

Tjelesna percepcija u doživljaju kiparskog djela

Bauer, Marina

Doctoral thesis / Disertacija

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Fine Arts / Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:215:071735>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Fine Arts in Zagreb](#)





Sveučilište u Zagrebu

Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu

Marina Bauer

TJELESNA PERCEPCIJA U DOŽIVLJAJU KIPARSKOG DJELA

DOKTORSKI RAD

Mentori:

professor emeritus Damir Mataušić
izv. prof. dr. sc. Iva Šverko

Zagreb, 2023.



Sveučilište u Zagrebu

Academy of Fine Arts in Zagreb

Marina Bauer

BODILY PERCEPTION IN THE EXPERIENCE OF SCULPTURE

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisors:

Professor Emeritus Damir Mataušić
Associate Professor Iva Šverko, PhD.

Zagreb, 2023.

MENTORI:

professor emeritus Damir Mataušić

Damir Mataušić rođen je u Zagrebu 1954. godine. Diplomirao je na kiparskom odsjeku Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu 1979. u klasi prof. Želimira Janeša. Prvu medalju realizirao je 1973. godine i otada se pretežno bavi medaljom i malom plastikom kao likovnim izrazom.

Danas njegov opus čini preko 650, uglavnom dvostrano, kovanih medalja i malih plastika. Autor je više od 200 medalja kovanih u zlatu i srebru te desetak godišnjih nagrada u kulturi, znanosti, sportu i javnom životu (nagrade „Marin Držić“, „Lovro Matačić“, „M. J. Zagorka“, „Ivo Horvat“, „Stjepan Ivšić“, „Mladost“, „Floraart“, „Andrija Mohorovičić“, „Ars summa universitatis“, „Andrija Štampar“). Posebnu autorsku cjelinu čine 44 izvedena optičajna i jubilarna apoena kovanog novca Republike Hrvatske i 15 € za Republiku Irsku. Dobitnik je III. nagrade na International Coin Design Competition, Japan Mint Osaka 2001. godine.

U području spomeničke plastike u javnom prostoru realizirao je spomen-obilježje papi Ivanu Pavlu II. u Omišlju, skulpturu/maketu „Zagreb pozdravlja“, skulpturu „Bumbina livada“ na Bundeku u Zagrebu, skulpturu/maketu „Zrno soli“ u Stonu i skulpturu/maketu „Zadar baštini“ u Zadru.

Autor je nekoliko sakralnih obilježja: oltar, oltarni križ i križni put crkve bl. Augustina Kažotića u Zagrebu, moćnika sv. Mirka u crkvi na Šestinama, a posebno treba izdvojiti projekt i izvedbu cjelokupnog interijera kapelice Marije Majke Crkve Katoličkoga bogoslovnog fakulteta u Đakovu izvedenog 2018. godine. Projekt čini oltar i 5 oltarnih reljefa, ambon, svetohranište, vječno svjetlo, procesijski križ, oltarni i uskrsni svijećnjak, škropionica, stropni reljef, sedes, stolci i klecala, prozorski crteži i gravure, rasvjeta i organizacija cjelokupnog prostora. Povodom izvedbe projekta izdana je posebna monografija Marija Majka Crkve. Kapelica Katoličkog bogoslovnog fakulteta u Đakovu.

Dekanski i počasni lanci zaseban su opus. Izveo je sedam lanaca: dekanski lanac Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, lanac Međunarodne misije za znanost i mir, dekanski lanac Ekonomskog fakulteta u Zagrebu, gradonačelnički lanac grada Hrvatska Kostajnica te predsjednički lanac Hrvatske odvjetničke komore, lanac velikog meštra družbe „Braća hrvatskoga zmaja“ i dekanski lanac KBF-a u Đakovu.

Damir Mataušić izlaže od 1974. godine. Priredio je 25 samostalnih izložbi, od kojih su najznačajnije: „Kritička retrospektiva“ u Modernoj galeriji u Zagrebu (2020.), u Gradskom muzeju u Osijeku (2013.), izložba u galeriji Forum (2010.), monografska izložba u galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu (2000.) te izložba u Dolenjskom muzeju u Sloveniji (2003.). Sudjelovao je na više od 100 skupnih izložbi, među kojima se izdvaja FIDEM (Internacionalna izložba medalja – Pariz, London, Budimpešta, Neuchatel, Den Haag, Lisabon, Colorado Springs, Glasgow, Sofija, Ottawa) te na izložbama skulptura u Austriji, Njemačkoj, Slovačkoj, Švicarskoj, Italiji, Mađarskoj i Americi. Dobitnik je nagrada na natjecanjima u Austriji (2000.) i Japanu (2001.). Redom Danice hrvatske s likom Marka Marulića odlikovan je 1996. godine, a 2019. dobitnik je nagrade Grand Prix na XIII. Memorijalu Ive Kerdića. Specijalizirao se izvodeći projekte u državnim kovnicama u Beču, Cardiffu i Budimpešti.

O radu Damira Mataušića izdane su tri monografije: godine 1993. autora Feđe Vukića „Damir Mataušić“ u izdanju Grafičkog zavoda Hrvatske; godine 1998. autora Bogdana Mesingera „Medaljer Damir Mataušić“ u izdanju Galerije Garestin iz Varaždina i MGC Klovićevi dvori iz Zagreba i godine 2010. monografija istoga autora „Damir Mataušić“ s kompletnom bibliografijom i popisom radova, u izdanju Školske knjige iz Zagreba.

Damir Mataušić sudjelovao je u radu više sveučilišnih tijela, upravnih i umjetničkih vijeća te prosudbenih i natjecajnih tijela od nacionalnog i lokalnog značaja (prodekan za upravu i financije ALU Sveučilišta u Zagrebu, predsjednik umjetničko-prosudbenog tijela za likovnu i primijenjenu umjetnost „Nagrade Vladimir Nazor“, član Rektorskog kolegija u širem sastavu Sveučilišta u Zagrebu, član Odbora za proračun Sveučilišta u Zagrebu, član umjetničkog savjeta Memorijala Ive Kerdića u Osijeku, član Upravnog vijeća Moderne galerije u Zagrebu, član Vijeća umjetničkog područja Sveučilišta u Zagrebu, član Sveučilišnog povjerenstva za poslijediplomske specijalističke studije, član Matičnog povjerenstva za interdisciplinarno područje).

U klasi prof. Damira Mataušića diplomiralo je tridesetak studenata Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, više od 300 studenta pohađalo je izbornu nastavu kolegija, a 25 studenata iz Europe, Amerike, Kine, Egipta, Australije i drugih zemalja pohađalo je kolegij u sklopu Erasmus projekta razmjene studenata. Do umirovljenja, krajem akademske godine 2021., predavao je kao redoviti profesor u trajnom zvanju na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, na Kiparskom odsjeku – usmjerenje Mala plastika i medaljerstvo (preddiplomski, diplomski, poslijediplomski specijalistički i doktorski studij), a 2022. godine izabran je u počasno zvanje profesor emeritus. Živi i radi u Zagrebu.

izv. prof. dr. sc. Iva Šverko

Iva Šverko je znanstvena savjetnica na Institutu društvenih znanosti Ivo Pilar. Doktorat u polju psihologije stekla je 2008. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, kao i diplomu i znanstveni magisterij. U Institutu društvenih znanosti Ivo Pilar u Zagrebu zaposlena je od 2000. godine, a na Sveučilištu u Zagrebu kontinuirano održava nastavu od 1999. godine.

Središte znanstvenog interesa Ive Šverko dominantno je psihologija razvoja karijere, te psihologija kreativnosti. Objavila je ukupno 42 znanstvena rada te sudjelovala na međunarodnim i domaćim znanstvenim skupovima na kojima je imala više od 100 aktivnih izlaganja. Trenutno vodi istraživački projekt Hrvatske zaklade za znanost Slobodno odlučivanje o karijeri: Uloga autonomne karijerne motivacije i zaštitnih i rizičnih faktora u profesionalnom razvoju adolescenata koji se provodi na Institutu Ivo Pilar od siječnja 2020. do prosinca 2024. godine. Od recentnih projekata bila je voditeljica uspostavnog istraživačkog projekta Hrvatske zaklade za znanost Profesionalni razvoj u adolescenciji: određenje modela tranzicije karijere adolescenata (2014. do 2017., Institut Ivo Pilar) te je vodila i surađivala na nizu istraživačkih projekata u području razvoja karijere i poticanja kreativnosti mladih, financiranih sredstvima Ministarstva znanosti, obrazovanja i sporta Republike Hrvatske, Instituta društvenih znanosti Ivo Pilar, Agencije za mobilnost i programe EU, Hrvatskog zavoda za zapošljavanje, Ministarstva znanosti i tehnologije Republike Srbije, Ureda za obrazovanje, kulturu i šport Grada Zagreba te Instituta otvoreno društvo.

Redovito je sudjelovala u nastavi na Sveučilištu u Zagrebu kao vanjska suradnica Akademije likovnih umjetnosti i Fakulteta hrvatskih studija, sada u statusu izvanredne profesorice. Trenutno na Akademiji likovnih umjetnosti predaje kolegij Uvod u psihologiju umjetnosti, a na Fakultetu hrvatskih studija kolegij Psihologija izbora zanimanja. Uz njeno mentorstvo izrađeno je više od 30 studentskih završnih radova. U poslijediplomskoj nastavi je sudjelovala kao članica povjerenstva za praćenje izrade doktorske disertacije na Doktorskom studiju psihologije na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu i na Doktorskom studiju psihologije na Filozofskom fakultetu u Nišu.

Članica je uredništva časopisa Psihologija te članica savjeta časopisa International Journal for Vocational and Educational Guidance. Članica je Hrvatskog psihološkog društva, Hrvatske psihološke komore, International Association for Educational and Vocational Guidance

IAEVG, European Society for Vocational Designing and Career Counseling ESVDC te predsjednica Društva za istraživanje i razvoj ljudskih potencijala Razbor.

U okviru stručne djelatnosti tijekom svoje karijere aktivno je surađivala u razvoju niza besplatnih online alata za profesionalno usmjeravanje mladih (Put karijere, Moj izbor: Upitnik interesa i kompetencija, Karijera.hr, Vodič kroz zanimanja), kao i u adaptaciji i provođenju radionice za poticanje profesionalnog razvoja (Školski program profesionalnog razvoja). Također, redovita je suradnica na edukacijama za psihologe o pristupima i tehnikama profesionalnog usmjeravanja u osnovnim i srednjim školama, koje organizira Euroguidance i Agencija za mobilnost i programe EU.

ZAHVALE

Zahvaljujem svom mentoru, professoru emeritusu Damiru Mataušiću, na kontinuiranim poticajima i ohrabivanju bez kojih se ne bih odvažila na sažimanje i „spuštanje“ na papir dugogodišnjeg umjetničkog istraživanja, a zahvaljujući njegovoj vjeri u mene usudila sam se istraživanju prići slobodno, prateći vlastiti umjetnički razvoj i interese.

Zahvaljujem se svojoj teorijskoj mentorici izv. prof. dr. sc. Ivi Šverko što me uputila u istraživačke metode te me usmjerila u temama istraživanja, a naročito što je dijelila sa mnom uzbuđenje istraživanja umjetničkog doživljaja fokusnim grupama. Zahvaljujući njenoj zainteresiranosti i bezrezervnoj podršci otvorile su mi se važne spoznaje o vlastitom kreativnom procesu i umjetničkom radu.

Želim se posebno zahvaliti i dragim kolegicama i prijateljicama koje su mi pomogle u ključnim trenucima: Antoniji Balić Šimrak što me ohrabrila i potaknula da se u zadnji tren odlučim na ovu avanturu, Anđelki Dobrijević Turina na inspirativnim razgovorima te što me u stisci zadnjih dana pisanja požrtvovno podržala svojim lektorskim umijećem, Hani Lukas Midžić na domišljatim i ohrabrujućim komentarima „u sridu“ kad god treba te Anne Berk na kontinuiranom entuzijazmu i suosjećajnosti.

Na kraju, veliko hvala mom suprugu bez kojeg bi ovaj poduhvat bio nemoguć.

SAŽETAK

Uloga tjelesne percepcije u doživljavanju djela u kiparstvu tema je ovog umjetničkog istraživanja utemeljenog na praksi, u kojem autorica prepoznaje tjelesnu interakciju kao važan segment vlastitog stvaralaštva te istražuje radove drugih umjetnika koji pokazuju izrazito bogat i inventivan raspon tjelesnog iskustva u doživljaju umjetničkih radova. Tjelesna uključenost posjetiteljima omogućuje bolje povezivanje i cjelovitiji doživljaj, što potvrđuju rezultati dvaju kvalitativnih istraživanja provedenih metodom fokusnih grupa s posjetiteljima izložbi „Introverti“ i „Sam/a sa sobom“. Rezultati pokazuju da tjelesna interakcija mijenja i širi doživljaj, stvara osjećaj sudjelovanja i sukreiranja rada te omogućuje bolje razumijevanje djela.

