

OSJEĆAJI, RAZUM I UMJETNIČKO DJELO

(Izvorni znanstveni rad)

Miroslav Huzjak

Učiteljski fakultet, Sveučilište u Zagrebu

Sažetak

Za viđenje jednog likovno-umjetničkog djela oko je samo posrednik, spoznaju odraduje mozak. Tragom stereotipnih stavova o tome kako se umjetnost temelji na osjećajima a znanost na razumu, teorijski se preispitalo i ponudilo dokaze za suprotne stavove. Na sličan način se opovrglo i tvrdnje koje kažu da umjetnost nastaje intuicijom i kao takva nema univerzalnih spoznaja. Razmotren je problem osjećaja u umjetnosti, razuma u umjetnosti, univerzalnog i umjetnosti, estetike i umjetnosti i objektivnosti i umjetnosti. Obavljeno je istraživanje s nastavnicima u osnovnim školama na temu osjećaja i razuma u umjetnosti, i došlo se do rezultata koji pokazuju kako na stavove nastavnika o toj problematici značajno utječe je li škola u kojoj rade mentorska škola koja surađuje sa fakultetom.

Ključne riječi: likovna edukacija, osjećaji i razum u umjetnosti, likovna metodika

Oko i umjetnost

Slika je fotelja za oko, smatrao je Matisse.

Kako da shvatimo tu misao? Radi li se o odmaranju oka, o opuštanju ne-činjenjem? Ili je riječ o okolici koja nije za oko naporna, u kojoj se oko osjeća „kao kod kuće“?

Ali, što je uopće oko? Ako ga protumačimo kao organ vida, tada smo propustili nešto suštinski važno. Naime, ne vidi se okom već mozgom. Oko je fotoosjetljivi receptor koji prima svjetlosne podražaje iz svoje okolice i to je sve. Okom *gledamo*, odnosno prikupljamo svjetlosne informacije. Te informacije oko električnim impulsima prosljeđuje mozgu, i tek u mozgu dolazi do tumačenja – odnosno *viđenja*. Jer, viđenje je shvaćanje, prepoznavanje, imenovanje, razumijevanje, odnosno kategoriziranje, kako bi rekao J. Bruner (Damjanov, 1991). Matisse, dakle, računa na misleće oko, ono koje, ne samo gleda, već i vidi. Odnosno, na oko upareno s obrazovanim umom. Inače ne bi foteljom proglasio umjetninu, već kič.

Što je kič? „Riječ kič označava stajalište onoga koji se po svaku cijenu želi svidjeti što većem broju ljudi. Da bi se svidio, treba potvrditi ono što svi žele čuti, biti u službi uvriježenih ideja. Kič je prijevod gluposti uvriježenih ideja na jezik ljepote i osjećaja.“ (Kundera, 2002, 146). Nositelj kiča je kič-čovjek (*Kitsch-Mensch*), termin koji je uveo Herman Broch, a prigrlio Gillo Dorfles. Kič-čovjek je „korisnik „lošeg ukusa“, koji misli da umjetnost mora pružati samo „ugodne, dopadljive i zaslađene utiske“ (Horvat-Pintarić, 1979, 1). Zaključujemo kako je korisnik kiča vlasnik nemislećeg oka, jer je i sam nedovoljno obrazovan da bi mogao provesti probiranje i prepoznati kvalitetu.

Time smo u problematiku *fotelje za oko* uveli obrazovanje. Kako treba biti obrazovan korisnik umjetnosti (odnosno, kakvo treba biti obrazovanje za umjetnost), te što to umjetničko djelo u sebi sadrži što nije očigledno vidljivo, već se za to treba obrazovati? Sukladno ovim pitanjima, pojavljuju se i druga: kako raspoznamo dobro od lošeg djela, umjetnost od neumjetnosti, kvalitetu od kiča, i što upotrijebiti u didaktičke svrhe u nastavnom procesu?

Što će na to odgovoriti laici? Već smo čuli kako Dorfles spominje „ugodne, dopadljive i zaslađene utiske“. Kič se temelji na osjećajima, i to onim sladunjavim. Laici će često umjetnost smatrati oprekom znanosti pretpostavljajući kako se „znanost temelji na razumu, a umjetnost na osjećajima“. Kundera će govoriti o „diktaturi srca“ i o „sentimentalnom odgoju“ i o „lirskoj histeriji“. Da, takvi osjećaji se temelje na zajedničkom iskustvu, na stereotipnosti i konformizmu koje dovodi do isključivosti i totalitarizma. „Totalitarna društva u svojoj propagandi pokazuju idiličan smiješak: žele se doimati poput „jedne velike obitelji“.“ (Kundera, 2002, 98). Povijesno je poznato kako su najveća totalitarna društva odbacila apstraktnu umjetnost i bilo kakvu inovaciju. I Hitler i Staljin i Musolini su apstraktnu umjetnost doživljavali kao previše elitističku, a premalo narodnu. Cijeni se klišej, istovjetnost, a kritiziralo preispitivanje i inovativnost.

Došli smo na trag sadržajima obrazovanja koje nastava za umjetnost treba nuditi, kao i kriterijima koja umjetnička djela smiju ući u obrazovni prostor, a koja ne.

