšajo pa se tudi možnosti za dobre likovne rešitve in kreativne izdelke.



Graf 1

Vpliv različnih dražljajev na motivacijo za ustvarjanje
Najbolj motivirajoči so taktilni in vizualni dražljaji, medtem ko pasivno poslušanje otroke ne motivira za ustvarjanja.



Graf 2

Vpliv različnih dražljajev na sproščanje
Najbolj sproščujoči so taktilni dražljaji, sledijo jim avditivni (pogovor) ter na koncu vizualni.

Tudi Švankmajer je opozoril na pomembnost taktilnih dražljajev. Taktilni eksperimenti, ki jih je Švankmajer izvajal in v katerih je tudi sam sodeloval, so služili za osvoboditev dotika od stereotipnih taktilnih izkušenj, od utilitarizma in kot stimulacija domišljije, kultiviranje oz. ozaveščanje in urjenje dotika (Švankmajer, 2014, str. 5). Likovna vzgoja je idealno področje za eksperimente, ki otroku omogočajo ponovno ozaveščanje vseh telesnih čutov in jih posledično peljejo do večje ravni samozavedanja.

6 Zaključek

Hierarhija čutov se je skozi zgodovino spreminjala glede na družbeno ureditev, vojne, naravne katastrofe in epidemije. Vse do poznega srednjega veka je bil dotik pomemben čut, pogosto uporabljen v vsakdanjem življenju. V poznem srednjem veku so se zaradi črne smrti ljudje začeli izogibati neposrednemu stiku z drugimi ljudmi, živalmi ali s predmeti. Začela se je povečevati pomembnost vida, sploh po izumu tiskarskega stroja v 15. stoletju, ki je povzročil množično produkcijo knjig. Pojav rokavic v poznem srednjem veku zaznamuje premik iz družbene osredotočenosti na dotik na osredotočanje na vid (Classen, 2012, str. 155).

Razpad tradicionalnih družbenih vezi je omogočil razvoj občutka individualnosti. Skupaj s širjenjem pismenosti med višjimi razredi je to pripomoglo k promoviranju neotipljivih načinov interakcije. Perspektiva, katere matematična pravila so bila odkrita v času renesanse, je dodatno utrdila individualizem, saj je središče vsega postalo opazovalčevo oko. Opazovalec je postal edinstveni center, osvobojen hierarhične, komunalne strukture srednjeveškega družbenega reda (Howes, Classen, 2014, str. 1). Nove možnosti za oko je odprl razvoj optike v poznem 17. stoletju, ki je omogočil pogled v mikro in makro svet. Tako v 18. stoletju opazimo očiten pojav stroge moderne hierarhije čutov. V vodniku za bonton iz leta 1774 preberemo, da je potrebno zatreti nagon otrok, da se vsega dotikajo (Classen, 2012, str. 155). V poznem 19. stoletju so pediatri in psihologi zagovarjali vzgojo otrok s čim manj dotikanja, saj dotik ustvarja čustveno odvisnost, kar pa je nesprejemljivo v svetu, ki zahteva disciplino in čustveno nenavezanost (Classen, 2012, str. 190). Freud je v svoji evolucijski teoriji čutov zagovarjal, da med prehodom do zrelosti posameznik napreduje od želje po okušanju in dotikanju okolja k osredotočanju na avdiovizualno percepcijo. Tako je premik od dotikanja h gledanju ne le znak discipliniranega telesa, ampak tudi civiliziranega in zrelega posameznika (Classen, 2012, str. 182).

Industrijska revolucija je spodbudila dodatno represijo čuta dotika, ta pa je tesno povezana z odcepljanjem človeka od narave. V tistem času je bilo odcepljanje od narave hvaljeno kot napredek, vendar so se že nekateri takratni posamezniki zavedali nenaravnosti takega odcepljanja, v njem pa so videli celo pot v norost (Classen, 2012,