Navedene spoznaje potkrijepljene su Gardnerovom teorijom višestrukih inteligencija te teorijom o stilovima učenja Neila Fleminga (VARK model). Obje teorije iz područja psihologije edukacije tjelesnu percepciju ravnopravno uključuju u razmatranja o našim sposobnostima i o načinima na koje primamo, obrađujemo i iskazujemo znanje. Pokazuju na koje su načine naše tjelesne sposobnosti uključene u stvaranje i doživljavanje umjetničkih djela te kako je kinestetički modalitet (razmišljanje kroz djelovanje) važan u kreativnom procesu i u komunikaciji s publikom. Razumijevanje uloge tjelesne percepcije u doživljaju kiparskih djela prošireno je tijekom istraživanja od direktne tjelesne interakcije prema svijesti o vlastitom tijelu (propriocepciji), zapamćenom tjelesnom iskustvu (kinestetičkoj i taktilnoj memoriji) te doživljaju u tijelu (tjelesnoj empatiji).

U praktičnom dijelu istraživanja autorica stvara procesom tipičnim za kinestetički modalitet, oslanjajući se na iskustvo i „razgovor“ s materijalom, uzimajući pritom u obzir rezultate istraživanja fokusnim grupama. Završno djelo poziva na interakciju i omogućuje slojevito tjelesno iskustvo afirmirajući tjelesnu percepciju koja je nedovoljno prepoznata u kontekstu stvaranja, doživljavanja i izlaganja kiparskih djela.

Ključne riječi: *kiparstvo, tjelesna percepcija, tjelesna interakcija, tjelesna empatija, kinestetički modalitet*

SUMMARY

This practice-based artistic research focuses on the role of bodily perception in experiencing sculpture. The topic stemmed from an analysis of the author's previous artistic work, in which the active role of visitors exposed to artworks was recognized as an important segment in experiencing the works. As sculptures are usually experienced only visually, this segment of experience has raised many questions about the possibilities and significance of touch and bodily perception in sculpting.

The research into the work of artists who focus on bodily perception has shown that this approach is a rich source of inspiration and possibilities, thus the thesis presents artworks that entail active physical participation on the part of the viewer in order to be fully experienced. This includes artworks that require completion through participation and imagination of visitors (Morris, Walther), artworks that use materials and objects as catalysts for interaction between visitors (Clark), artworks that instruct visitors to establish active relationships with exhibited items and objects (Wurm, Žanić), artworks based on constructions and installations (Gormley, Höller, Neto, Oiticica, Soto), and artworks that stimulate the viewers with their visual properties (Kapoor) or offer them an enhanced perceptual experience and a total immersion into the ambience of the exhibition (Eliasson).

Physical involvement allows visitors to connect with a work more intensely and gain a more profound experience, which is confirmed by the results of two qualitative studies conducted using the focus group method, with visitors of the artist's exhibitions "Introverts" and "Encounter with Ourselves". The results show that physical interaction enhances the interest of visitors, broadens and changes the experience, gives a sense of participation in the creation of the work, and enables a better understanding of the work.

These findings are supported by Gardner's theory of multiple intelligences and Neil Fleming's theory of learning styles (VARK model). Both theories include bodily perception in considerations about the ways in which we gain, process and express knowledge. They show how our bodily aptitudes are involved in creating and experiencing the works of art, and how kinesthetic modality (one of the four VARK modalities, associated with physics and reality, focusing on practical research and our own experience) is important in the creative process and communication with the audience.

In an analysis of ways in which bodily perception is present in experiencing the work of art, this research has demonstrated that bodily perception plays an important role both in artworks that allow direct physical contact, and in artworks that we experience only by looking. Beside haptic touch and physical interactivity, the author has shown that many artworks and traditional expressive means rely on bodily perception through memorized bodily experience (body memory) and awareness of one's own body (proprioception). This includes tactility, expressiveness of materials, the size of the work, the placement of the work in space, and the representation of position and movement (stability and instability) in figurative and abstract forms. Gardner also mentions the internal mimics as an important segment of physical intelligence in experiencing the works of art. Freedberg and Gallese describe it as bodily empathy, an internal bodily simulation that we experience thanks to a system of mirror neurons and related empathic feelings. We feel bodily empathy when we look at real or depicted movements and actions, but also when we look at traces of actions shaping the surface of sculptures and supporting the visual characteristics of the artworks, indirectly including bodily perception.

In the practical part of the research, the author creates a process typical of kinesthetic modality, conducting a “conversation” with the material, relying on her bodily experience and inner bodily sensation, as well as on the results of the research based on the focus group method. The resulting work promotes interaction and offers a layered physical experience through haptic perception, proprioception and bodily empathy. In this manner, it affirms bodily perception which has so far been insufficiently acknowledged in the context of creating, experiencing and exhibiting sculpture.

Keywords: sculpture, bodily perception, physical interaction, bodily empathy, kinesthetic modality

OPIS TERMINA I POJMOVA

Kiparstvo

Iako je u našem društvu predodžba o kiparstvu vrlo često vezana uz tradicionalno figurativno, mimetičko kiparstvo koje ima svoju povijest od starog vijeka do XIX. stoljeća, a predodžba kiparenja vezana uz klesanje kamena, pojam kiparstva već se davno proširio. Razvojem modernističkog kiparstva već od kraja XIX. st. i avangardnih pokreta prve polovice XX. stoljeća došlo je do razvoja apstraktnog kiparstva¹ kao i prostornih i kinetičkih konstrukcija, te upotrebe novih, netradicionalnih materijala. Također, novi pogled na kiparstvo donio je i nove interpretacije arheoloških, etnoloških i ritualnih predmeta koji se prepoznaju ili objašnjavaju kao kiparska djela, a u vizuru su ušli i artefakti iz drugih kultura. Razvojem umjetnosti poslije Drugog svjetskog rata shvaćanje kiparskih formi i materijala dodatno se proširilo. Od minimalističkih ambijenata u kojima je odnos između objekata kao i odnos prema prostoru galerije svjesno oblikovan te prostor više nije „pasivni omotač oko predmeta nego sastavni dio djela“ (Šuvaković, 2002.), do intervencija u krajoliku (*land art*), na ljudskom tijelu (*body art*), ili pak upotrebe toliko efemernog materijala kao što je vodena para.

Iako u postavangardi dolazi do konceptualnog proširivanja pojma kiparstva prema procesu i dematerijalizaciji (npr. shvaćanje političkog rada kao kiparske aktivnosti u socijalnoj skulpturi Josepha Beuysa), krajnje dematerijalizirana djela nisu uvrštena u suvremene preglede kiparstva, podrazumijevajući da je materijalnost ipak nezaobilazan, konstitucionalni dio kiparstva.

U ovom istraživanju pod pojmom „kiparstvo“ podrazumijevam svu širinu umjetničkih djela koja su u svom izrazu materijalna i trodimenzionalna. Od figurativnih kipova, apstraktnih skulptura², objekata i konstrukcija, oblikovanih prostora ambijenata ili prostornih kompozicija instalacija, do „nađenih“ objekata³ i *ready-madea*, asamblaža, intervencija, *land arta* itd.

¹ pa i terminološkog razlikovanja kipa (figurativnog) i skulpture (apstraktne)

² i reljefa, figurativnih i apstraktnih

³ *objet trouvé*

Tjelesni osjeti i tjelesna percepcija

Po tradicionalnoj podjeli razlikujemo pet osjeta: vid, sluh, njuh, okus i dodir. Strogo gledano, pod pojmom dodira podrazumijevamo osjete pritiska, teksture i vibracije, međutim, suvremena fiziologija i psihologija prepoznaju još niz drugih osjeta, a to su: kinestetički osjet (osjet položaja i pokreta dijelova tijela), ostali kožni osjeti (osjeti za hladno, toplo i bol), vestibularni osjet (osjet ravnoteže, ubrzanja i položaja cijelog tijela) i organski osjet (svijest o unutrašnjim organima i procesima u njima). Osim vestibularnog, svi navedeni osjeti kao i osjet dodira specifični su u odnosu na vid, sluh, njuh i okus po rasprostranjenosti receptora po cijelome tijelu, u koži i potkožnim slojevima, mišićima, tetivama, zglobovima i unutrašnjim organima i uglavnom djeluju zajedno, pa ih se često zajednički naziva dodirom u širem smislu ili tjelesnim (somatskim) osjetima.

Tjelesni osjeti su u stalnoj interakciji i zajednički sudjeluju u percepciji našeg vlastitog tijela, njegovog odnosa s fizičkom okolinom, te u izvođenju pokreta i kretanju. Zahvaljujući tjelesnim osjetima svjesni smo materijalne realnosti, svog postojanja u njoj (utjelovljenosti) i sposobni smo aktivno u njoj (su)djelovati.

Unutar širokog područja tjelesne percepcije prepoznajemo neke sustave kombiniranog djelovanja različitih tjelesnih osjeta. To su haptička percepcija i propiocepcija. **Haptička percepcija** odnosi se na proces aktivnog taktalnog istraživanja i podrazumijeva zajedničko djelovanje kožnog i kinestetičkog osjetilnog sustava u npr. prepoznavanju predmeta opipom. **Propriocepcija** opisuje djelovanje vestibularnog osjeta i kinestetičkog osjetilnog sustava te nam pruža svijest o položaju vlastitog tijela i dijelova tijela u prostoru i omogućava stabilnost, pokretanje dijelova tijela i kretanje cijelog tijela.

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. TEMA ISTRAŽIVANJA	2
2.1. Metodologija.....	2
2.2. Prepoznavanje i definiranje teme.....	3
2.3. Analiza vlastitih umjetničkih radova.....	4
3. KONCIPIRANJE ISTRAŽIVANJA	8
3.1. Hipoteze.....	8
3.2. Ciljevi istraživanja.....	8
3.3. Očekivani doprinos predloženog istraživanja.....	8
4. TJELESNA PERCEPCIJA	10
4.1. Tjelesni osjeti i percepcija.....	11
4.2. VARK teorija o stilovima učenja Neila Fleminga.....	16
4.3. Gardnerova teorija višestrukih inteligencija.....	21
4.4. Tjelesna empatija.....	28
4.5. Razumijevanje vlastitog kreativnog procesa kroz prizmu prikazanih teorija.....	32
5. TJELESNA PERCEPCIJA I KIPARSTVO	37
5.1. Tjelesna percepcija u stvaranju kiparskih djela.....	40
5.2. Tjelesna percepcija u doživljavanju kiparskih djela.....	41
5.2.1. Instinktivna tjelesna reakcija i povezivanje.....	42
5.2.2. Taktilnost i zapamćeno tjelesno iskustvo.....	44
5.2.3. Svijest o veličini vlastitog tijela.....	47
5.2.4. Direktna tjelesna interakcija.....	48
5.2.5. Pokretanje posjetitelja vizualnim svojstvima.....	51
5.2.6. Doživljaj prostora.....	53
5.3. Prikaz umjetnika i umjetničkih djela relevantnih za ovo istraživanje.....	59
5.3.1. Četiri autora iz 60-ih i 70-ih godina.....	60
5.3.2. Šest suvremenih autora i radovi nastali unutar zadnjih 20-ak godina.....	65

6. ISTRAŽIVANJE ULOGE TJELESNE PERCEPCIJE U KIPARSTVU	
METODOM FOKUSNIH GRUPA	72
6.1. Cilj istraživanja fokusnim grupama na izložbi „Introverti“	73
6.2. Rezultati istraživanja fokusnim grupama.....	74
6.2.1. Potreba za dodirrom i kretanjem.....	74
6.2.2. Važnost interakcije.....	75
6.2.3. Uvjeti za interakciju	77
6.3. Zaključak istraživanja tjelesne percepcije u kiparstvu.....	78
7. PRAKTIČNO ISTRAŽIVANJE	80
7.1. Početna točka.....	80
7.2. Razvoj ideje <i>box</i> -ova.....	81
7.2.1. Određivanje veličine i oblika.....	84
7.2.2. Razrada oblika.....	86
7.3. Istraživanje fokusnim grupama na izložbi „Sam/a sa sobom“.....	89
7.3.1. Cilj istraživanja.....	89
7.3.2. Rezultati.....	90
7.3.2.1. Opći doživljaj izložbe.....	90
7.3.2.2. Uloga fokusnih grupa u doživljaju.....	94
7.3.2.3. Izgled objekata.....	95
7.3.3. Zaključak.....	96
7.4. Razrada završnog kiparskog djela.....	97
8. ZAKLJUČAK	103
POPIS LITERATURE	106
ŽIVOTOPIS	110

1. UVOD

Ovo umjetničko istraživanje utemeljeno na praksi bavi se ulogom tjelesne percepcije u kiparskom stvaralaštvu te razvija kiparsko djelo koje uz vizualnu omogućuje i traži tjelesnu angažiranost i interakciju. U istraživanju se prepliću proučavanje teorije i vlastite umjetničke prakse te razvoj praktičnog rada.