Odgojni ciljevi (Tacol, 1999) koje treba postići u nastavi vezani su uz razvijanje stajališta, estetske ciljeve (npr. razvijanje i cijenjenje izvornosti, originalnosti, gipkost ideje, sprječavati imitaciju), socijalno-moralni ciljevi (npr. suradnja, samosvijest, samopotvrđivanje, inicijativa i emocionalni ciljevi (npr. dosljednost, ustrajnost, preciznost, strpljivost, originalnost, kritičnost). Obrazovni ciljevi podrazumijevaju usvajanje znanja o likovnim pojmovima, likovnim tehnikama, postupcima, kao i usvajanje sposobnosti divergentnog mišljenja i psihomotoričkih sposobnosti. Vrednovati treba originalnost, promišljenost, upoznatost s kontekstima, a odbacivati treba stereotipnost, osjećajnu sladunjavost i nepromišljenu nadahnutost. „Pjesme ne nastaju, pjesme se prave, govorio je njemački pjesnik Gottfried Benn, prosvjedujući protiv kolektivne predrasude o poeziji i aludirajući na njezinu etimologiju: *poiesis* na grčkom znači praviti, praviti prema pravilima (...)“ (Bačić, 2004, 99). Ipak, kada laici svjedoče formalnoj analizi umjetničkog djela (razotkrivanju pravila pravljenja) u pravilu postavljaju isto pitanje: „Je li to umjetnik tako načinio namjerno ili mu je tako ispalo slučajno?“. Takvo pitanje neće se postaviti vezano za nekog znanstvenika, čime će se razotkriti pretpostavka o „razumnom“ znanstveniku i „osjećajnom“ umjetniku. To što publika prečesto zamišlja neobrazovane umjetnike govori o podbačaju općeg obrazovanja te publike o umjetnosti (ali možda i o obrazovanju umjetnika samih).

U stvari, ovakvo tumačenje ćemo često pronaći usađeno u samo obrazovanje, odnosno u stručnu literaturu. U metodičkim savjetima nastavnica književnosti i medijske kulture možemo pročitati: „Za umjetnost je bitan emocionalni pristup svijetu. Znanost se pak bavi stjecanjem i sređivanjem ljudskih znanja i za nju je bitan racionalni pristup stvarnosti.“ (Bežen, 2005, 13) „Umjetnost je poseban oblik spoznaje koji nastaje *intuicijom*. Intuicija je sposobnost predviđanja, odnosno shvaćanja koje se javlja prije procesa mišljenja i intelektualne (logičke) spoznaje. Dakle, intuicija je spoznaja pomoću mašte, a ne pomoću intelekta za koji se uobičajeno smatra da je tvorac spoznaje. Nadalje, njome se uvijek spoznaje pojedinačno (individualno), a nikad opće (univerzalno). Intuicijom se stvara *slika*, dok se intelektom stvara *pojam*. Iz tog proizlazi da je i umjetnost spoznaja intuicijom za razliku od znanosti ili filozofije u kojima se spoznaja ostvaruje razumom.“ (isto, 14). Dalje upute usmjeravaju nastavnika na pronalaženje moralne poruke umjetničkih djela, te na uočavanje estetskih elemenata u umjetničkim djelima (u estetske elemente se ubraja i etičnost poruke), navodeći kako filozofska disciplina estetika proučava lijepo i ljepotu. Ljepota se navodi kao osnovna vrijednost umjetničkog djela, a „lijepo je ono što u nama pobuđuje ugodan doživljaj, za razliku od ružnog koje se doživljava kao neugoda.“ (isto, 13).

Osjećaji i umjetnost

Tvrđnja kako se umjetnost temelji na osjećajima poziva nas na pitanje – na kojim se to osjećajima umjetnost temelji? Radi li se o osjećaju mržnje? Zasigurno ne, jer gornja definicija isključuje ljepotu iz neugodnih osjećaja, a ista definicija postavlja ljepotu kao osnovnu vrijednost umjetničkog djela. Radi li se onda o osjećaju dosade? O osjećaju zavisti, posramljenosti, krivnje, ljubomore, požude, iritiranosti, ogorčenosti, straha, razočaranja, mučnine, brige, tuge? S obzirom da su to sve redom neugodni osjećaji, nijedan od njih ne odgovara navedenoj definiciji lijepog, a time niti umjetnosti. Pa ipak, pogled ne bilo koji prikaz Pietá, oplakivanje Krista, teško je odbaciti osjećaj tuge koji stvaraju ta djela. Promatranje slika Francisa Bacona stvara prilično intenzivne neugodne osjećaje, a slavno Matthias Grünewaldovo raspeće sa Isenheimskog oltara s izmrcvarenim Kristovim tijelom proizvodi kombinaciju upravo osjećaja neugode i tuge. Pa ipak teško da, usprkos neugodnosti osjećaja koje proizvodi, Isenheimskom raspeću možemo oduzeti umjetničku vrijednost. Kao i slikama Jean-Michel Basquiata koje su pune bijesa i buntovništva Brooklinških ulica, kao i svim djelima Jeana Dubuffeta i art-bruta, recimo. Pitanje je koliko ugone proizvodi jedan roman toka svijesti Williama Faulknera i dadaistička poezija Tristana Tzara. Ili skladbe Karlheinz Stockhausena pune škripanja i šumova, a još su dodekafonskim atonalnim kompozicijama Arnolda Schoenberga prigovarali na nemelodičnosti. A apstraktne slike, jesu li one lijepe? Možda samo one dekorativne koje odgovaraju namještaju?



Mathias Grünewald: *Raspeće*, Isenheimski oltar, 1512/15, detalj



Francis Bacon: *Glava VI*, 1948.