str. 180). Industrijska revolucija je pomenila tudi večjo dostopnost, domovi so postajali vse udobnejši, kar je pripeljalo do dodatnega mrtvičenja dotika. Nevtralizacija taktilnih občutkov je promovirala vizualno kulturo, saj ljudje, ki jih ne moti mraz, lakota ali groba obleka, lažje usmerijo svojo pozornost na stvari, ki jih vidijo. Upad taktilnih dražljajev se odraža v naraščajočem številu vizualnih dražljajev (Classen, 2012, str. 164). Danes v vsakdanjem življenju z lahkoto pozabimo na čut dotika, vendar le ta postane ojačan v fizično zahtevnih aktivnostih, kar je lahko razlog za strast nekaterih ljudi do športnih aktivnosti (Švankmajer, 2014, str. 1). V nasprotju s srednjeveškimi domovi, kjer je bilo dotiku pogosto ponujeno le drugo telo, je bila v modernih domovih ljudem na voljo množica stvari – vse, razen drugega telesa (Classen, 2012, str. 183). Zaradi prepovedi dotikanja drugih ljudi se je pojavila želja po dotikanju stvari. To so izkoristile veleblagovnice. Za razliko od klasičnih trgovin, kjer je imel prodajalec vse za pultom, so veleblagovnice obiskovalcu zraven fantastičnih vizualnih dražljajev ponujale tudi možnost dotikanja in raziskovanja množice privlačnih stvari. Prodajalci so se zanašali na to, da bo izdelek, ki ga ima potencialni kupec v roki, težje odložil nazaj na polico kot izdelek, ki ga lahko le vidi. Glede na psihološko vez, ki jo v nas zbuja dotik, je bila to odlična marketinška poteza. Bolj kot praktično funkcijo predmetov so poudarjali multisenzorično izkušnjo, ki jo lahko kupec doživi v veleblagovnici (Classen, 2012, str. 197). Za buržujeskega otroka je v poznem 19. stoletju magično, eksotično, fantastično in izjemno domovalo v veleblagovnici. V 19. stoletju so od vseh institucij v modernem času ravno veleblagovnice ponujale najbogatejšo taktilno izkušnjo in predstavljale začetek moderne potrošniške kulture ter nagnjenost h komercialnemu nagovarjanju čutov. Slednje temelji na ideji, da se z nagovarjanjem čutov zaobide racionalnost in se nagovarjajo neposredno čustva (Howes, Classen, 2014, str. 145). V novi dobi je to pripeljalo do povečanega iskanja taktilnih užitkov ne v naravi ali cerkvi, temveč ravno v potrošniški kulturi (Classen, 2012, str. 197). In ravno tržniki prevzemajo oblikovanje percepcije 21. stoletja (Howes, Classen, 2014, str. 151).

Družbenim spremembam so sledile spremembe na umetniškem področju. Obdobja, v katerih ni prisotna taktilnost kipov oziroma je poudarek na vizualnih dražljajih, kot je to npr. v srednjem veku, arhaični Grčiji, gotiki in rimski umetnosti, so obdobja, kjer je umetnost podrejena propagandi vladajoče sile, najsi bo to grška ideologija popolnega

reda, rimski vladar ali pa učenje Cerkve. Umetniški slog je jasen – čim lažje podati sporočilo, saj je najpomembnejša ravno tema umetniškega dela. Vse to pa so obdobja, ko je bil posameznik v ozadju, skupnost pa v ospredju.

V umetniških obdobjih, v katerih je bila poudarjena čutnost kipov in je bil čut dotika močno nagovorjen, kot npr. v klasični Grčiji, renesansi, še posebej pa v helenizmu in baroku, gre za premik od skupnosti do postavljanja posameznika v ospredje in v središče dogajanja. Kljub temu pa dotik ni nujno sprejemljiv način zaznavanja čutnih kiparskih del. Paradoksalno, virtuozna, realistična renesančna in baročna dela niso namenjena dotikanju. Še več, ravno v renesansi pride do jasne hierarhije čutov: oko prevzame vodilno vlogo, dotik se začne zatirati. Cilj humanistov in cerkve je bil izločiti taktilno izkušnjo iz umetnosti in iz vsakdanjega življenja. Idealni renesančni opazovalec zavzema centralno pozicijo pred umetniškim delom, kipom ali sliko, je nepremičen in potopljen v kontemplacijo dela. Kip, pa najsi bo še tako čuten, je namenjen gledanju. Nagovarjanje umišljenega tipnega čuta je tako le drugi način nagovarjanja posameznika, prilagojen novi ureditvi v kateri začne posameznik postajati pomembnejši od skupnosti. Poudarek je na nagovarjanju čustev vsakega posameznika, vključevanje le tega v samo zgodbo. Res pa je, da tema umetniškega dela ni več najpomembnejša. Od renesanse naprej se je začela ceniti kakovost umetniškega dela. Kiparstvo celotne Evrope je doseglo zelo visok standard tehnične izvedbe. Umetniki so bili občasno tako prevzeti nad zanimanjem za tehnično izvedbo, da je bila vsebina dela zasenčena z njihovo virtuoznostjo (Molesworth, 1965, str. 234).

S pojavom industrijske revolucije in fotografije se umetnost drastično spremeni. Posameznik zavzame središčno mesto pred skupnostjo, pride do dokončnega individualizma. Ta je bil ključen za razvoj množice stilov v moderni in sodobni umetnosti. Stili se med seboj močno razlikujejo, vendar prepoznamo nekaj pomembnih novosti v kiparstvu. Tradicionalno so bili kipi narejeni in predstavljeni na način, da ne vdirajo v prostor opazovalca, da zavzemajo neko drugo dimenzijo realnosti, v niši ali na podstavku. Moderno kiparstvo vdira v osebni prostor opazovalca, od njega zahteva akcijo, hojo okrog kipa, v njem lahko vzbuja nelagodje ali prijetne občutke. Tako se je, strogo gledano, šele z moderno umetnostjo zgodil prehod kipa iz »slikovitosti« v »skulpturalnost« (Hall, 1999, str. 1). V nasprotju z idealnim, nepremičnim,