U teorijskom dijelu istražuje se koje sve osjete suvremena psihologija i fiziologija prepoznaju kao dodir u širem smislu, odnosno kao tjelesne osjete, te se proučava njihovo međudjelovanje u haptičkoj percepciji i proprioceptiji. Predstavljaju se dvije teorije iz područja psihologije edukacije koje prepoznaju tjelesnu percepciju kao važan element ljudskih sposobnosti (teorija višestrukih inteligencija Howarda Gardnera, tjelesno-kinestetička inteligencija) i načina primanja i dijeljenja znanja (teorija o stilovima učenja VARK model Neila Fleminga, kinestetički modalitet). Razmatranje Gardnerove tjelesno-kinestetičke inteligencije nadopunjuje se suvremenim spoznajama iz područja neuroznanosti o sistemu zrcalnih neurona i njihovoj ulozi u tjelesnoj empatiji pri promatranju i doživljavanju djela likovne umjetnosti. Poglavlje završava istraživanjem vlastite prakse u kontekstu prikazanih teorija.

U nastavku, istraživanje se bavi prepoznavanjem uloge tjelesne percepcije u kiparstvu, s naglaskom na doživljaju umjetničkog djela, te prikazom mogućnosti tjelesne percepcije u kiparstvu kroz radove umjetnika koji se oslanjaju na tjelesnu uključenost posjetitelja. Uloga tjelesne percepcije istražuje se i metodom fokusnih grupa na primjeru autoričinih dviju izložbi "Introverti" te „Sam/a sa sobom“.

Izložba „Sam/a sa sobom“ dio je praktičnog istraživanja u sklopu kojeg razvijam ideju gipskartonskih *box*-ova u koje posjetitelji mogu ući i doživjeti ih cijelim tijelom. Istraživanje fokusnim grupama usmjereno je na prikupljanje podataka o doživljaju izložbe, što koristim za zadnju fazu oblikovanja praktičnog rada.

2. TEMA ISTRAŽIVANJA

Tema ovog istraživanja je proučavanje uloge i mogućnosti tjelesne percepcije u kiparstvu, a proizašla je iz analize i pokušaja razumijevanja vlastitih umjetničkih preokupacija i preferencija. Iako je u doživljavanju kiparskih djela ključno gledanje, vizualna percepcija (a na tome se temelji i edukacija u kiparstvu), važan dio i doživljaja i stvaranja čine tjelesni osjeti i tjelesna percepcija. Taj aspekt kiparstva nije dovoljno prepoznat ni u teoriji ni u praksi. U ovom istraživanju polazište je u mome vlastitom umjetničkom radu, a tema se definira i istražuje kroz saznanja o tjelesnim osjetima iz psihologije te teorijama o modalitetima inteligencije i stilovima učenja iz psihologije edukacije. Kako je istraživanje utemeljeno na praksi, razvijam umjetnički rad istražujući mogućnosti oblikovanja tjelesne interakcije, te putem kvalitativne metode fokusnih grupa istražujem kako publika doživljava takav rad.

Dakle, tema ovog istraživanja je proučavanje uloge i mogućnosti tjelesne percepcije u doživljavanju kiparskih djela, te kreiranje kiparskog djela koje publika, uz vizualnu, doživljava i kroz tjelesnu percepciju.

2.1. Metodologija

Umjetnički doktorat i istraživanje utemeljeno na praksi relativno su novi pojmovi u akademskoj zajednici kako u Hrvatskoj tako i u inozemstvu. Metode umjetničkog istraživanja nisu ustaljene niti definirane. Dijelom se preuzimaju iz područja društvenih znanosti i edukacije, a dijelom se, koristeći znanja o kreativnim tehnikama, pokušavaju uspostaviti specifične metode prilagođene nepredvidljivom i dinamičnom kreativnom procesu.

U ovom istraživanju (utemeljenom na umjetničkoj praksi) oslonit ću se na istraživački model razvijan u umjetničkom doktoratu „Evoking Intimacy, Touch and the Thoughtful Body in Sculptural Ceramics“ Bonnie Kemske obranjenom na Royal College of Art u Londonu 2007. godine. Taj model odražava uobičajeni način rada u ateljeu u kojem na umjetnički rad utječu neformalna istraživanja iz mnogih drugih područja osim umjetničkog. Ključnu ulogu u ovom istraživanju ima preplitanje praktičnog umjetničkog istraživanja u ateljeu s teorijom i istraživačkim metodama iz društvenih i humanističkih znanosti.

To znači da iz dosadašnjeg umjetničkog rada proizlaze teme i pitanja koja istražujem u teorijskoj literaturi, a saznanja iz teorijskog istraživanja upotrebljavam za napredak u praktičnom istraživanju u ateljeu.

Također, iz rada u ateljeu proizlaze pitanja koja istražujem kvalitativnom istraživačkom metodom fokusnih grupa, a dobivene spoznaje koristim u praktičnom radu. Teorijski dio istraživanja i istraživanje metodom fokusnih grupa potiče razumijevanje i napredak praktičnog umjetničkog istraživanja i obrnuto. Praktični dio nije ilustracija teorijskog dijela niti teorijsko istraživanje služi samo objašnjavanju praktičnog dijela već, međusobno se nadopunjujući, pokreću razvoj projekta.

Metode koje će se koristiti u ovom umjetničkom istraživanju uključuju imaginaciju, oluju ili nabacivanje ideja (*brainstorming*), izradu skica i maketa, izradu fotomontaža, istraživanje materijala i tehnika, fotodokumentiranje rada u ateljeu, analizu vlastitih radova i proučavanje radova drugih umjetnika, istraživanje teorijske literature te kvalitativnu metodu fokusnih grupa. (Gray i Malins, 2004.)

2.2. Prepoznavanje i definiranje teme

Teme koje nose vitalni potencijal za razvoj kvalitetnog istraživanja leže u srži naše umjetničke prakse i najbolje se određuju istraživanjem vlastitog kreativnog rada te osvještavanjem inspiracije i osobnog kreativnog procesa. Analizom vlastitih kreativnih poriva i radova možemo dobiti uvid u narav vlastite prakse te prepoznati mehanizme i teme koje nas pokreću.

Takav interes za samorazumijevanjem doveo me je do susreta s raširenim modelom znanja i vještina, Neurolingvističkim programiranjem (NLP)¹.

Zaintrigirala me informacija o teoriji perceptivnih modaliteta koji se u NLP-u nazivaju „reprezentativni sustavi“, a teorija prepoznaje vizualni, auditivni i kinestetički. Iako NLP u znanstvenoj zajednici nailazi na osporavanje i kritiku, teorija reprezentativnih sustava otvorila mi je spoznaju sasvim novih mogućnosti razumijevanja sebe i drugih te zanimljivih i neprepoznatih temeljnih razlika u obrascima doživljavanja i izražavanja. Shvatila sam da moj umjetnički rad i namjere pokazuju mnoge karakteristike kinestetičkog tipa komunikacije i prepoznala temu svoga istraživanja: tjelesna percepcija u kiparstvu. No, ne zanima me tjelesno

¹ Neurolingvističko programiranje (NLP) je pristup u komunikaciji, osobnom razvoju i psihoterapiji koji su stvorili Richard Bandler i John Grinder u Kaliforniji, SAD, u sedamdesetim godinama 20. stoljeća.

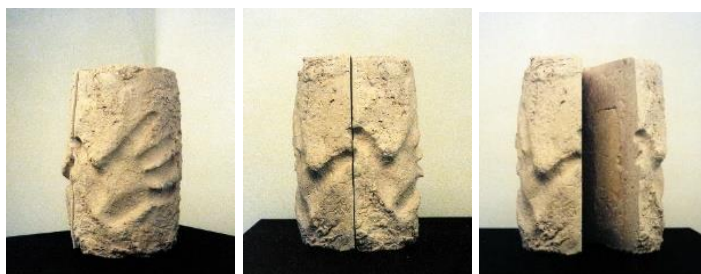
iskustvo kao tema radova koji se predstavljaju vizualnom ili tekstualnom dokumentacijom ili izvedbom, već me zanima tjelesno iskustvo prvenstveno pri samom doživljavanju umjetničkog djela.

2.3. Analiza vlastitih umjetničkih radova

Analizirajući svoju praksu, počevši od prvih samostalnih radova na Akademiji likovnih umjetnosti, primijetila sam da često nastojim gledateljima „dati da nešto rade“, a ne samo gledaju. Jedan od prvih samostalnih radova bila su tri rasklopiva drvena objekta u obliku svojevrsnih kutija koje „sadrže“ negativnu formu. Forma je cjelovita dok je kutija zatvorena i gledatelj je ustvari ne može sagledati, već je treba zamisliti. U tome mu pomaže sklapanje i rasklapanje, pa sam radove nazvala „Uzmite u ruke“, „Otvorite i pogledajte“ i „Vratite sklopljeno“. Iako temeljna ideja nije u rukovanju i fizičkom kontaktu, neobičnost samih naslova upućuje na važnost toga. Rad je izložen na 30. zagrebačkom salonu 1995. godine i bio je jedini koji se mogao dirati i kojim se moglo manipulirati.

Slično je kod još jednog studentskog rada koji je 1994. godine izložen na Trijenalu hrvatskog kiparstva. Sastojao se od četiri valjka s antropomorfnim elementima od kojih se tri moglo pokretati/vrtjeti, a četvrti valjak je „stao na noge“, naime, nije bio pokretan već je bio fiksiran za podnožje elementom koji je izronio iz njega i predstavlja nogu figure koja se u četiri faze pomalja iz valjaka. Naziv rada „Ne bu mene niko vrtil“ također jasno upućuje na pokret i iskustvo kretanja, koje je ovdje upotrijebljeno i u uobičajenom metaforičkom značenju.

Ideju rasklopivog objekta nastavila sam razvijati 1999. godine oblikujući u kamenoj žbuci „Uzmite u ruke II“. Napravljen je s otiskom dlanova na objektu da služe kao jasna uputa za rukovanje i način doživljavanja rada.



Slika 1. „Uzmite u ruke II“, 1999.

Rad „Cak!“ iz 1999. godine također ima mogućnost manipulacije. Središnji element je mobilan i omogućuje gledatelju da sam intervenira u rad pomičući ga. Onomatopejski naziv rada (koji sadrži i uskličnik koji pojačava intenzitet) jasno ukazuje na temu pokreta/radnje kao osnovnu inspiraciju za ovo djelo. Slična tema je u radu „Buć!“ iz 2003., samo što se pokretanje skulpture događa u dodiru sa živom prirodom, a ne akcijom gledatelja.

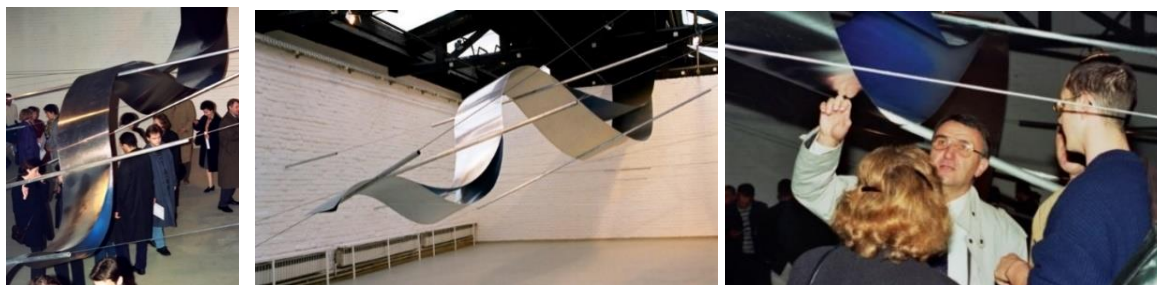


Slika 2. „Cak!“, 1999.



Slika 3. „Buć!“, 2003.