Jean Dubuffet: *Autoportret*

Čini se da vezanje umjetnosti uz ugodne osjećaje, pa i ljepotu, pokazuje određene manjkavosti. Možda se ipak radi o osjećajima kao što su znatiželja, uzbuđenost i radost novog originalnog otkrića? Vjerojatno, ali ne tjeraju li isti ti osjećaji i znanstvenike? Pokretač svakog znanstvenika je istraživačka znatiželja, a intelektualne dosjetke velikih otkrića i teorija bude također uzbuđenja, pa i estetsku ugodu. „Kad se jednom prihvati da emocija nije ništa drugo do napetost koja prati praktično sve psihičke procese, psiholog treba biti u stanju pokazati da emocija ne može biti sadržaj umjetničkog djela, već je sekundaran efekt sadržaja, te da umjetnost nije emocionalnija od bilo kojeg razumno interesantnog ljudskog zanimanja.“ (Arnheim, 2003, 28).

Pokušajmo na kraju taj misteriozni osjećaj koji tražimo proglasiti osjećajem sviđanja. Nažalost, time smo došli na vrlo klizak teren, jer suvremeno društvo poznaje profesije koje se bave proizvodnjom ovog osjećaja u ljudima, ali i njegovim ukidanjem, i to vrlo daleko od umjetnosti – nego u području marketinga. Osjećaji su, naime, promjenjivi, i na njih je moguće utjecati, što je dovelo do pojave mode – neki odjevni predmet se korisniku sviđa dok je u modi i voljan ga je skupo platiti, da bi se taj isti predmet u dućanima našao na rasprodaji kad izađe iz mode, jer se kupcima jednostavno više ne sviđa. To osjećaj sviđanja postavlja vrlo blizu pojma kič, koji podilazi mnogima, a Gillo Dorfles je za korisnika kiča (odnosno za kič-čovjeka) rekao da on misli da umjetnost mora pružati samo „ugodne, dopadljive i zaslađene utiske“. Time je sve rekao o umjetnosti i osjećaju ugone.

Razum i umjetnost

Usmjerimo se na sljedeće tvrdnje: prva, umjetnost se *ne* temelji na razumu i intelektu i njome se *ne* stječu i *ne* sređuju ljudska znanja; te druga, umjetnošću se *ne* dolazi do univerzalnih spoznaja. Navedimo suprotna stanovišta. Repliku na odsutnost intelekta prilikom umjetničkog stvaranja daje nam slikar Paul Cézanne: „Umjetnik nije ptica. On komponira“. Što to znači „komponirati“? „Što je kompozicija? Raspored i odnos dijelova neke cjeline. (...) Raspored određuje kompoziciju formalno, a odnos sadržajno; govoreći o rasporedu „opisujemo“ sliku, a istražujući odnos „tumačimo“ je.“ (Ivančević, 1997, 54, 74). Umjetničko djelo u sebi krije sadržaje koji nisu očigledni, i koje mogu protumačiti samo oni obrazovanog duha o njegovim pravilima. Leonardo inzistira na tome da je slikarstvo znanost, pozivajući se na geometriju i apstrahiranje. „A ti koji pišeš znanstvena djela, kad pišeš rukom zar ne prepisuješ ono što se nalazi u duhu, kao što čini slikar?“ (Da Vinci, 1964, 22). A slikar Edgar Degas će reći: „Nijedna umjetnost ne može biti manje spontana od moje. Inspiracija, spontanost i temperament meni nisu znani. (...) U umjetnosti ništa ne bi trebalo biti nalik slučaju, čak ni pokret.“ (Grove, 2006, 68). Milan Butina (1997) će zapisati kako u likovnoj produkciji sudjeluje cjelokupna čovječja psiha, jednako racionalna koliko i iracionalna.

Zanimljivo objašnjenje o „racionalnim osjećajima“ dao je Jean-Jacques Rousseau (Eco, 2004, 237): „Učimo se gledati, baš kao i osjećati, odnosno izvrstan vid tek je tankočutan i istančan osjećaj. Tako se slikar pred lijepim krajolikom ili lijepom slikom zanosi zbog onoga što običan promatrač niti ne uočava.“ Na sličan način se ljepota problematizirala još od antičkih vremena. Umberto Eco će antički pojam *kalón* (u širem smislu „lijepo“) objasniti kako Ljepotu predmeta ne izražavaju samo aspekti što ih osjetila mogu percipirati, već i osobine koje se percipiraju umnim, a ne tjelesnim okom (Eco, 2004). Maniristički slikar i teoretičar Federico Zuccari je koristio pojam *disegno interno* (unutarnji plan) nakon kojeg slijedi *disegno esterno* (vanjski plan, materijalizacija ideje); djelu ne prethodi instinkt, već osmišljeni plan. Usput, odatle vuče porijeklo riječ dizajn. Stoljeće ranije, Marsilio Ficino navodi što treba činiti takav plan, odnosno koje su intelektualne pripreme potrebne da bi Ljepota ušla u materiju: to su red, proporcija i obris. „Red znači udaljenost dijelova jednih od drugih;

proporcija znači količinu; obris znači konture i boje“ (Panofsky, 2002, 145). Uz ljepotu su se uvijek vezali vrlo mjerljivi (i intelektualni) pojmovi proporcije, ritma i simetrije; Lijepo je oduvijek u sprezi s matematikom. Erwin Panofsky će, objašnjavajući Platonov pojam *ideje* (koju povezuje sa suštinom umjetničkog djela) reći: „Tako se dakle po Platonu vrijednost nekog umjetničkog djela procjenjuje isto kao i vrijednost nekog znanstvenog istraživanja, po mjeri teorijske, i to posebno matematičke spoznaje, koja je u njemu sadržana.“ (Panofsky, 2002, 15).