kontemplativnim renesančnim opazovalcem je idealni moderni opazovalec nemiren, raziskuje in se premika, dotikati pa se vseeno ne sme (Hall, 1999, str. 80). Razvoj zavedanja prostora in občutka materialov je bil središčen za moderno kulturo (Hall, 1999, str. 5). Prej cenjeno kakovost izdelave in tehnično bistroumnost je zamenjalo zanimanje za koncept in kakovost ideje, sploh s pojavom sodobne umetnosti (Molesworth, 1965, str. 44–45). To je odprlo vrata pojavu performansev in hapeningov, v katerih opazovalec postane sestavni in pogosto nujno potrebni del umetnine. Tehnična virtuoznost ni več najpomembnejša, saj se umetnost osredotoča na medčloveška razmerja, koncept in idejno zasnovo ter posameznika čustveno in intelektualno vključuje v samo delo.

Evolucijo kulture, ki temelji na zdravem umetniškem instinktu, je prekinila tehnologija, ki je sedaj v ospredju. Zdrav instinkt danes lahko le zamenjamo s sistematičnim izobraževanjem o spoznavanju, kaj imajo skupnega posamezni čuti. Raziskovanje notranjega odnosa med njimi je tako postalo logična potreba za nadaljnji razvoj (Hošek, 1926, str. 84). Ravno raziskovanje odnosa med vidom in dotikom oziroma predvsem dotikom in njegovim vplivom na počutje učencev in njihovo motivacijo do ustvarjanja je bil cilj pedagoškega dela te naloge. Med izvedbo učne ure in po njeni analizi sem prišla do potrditve, da spodbujanje taktilnih dražljajev prispeva k sproščenosti učencev ter hkrati poveča njihovo motivacijo za ustvarjanje. Menim, da so ure likovne vzgoje idealno področje za spodbujanje taktilnih dražljajev, ki jih je naša kultura označila za nezaželene in neprimerne, zaradi česar so precej redki v vsakdanjem življenju. Otrokom na ta način omogočimo bogatejši nabor dražljajev, spodbujamo uporabo vseh čutov, s tem pa pripomoremo k njihovemu zdravemu razvoju. Draženje čutov je način vračanja v sproščeno razmišljanje, lajšanja kronične napetosti in krepitev senzorične realnosti tukaj in zdaj (Švankmajer, 2014, str. 163). V tem duhu je nastalo tudi moje avtorsko delo, ki spodbuja uporabo dotika, hkrati pa zastavlja vprašanja o njegovi naravi ter o našem odnosu do dela.

Čuti so naš edini vir podatkov o zunanjem svetu in baza, na kateri gradimo lastno sliko realnosti. Dotik je eden od naših čutov in kot tak prispeva k celostni zaznavi sveta, ki nas obkroža. Je najpomembnejši čut v soustvarjanju psihičnih procesov, zadnje stopnje v procesu zaznavanja. Deluje tudi na podzavestni ravni, kot terapija, vez in kot dokaz

resničnosti. Kljub njegovi pomembnosti za zdrav razvoj posameznika pa se je dotik v današnji družbi znašel na marginalnem mestu. Podobno se je zgodilo tudi z vonjem, ki je zaradi neuporabe že precej atrofiral. Predvsem družbene norme in kultura so odločilne za prihodnji razvoj oziroma zaton naših čutov, s tem pa tudi za način zaznave sveta in posledično razvoj vrednot in stališč ter razvoj posameznikovega karakterja. Ravno s pomočjo čutov družba karakter posameznika prilagaja svojim željam, manipulira njegovo zaznavanje. Iz reklam izvemo, kakšen mora biti naš videz in katero kremo ali ličilo naj kupimo, da bomo ta videz dosegli; izvemo, kaj moramo jesti, da bomo shujšali, kateri avto kupiti, da bomo spoštovani, kako se primerno obleči za sprehod v mestu; izvemo, kakšnega partnerja želimo; izvemo, kakšnega otroka želimo; izvemo, kaj je lepo. Do neke mere smo prav vsi podložni kulturi in družbi, v kateri živimo, vendar če se zgledujemo po Merzenichovem poskusu in Edelmanovem sklepu, smo za oblikovanje lastnega karakterja odgovorni sami. Imamo se možnost odločiti za tako izbiro aktivnosti in usmerjanje pozornosti, ki bo nagovarjala naše vrednote, ne glede na trenutno modo ali oglase. Le ta bo ob distančnih avdiovizualnih dražljajih zagotovo vsebovala bogato taktilno, kulinarično in dišečo izkušnjo.