Zbunivši prve posjetitelje, u svom diplomskom radu i prvoj samostalnoj izložbi 1996. godine, oblikovala sam instalaciju koja je obuhvatila i povezala cijeli prostor Galerije SC stvarivši situaciju u kojoj posjetitelji fizički „ulaze“ u skulpturu i razgledavaju je kretanjem kroz nju. Namjera je bila angažirati cijeli prostor galerije, pa se „Val“ proteže duž galerije vežući se za zidove, koji time postaju vanjska opna rada a prostor galerije dio same skulpture. Posjetitelji ulaskom u galeriju ne vide klasično izložene pojedine radove već se nalaze „unutar“ rada, istražuju ga „iznutra“, krećući se u njemu i kroz njega, te su se na nekim mjestima prisiljeni sagnuti ili prekoračiti dijelove rada, osvještavajući tako još izričitije svoj fizički odnos s njime.



Slika 4. „Val“, 1996.

Većina daljnjih radova osmišljena je kao kompozicija elemenata u prostoru koja posjetitelje potiče na kretanje i istraživanje, te nude mogućnost dodira i manipuliranja.

Smatrala sam da će se gledatelji na taj način više zainteresirati za rad i bolje povezati, da će mu dulje posvetiti pažnju i detaljnije ga istražiti te da će to stvoriti jači i direktniji utisak kod publike, osjećaj da su nešto doživjeli/proživjeli.

U radu „Sjećanja II“ posjetitelji su suočeni s tri drvena sanduka različitih dimenzija u kojima je pijesak. Za sanduke su pričvršćene drvene lopatice i kistovi kao naznaka i uputa na mogućnost upotrebe. U dva sanduka na nekim mjestima iz pijeska izvire objekti od kamene žbuke, a u trećem, plitkom i sličnom dječjim pješčanicima u parkovima, izvire realni predmeti. Ovaj rad izložila sam na nekoliko samostalnih i skupnih izložbi i posjetitelji su se uvijek odazvali i upustili u istraživanje. Prekapajući po pijesku pronalazili su objekte koje sam oblikovala kao svojevrsne okamine (kalupe) predmeta iz svakodnevnog života te kao odljeve graviranih fotografija i tekstualnih zapisa koji su kontejneri mojih sjećanja, ali i opće točke svačijeg života (djetinjstvo, igračke, ključevi, roditelji, vjenčanja, oprostaji, bebe, proslave, pribor za jelo...).

Posjetitelji su se u pravilu dugo zadržavali uz svaki sanduk, te uspostavljali i međusobnu komunikaciju. U razgovoru s njima spoznala sam da već sama radnja prekapanja po pijesku i osjet pijeska pod prstima budi osjećaje i sjećanja.



Slika 5. „Sjećanja II“, 2004./05.

U radovima „Sjećanja I“ i „Introverti“ ponavljam sličnu strategiju komponiranja više elemenata u prostoru koji su u međusobnom odnosu i potiču na razgledavanje i istraživanje. U ovim radovima koristim i tehnologiju, ali uvijek kao alat kojim se ručno manipulira te koji potiče akciju i omogućuje samostalno istraživanje.

U „Sjećanjima I“ posjetitelji mogu vaditi i pregledavati silikonske valjke umetnute u gipsanu ploču, a u prostoru iza tog svojevrsnog reljefa mogu pregledati rendgensku snimku reljefa. Unutrašnjost valjaka mogu također istražiti i upotrebom ultrazvučnog aparata.



Slika 6. „Sjećanja I“, 2004.

U prikazanim radovima prepoznala sam potrebu da posjetiteljima osiguram priliku za fizički angažman i kontakt. Radila sam objekte koji omogućuju manipulaciju i dodir, u nekim sam radovima tematizirala pokret i kretanje, a u izložbenim instalacijama postavom poticala istraživanje i interakciju.

Druga tematska linija koju sam prepoznala u svojim radovima, a koja se provlači i kroz neke već spomenute radove („Uzmite u ruke“, „Sjećanja“, „Introverti“), interes je za „unutrašnje“, svojevrsna „skulpturalna introspekcija“, prikaz postojanja onog nematerijalnog, duhovnog, psihološkog, što se u ovom istraživanju pokazalo u povezivanju saznanja i metoda iz područja psihologije i kiparstva.

3. KONCIPIRANJE ISTRAŽIVANJA

3.1. Hipoteze

- Tjelesni osjeti (dodir i ostali kožni osjeti, kinestetički osjeti, osjet ravnoteže i organski osjeti) i tjelesna percepcija važan su integralni dio u stvaranju i doživljavanju radova u kiparstvu.
- Uloga tjelesnih osjeta i tjelesne percepcije u doživljavanju kiparskih djela nije dovoljno prepoznata.
- Tjelesni osjeti i tjelesna percepcija bogat su izvor inspiracije i mogućnosti u stvaranju i doživljavanju radova u kiparstvu, te omogućuju cjelovitiji i intenzivniji doživljaj ostvarujući aktivno gledanje.

3.2. Ciljevi istraživanja

- Kreirati kiparsko djelo koje uz vizualnu u velikoj mjeri traži i omogućuje i tjelesnu percepciju kod posjetitelja, stvarajući aktivniji i intenzivniji doživljaj.
- Doprinijeti boljem razumijevanju i afirmaciji tjelesne percepcije u doživljavanju i stvaranju djela likovne umjetnosti.
- Istražiti tjelesne osjete i tjelesnu percepciju u kontekstu likovne umjetnosti

3.3. Očekivani doprinos predloženog istraživanja

- Ostvareno kiparsko djelo koje od posjetitelja traži tjelesni angažman i uz vizualnu omogućuje i tjelesnu percepciju, ostvarujući takvim aktivnim gledanjem cjelovitiji i intenzivniji doživljaj
- Doprinos većem razumijevanju i afirmaciji potencijala tjelesne percepcije u stvaranju i doživljavanju djela likovne umjetnosti

- Doprinos pomicanju granica poimanja likovnog djela, boljem razumijevanju doživljaja umjetničkog djela i razvijanju strategija za bolju/intenzivniju komunikaciju s publikom.

4. TJELESNA PERCEPCIJA

Istražujući kinestetičku percepciju i ideju perceptivnih modaliteta identificirala sam teoriju o stilovima učenja VARK model Neila Fleminga te teoriju višestrukih inteligencija Howarda Gardnera, jer obje prepoznaju tjelesnu percepciju kao jedan od modaliteta i vrlo su raširene u praksi. Govore o mnogostrukosti i različitosti naših sposobnosti te se bave istraživanjem načina na koje primamo informacije i kako se izražavamo, a rasvijetlile su mi vlastito iskustvo stvaranja i doživljavanja te dale teorijski okvir istraživanju.

U prvom poglavlju ove cjeline prikazujem osjete koji se vežu uz tijelo, dodir i pokret, te što suvremena psihologija i fiziologija prepoznaju pod kategorijom tjelesne ili somatske percepcije.

Zatim predstavljam spomenute teorije koje su ostvarile snažan utjecaj u području edukacije. Objе imaju vrlo raširenu praktičnu primjenu i prihvaćeno je mišljenje da su izuzetno korisne u shvaćanju ljudskih potencijala te u kontekstu samorazumijevanja i samoosnaživanja. U ovom istraživanju daju novi okvir sagledavanju i razumijevanju mog vlastitog rada, razmatranju rada i stavova drugih umjetnika i stručnjaka unutar svijeta umjetnosti, te omogućuju osvješteniji pristup razumijevanju doživljaja umjetničkih radova kod publike. Također, istraživanje ovih teorija potaknulo je ideje i utjecalo na razradu praktičnog rada koji je dio ovog istraživanja utemeljenog na praksi.

VARK model dolazi iz teorija o stilovima učenja koje se bave načinima na koje ljudi uče i komuniciraju, odnosno načinima na koje primaju, obrađuju i pamte informacije te kako ih predstavljaju drugima. Ova teorija učenja važna je za istraživanje jer identificira četiri stila učenja – modaliteta, gdje se uz vizualni, auditivni i tekstualni navodi i kinestetički modalitet.

Teorija višestrukih inteligencija Howarda Gardnera inteligenciju definira kao skup sposobnosti, nadarenosti i mentalnih vještina koje u većoj ili manjoj mjeri posjeduju svi ljudi. Teorija originalno opisuje sedam različitih vrsta inteligencije, među kojima je nekoliko povezano s tjelesnom percepcijom, dok se jedna i naziva tjelesno-kinestetička inteligencija.

Gardnerova razrada tjelesno-kinestetičke inteligencije vodi do poglavlja koje predstavlja neuroznanstveno otkriće mehanizma zrcalnih i kanonskih neurona i njihovu ulogu u doživljavanju umjetničkih djela.

U zadnjem poglavlju ove cjeline predstavljam na koji se način ove spoznaje vežu uz moje umjetničko stvaralaštvo i ovo istraživanje.

4.1. Tjelesni osjeti i percepcija

Tradicionalno je učenje, još od Aristotela, da ljudi imaju pet osjeta: vid, sluh, njuh, okus i dodir. No dodir je malo drugačiji od ostalih osjeta i puno kompleksniji. U uobičajenom shvaćanju, osjet dodira obično povezujemo s radnjom dodirivanja (aktivni dodir) ili osjetom kada nešto dodiruje nas (pasivni dodir). Aktivni dodir predstavlja naše aktivno istraživanje površine nekog predmeta (ili bića), a u slučaju pasivnog dodira mi smo ti koji smo dodirivani. Osim samog dodira, ovi primjeri uključuju i pokret, kao i osjet topline ili hladnoće. Novija fiziologija i psihologija prepoznaju dodir, pokret i osjete hladnoga i toploga kao posebne osjetilne sisteme. Zatim, dodir, za razliku od drugih osjeta, nije povezan s jednim osjetilnim organom, već su receptori za dodir raspoređeni po cijelom tijelu. Dodir je jedini osjet koji se ne može isključiti (kao kad zatvorimo oči ili začepimo uši, na primjer), dodir je stalno prisutan. Razvojna psihologinja Tiffany Field u svojoj knjizi „Touch“, izdanoj 2001. godine i reizdanoj 2014. godine, navodi kako prva senzorna iskustva djeteta u truhu majke dolaze kroz osjet dodira. Field se bavi važnosti dodira u razvoju djeteta (učincima taktilne i kinestetičke stimulacije kod novorođenčadi) te važnosti dodira za fizičko i mentalno zdravlje odraslih, smatrajući kako je dodir najzanemareniji osjet u znanosti. Razvojna psihologija prepoznaje i ključnu važnost dodira u stvaranju emocionalnih veza i privrženosti, što je 1958. godine potaknuo Harlow svojim eksperimentom s majmunčićem i zamjenskim žičanim „majkama“².

Novija psihologija i fiziologija prepoznaju sve više osjeta i osjetilnih sustava koji su povezani s dodiranjem kako je opisan na početku, a to su ostali kožni osjeti kao što je osjet boli, osjeti koji omogućuju pokret i svijest o položaju tijela i udova, osjeti unutrašnjih organa. U svom predavanju u Zagrebu 2008. godine britanski sociolog i autor knjige „The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies“ Mark Paterson naglašava kompleksnost i važnost dodira: „Dodir je nepobitno prisutan, utkan u našu širu osjetilnu tapiseriju, on je nit koja doprinosi gustoći i omogućuje potvrđivanje svakodnevnog utjelovljenog iskustva. Život bez dodira gotovo je nezamisliv i pojavljuje se, na sreću, samo u rijetkim neuropsihološkim slučajevima.“ Te nastavlja: „iako čine temelj analiza neuropsiholoških slučajeva, propiocepcija i drugi srodni

² Eksperiment je pokazao važnost dodira u stvaranju emocionalne privrženosti, jer je majmunčić većinu vremena provodio uz krpenu „majku“.

tjelesni osjećaji, osjeti i dodir naprosto se zanemaruju ili omalovažavaju u humanističkim znanostima ili znanostima o društvu.“ A kako navodi Paterson, „zapadna medicina, psihologija i znanost o društvu tek (su) relativno nedavno priznale (razne tjelesne osjete) uvrštavanjem u leksikon, a u terminologiji još uvijek vlada velika zbrka“ (Paterson, 2008). Autori knjige „Psychology. The Science of Mind and Behavior“ (Passer i Smith 2009) također izražavaju čuđenje time koliko se malo zna o funkcioniraju kožnih osjeta, s obzirom na njihovu važnost.