Instrumentarij geometrije, u svrhu matematičkog mjerenja umjetničkih djela, pokazali su teoretičari formata. Takvo tumačenje umjetničkog djela inspirirano je Schopenhauerovim savjetom da se slici približimo kao kralju, čekajući da nas ono prvo oslovi (Pejaković, 1995). To se želi postići izbjegavanjem učitavanja u umjetničko djelo vlastitih pretpostavki, već iščitavanjem onoga što djelu neosporno pripada – likovnih elemenata i njihovih međusobnih odnosa. Smatra se da geometrija nastanka formata sugerira umjetnicima, koji su njihovi korisnici, koje mjere odabrati (uglavnom na nesvjesnom nivou), što uvjetuje strukturu kompozicije, odnosnu njenu „gramatiku“. „Bez gramatike misao bi bila bez-misljena. Preko gramatike riječi u rečenici postaju subjekti i predikati, objekti i apozicije, razvrstani u upravne i zavisne strukture.“ (Pejaković, 1995, str. 15). Kao što glazbala imaju određeni „štim“ (što likovni instrumenti nemaju), tako geometrija formata daje „štim“ likovnim djelima, odnosno poput muzičke ljestvice formati slikarima stvaraju „igralištima“ u kojima se igra ne može odvijati bez pravila.

O umjetničkim se (racionalnim) pravilima pisalo kroz cijelu povijest. Šire su poznata djela kao što su Vitruvijeva „10 knjiga o arhitekturi“ (u kojoj spominje grčke teoretičare), Leonardov „Traktat o slikarstvu“, pa do Van Goghovih pisama bratu Theu u kojima objašnjava što i kako radi.

Dvadeseto stoljeće donijet će formu manifesta i drugih oblika publikacija, u kojima umjetnici i teoretičari publici objašnjavaju svoja pravila i kako ih tumačiti. Poznati su ekspresionistički manifesti (grupa „Most“ i almanah „Plavog jahača“), futuristički manifesti (prvi je napisao pjesnik Marinetti), Maljevičev suprematistički manifest, Bretonov nadrealistički manifest, dadaistički manifest Tristana Tzare, Mondrianove neoplasticističke publikacije, publikacije Bauhausovih teoretičara koji su promovirali likovni jezik kao područnu specifičnost likovnih umjetnosti; itd. Riječ je o inicijaciji gledatelja, o uvođenju u problematiku, jer se osjećajima ne može doseći racionalni aspekt umjetnosti. Gledatelj se za to mora obrazovati. Kao i sam umjetnik.

Univerzalno i umjetnost

Posvetimo se sada problemu osobnog i univerzalnog u umjetničkim djelima, i pretpostavci da se umjetnošću se ne dolazi do univerzalnih spoznaja.

Već podsjećanje na doprinose slikarstva teoriji percepcije trebalo bi biti dovoljno da ospori ova tvrdnja. Geometrijska perspektiva, razni načini predočavanja prostora, iluzije op-arta i psihologija opažanja boje, recimo, inicirani su prvo u umjetnosti, da bi ih kasnije kao polje interesa preuzeli fizičari, psiholozi (Furst, 1994) i drugi. Uostalom, prvi zabilježeni ljudski tragovi su pećinske slikarije i reljefno obrađena keramika, koje možemo tumačiti kao umjetnička djela, ali i kao magijski i religijski načini spoznavanja svijeta u koji je čovjek kao takav uronjen. Točke na pećinskim slikama i brazde na posudama neki tumače i kao prve kalendre (Durman, 2000), što je sve od vrlo univerzalnog značaja. Nadalje, umjetnost je kroz cijelu povijest bila u uskoj vezi s religijom, tražeći s njom odgovore na opća pitanja o ljudskoj vrsti. Napokon, kompozicijom i rasporedom likova izražavaju se i vrijednosti, koje često odražavaju vrijednosti društva i vremena kojem umjetnik pripada (primjerice, smještanje prikaza Krista na središnje, povlašteno mjesto u srednjem vijeku, odnosno postavljanje običnih ljudi na to mjesto i povlačenje Krista u pozadinu u renesansi).

Na poseban način književnost kao umjetnost doprinosi općim spoznajama. Češko-francuski pisac Milan Kundera će zapisati: „S društvenog stajališta, povijest neke umjetnosti nema smisla sama po sebi, ona je dio povijesti nekog društva, baš kao i povijest njegova odijevanja, pogrebnih i svadbenih rituala, sportova ili svetkovina.“ (Kundera, 2006, 13). Povijest umjetnosti istovremeno je i povijest mišljenja i povijest vrijednosti. „Roman nije ispovijed autora nego ispitivanje što je ljudski život u klopci u koju se pretvorio svijet.“ (Kundera, 2002, 30). Ukratko, roman treba biti ključ za razumijevanje ljudske naravi. Univerzalne ljudske naravi, ne pojedinačne.