7 Literatura

- Ackerman, D. (2002). *O naravi čutnega*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Beard, M., Henderson, J. (2001). *Classical Art from Greece to Rome*. Oxford: University press.
- Bloom, R. (2006). *The handbook of gestalt play therapy: practical guidelines for child therapists*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Bourriaud, N. (2004). *Umetnost devetdesetih*. Likovne besede 67–68, str. 34–39.
- Brejc, T. (1982). *Teorija modernizma, praksa postmodernizma*. Sodobnost, str. 1041–1052
- Brejc, T. (2010). Mirko Bratuša. A. Domjan (ur.) *Kiparstvo danes. Knj. 1, Komponente, stičišča in presečišča* (str. 52–53). Celje : Zavod Celeia, Center sodobnih umetnosti, Galerija sodobne umetnosti.
- Burn, L. (2004). *Hellenistic Art from Alexander the Great to Augustus*. London: The British Museum Press.
- Butina, M. (1997). *Prvine likovne prakse*. Ljubljana : Debora.
- Causey, A. (1998). *Sculpture since 1945*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Classen, C. (2012). *The deepest sense: a cultural history of touch*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.
- Foucault, M. (1986). *The Use of Pleasure. Volume 2 of The History of Sexuality*. London: Viking.
- Gombrich, E. H. (2006). *The Story of Art*. London: Phaidon Press Limited.
- Group Therapy: Mental Distress in a Digital Age*. (2015). Pridobljeno s [http://www.fact.co.uk/projects/group-therapy-mental-distress-in-a-digital-age/katriona-beales-\(uk\),-white-matter,-2015.aspx](http://www.fact.co.uk/projects/group-therapy-mental-distress-in-a-digital-age/katriona-beales-(uk),-white-matter,-2015.aspx)

- Hall, J. (1999). *The world as sculpture*. London: Chatto & Windus.
- Hošek, A. (1926). *Relationship of Colours and Tones*. Prague : Galerie Hlavního Města Prahy.
- Housden, R. (1995). *Duša in čutnost*. Ljubljana: Ganeš.
- Howes, D., Classen, C. (2014). *Ways of Sensing: understanding the senses in society*. London and New York: Routledge.
- Internet gaming addiction led to baby's death (2010)*. Pridobljeno s <http://edition.cnn.com/2010/WORLD/asiapcf/04/01/korea.parents.starved.baby/>
- Katriona Beales*. (2015). Pridobljeno s <http://www.katrionabeales.com/works/white-matter/>
- Krauss, R. E. (1977). *Passages in Modern Sculpture*. London: Thames and Hudson.
- Molesworth, H. D. (1965). *European sculpture from Romanesque to Rodin*. London: Thames and Hudson.
- Muhovič, J. (1986). *Vstop v likovno logiko*. Ljubljana: Akademija za likovno umetnost.
- Oaklander, V. (1997). *The therapeutic process with children and adolescents*. Gestalt Review 1, 4, 292–317.
- Oaklander, V. (2011). *Gestalt play therapy*. V C. E. Schaefer (ur.), *Foundations of play therapy* (str. 171–186). Hoboken: John Wiley & Sons, Inc.
- Pallasmaa, J. (2007). *Oči kože: arhitektura in čuti*. Ljubljana : Studia humanitatis.
- Pollitt, J. J. (1972). *Art and Experience in Classical Greece*. Cambridge: University Press.
- Philadelphia Museum of Art*. (b.d.). Pridobljeno s <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/91455.html>
- Read, H. (1964). *Modern sculpture: a concise history*. London : Thames and Hudson.

Sekuler, R., Blake, R. (1990). *Perception*. Singapore : McGraw-Hill Book Co.

Slana, A. (januar 2014). *Koža: Spre gledano čutilo*. GEA letnik XXV, str. 24–33.

Slovar slovenskega knjižnega jezika. (b.d.). Pridobljeno s http://bos.zrc-sazu.si/cgi/a03.exe?name=sskj_testa&expression=opazovalec&hs=1

Stančić, V. (1991). *Oštećenja vida – biopsihosocijalni aspekti*. Zagreb : Školska knjiga.

Švankmajer, J. (2014). *Touching and Imagining: An Introduction to Tactile Art*. London and New York: I. B. Tauris.

Than, K. (2005). *How the Human Eye Works*. Pridobljeno s <http://www.livescience.com/3919-human-eye-works.html>

8 Viri slik

Slika 1. *Proces zaznavanja*. Last avtorja.

Slika 2. *Homonkulus*. Dostopno preko:

<http://www.wetcanvas.com/forums/showthread.php?t=930181> (8. marec 2015).

Slika 3. *C. Brancusi: Speča muza I*. Dostopno preko:

<http://www.artnet.com/Magazine/features/tuchman/tuchman9-10-12.asp> (9. marec 2015).

Slika 4. *Časovna linija obdobj, ki nastopajo v magistrskem delu*. Last avtorja.

Slika 5. *Knidska Afrodita v muzeju erotike v Berlinu*. Dostopno preko:

<https://www.flickr.com/photos/frenchieb/8971359581> (9. marec 2015).