Zapostavljenost osjeta dodira i usredotočenost prvenstveno na vid i (manje) na sluh vidljiva je u knjigama opće psihologije, ali je zapanjujuća u jednoj od novijih knjiga, udžbeniku posvećenom upravo osjetima i percepciji E. Brucea Goldsteina iz 2007. godine, prevedenom i kod nas. U knjizi koja broji više od 400 stranica dodiru je posvećeno samo poglavlje „Kožni osjeti“ od 24 stranice (isto koliko i kemijskim osjetima – njuhu i okusu), a u poglavljima „Percepcija gibanja“, „Percepcija i djelovanje“ i „Razvoj percepcije“ autor se bavi isključivo vidom i nešto malo sluhom. U uvodu poglavlja o kožnim osjetima doslovce izjavljuje da će se „osvrnuti“ na kožne osjete, iako ukazuje na njihovu važnost u svakodnevnim radnjama koje obavljamo rukama, na važnosti boli kao sistema upozorenja te o neizostavnosti dodira u kontekstu seksa. Dalje kaže: „Kožni osjeti nastaju pomoću somatosenzornog sustava koji je također odgovoran za druge dvije vrste opažanja: propriocepciju, 'osjećaj u tijelu' kod kojeg informacije iz kože, mišića, tetiva i vestibularnog sustava (sustava za ravnotežu) rezultiraju percepcijom tijela i kinesteziju, osjećaj položaja i pokreta udova“, ali nastavlja: „Našu ćemo pažnju usmjeriti primarno na dodir i bol.“ Nevjerojatna usmjerenost na vid iskače u svim poglavljima, pa tako o percepciji gibanja govori kao o „automatskom procesu pokretanom podraživanjem mrežnice ili podraživanjem mrežnice kombiniranim sa signalima vezanim za pokretanje očiju“ i nastavlja o iskustvu koje utječe na taj proces, a to iskustvo je također vezano uz vid (Goldstein, 2011, str. 208.). Pokret je za njega „automatski proces“ o kojem nema ništa dalje za reći. Kad govori o izvođenju vještina (str. 224.), također govori samo o ulozi vida i između ostaloga kaže: „... vrhunski gimnastičari lošije izvode salto kad su im oči zatvorene“; kad govori o kretanju kroz okolinu (str. 219.), govori samo o „optičkom toku“, a ravnotežu isto istražuje samo u odnosu na vizualnu percepciju „ljuljajuće“ sobe, te zaključuje: „... vid je tako važna odrednica održavanja ravnoteže da informacije koje pomoću njega primamo mogu nadjačati informacije iz izvora koji se tradicionalno smatraju najvažnijima za održavanje ravnoteže, poput unutarnjeg uha i receptora na mišićima i zglobovima“ (str. 221.). No ne spominje da se ravnotežu može održavati bez vida, ali u slučaju bolesti unutarnjeg uha ili neuroloških problema s mišićima, to je jako otežano ili nemoguće. Upravo kako primjećuje Paterson: „Dodir rijetko dopijeva u žarište akademskog izučavanja, barem u svojoj

specifičnosti. Češće se istražuje u vezi s drugim osjetima ili unutar općenitijih konteksta utjelovljenja. Manjak takvih istraživanja doista je uočljiv, a kada i dođe do istraživanja dodira, ona su često tangencijalna“ (Paterson, 2008).

Postoje i drugi razlozi zapostavljenosti dodira osim kompleksnosti i isprepletenosti s drugim osjetima te uzimanja zdravo za gotovo. To je vjekovna kulturološka podjela na tijelo i um (prisutna i u filozofiji i u znanosti), gdje se vid povezuje uz svjetlost i znanje, a tijelo (dodir) uz tamu i grešnost.

Saznali smo, dakle, da uz pojam dodira suvremena psihologija veže pojam kožnih osjeta. Osjet se u psihologiji definira kao proces detekcije i kodiranja energije podražaja iz tijela ili okoline u osjetilnom sustavu. Podražaj izaziva promjenu u receptoru, što izaziva promjenu u živčanim vlaknima koja povezuju receptorni dio nekog osjetila s pripadajućim dijelom u mozgu i tada nastaje osjet. Goldstein kaže da „mnoge od dodirnih opažanja koje osjećamo zbog podraživanja kože možemo povezati s četiri vrste mehanoreceptora koji se nalaze u epidermi i dermi“ (Goldstein, 2011, str. 305.). No, uz mehanoreceptore, u koži se nalazi i više vrsta termoreceptora povezanih s temperaturom, nociceptora povezanih s bolom i proprioceptora povezanih s položajem, što navodi na razmišljanje da dodir nije jedan jedinstveni osjet, nego funkcionira kao široki senzorni modalitet koji koristi kombinacije brojnih receptora u koži (Paterson, 2008). Dodir u svakodnevnom smislu vezan je uz kožu i to mehanoreceptore koji omogućuju osjet pritiska, teksture i vibracije, te termoreceptore koji nas obavještavaju da li je to što dodirujemo toplije ili hladnije od temperature našeg tijela. No bol, koju doživljavamo također preko receptora u koži, nije nešto što u tom smislu povezujemo s dodirom, iako je dodir može izazvati. U Medicinskom leksikonu dodir je ovako definiran: „Opip, složeni osjet što nastaje mehaničkim podraživanjem osjetnih tjelešaca (mehanoreceptora). Čine ga: a) osjet dodira (taktilni osjet) što nastaje podraživanjem taktilnih receptora u koži, potkožnom tkivu i sluznici, b) osjet tlaka što nastaje zbog deformacije dubokih tkiva i c) osjet vibracije.“ (što odgovara prije spomenutim osjetima teksture, pritiska i vibracije). Te se nastavlja: „Prejako mehaničko podraživanje uzrokuje osjet boli.“ Također se spominje i rasprostranjenost receptora na tijelu, za što je upotrijebljen termin – oštrina opipa: „Oštrina opipa najveća je na jagodicama prstiju gdje se mogu razlučiti dva odvojena podražaja čak i kada su dvije igle razmaknute svega 1-2mm, a najmanja je na leđima gdje taj razmak iznosi 30-70 mm. Oštrina opipa ovisi o gustoći osjetnih tjelešaca“ (Medicinski leksikon, 2014).

No pokret kojim dodirujemo više se ne oslanja samo na kožne osjete, jer je za koordinirani i rafinirani pokret potrebno skupiti podatke i iz mišića, tetiva i zglobova, odnosno proprioceptora

koji se nalaze i tamo, a taj osjet se naziva kinestetički osjet. „Signali (informacije) s tih receptora odlaze u središnji živčani sustav, koji se na taj način obavještava o aktualnom odnosu između pojedinih dijelova tijela te o veličini i brzini promjene tog odnosa (npr. stupnja fleksije podlaktice prema nadlaktici), a to služi za regulaciju motorike“ (Medicinski leksikon, 2014).

Za zajedničko djelovanje svih spomenutih receptora Medicinski leksikon spominje pojam haptički osjet (iako se često govori o haptičkom sustavu) i ovako ga opisuje: „... složen osjet kojim čovjek dobiva informacije o značajkama predmeta u okolini (oblik, prostorni položaj, pokretanje, površina, čvrstoća, masa, elastičnost, temperatura). U njegovu stvaranju sudjeluju mehanoreceptori, termoreceptori i receptori za bol“ (Medicinski leksikon, 2014).

Dobiveni osjeti se u mozgu putem procesa percepcije organiziraju u smislene obrasce, u unutrašnju reprezentaciju, pa tako kinestetički osjet omogućava kinesteziju, svijest o položaju udova u odnosu na tijelo (bez potrebe da ih vidimo), što nam omogućuje koordinirano pomicanje udova i tijela (Garrison, 1992), a haptički osjet haptičku percepciju ili haptičku spoznaju koja povezuje dodir, osjete toplog i hladnog i pokret u istraživačkoj radnji opipavanja ili aktivnog dodira. U kontekstu likovnih umjetnosti uobičajen je termin taktilna percepcija, iako Medicinski leksikon pojam taktilnog osjeta (u definiciji pojma opipa) povezuje samo s karakteristikom dodira koja se odnosi na pritisak.

Paterson na nekoliko mjesta spominje problem terminologije u kojoj „još uvijek vlada pomutnja koja je posljedica razlika u pristupu raznih disciplina“ te spominje kako je „u teoriji društva i kulturnoj povijesti ovo prilično novo područje pa terminologija još nije standardizirana“ (Paterson, 2008). Međutim, i unutar same psihologije terminologija nije standardizirana, tako da svaka knjiga donosi neke različitosti. No budući da termini koji se spominju, iako ima preklapanja i nepodudaranja, nemaju dodatnih značenja ili preklapanja van teme ovog istraživanja, to ne predstavlja problem.

Različiti autori vode se različitim kriterijima po kojima ih svrstavaju i nazivaju. Hrvatska enciklopedija navodi: „Klasifikacija osjeta provodi se prema različitim načelima, npr. prema vrsti fizikalnih procesa koji su ih izazvali (kemijski osjet, mehanički osjet); prema osjetnom analizatoru koji je u funkciji (osjet oka, uha, nosa, kože); prema tomu odakle receptori primaju podražaje. (...) Najčešća je klasifikacija osjeta prema srodnosti osjetnih kvaliteta, prema kojoj se osjet svrstava u pojedine modalitetne skupine: osjet vida, sluha, njuha, okusa, dodira, bola, temperature, kinestetički osjet i organski osjet“ (Hrvatska enciklopedija, 2021).

Razlikovanje po tome odakle receptori primaju podražaje također je vrlo često. Svi tradicionalni osjeti primaju i prenose podražaje iz okoline, pa je i dodir o kojem smo do sada govorili bio tako određen. No unutar aktivnog dodira (haptičke percepcije) spomenuli smo kinestetički osjet, koji podražaje ne prima iz okoline već iz samog tijela.

Djelovanje kinestetičkog osjeta zajedno s osjetom ravnoteže (i osjetom tlaka na tabane, Hrvatska enciklopedija, 2021) naziva se propriocepcija, svijest o položaju vlastitog tijela u prostoru i svijest o položaju udova. To su osjeti koji nam omogućuju stajanje, pomicanje dijelova tijela i kretanje. Ulogu kinestetičkog osjeta lijepo opisuje ovaj odlomak: „Bez kinestetičkog osjeta vaši bi pokreti bili trzavi i nekoordinirani. Ne biste znali što vam ruka radi kad vam je iza leđa i ne biste mogli hodati, a da si ne gledate u stopala“ (Garrison, 1992, str. 119.). Taj nam osjet daje informacije o kretanjama zglobova i tonusu mišića, o smjeru, snazi, opsegu i trajanju kretanja. Zapamćeni kinestetički osjeti razlog su što znamo kako prilagoditi položaj tijela i koje tipove pokreta trebamo, na primjer, kada prolazimo kroz neki uski prolaz.

Vestibularni pak osjet ili osjet ravnoteže daje nam svijest o položaju cijelog tijela (odnosno glave), jesmo li uspravni ili ležimo, a također detektira vrtnju, naginjanje, ubrzavanje i usporavanje, ali ne reagira na kretanje kontinuiranom brzinom u ravnom pravcu. Ovaj osjet najneobičniji je osjet senzomotoričkog sistema zbog fiziologije receptora – regulira ga vestibularni sistem u unutrašnjem uhu. To je nevjerojatno zanimljiv organ koji se sastoji od tri polukružna kanalića koji su pod pravim kutom jedan prema drugome, ispunjeni tekućinom što se slobodno kreće. Kada mijenjamo brzinu kretanja, krećemo ili stajemo i kad se vrtimo ili naginjemo, to pokrene tekućinu koja barem u jednom od kanalića (ovisno o položaju tijela) stimulira dlačice. Taj pokret pretvara se u električni impuls osjeta koji slušnim živcem putuje u mozak. Ovaj je osjet u stalnoj suradnji s kinestetičkim osjetom u održavanju ravnoteže i bez njega ne bismo bili sposobni ni stajati ni hodati. Osim naziva propriocepcija, ove se osjete često naziva i unutarnjim osjetima ili „unutarnjim osjetom dodira“ (Paterson, 2008), a Passer i Smith (2009) ih nazivaju tjelesnim osjetima.

No postoje i drugi osjeti koji nisu vezani uz okolinu, već proizlaze „iznutra“. To su organski osjeti, odnosno svijest o unutrašnjim organima. Sastoje se od receptora osjetljivih na pritisak, temperaturu, bol i kemikalije. To je na primjer osjet rastezanje trbuha nakon obilnoga jela, no o ovim se osjetima vrlo malo zna (Garrison, 1992). Neki ove osjete povezuju s kožnim osjetima i nazivaju zajednički taktilnim osjetima (Passer i Smith, 2009). Uz sve navedeno suvremena fiziologija prepoznaje još i osjete svrbeža, tnaca i škakljanja, ali oni nisu istraženi.