Ta se univerzalnost očitava tek smještanjem umjetničkog djela u kontekst. Prilikom reproduciranja likovnih umjetničkih djela, konvencija traži da se uz navođenje imena autora i imena slike navede i godina nastanka djela. Time je obrazovanom gledatelju mnogo lakše vrednovati djelo smještajući ga unutar povijesnog konteksta i ocjenjujući tako doprinos tog djela povijesti ljudske misli. Nažalost, ova konvencija ne postoji na području drugih umjetnosti, što je jedan od velikih nedostataka općeg obrazovanja. Djelo identičnog izgleda u jednom je razdoblju revolucionarno, a u drugom nemaštovito i nezanimljivo. Kundera predlaže, osim vremenskog, još dva konteksta unutar kojih se umjetničko djelo treba valorizirati: u povijest njegove nacije (*mali kontekst*) i u nadnacionalni, internacionalni kontekst (*veliki kontekst*) (Kundera, 2006). Jedino u nadnacionalnom kontekstu može se sagledati i u potpunosti shvatiti domet pojedinog djela (odnosno domet njegova otkrića). Inzistiranje isključivo na nacionalnom kontekstu on naziva provincijalizam. „Kako definirati provincijalizam? Kao nesposobnost (ili odbijanje) sagledavanje vlastite kulture u velikom kontekstu.“ (isto, 40). Osim toga, psihološki mehanizmi koji djeluju unutar velikih povijesnih događaja su oni isti koji vladaju intimnim situacijama, vrlo banalnim i posve ljudskim (Kundera, 2002). U svojoj suštini, roman istražuje čovjekov unutrašnji život. „Roman je meditacija o egzistenciji viđenog kroz medij izmišljenih likova.“ (Kundera, 2002, 76). Na individualni način govoriti o općim (univerzalnim) stvarima.

Estetika i umjetnost

Termin „estetika“ prvi je puta upotrijebio njemački filozof Alexander Gottlieb Baumgarten 1750. g. u svojoj knjizi „Aesthetica“, opisujući ju kao „kritiku ukusa“, odnosno kao znanost osjetilne spoznaje. Na prvi se pogled čini kako Baumgarten govori o osjetilnoj spoznaji koja odbacuje intelekt, ali zapravo je stalno naglašavao znanstveni karakter svoje teorije, ukazujući kako se čovjek ne rađa kao estetičar, već se estetika mora naučiti. Stoga je estetiku razdjelio na teoretsku estetiku koja se bavi znanstvenom stranom, i praktičnu estetiku koja se bavi primjenom spoznaja do kojih se došlo teoretskom estetikom. On govori o svjesnom činu prikupljanja pojedinačnih dojmova u skupnu predodžbu. Nakon aktivnosti osjetila slijedi aktivnost uma, razmišljanje. Nastoji se racionalnim sredstvima pristupiti iracionalnom.

Ovo tumačenje nije bilo dovoljno Immanuelu Kantu (1991) koji je kritizirao sud ukusa kao subjektivan, jer svatko ima drugačije osjetilo. Kant je, u potrazi za „zajedničkim osjetilom“ (*sensus communis, common sense*) govorio o „bezinteresnom ukusu“ kao o jedinom pravom ukusu. Tek odbacivanjem funkcionalnosti počinje objektivno (bolje rečeno manje subjektivno) prosuđivanje, a potreba za lijepim također je osobni interes.

Postoji još jedan problem ukusa. Stara izreka *De gustibus non disputandum est* smatra se legitimiziranjem svakog pojedinačnog, osobnog ukusa. Takvo je shvaćanje upravo suprotno od toga što je zapravo značila: „Nije bio njezin smisao da svatko ima pravo na vlastiti ukus, pa je razgovor o tome beskoristan, nego je njezin smisao bio da se o stvarima koje se tiču ukusa svi do te mjere slažemo da razgovor o tome naprosto nije potreban“ (Solar, 2004, str. 9). Precizirajmo: slažu se svi koji su obrazovani. Antika je, primjerice, lijepim smatrala objekt koji posjeduje harmonijske mjere, odnosno mjere bez ostatka. To je podrazumijevalo sumjerljivost (*symmetria*): jedna glava kanonski je ulazila u tijelo sedam

puta bez ostatka. Prikaz tijela koje bi prema glavi bilo primjerice u odnos 1 : 7,6 smatralo bi se ružnim. Više ulančanih zajedničkih mjera osiguravalo je veću ljepotu. Ovo se naziva proporcija, odnosno niz izjednačenih omjera: $100 : 50 = 18 : 8 = 10 : 5$ itd. Estetika se, dakle, bavi problemom objektiviziranja ukusa, odnosno pronalaženjem pravila koje utječu na naš ukus i koje potiču *sve* naše osjećaje. Recimo i to da je proporcija latinska riječ; na hrvatskom ona glasi razmjer, a na grčkom analogija. Analogije su omogućile korelacijska povezivanja; primjerice traženje zajedničkih mjera u glazbi i arhitekturi, što se posebno uočava na srednjevjekovnim gotičkim katedralama.