Slika 6. *Praksitel: Knidska Afrodita*. Dostopno preko:

<https://mostbeautifulproject.wordpress.com/author/mostbeautifulproject/>.

Slika 7. *F. Agricola: Študija Laokoontove skupine*. Dostopno preko:

<http://www.vam.ac.uk/users/node/8047> (18. avgust 2015).

Slika 8. *Laokoontova skupina*. Dostopno preko: <https://sherise.wordpress.com/tag/children-in-art-history/> (18. avgust 2015).

Slika 9. *C. A. d'A. Bertall: Vprašanje Miloške Venere*. Beard, M., Henderson, J. (2001). *Classical Art from Greece to Rome*. Oxford: University press., str. 122.

Slika 10. *Miloška Venera*. Dostopno preko: <http://www.artquid.com/artwork/5754/2826/venus-of-milo.html> (9. marec 2015).

Slika 11. *Fotografija fragmentov najdenih v Sperlongi*. Beard, M., Henderson, J. (2001). *Classical Art from Greece to Rome*. Oxford: University press., str. 80.

Slika 12. *Venus Callipygian*. Dostopno preko: http://www.allposters.es/-sp/Venus-Callipygian-Kallipygos-1st-Century-Marble-Full-Relief-Posters_i10294889_.htm (9. marec 2015).

Slika 13. *M. Pistoletto: Venera cunj*. Dostopno preko: <https://epigraphlac.wordpress.com/> (9. marec 2015).

Slika 14. *Portret kraljice Nefertiti*. Dostopno preko:

<http://madameguillotine.org.uk/2012/01/30/a-dread-and-terrible-queen-the-bust-of-nefertiti/> (10. marec 2015).

Slika 15. *Kleobis in Biton*. Dostopno preko:

http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Antik_kunst_og_kunstv%C3%A6rker/V%C3%A6rktyper/kuros (10. marec 2015).

Slika 16. *Kipi na portalu katedrale v Chartresu*. The Royal Portals of Chartres. Dostopno preko:

https://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth212/royal_portals.html (10. marec 2015).

Slika 17. *Ekkehard in Uta*. Reel Connections. Dostopno preko:

<http://theartofilm.blogspot.co.uk/2013/06/reel-connections-origins-of-disneys.html> (10. marec 2015).

Slika 18. *Trajanov steber*. Dostopno preko: https://sl.wikipedia.org/wiki/Trajanov_steber (10. marec 2015).

Slika 19. *Portret Aleksandra Velikega*. Coin. Dostopno preko:

<http://www.britannica.com/topic/coin/images-videos> (10. marec 2015).

Slika 20. *Oznanjenje*. Dostopno preko: <http://allie.home.xs4all.nl/subj/his/assTV201.html> (10. marec 2015).

Slika 21. *Timpanon na nekdanji katedrali Sv. Trofima*. Dostopno preko:

<http://allie.home.xs4all.nl/subj/his/assTV201.html> (10. marec 2015).

Slika 22. *Miron: Metalec diska*. Dostopno preko: <http://galleryhip.com/myron-discobolus.html> (10. marec 2015).

Slika 23. *Devica in dete*. Dostopno preko:

<http://www.anselm.edu/homepage/kbentz/pages/01%20Virgin%20Child%20Baltimore.htm> (10. marec 2015).

Slika 24. *Grobnica v katedrali sv. Pavla in Pierra v Nantesu*. Dostopno preko:

<http://www.brittany-ferries.co.uk/guides/france/western-loire/nantes/attractions/the-cathedral-of-st-pierre-and-st-paul> (10. marec 2015).

Slika 25. *Brunelleschi: Žrtvovanje Izaka, prijavljeno delo za tekmovanje za druga bronasta vrata v Firencah*. Dostopno preko: <http://www.italian-renaissance-art.com/Lorenzo-Ghiberti.html> (10. marec 2015).

Slika 26. *Ghiberti: Žrtvovanje Izaka, zmagovalno delo v tekmovanju za druga bronasta vrata v Firencah*. Dostopno preko: <http://www.italian-renaissance-art.com/Lorenzo-Ghiberti.html> (10. marec 2015).

Slika 27. *Leonardo da Vinci: Zadnja večerja*. Dostopno preko: <http://www.crossingitaly.net/travel/213/the-last-supper/> (10. marec 2015).

Slika 28. *Donatello: Sveti Jurij*. Dostopno preko: <https://sl.wikipedia.org/wiki/Donatello> (10. marec 2015).

Slika 29. *Donatello: The First Enclosed Tennis Court*. Dostopno preko: <http://www.real-tennis.nl/?page=Donatello> (10. marec 2015).

Slika 30. *Michelangelo: Umirajoči suženj*. Dostopno preko: <http://www.italian-renaissance-art.com/Michelangelo-sculptures.html> (10. marec 2015).