Svi opisani osjeti specifični su jer njihovi receptori nisu grupirani na jednom mjestu na tijelu i vezani uz jedno osjetilo (osim osjeta ravnoteže), već su rasprostranjeni po cijelome tijelu: u koži, u mišićima, tetivama, zglobovima i nutrašnjim organima. Višestruko su povezani i u stalnoj interakciji, te uglavnom djeluju zajedno u percepciji našeg vlastitog tijela, njegovog odnosa s fizičkom okolinom i u izvođenju pokreta i kretanju. Zahvaljujući njima svjesni smo materijalne realnosti, našeg postojanja u njoj (utjelovljenosti) i sposobni smo aktivno u njoj (su)djelovati. Paterson stoga predlaže zajednički naziv somatski ili tjelesni osjeti: „Umjesto tog poimanja osjetila kao 'unutarnjih' ili 'izvanjskih', odnosno usmjerenih prema unutra ili prema van, osobno više volim kolektivni naziv 'somatski osjeti'. Somatsko, odnosno tjelesno, priznaje mnogostrukost i interakcije između različitih osjeta koji su doživljeni iznutra i usmjereni prema van, na način na koji se doživljavaju u svakodnevnom utjelovljenom iskustvu. Različiti somatski osjeti zajedno pridonose stvaranju onih nedovoljno istraženih pozadinskih osjećaja utjelovljenja, autopercepcije unutarnjih tjelesnih stanja. Somatski osjeti općenito djeluju sinergistički, oblikujući jedni druge u interakciji, pri čemu ravnoteža i pokret i tjelesna orijentacija u prostoru djeluju zajedno s kožom kako bi izgradili širi tjelesni 'dodir', koji se udaljava od pukog kožnog osjeta“ (Paterson, 2008).

U ovom istraživanju prihvatila sam takvu definiciju „šireg tjelesnog dodira“ te koristim termin tjelesni osjeti i tjelesna percepcija koji podrazumijevaju sve navedeno.

Naravno, u percepciji okoline i nas samih nikada ne djeluje samo jedan odvojeni osjet ili osjetilni sustav, percepcija je uvijek spoj senzornih informacija više osjetilnih sustava, integracija međusobno ovisnih osjeta. Primjer takvog „senzoričkog međudjelovanja“ je percepcija prostora koju u Medicinskom leksikonu nazivaju spaciocepcija: „Spaciocepcija je osjet za percepciju prostora koji se ostvaruje u sustavu za spaciocepciju, a njega čine vidno, slušno i vestibularno osjetilo, opip i propiocepcija. Spaciocepcija omogućuje biću komunikaciju s okolinom, svladavanje prostora, daje prirodnu svijest o prostoru i bez njega se ne bi mogla održati nijedna jedinka ni vrsta.“

4.2. VARK teorija o stilovima učenja Neila Fleminga

VARK model Neila Fleminga nastao je 1987. godine i oslanja se na tada raširena istraživanja i praksu modalitetnih preferencija u procesima učenja. Nastao je na temelju Flemingovog praktičnog iskustva i zapažanja tijekom devet godina rada u nadgledanju nastave u preko 8000 razreda u srednjim školama. Novozelanzani, Neil Flemming i Colleen Mills, tada kolege na

Sveučilištu Lincoln u Canterbury-u, usmjerili su se na proučavanje preferencija senzornih modaliteta i njihov odnos s individualnim obrascima učenja. Koristeći tri perceptivne kategorije – vizualnu (V), slušnu (*aural*, A) i kinestetičku (K), koje opisuje literatura o neurolingvističkom programiranju, ustanovili su da su te kategorije nedostatne da objasne razlike koje su uočili među studentima. U podacima koje su dobili od studenata primijetili su razliku u preferencijama unutar vizualne kategorije, a pojavljivala se u razumijevanju nastavnih materijala koji se sastoje od grafičkih i simboličkih prikaza (kao što su grafovi i dijagrami) i nastavnih materijala koji se sastoje od teksta. Iako se obje vrste informacija (grafički prikazi i tekst) konzumiraju vidom, bilo je očito da ih treba odvojiti i tako je nastao tekstualni modalitet (*read and write*), a VAK je postao VARK (Fleming i Mills, 1992). Motiviran praktičnom primjenom modela i pomaganjem studentima pri učenju, Fleming je razvio jednostavan upitnik i dodatne materijale s prijedlogom konkretnih koraka i strategija koje pojedinac može primijeniti da bi popravio uspješnost svog učenja. Posvetio se praktičnoj implementaciji (predavanja, radionice), što je model učinilo široko rasprostranjenim i prihvaćenim i do danas. Web stranica na kojoj je predstavljen model imala je više od 200 000 posjeta ljudi koji su ispunili upitnik tijekom četiri ljetna mjeseca 2020. godine. Putem upitnika (koji ispituje na koji način više volimo primati informacije u situacijama iz svakodnevnog života) osoba dobiva prvi uvid u profil svojih preferencija, ali Fleming naglašava da su razgovor i diskusija o rezultatima te samorefleksija važan sastavni dio modela. „VARK je katalizator metakognicije, a ne dijagnostika ili mjera“ (Fleming i Baume, 2006).

VARK model opisuje perceptivne modalitete kroz koje primamo, procesuiramo i izražavamo znanje, modalitete komunikacije. Fleming objašnjava da perceptivni modaliteti nisu sposobnosti i da ih ne treba brkati, te da netko tko preferira neki perceptivni kanal nema nužno razvijene sposobnosti vezane uz taj modalitet (na primjer, preferencija slušnog modaliteta ne znači, automatski, razvijeni sluh). „Možete nešto voljeti i biti u tome i dobar i osrednji i loš. VARK vam govori o tome kako želite komunicirati. Ne govori vam ništa o kvaliteti toga komuniciranja“ (Fleming i Baume, 2006).

Prema prikupljenim iskustvima studenata i nastavnika, Fleming i Mills (1992) prepoznaju četiri modaliteta: vizualni, slušni, kinestetički i tekstualni, uz opasku da su granice zamućene i da ima preklapanja:

- **Vizualni modalitet (V)** podrazumijeva osjetljivost na izgled, što uključuje boje, oblike i različite uzorke. Ljudi koji su skloni vizualnom modalitetu vole prikaz informacija u obliku mapa, različitih dijagrama i grafova te upotrebu grafičkih simbola, strelica i

skupova kako bi se prikazali međusobni odnosi. Kada nešto objašnjavaju, vole to nacrtati. Trebaju razumijevanje cjeline, „kompletnu sliku“ (*the big picture*). Dobro se snalaze u prostoru. Ljudi skloni ovom modalitetu razmišljaju i pamte u slikama, važan im je izgled prezentacije, zanimljiv dizajn, upečatljiva upotreba boja i raspored elemenata. Ovaj modalitet uglavnom ne uključuje slike ili fotografije, filmove i video, jer se informacije prikazane na taj način češće bave stvarnim iskustvima, što je preferencija u kinestetičkom modalitetu. Fleming kaže da bi se ovaj modalitet mogao nazvati i grafički, jer to bolje objašnjava što pokriva. U popisu strategija za učenje preporučeno je podcrtavanje teksta raznim bojama, upotreba velikih slova, različitih fontova, simbola, vizualna organizacija teksta na stranici i sl.

- **Slušni modalitet (A - *aural, auditory*)** podrazumijeva osjetljivost na zvuk, odnosno prenošenje informacija slušanjem i govorenjem. Ljudi skloni ovom modalitetu uz vlastita i tuđa izlaganja vole i sudjelovati u raspravama i debatama. Oni razmišljaju kroz razgovor. Ljudi s ovom sklonošću često žele riješiti stvari tako da prvo govore i na glas iznose i propituju svoje ideje, umjesto da ih promisle i onda govore. Pitanja postavljena u razgovoru ili diskusiji katalizator su razmišljanja i shvaćanja u ovom modalitetu. Također, mogu ponoviti ono što je već rečeno ili postaviti očito pitanje na koje je prethodno odgovoreno. Imaju potrebu sami to izgovoriti. Vole koristiti različite glasove kako bi naglasili stvari. Na mrežnim stranicama VARK-a za ljude koji preferiraju slušni modalitet kažu: “Najradije biste da vam sve ovo netko objasni. Napisane vam riječi nisu toliko od koristi kao kad ih čujete. Vjerojatno biste rado nekome pričali o ovome.” Osim na glas, razmišljaju i vodeći monologe i dijaloge u svojoj glavi. U popisu strategija za učenje predlaže se na glas izgovarati gradivo, prisjećati se i „preslušavati“ u glavi ono što ste čuli, koristiti diktafon, pronaći još nekog sklonog ovom modalitetu pa s njim raspravljati ili prepričavati gradivo.
- **Tekstualni modalitet (R – *read/write*)** podrazumijeva sklonost riječima, primanju i izlaganju informacija tekstom. Ljudi skloni ovom modalitetu vole čitanje i pisanje u svim oblicima. To uključuje sve oblike knjiga, tekstova i pisanih dokumenata kao što su priručnici, zbornici, rječnici, izvještaji, zapisnici, upute, popisi, dnevnici i slično, koji su puni teksta. Ljudi s tekstualnom preferencijom osjetljivi su na značenja riječi i koriste ih s posebnom pažnjom. U popisu strategija za učenje preporučeno je sve grafičke prikaze i slično preoblikovati u pisani tekst. U procesu učenja preporuča se više puta čitati ili prepisivati gradivo, kao i preformulirati i zapisati svojim riječima, parafrazirati.

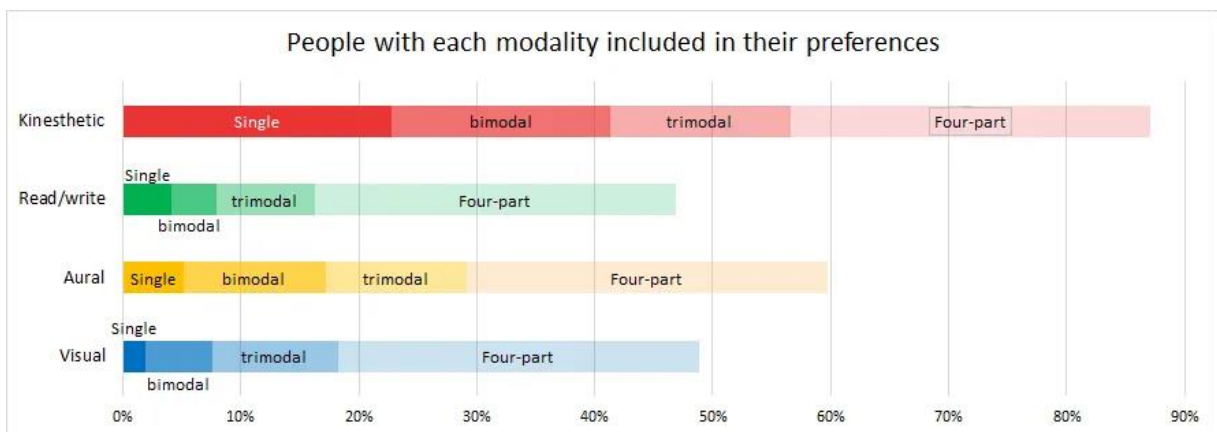
- **Kinestetički modalitet (K)** povezan je s fizičnošću i stvarnošću i odnosi se na iskustvo i praksu. Ljudi skloni ovom modalitetu uče i pamte djelujući i aktivno istražujući. „Ako se može primiti, držati, okusiti ili osjetiti, vjerojatno će biti uključeno.“ Oni razmišljaju i shvaćaju radeći. Ključno je za ljude sklone kinestetičkom modalitetu da su povezani sa stvarnošću, bilo kroz konkretno osobno iskustvo ili primjere iz realnog života. Ti primjeri mogu biti u obliku slika ili fotografija, sve dok uključuju stvarne događaje i ljude, ili videa i filmova, ako su dokumentarni i biografski. Moguće je pisati ili govoriti kinestetički, ako je tema snažno utemeljena na stvarnosti i ako se prenose primjeri iz stvarnog života. Tu spadaju i intervjui ili studije slučaja. U nastavi, ljudi skloni ovom modalitetu preferiraju praktične vježbe, eksperimente, rad na terenu, studijska putovanja, posjete zbirkama i muzejima, demonstracije i simulacije, igranje uloga, metode pokušaja i pogreške i slično. Više cijene vlastito iskustvo nego tuđe. U popisu strategija za učenje preporučuje se osloniti na to iskustvo, gradivo povezati s primjenom i konkretnim primjerima iz (svog) života te pripremati se za ispit tako da ga se odglumi doma i stekne „iskustvo“ ispita. Također, ljudi koji preferiraju ovaj modalitet vole stvari raditi s drugima i biti dio tima, vole akciju i „da se stvari događaju“. Važna im je primjena znanja. U savjetima kako prezentirati informacije drugima piše: „Budite ovdje, u ovom svijetu i u ovom vremenu. 'Sada' je gdje želite biti.“

Popunjavanjem upitnika na mrežnim stranicama dobije se osobni VARK profil koji pokazuje preferirane načine učenja i komunikacije. Važno je naglasiti da svi ljudi koriste sve modalitete, ali neki imaju izražene preferencije za jedan ili više modaliteta. Preferenciju za jedan modalitet pokazuje oko trećina, a za multimodalnost oko dvije trećine onih koji su ispunili upitnik na mrežnim stranicama (VARK, 2020) tijekom istraživanja provedenog od svibnja do kolovoza 2020. godine. U tom periodu upitnik je ispunilo 237 537 ljudi i na temelju tih podataka dobiven je uvid u distribuciju modalitetnih preferencija.