Srednjevjekovnu estetiku možemo razumjeti posredstvom Sv. Augustina čije bi se misli mogle interpretirati ovako: Bog je sve utemeljio na razuman način (jer Bog ne može biti nerazuman), i sve što postoji stvoreno je na načelima koja postoje u umu stvoritelja. Ova načela odgovaraju neoplatonističkom poimanju Platonove ideje, pa umjetnik zapravo nije stvaratelj u punom smislu riječi, već projicira unutarnje slike (koje su božanskog porijekla) u materiju. A te slike u sebi sadrže univerzalnost Božjeg razuma koju se čovjek trudi razumjeti. „Ako bi zadatak umjetnosti u smislu ideja trebala biti „istinitost“, to jest da u određenoj mjeri bude konkurentna *umnoj* spoznaji, onda njezin cilj nužno mora biti svodenje vidljivog svijeta na nepromjenjive, općenite i vječno važeće oblike (pri čemu se odričemo one individualnosti i originalnosti koje su posebno obilježje njegovih postignuća).“ (Panofsky, 2002, 14). Estetika time pokušava poistovjetiti univerzalnost spoznaje koju provocira umjetničko djelo s osjećajem ugone prema istinitosti koja se time doseže. Umjetnine su jednako dobre za gledanje kao i za mišljenje.

Objektivnost i umjetnost

Ukoliko znanost, stereotipno doživljenu kao racionalnu, doživimo zbog toga kao objektivnu, a umjetnost kao subjektivnu, tada se moramo pozabaviti i određivanjem tih pojmova. U tome nam mnogo može pomoći razmatranje objektivnosti fotografije.

Laička je pretpostavka, naime, kako fotografija objektivno prenosi ono što je na njoj zabilježeno; štoviše, dijelu fotoaparata koji hvata svjetlost nadjenuli smo ime „objektiv“, što sugerira objektivnost zapisa. Ovakav stav, kao i u prethodnom primjeru, možemo pronaći i u stručnoj literaturi. Branko Ružić će u svojoj knjizi „Djeca crtaju“, objašnjavajući razliku između fotografije i slike zapisati: „Oko fotografskog aparata nije vršilo nikakav izbor. (...) Nije aparat mogao načiniti nikakvu korekturu prirode, ništa istaknuti, ništa izbrisati. (...) Slikar nije bezlično kao aparat naslikao sve, nije mogao, a nije ni želio.“ (Ružić, 1959, 10, 12). Radovan Ivančević (1997 : 53, 58) će na ovo odgovoriti: „Za fotografiju se najčešće govori kako objektivno i točno prikazuje svijet onakvim kakav jest. (...) Fotograf, kao i slikar može posve slobodno odabrati odsječak stvarnosti što će prikazati i kut pod kojim će ga snimiti ili naslikati, a svaki njegov izbor izrazit će *njegov odnos* prema pojavama u životu i zbilji, a ne sâm taj život i zbilju.“ Zbog mnoštva parametara kojima fotograf komponira – oblici, odnosi, svjetlost i sjena, boje, planovi, rakursi, motrišta, tehnika razvijanja fotografije – Ivančević će zaključiti kako fotoaparat nema *objektiv* nego *subjektiv*. Zapravo je nemoguće "bezlično" sve pokazati na fotografiju jer je odabir navedenih parametara nužan.

Doista je neobično zaključiti kako aparat nije mogao ništa istaknuti; poznato je da smještanje lika u središte formata ili na njegovu polovinu ističe taj lik, kao što ga i stavljanje u prednji plan povećava. Mnoštvo je kompozicijskih načina za stvaranje naglasaka, ali je nužno osvijestiti upotrebu vizualnog jezika.

Upravo je osvještavanje vizualnog jezika ono što se propušta u nastavi medijske kulture.

U hrvatskom školskom sustavu je medijska kultura dvojbenom odlukom postavljena u područje materinjeg jezika, što objašnjava nesustavan odabir ključnih pojmova koje učenici uče na ovoj nastavi. Umjesto analize vizualnog jezika u filmu i specifičnih filmskih svojstava,

naglasak je stavljen na verbalno-jezična svojstva scenarija i radnje (scenarij, knjiga snimanja, redatelj, filmska priča, slijed događaja, lik u filmu...), vrste filmova (vrste igranoga filma, vrste televizijskih emisija...), a u Planu i programu naći će se pod medijskom kulturom i posve neopravdani pojmovi: knjižnica (?), dječja enciklopedija, sadržaj/kazalo, abecedni red, rječnik, pravopis, računalo, mreža (internet), mrežne stranice, hrvatski jezik i književnost na mreži, vrste tiska (?), kataloško i računalno pretraživanje... (dakako, pojam medija može shvatiti vrlo široko jer „medij“ znači „posrednik“, ali kontekst sugerira bavljenje novim medijima kao što su fotografija, film ili video). Osnovno izražajno sredstvo filma (ono koje je samo njemu svojstveno) je pokretna slika. Ivančević je govorio: postoji nijemi film, ali ne postoji slijepi film. Ovo vrijedi i za poeziju: u članku „O zvucima jezika stiha“ iz 1916. Lav Jakubinski polazi od zapažanja da zvuci u praktičnom govornom jeziku nemaju samostalnu vrijednost već smisao riječi igra veću ulogu od zvukovne. U stihovima zvukovi riječi poprimaju ravnopravnu vrijednost značenju tih istih riječi. Drugim riječima, i u poeziji treba tražiti intelektualne tehnike za proizvodnju utiska.

U širem smislu, svaki je figurativni prikaz u umjetničkom djelu iluzija, *mimesis*. Nelson Goodman (2002) će zapisati da je slika koja prikazuje dvorac sličnija bilo kojoj drugoj slici nego dvorcu, Maurice Denis će nas podsjećati da slika nije krajolik već ravna ploha prekrivena bojama, a René Magritte će ispod naslikane lule jednostavno napisati: Ovo nije lula". Stoga je nekorisno djelima tražiti sličnost sa stvarnošću, priču, glavne likove, mjesto i vrijeme radnje i sl. (tim više što dobra djela eksperimentiraju s vlastitom formom) – ukratko tematskim sadržajem, već je potrebno krenuti u potragu za stilskim sadržajem, odnosno izražajem, posebno uočavajući kontekstualne vrijednosti i inventivnost.