Slika 31. *Jan van Eyck: Eva, detajl iz Gentskega oltarja*. Dostopno preko: <http://rrojer.net/2013/08/jan-van-eyck-the-ghent-altarpiece-eve-detail/> (10. marec 2015).

Slika 32. *Antonio Canova: Kupid in Psiha*. Dostopno preko: <http://www.hiddenmasterpieces.com/top-5-romantic-artworks-for-valentines-day/> (11. marec 2015).

Slika 33. *Pitokrit: Nika Samotraška*. Dostopno preko: http://kavalosaparthistory.blogspot.co.uk/2011_11_01_archive.html (11. marec 2015).

Slika 34. *Pijana starka*. Dostopno preko: <http://chronotope.co/capitoline-museums/> (11. marec 2015).

Slika 35. *Praksitel: Eros*. Dostopno preko: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/43.11.4> (11. marec 2015).

Slika 36. *Antinous*. Dostopno preko: sawaya.exblog.jp (11. marec 2015).

Slika 37. *Speči hermafrodit*. Dostopno preko: <http://www.photo.rmnm.fr/archive/96-001193-2C6NU0NJJ22N.html> (23. marec 2015).

Slika 38. *Bernini: Zamaknjenje Svete Terezije*. Dostopno preko: <http://smg.photobucket.com/user/mechtild/media/art%20images/berninist.jpg.html> (23. marec 2015).

Slika 39. *Giambologna: Ugrabitev Sabink*. Dostopno preko: <http://www.tumblr.com/search/giambologna%20sculpture> (23. marec 2015).

Slika 40. *Bernini: Ugrabitev Prozerpine*. Dostopno preko: <http://imgbuddy.com/bernini-the-rape-of-proserpina.asp> (23. marec 2015).

Slika 41. *Bernini: Constanza Bonarelli*. Dostopno preko: http://www.wga.hu/html_m/b/bernini/gianlore/sculptur/1630/bonarell.html (23. marec 2015).

Slika 42. *Rubens: Venera pred ogledalom*. Dostopno preko: <https://parkstoneinternational.wordpress.com/2012/09/13/rubens-making-women-look-good-since-1698/> (17. avgust 2015).

Slika 43. *Luca della Robbia: Madona z otrokom in dvema angeloma*. Dostopno preko: http://www.wga.hu/html_m/r/robbia/luca/madonna/ (18. avgust 2015).

Slika 44. *Andrea della Robbia: Agonija v vrtu*. Dostopno preko: http://www.wga.hu/html_m/r/robbia/andrea/misc/ (18. avgust 2015).

Slika 45. *A. Corradini. Skromnost*. Dostopno preko: <http://www.thingsworthdescribing.com/2013/08/01/antonio-corradinis-veiled-sculpture/> (17. avgust 2015).

Slika 46. *A. Rodin: Mislec*. Dostopno preko: <http://www.equilibrium.rs/naslovna> (17. avgust 2015).

Slika 47. *H. Matisse: Madeleine I*. Dostopno preko: <http://new.artsmia.org/matisse/more-matisse-please/> (17. avgust 2015).

Slika 48. *C. Brancusi: Portret Mademoiselle Pogany*. Dostopno preko: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Constantin_Brancusi,_Portrait_of_Mlle_Pogany,_1912,_Philadelphia_Museum_of_Modern_Art,_Philadelphia.jpg (20. avgust 2015).

Slika 49. *J. H. Arp: Torzo*. Dostopno preko: <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/jean-arp-torse-profil-5616272-details.aspx> (17. avgust 2015).

Slika 50. *H. Moore: Ležeča figura*. Dostopno preko: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/henry-moores-sculpture> (17. avgust 2015).

Slika 51. *B. Hepworth: Elegija III*. Dostopno preko: <http://barbarahepworth.org.uk/sculptures/1966/elegy-iii/> (20. avgust 2015).

Slika 52. *P. Picasso: Tihožitje s pletenim stolom*. Dostopno preko: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/cubism/> (20. avgust 2015).

Slika 53. *M. Duchamp: Prosim, dotikajte*. Dostopno preko: <https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/d/artist/marcel-duchamp/object/priere-de-toucher-please-touch-cover-of-the-exhibition-catalogue-le-surrealisme-en-1947-gma-a333dsl019> (20. avgust 2015).

Slika 54. *S. Dali: Taktilni kino*. Dostopno preko: <https://salvadoralilounge.wordpress.com/2014/12/01/0288-the-tactile-cinema-1930/> (20. avgust 2015).

Slika 55. *L. Moholy-Nagy: Light Display: Black-White-Grey*. Dostopno preko: <http://www.1fmediaproject.net/2011/06/09/laszlo-moholy-nagy-the-art-of-light-ludwig-museum-budapest/> (20. avgust 2015).

Slika 56. *R. Artschwager: Piano*. Dostopno preko: <https://www.pinterest.com/pin/345862446353547144/> (20. avgust 2015).