Od pojedinačnih preferencija najzastupljeniji je kinestetički modalitet (K-22,8%), a najmanje zastupljen vizualni (V-1,9%; Slika 7.). Prema istraživanju, 20% ljudi je bimodalno, 15,4% trimodalno, a 30,6% koristi sva četiri modaliteta. Zanimljivo je da se ljudi koji imaju multimodalne preferencije razlikuju po tome kako ih koriste. Jedna skupina je fleksibilna u prebacivanju iz modaliteta u modalitet prema potrebi ili situaciji, dok druga, mnogo brojnija skupina, prijavljuje potrebu da za istu situaciju koriste sve svoje preferirane modalitete. Taj drugi tip multimodalnosti zahtijeva više vremena za prikupljanje i obrađivanje informacija, pa to može djelovati kao odgađanje ili sporost, ali rezultira dubljim i dugotrajnijim znanjem i

boljim odlukama u procesima odlučivanja. U spomenutom istraživanju pokazalo se da 25 % ljudi koristi sva četiri modaliteta na taj način.

Također, manje od pola ispitanika ima u multimodalnom profilu preferenciju prema vizualnom (48,8%) i nešto prema tekstualnom (46,9%) modalitetu. Među onima koji imaju preferenciju prema kinestetičkom modalitetu, više nego četvrtini je to samostalna preferencija, dok su drugi modaliteti češće dio multimodalnih preferencija. To je naročito vidljivo kod vizualnog modaliteta koji je samostalna preferencija za samo 3,9% onih koji imaju vizualnu preferenciju kao dio svog multimodalnog profila.



Slika 7. Zastupljenost različitih perceptivnih preferencija prema istraživanju na VARK mrežnoj stranici

Fleming naglašava da je život multimodalan i da sve preferencije postoje u isto vrijeme i miješaju se na razne načine. Iako za postizanje boljih rezultata na ispitima preporuča posvetiti se što više svom preferiranom modalitetu, također spominje važnost razvijanja svih modaliteta, kako za postizanje vlastite cjelovitosti i fleksibilnosti na multimodalnost života, tako i za kvalitetnije odnose s drugima, koji imaju drugačije kombinacije preferencija. To je podržano i podacima dobivenim u istraživanju gdje se pokazalo da se razlike u snazi pojedinih preferencija ublažavaju s dobi, odnosno da, što smo stariji, više razvijamo i kanale koji nam nisu bili preferirani u mladosti.

Za ovo je istraživanje bilo važno upoznavanje i razumijevanje s karakteristikama kinestetičkog modaliteta, jer mi je rasvijetlilo vlastite kreativne postupke i inspiraciju. S druge strane, ovaj model je važan za razumijevanje mogućnosti komunikacije s publikom, a u tom je svjetlu posebno zanimljiv podatak da 87.1% ljudi, što znači većina potencijalne publike, ima u svoj

profil na neki način uključen kinestetički modalitet na koji se, ustvari, oslanja praktični dio ovog istraživanja.

4.3. Gardnerova teorija višestrukih inteligencija

Teorija višestrukih inteligencija američkog psihologa i sveučilišnog profesora Howarda Gardnera, koju je predstavio je 1983. godine te je nastavio razrađivati više od trideset godina, nastala je na temelju njegovog iskustva i opažanja tijekom rada s ljudima s oštećenjima mozga i djecom. Gardner je zaključio da klasični koncepti inteligencije ne obuhvaćaju sve ljudske sposobnosti i nadarenosti koje koristimo u učenju, snalaženju i rješavanju problema. Oslanjajući se na istraživanja iz evolucijske biologije, neuroznanosti, antropologije i psihologije, koncipirao je svoju teoriju višestrukih inteligencija. Iako je bila namijenjena psiholozima teoretičarima, doživjela je velik i kontinuiran interes i široko prihvaćanje u području edukacije te je utjecala na mnoge školske kurikulume i javne politike u tom području. Jedna je od najraširenijih i najutjecajnijih novijih teorija inteligencije, napisane su stotine knjiga koje obrađuju njezinu primjenu i utjecaj te je potaknula druge znanstvenike na daljnje razrade. Autor se nastavio baviti temom višestrukih inteligencija do danas te uz suradnike razvija, proširuje i empirijski istražuje prvotnu teoriju. Također, predlaže i praktične savjete kako primijeniti teoriju u edukacijske svrhe, a uz mnoge napisane knjige i održane radionice ima aktivne mrežne stranice na kojima nudi širok spektar informacija i kontakata.

Teorija koju je razvio naglašava raznolikost naših sposobnosti obrađivanja informacija i tvrdi da pojedinci posjeduju više relativno autonomnih inteligencija. „Ljudi se oslanjaju na te inteligencije, kao pojedinci ili zajednički, kako bi proizveli proizvode i riješili probleme koji su važni za društva u kojima žive“ (Davis, Christodoulou, Seider i Gardner, 2009).

Unutar općeprihvaćene konceptualizacije inteligencije koja se procjenjuje IQ testovima Gardner u svojoj knjizi „Frames of Mind“ iz 1983. godine prepoznaje tri različite vrste intelektualnih sposobnosti: lingvističku inteligenciju, logičko-matematičku inteligencija te, ponekad uključenu u testove, prostornu inteligenciju. Uz te tri on dodaje glazbenu inteligenciju, tjelesno-kinestetičku inteligenciju te interpersonalnu i intrapersonalnu, koje predstavlja zajedno kao personalne inteligencije. Godine 1999. u knjizi „Intelligence Reframed: Multiple Intelligences for the 21st century“ dodaje još jednu, vezanu uz razumijevanje prirode, prepoznavanje i razlikovanje biljaka, životinja, krajolika, vremenskih prilika i sl. koju naziva naturalističkom, no koja još nije naišla na široku prihvaćenost. Na svojoj web stranici u odjeljku

često postavljanih pitanja (Gardner, n.d.) također kaže da razmatra još dvije moguće inteligencije, i to „egzistencijalnu (sklonost i sposobnost postavljanja 'velikih pitanja') te pedagošku, koja se odnosi na sposobnost prenošenja znanja i vještina drugoj osobi“.

Sedam inteligencija koje Gardner originalno prepoznaje su:

- I. **lingvistička inteligencija** (u nekim izvorima verbalno-lingvistička) – sposobnost korištenja riječi i jezika u pisanom i u govornom obliku te razvijenu osjetljivost na nijanse značenja i organiziranja riječi i rečenica. Ljudi koji imaju razvijenu lingvističku inteligenciju dobro barataju riječima i jezikom, lako uče strane jezike, vole čitati, izmišljati priče i pisati pjesme, dobri su u držanju govora. Zanimanja koja odgovaraju ljudima s razvijenim ovim tipom inteligencije su, na primjer, novinari, odvjetnici, pisci, pjesnici, filozofi, političari, voditelji TV i radijskih emisija, govornici i glumci.
- II. **glazbena inteligencija** (u nekim izvorima glazbeno-ritmička) – sposobnost razumijevanja, pamćenja i stvaranja zvukova, ritmova i melodija. Ljudi koji imaju razvijenu glazbenu inteligenciju osjetljivi su na zvukove i melodije, dobro ih pamte i lako reproduciraju. Također, dobro raspoznaju strukturu glazbe, razumiju ritmove i muzičke obrasce. Zanimanja koja odgovaraju ljudima s razvijenim ovim tipom inteligencije su sva glazbena zanimanja, kao na primjer pjevači, instrumentalisti, dirigenti, kompozitori te snimatelji i montažeri.
- III. **logičko-matematička inteligencija** – sposobnost rasuđivanja, primjećivanja obrazaca i logičke analize. Ljudi s razvijenom ovom vrstom inteligencije imaju sposobnost apstraktnog i matematičkog razmišljanja, stvaranja i razumijevanja apstraktnih koncepata, razumijevanja uzročno-posljedičnih veza, kritičkog mišljenja i istraživanja pojava na znanstveni način. Zanimanja koja odgovaraju ljudima s razvijenim ovim tipom inteligencije su znanstvenici, matematičari, statističari, računovođe, informatički programeri, ekonomisti, liječnici i sl.
- IV. **prostorna inteligencija** (često nazivana i vizualno-prostorna) – sposobnost pamćenja i vizualiziranja predmeta i prostora te rotiranja objekata i njihovog manipuliranja u svom umu. Ljudi s razvijenom prostornom inteligencijom se dobro snalaze u prostoru, razumiju i upotrebljavaju grafičke simbole poput mapa, grafikona, shema i crteža. Zanimanja koja odgovaraju ljudima s razvijenim ovim tipom inteligencije su arhitekti, grafički dizajneri, inženjeri i likovni umjetnici.
- V. **tjelesno-kinestetička inteligencija** – sposobnost korištenja cijelog tijela i dijelova tijela u izražajne i djelatne svrhe. Ljudi s razvijenom tjelesno-kinestetičkom inteligencijom

imaju dobru tjelesnu koordinaciju i kontrolu nad pokretima cijelog tijela kao i fine motoričke sposobnosti prstiju i ruku. Vješti su u baratanju objektima kao i u izradi, te imaju razvijenu sposobnost i razumijevanje „govora“ tijela u smislu ekspresije, mimike i komunikacije. Zanimanja koja odgovaraju ljudima s razvijenim ovim tipom inteligencije su plesači, sportaši, obrtnici, vozači, glumci, likovni umjetnici, fizikalni terapeuti, kirurzi, zubari, ali i glazbenici instrumentalisti i dirigenti.

- VI. **intrapersonalna inteligencija** – sposobnost razumijevanja samoga sebe i prepoznavanja i praćenja vlastitih unutrašnjih procesa. Ljudi koji imaju razvijenu ovu vrstu inteligencije svjesni su svojih emocionalnih doživljaja, misli, raspoloženja, potreba i motivacija. Skloni su introspekciji i samoanalizi. Zanimanja koja odgovaraju ljudima s razvijenim ovim tipom inteligencije su filozofi, teolozi, psiholozi i psihoterapeuti, nastavnici, pisci i drugi umjetnici te znanstvenici.
- VII. **interpersonalna inteligencija** – sposobnost prepoznavanja i razumijevanja osjećaja, potreba, motivacija i namjera drugih ljudi. Uspješno stvaraju odnose s drugim ljudima, vješti su u neverbalnoj komunikaciji, sposobni su sagledati situacije iz tuđe perspektive i dobri su u rješavanju sukoba. Zanimanja koja odgovaraju ljudima s razvijenim ovim tipom inteligencije su psiholozi i psihoterapeuti, socijalni radnici, nastavnici, menadžeri, glasnogovornici (stručnjaci za odnose s javnošću), trgovci i političari.

„Nakon dvadeset i pet godina razmišljanja o teoriji, Gardner naglašava dvije primarne tvrdnje: 1) Svi pojedinci posjeduju cijeli raspon inteligencije – inteligencije su ono što definira ljudska bića, kognitivno govoreći; 2) Ne postoje dvije osobe, čak ni jednojajčani blizanci, koji pokazuju potpuno isti profil intelektualnih snaga i slabosti“ (Davis, Christodoulou, Seider, Gardner, 2009). Također navodi da se svaka opisana inteligencija sastoji od više sposobnosti koje kod pojedinaca mogu biti različito razvijene. „Kao što se glazbena inteligencija sastoji od ritmičkih i tonskih sposobnosti koje su ponekad odvojene jedna od druge i kao što se jezična inteligencija sastoji od sintaktičkih i pragmatičkih sposobnosti koje također mogu biti odvojene, tako se i prostorna inteligencija pojavljuje kao amalgam sposobnosti“ (Gardner, 2011, str.183.). Dalje objašnjava da različite sposobnosti koje su prepoznate unutar jedne inteligencije povezuje to što prakticiranje unutar jedne potiče razvoj vještina unutar drugih povezanih područja. Također objašnjava kako se inteligencije ne vežu uz perceptivne modalitete, pa je tako izbjegao prefiks auditivna uz glazbenu inteligenciju, ali i uz lingvističku, jer se ona također manifestira kroz govor i slušanje. Isto je i s prostornom inteligencijom koja se po Gardneru razvija kroz prvenstveno vizualnu percepciju, pa ju mnogi nazivaju vizualno-prostorna inteligencija, ali budući da se razvija i kod slijepe djece, Gardner ju ne želi vezati uz taj modalitet. Naziv tjelesno-

kinestetička inteligencija najviše ukazuje na povezanost uz jedan perceptivni modalitet (koji je u stalnoj interakciji i s vizualnom percepcijom). Iako je tjelesno-kinestetička inteligencija najvažnija za ovo istraživanje, zanimljivo je obratiti pozornost na još dvije s kojima, po Gardneru, spada u grupu inteligencija vezanih uz objekt (Gardner, 2011, *object-based* str. 216.; *object-related* str. 249.). To su uz tjelesno-kinestetičku još logičko-matematička i prostorna inteligencija.