CILJ, PROBLEMI I HIPOTEZE ISTRAŽIVANJA

Cilj istraživanja

Cilj ovog istraživanja je ustanoviti utječe li mentorska suradnja koju neke škole ostvaruju sa fakultetom za obrazovanje učitelja na stavove nastavnika u tim školama o osjećajnosti i racionalnosti u umjetnosti.

Problemi i hipoteze istraživanja

P1: Postoji li statistički značajna razlika između mentorskih i nementorskih škola u stavu njihovih nastavnika o osjećajnosti i racionalnosti u umjetnosti?

P2: Smatraju li nastavnici mentorskih škola više nego nastavnici nementorskih škola da se umjetnost temelji na razumu?

H1: Postoji statistički značajna razlika između mentorskih i nementorskih škola u stavu njihovih nastavnika o osjećajnosti i racionalnosti u umjetnosti.

H2: Nastavnici mentorskih škola više nego nastavnici nementorskih škola smatraju da se umjetnost temelji na razumu.

METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA

Uzorak

U istraživanje je bilo uključeno šest Zagrebačkih škola, četiri mentorske i dvije nementorske: OŠ Davorina Trstenjaka, OŠ Tina Ujevića, OŠ Julija Klovića i OŠ Matija Gubec (mentorske škole), te OŠ Ivan Merz i OŠ Stenjevec (nementorske škole). Iz mentorskih škola anketirano je 36 nastavnika, iz nementorskih škola 27. Ukupni uzorak N=63. Uzorak nije reprezentativan na državnoj razini, ali je dovoljno indikativan na gradskoj.

Instrumenti

Metoda prikupljanja podataka je bila prosuđivanje i procjenjivanje. Instrument prikupljanja podataka je upitnik ljestvice stajališta Likertovog tipa sa pet stupnjeva slaganja. Instrument je sadržavao samo jedno pitanje: „Što mislite o tvrdnji: „Znanost se temelji na razumu a umjetnost na osjećajima“?“ Nastavnici su označili stupanj slaganja sa tvrdnjom.

Postupak

Istraživanje je transverzalnog karaktera, proveo ga je autor članka u vremenu od svibnja do rujna 2011. godine.

Obrada rezultata

Obrada rezultata je kvantitativna. Ispitanici će biti grupirani u dvije podskupine, skupina onih koji rade u mentorskim školama i skupina onih koji rade u nementorskim školama. Rezultati su obrađeni frekvencijski, nakon čega je upotrijebljen hi-kvadrat test za potrebe izračunavanja relevantnosti značajnosti razlike između podskupina uzorka ispitanika, a u svrhu mogućnosti poopćavanja tvrdnje.

Rezultati i rasprava

U obradu je uključeno 63 nastavnika, 36 iz mentorskih škola i 27 iz nementorskih. Načinjena je tablica kontingencije u kojoj su ispitanici klasificirani prema tipu škole u kojoj rade, te odgovori u pet stupnjeva slobode.

U tablici su prikazane opažene frekvencije fo i izračunate teoretske (očekivane) frekvencije fr (sl. 1) upisane u zagradama.

	Ne slažem se u potpunosti	Ne slažem se	Ne znam	Slažem se	Slažem se u potpunosti	Ukupno
Mentorske škole	13 (8%)	4 (3,43%)	5 (4,57%)	12 (14,86%)	2 (5,14%)	36
Nementorske škole	1 (6%)	2 (2,57%)	3 (3,43%)	14 (11,14%)	7 (3,86%)	27
Ukupno	14	6	8	26	9	N = 63

Tablica 1: kontingencijska tablica s prikazanim opaženim i teoretskim frekvencijama

Kada ne bi bilo razlike između ovih frekvencija prihvatila bi se nul-hipoteza, odnosno da nema razlike između mentorskih i nementorskih škola. Vidljivo je, međutim, kako se opažene i očekivane frekvencije razlikuju. Kako bi se ustvrdilo koliko su ove razlike velike, odnosno jesu li statistički značajne, upotrijebljen je hi-kvadrat test.

Izračunom hi-kvadrat testa dobile su se granične vrijednosti testa za koje se nul-hipoteza odbacuje. Nul-hipoteza se odbacuje za značajnost testa 0.05 ili 5%.

Granične vrijednosti testa ovise o stupnjevima slobode. Izračunata vrijednost stupnjeva slobode (degree of freedom) u ovom istraživanju iznosi: $df=4$.

Izračun pokazuje vrijednost hi-kvadrat testa: $X^2 = 13,37$.

Granične vrijednosti za $df=4$ iznose:

- granični $X^2 P<0,05(=5\%) = 9,49$

- granični $X^2 P<0,01(=1\%) = 13,28$

S obzirom da je: $X^2 = 13,37 > X^2 (df=4, P<0,01) = 13,28$; H_1 se prihvaća.

X^2 je prihvaćen sa $P<0,01(=1\%)$, što znači da je razlika statistički značajna uz rizik manji od 1%, odnosno:

- H_1 : Postoji statistički značajna razlika između mentorskih i nementorskih škola u stavu njihovih nastavnika o osjećajnosti i racionalnosti u umjetnosti: hipoteza se prihvaća sa sigurnošću od 99%.