Slika 57. *J. Koons: Sveto srce*. Dostopno preko: <http://www.jeffkoons.com/artwork/celebration/sacred-heart> (20. avgust 2015).

Slika 58. *D. Judd: Brez naslova*. Dostopno preko: <http://sculpturedata.tumblr.com/> (20. avgust 2015).

Slika 59. *G. Richier: Netopir*. Dostopno preko: <https://www.flickr.com/photos/29223544@N08/8686554096> (20. avgust 2015).

Slika 60. *A. Zhould: Ginekološka ordinacija*. Dostopno preko: <http://zine.artcat.com/2009/03/-before-you-even-make.php> (20. avgust 2015).

Slika 61. *J. Chamberlain: Zaar*. Dostopno preko:

<http://web.guggenheim.org/exhibitions/chamberlain/#zaar> (20. avgust 2015).

Slika 62. *R. Serra: Stvar časa*. Dostopno preko:

<http://christophervolpe.blogspot.com/2013/01/richard-serra-on-becoming-artist.html> (20. avgust 2015).

Slika 63. *R. Smithson: Spiralni pomol*. Dostopno preko:

<http://jpdubs.hautetfort.com/archive/2012/07/04/land-art.html> (20. avgust 2015).

Slika 64. *M. Abramović: Ritem 0*. Dostopno preko: <http://cornandsoda.com/kortars-arcok-marina-abramovic/> (20. avgust 2015).

Slika 65. *N. Prutsch: Ujemi*. Dostopno preko:

<http://www.nicoleprutsch.com/2012/12/fragments-of-unspoken-thoughts/> (20. avgust 2015).

Slika 66. *A. Lautar: Taktilni kip I*. Lastni arhiv.

Slika 67. *A. Lautar: Taktilni kip II*. Lastni arhiv.

Slika 68. *A. Lautar: Taktilni kip III*. Lastni arhiv.

Slika 69. *A. Lautar: Taktilni kip IV*. Lastni arhiv.

Slika 70. *Obiskovalci na razstavi »Človek, ne hodi majhen pod zvezdami«, 2015*. Lastni arhiv.

9 Priloge

9.1 Učna priprava

GLAVA PRIPRAVE

Razred: 2.

Število ur: 2

Likovno področje: kiparstvo

Likovni problem: zvrsti kipov

Likovna naloga: oblikovanje kiparskih oblik z nizanjem in oblikovanjem različnih ploskovitih oblik

Likovna tehnika: barvno slano testo

Likovni motiv: avtoportret

Materiali in orodja: slano testo, tempera barve, modelirke

Učila in pripomočki: učbeniki, dela znanih umetnikov, power point prezentacija

Učne metode: razlaga, razgovor, demonstracija

Učne oblike: frontalna, individualna

Vrsta učne ure: teoretična in praktična

Cilji:

- usvojijo pojme: velik, majhen, visok, nizek, nizanje, ponavljanje, različen, enak
- na umetniških delih ugotovijo navedene pojme
- ritmično oblikujejo kiparske oblike iz slanega testa
- razvijajo smisel za enakomerno nizanje oblik
- se navajajo na samostojnost reševanja likovnega problema
- razvijajo domiselnost pri nizanju in oblikovanju različnih oblik

Literatura:

Butina, M. (1997). *Prvine likovne prakse*. Ljubljana: Debora.

Oaklander, V. (1997). *The therapeutic process with children and adolescents*. Gestalt Review 1, 4, 292–317.

Oaklander, V (2011). *Gestalt play therapy*. V C. E. Schaefer (ur.), *Foundations of play therapy* (str. 171–186). Hoboken: John Wiley & Sons, Inc.

UČITELJ	UČENEC	METODE IN UČNA SREDSTVA	OBLIKE DELA
UVODNI DEL (5 min)			
– motivacija: učence usmerim v opazovanje fotografij različnih ploskovitih oblik na stavbah, oblečeni človeški figuri (oblačila), ladjah, živalih	– opazujejo fotografije ljudi, stavb, ladij in živali	– pogovor – računalnik, projektor	– frontalna
OSREDNJI DEL			
Posredovanje likovnih pojmov			
– učence usmerim v razlago lastnosti kipa in vpeljem pojme nizanje, ponavljanje, različen, enak	– opazujejo kiparska dela znanih umetnikov in usvajajo pojme nizanje, ponavljanje, različen, enak	– razlaga	– frontalna
– učence usmerim v primerjavo različnih kipov – vpeljem pojme velik, majhen, različen, enak	– primerjajo različna kiparska dela znanih umetnikov – usvajajo pojme velik, majhen, različen, enak	– pogovor – power point prezentacija – razlaga	– frontalna
Posredovanje likovne naloge			
– učencem posredujem likovno nalogo: izdelovanje kipa iz barvnega slanega testa z nizanjem različnih oblik slanega testa na odpadni material	– na podlagi posredovanega slikovnega gradiva in likovnih pojmov začnejo razmišljati o lastnem likovnem izdelku	– pogovor – razlaga – power point prezentacija s primeri kipov iz slanega testa	– frontalna – individualna
– demonstriram tehniko izdelovanja kipa iz slanega testa – učence opozorim, da imamo slano testo v treh osnovnih barvah – preverim poznavanje mešanja barv in ponovim pravila mešanja barv – svetujem jim, naj mešajo največ dve barvi, da ne dobijo »umazanih« barv	– pojasnijo posebnosti tehnike – ponovijo lastnosti barvnega kroga	– razlaga, pogovor	– frontalna
– povzamem nalogo in jo zapišem na tablo (od tu izhajajo kriteriji vrednotenja)	– ponovijo likovno nalogo: izdelovanje avtoportreta iz barvnega slanega testa, nizanje enakih in različnih oblik, pravilno izvajanje tehnike, izvirnost upodobljenega motiva – pripovedujejo o možnih upodobitvah motiva in pri tem vključujejo likovni spomin	– pogovor – razlaga – ppt prezentacija	– frontalna
– posredujem likovni motiv: spodbudim učence, da pomislijo na svojo najljubšo lastnost ali hobi, na podlagi katere bodo ustvarili avtoportret – učence usmerim v		– prezentacija s primeri del znanih umetnikov	– frontalna – individualna

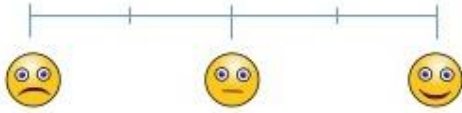
razmišljanje o likovnem motivu in vživljanje vanj			
– učence opozorim, naj bodo pozorni na varnost pri pripravi materiala – svetujem jim, naj pripravijo material: slano testo pregnetejo, mešajo različne barve in se pri tem sproščajo – tudi sama gnetem testo, da se učenci lažje sprostijo	– učenci pripravijo material, pripomočke in delovno površino	– pogovor, razlaga	– frontalna
Likovno izražanje			
– učencem prepustim snovanje ideje za izdelek	– pričnejo se likovno izražati oziroma reševati likovno nalogo	– pogovor	– frontalna
– individualno svetujem učencem		– slano testo, modelirke	– individualna
ZAKLJUČNI DEL			
– učencem svetujem, naj zaključijo z likovnim izražanjem in pripravijo razstavo del	– zaključijo z likovnim izražanjem in pripravijo razstavo del	– pogovor	– frontalna
– učence usmerim v obnovo likovne naloge in izpostavim postopek izvedbe likovne naloge	– pojasnijo postopke izvedbe likovne naloge		
– skupaj z učenci oblikujem kriterije vrednotenja – učence usmerim v vrednotenje izdelkov po oblikovanih kriterijih	– glede na likovno nalogo oblikujejo kriterije vrednotenja: zmožnost uporabe znanj o likovnih pojmih pri likovnem izražanju (upodabljanje motiva na način, primeren tehniki, nizanje enakih in različnih oblik, zavestno izbrana velikost in višina kipa), obvladovanje delovnih postopkov, odzivnost (aktivno sodelovanje pri učni uri), izvirnost – pojasnjujejo dosežke svojih vrstnikov in lastnega likovnega dela – opišejo, katero svojo lastnost so predstavili v izdelku in način, s katerim so to storili		

– učencem svetujem, naj pripravijo svojo delovno površino in svoje izdelke	– pripravijo delovno površino in svoje izdelke		
– učence usmerim v reševanje anketnega vprašalnika	– učenci rešijo anketni vprašalnik	– ocenjevalna lestvica – svinčnik, tabla, kreda	– frontalna – individualna

9.2 Anketni vprašalnik

1. Prosim, oceni, koliko te je za ustvarjanje motiviral naslednji del ure:

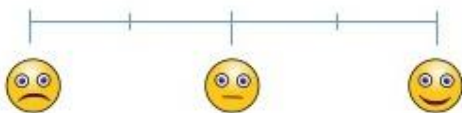
a. Slikovno gradivo



b. Pogovor o nalogi in pogovor po zaključenem ustvarjanju

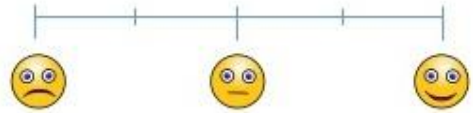


c. Gnetenje testa in ustvarjanje

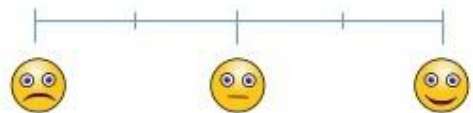


2. Prosim, oceni, koliko te je sprostil naslednji del ure:

a. Slikovno gradivo



b. Pogovor o nalogi in pogovor po zaključenem ustvarjanju



c. Gnetenje testa in ustvarjanje