Za drugu hipotezu izračunate su frekvencije postotaka odgovora u tri kategorije (radi bolje preglednosti): 1. Ne slažem se (nastala zbrajanjem kategorija „Ne slažem se u potpunosti“ i „Ne slažem se“), 2. Ne znam i 3. Slažem se (nastala zbrajanjem kategorija „Slažem se“ i „Slažem se u potpunosti“). Tablica izgleda ovako:

	Ne slažem se	Ne znam	Slažem se	Ukupno
Mentorske škole	17 (47,2%)	5 (13,9)	14 (38,9)	36 (100%)
Nementorske škole	3 (11,1%)	3 (11,1%)	21 (77,8%)	27 (100%)

Tablica 2: frekvencije odgovora prema vrsti stajališta

Najveći postotak odgovora u mentorskim školama iznosi 47,2% za odgovore koji se ne slažu s navedenom tvrdnjom „Što mislite o tvrdnji: „Znanost se temelji na razumu, a umjetnost na osjećajima“?, odnosno, ovi nastavnici pretežno smatraju da se umjetnost ipak temelji na razumu.

U nementorskim školama nadmoćni postotak od 77,8% odnosi se na slaganje sa navedenom tvrdnjom; ovi nastavnici pretežno smatraju da se umjetnost temelji na odsustvu razuma. Stoga zaključujemo:

- H_2 : Nastavnici mentorskih škola više nego nastavnici nementorskih škola smatraju da se umjetnost temelji na razumu: hipoteza se prihvaća.

Značajnost razlika između ovih odgovora dokazala se hi-kvadrat testom, a uzorak dozvoljava poopćavanje. Moguće je pretpostaviti da, usprkos obrazovanju koje je u obje podgrupe nastavnika jednako, mentorska suradnja s Učiteljskim fakultetom nastavnici donosi nastavnici dodatne informacije koje značajno utječu na njihove stavove u umjetnosti (a posredno i o znanosti). Ovakvi rezultati sugeriraju postavljanje pitanja o kakvoći nastave na umjetničkim područjima u obje vrste škola, o čemu bi se moglo načiniti neko buduće istraživanje.

Literatura

1. Arnheim, R. (2003): *Prilog psihologiji umetnosti*, Univerzitet umetnosti u Beogradu i SKC, Beograd.
2. Bačić, M. (2004): *Carmina figurata – likovno čitanje muzike*, Horetzky, Zagreb.
3. Bežen, A. (2005): *Metodički pristup književnosti i medijskoj kulturi*, Profil, Zagreb.
4. Butina, M. (1997): *Prvine likovne prakse*, Debora, Ljubljana.
5. Damjanov, J. (1991): *Vizualni jezik i likovna umjetnost*, Školska knjiga, Zagreb.
6. Da Vinci, L. (1964): *Traktat o slikarstvu*, Kultura, Beograd.
7. Dorfles, G. (1997): *Kič - Antologija lošeg ukusa*, Golden marketing, Zagreb.
8. Durman, A. (2000): *Vučedolski Orion i najstariji europski kalendar*, Arheološki muzej u Zagrebu, Gradski muzej Vinkovci, Gradski muzej Vukovar.
9. Eco, U. (2004): *Povijest ljepote*, Hena com, Zagreb
10. Fürst, M. (1994): *Psihologija*, Školska knjiga, Zagreb.
11. Goodman, N. (2002): *Jezici umjetnosti*, KruZak, Zagreb.
12. Growe, B. (2006): *Edgar Degas*, Europapress holding, Zagreb.
13. Horvat-Pintarić, V. (1979): *Od kiča do vječnosti*, Naklada CDD, Zagreb.
14. Kant, E. (1991): *Kritika moći suđenja*, Izdavačko-grafički zavod, Beograd.
15. Kundera, M. (2002): *Umjetnost romana*, Meandar, Zagreb.
16. Kundera, M. (2006): *Zavjesa*, Meandar, Zagreb.
17. Pejaković, M. (1995): *Disciplina mašte u slikarstvu Ive Dulčića*, Dubrovnik, časopis za književnost i znanost, br. 1, Matica hrvatska - Ogranak Dubrovnik.
18. Ružić, B. (1959): *Djeca crtaju*, Školska knjiga, Zagreb.
19. Solar, M. (2004): *Predavanja o lošem ukusu*, Politička kultura, Zagreb.
20. Tacol, T. (1999): *Didaktični pristop k načrtovanju likovnih nalog*, Debora, Ljubljana.

EMOTIONS, INTELLECT AND ARTWORK

Miroslav Huzjak

Faculty of Teacher Education of the University of Zagreb

Abstract

Eye is only a mediator for viewing a visual work of art, brain is the one to do cognition. A common stereotypical view is that art is based on emotion and science is based on intellect. This article uses various theories to show opposing views. Also, denied are claims that say that art is created by intuition, and as such there is no universal understanding in it. Article discuss the problem of feeling in art, intellect in art, and the problem of universal, aesthetics and objectivity in art. Article shows a study conducted with teachers in primary schools on the topic of feelings and reason in art. Results proved that the teachers' view on this issue is considerable impact by fact if the school they work in is tutorial school that collaborates with The Faculty of Teacher Education.

Keywords: art education, feelings and understanding in art, art teaching methods