Logičko-matematička je bazirana na objektima jer se razvija kroz fizički odnos i manipuliranje stvarima/objektima koje dijete proučava, poslaguje, grupira i prebrojava i tako razvija apstraktne pojmove i razmišljanje te apstraktno razumijevanje broja i matematičkih radnji kao samostalnog koncepta neovisnog o objektima. No, u srži te inteligencije je iskustvo materijalnog svijeta. Nema apstraktnih pojmova bez fizičkog iskustva. Zanimljivo je da fizička iskustva i u odraslosti imaju potencijal potaknuti metaforičko apstraktno razmišljanje i spoznaje.

Vezano, ovdje bih spomenula i dvojicu kognitivnih znanstvenika, lingvista i filozofa, Georgea Lakoffa i Marka Johnsona, koji u svojoj knjizi „Metafore koje život znače“ objašnjavaju kako je u srži mišljenja, što oni promatraju kroz manifestaciju u jeziku, također tjelesno i senzorno iskustvo (Lakoff i Johnson, 2015). Knjiga je prvi put objavljena 1980. te reizdana 1999. godine. U recenziji knjige objavljenoj u časopisu za filozofiju *Prolegomena*, Joško Žanić kaže: „Kad kažemo 'Napali su moju tezu', 'Vidiš li što hoću reći?' ili 'Toplo su me dočekali', mi raspravu razumijevamo kao rat (tj. okršaj, borbu), razumijevanje kao viđenje, a emocionalnu dostupnost kao toplinu... Služimo se, dakle, jednom domenom, bližom tjelesnom iskustvu (fizički sukob, viđenje, toplina) kako bismo konceptualizirali i govorili o nekoj apstraktnijoj domeni. (...) Metaforička struktura koja karakterizira čitav naš konceptualni sustav sistematična je (...), utemeljena u tjelesnom funkcioniranju u svijetu (...), te donekle kulturno varijabilna (...), ali velikim dijelom i univerzalna (zbog univerzalnog biološkog ustroja ljudskog bića). Lakoffova i Johnsonova pozicija radikalno je empiristička – svekoliko naše znanje potječe iz senzorno-motoričkog iskustva, a apstraktno mišljenje moguće je samo putem aktivacije konkretnih, specijalno-vizualnih scenarija koji su dani izvornim domenama“ (Žanić, 2016).

Druga od tri Gardnerove inteligencije vezane uz objekt, prostorna (specijalna) inteligencija, govori upravo o tome. Gardner ju opisuje kao sposobnost percipiranja forme ili objekta te njihove lokacije u okolini, pohranjivanja toga u pamćenje te sposobnost rotiranja i transformiranja toga u svom umu, kao i sposobnost grafičkog (dvodimenzionalnog i trodimenzionalnog) prikazivanja percipiranog objekta i prostornih informacija iz svog uma.

Ova inteligencija, kao što je već spomenuto i za ostale inteligencije, unutar sebe podrazumijeva više različitih sposobnosti, no čini mi se da su količina i raspon tih sposobnosti ovdje posebno veliki. Predstaviti ću ih kao tri skupine sposobnosti, a prvu skupinu moglo bi se opisati kao perceptivnost, odnosno naglašena senzorna osjetljivost (koja nije vezana samo uz objekte nego i uz prostor). Gardner tu sposobnost povezuje s više posljedičnih sposobnosti kao što je sposobnost metaforičkog uspoređivanja, sposobnost snalaženja u prostoru kao i osjetljivost na kompoziciju elemenata. Druga skupina sposobnosti bila bi razvijena sposobnost pamćenja percipiranog i stvaranja „mentalnih slika“ koje osoba može prizvati i promatrati, manipulirati i transformirati u svom umu, a treća skupina je vezana uz grafičko prikazivanje tih „mentalnih slika“ u smislu shema, karti i mapa, a Gardner tu svrstava i dvodimenzionalna i trodimenzionalna likovna djela (crteže, slike i skulpture).

„Ove sposobnosti očito nisu identične: pojedinac može biti jak, recimo, u vizualnoj percepciji, ali imati slabu sposobnost crtanja, zamišljanja ili transformacije odsutnog svijeta (Gardner, 2011, str. 183.). Slična odvojenost sposobnosti mi se nedavno potvrdila u razgovoru s kolegom kiparom koji je bio smatran jednim od najboljih crtača u nekoliko generacija studenata na Akademiji. Uspostavilo se da, unatoč dugoj praksi crtanja, ni danas ne zna dobro nacrtati figuru iz sjećanja „iz glave“, već mu je uvijek potreban neki predložak ili model. Ostala sam zatečena tom odvojenosti sposobnosti primjećivanja – prikazivanja naspram primjećivanja – pamćenja – prikazivanja. Čini mi se, također, da mnogi kolege koji rade „iz glave“ (a ne po promatranju) ne razvijaju i ne primjenjuju naročitu perceptivnost, već razvijaju shematski prikaz koji apliciraju stalno ga ponavljajući.

Također, iako se ova inteligencija često naziva vizualno-prostornom i što autor smatra da se primarno razvija kroz vizualnu percepciju te uglavnom objašnjava svoju teoriju kroz vizualne primjere, Gardner naglašava da nije vezana uz specifični osjetilni modalitet (vizualni) jer ju razvijaju i slijepa djeca (Gardner, 2011, str. 183.). To znači da se razvija i kroz iskustvo tijela, putem taktilnog istraživanja objekata te kretanjem kroz prostor, a ne samo vizualnim doživljajem. Ta sposobnost stvaranja mentalnih slika kroz tjelesni modalitet percepcije je važan dio prostorne inteligencije za ovo istraživanje.

U poglavlju o prostornoj inteligenciji zanimljivo je i kako Herbert Read opisuje kiparski proces Henrya Moorea koji se zamišljajući skulpturu „identificira“ s formom: “Razmišlja o njoj, bez obzira na njenu veličinu, kao da ju drži na svom dlanu; on mentalno vizualizira složenu formu sa svih strana; on zna dok gleda jednu stranu kako izgleda druga strana; on se identificira s njezinim težištem, njezinom masom, njezinom težinom; shvaća njezin volumen kroz prostor

koji je zauzet njenim oblikom“ (Gardner, 2011, str. 197.). Ovako opisan osjećaj i razumijevanje forme proizlazi i iz iskustva i osjećanja vlastitog tijela i njegovog položaja u prostoru, što ovaj primjer usko povezuje s tjelesno-kinestetičkom inteligencijom.

Tjelesno-kinestetička inteligencija je treća *object-based* inteligencija koju Gardner opisuje kao sposobnost vještog korištenja vlastitog tijela i dijelova tijela te kapacitet za vješto baratanje objektima. (Gardner, 2011, str. 218.) Na prvi pogled proglašavanje korištenja tijela oblikom inteligencije može zvučati čudno, naročito s obzirom na to da je ta samorazumljiva sposobnost stoljećima u zapadnoj tradiciji uzimana zdravo za gotovo i odvajana od „viših“ mentalnih funkcija uma. Novija psihologija prepoznala je, međutim, neodvojivu vezu tijela i uma te su se unutar kognitivnih znanosti u zadnja dva desetljeća značajno razvila istraživanja vezana uz utjelovljenu kogniciju. Stanford Encyclopedia of Philosophy kaže da „*embodied cognition* naglašava značaj fizičkog tijela kao agenta u kognitivnim sposobnostima te da odbacuje tradicionalnu koncepciju uma kao računala i sjedišta spoznaje. Mentalni procesi nisu, ili nisu samo, računalni procesi. Istraživači smatraju da tijelo i interakcije tijela s okolinom konstituiraju i pridonose spoznaji na načine koji zahtijevaju novi okvir za njezino istraživanje“.

Gardner podsjeća da je upravo razvijena sposobnost korištenja našeg tijela, a naročito razvoj finih motoričkih sposobnosti koje nisu prisutne kod drugih živih bića, omogućio civilizaciju i kulturu. „Važnost u ljudskoj aktivnosti je razrada finih motoričkih pokreta, sposobnost korištenja ruku i prstiju, izvođenja delikatnih pokreta koji uključuju preciznu kontrolu. Čin hvatanja malog predmeta suprotstavljenim palcem i kažiprstom - koji polumajmuni (*Prosimia*) uopće ne mogu izvesti, a viši primati mogu samo skromno - ljudska su bića razvila na izuzetno višoj razini“ (Gardner, 2011, str. 221.).

Naglašava kako je za motoričku aktivnost potrebna uključenost i koordiniranost gotovo cijelog tijela i velikog dijela živčanog sustava te kako u finoj razradi i kontinuitetu pokreta sudjeluju i drugi perceptivni sustavi kao mehanizmi povratne informacije za radnju koja se obavlja. „Voljni pokreti zahtijevaju stalno uspoređivanje namjeravanih radnji sa stvarno postignutim učincima: postoji kontinuirana povratna informacija izvedbi pokreta, a te se povratne informacije uspoređuju s vizualnom ili lingvističkom slikom koja usmjerava aktivnost“ (Gardner, 2011, str. 223.).

Također, razvijena okulomotorna sposobnost ključna je za sposobnost crtanja i oblikovanja te bilo kakvu izradu objekata. Vješto korištenje alata za te aktivnosti također je tipično ljudska sposobnost za koju se smatra da je omogućila evoluciju vrste. Uz te sposobnosti razvila se i

podjela na dominantnu i nedominantnu ruku/stranu, koje su vezane uz različite dijelove mozga, što izaziva naročit interes neuroznanstvenika u objašnjavanju veza između motoričkih funkcija i drugih, na primjer lingvističkih sposobnosti.

Uz sposobnosti koje su usmjerene na rješavanje problema i ostvarivanje ciljeva te sposobnost manipuliranja, izrade i preoblikovanja objekata, tjelesna inteligencija obuhvaća i sposobnosti tijela kao medija ekspresije i komunikacije. Gardner to detaljno prikazuje na primjeru pantomime, plesa i glume, gdje prepoznaje važnost mimetičke sposobnosti. Također, prenosi kako kod nekih primata (kao što su čimpanze) koji koriste rudimentaran alat (Gardner, 2011, str. 228./229.) promatranje obavljanja radnji omogućuje i potiče učenje.

Zanimljivo je da novija neuroznanost to povezuje s nedavno otkrivenim zrcalnim neuronima za koje se ustanovilo da se aktiviraju u mozgu i kod obavljanja neke radnje i kod samog promatranja iste radnje (Iacoboni 2012). To nam omogućuje da gledajući druge doslovno u vlastitom tijelu osjećamo i razumijemo njihove radnje i namjere. Znanstvenici povezuju te mehanizme sa sposobnošću učenja kroz imitaciju, kao i s razvojem jezika i empatije. Gardner ne spominje zrcalne neurone (jer su otkriveni naknadno), ali opisujući tjelesno-kinestetičku inteligenciju oslanja se na sposobnosti tjelesne memorije i utjelovljenih reakcija koje neuroznanost danas počinje objašnjavati mehanizmom zrcalnih neurona.

Zanimljiv je isječak iz Gardnerove knjige u kojem prenosi zapažanja teoretičara i kritičara plesa Johna Martina u knjizi „Dance Horizons“ iz 1965. godine vezana uz „kinestetički jezik“ i „sposobnost unutarnje mimike“: „(...) svi smo mi opremljeni šestim osjetilom kinesteze - sposobnošću da (...) izravno shvaćamo radnje ili dinamičke sposobnosti drugih ljudi ili predmeta.“ Gardner dalje prenosi kako Martin tvrdi da se taj proces događa automatski „stoga, kada podignemo predmet koji prije nismo dizali, oslanjamo se na memoriju mišića pri podizanju predmeta slične veličine i gustoće kao prirodni način predviđanja onoga što će naše tijelo morati učiniti. Prijašnja iskustva podizanja simbolizirana su u kinestetičkom jeziku, koji se izravno koristi tijelom, bez potrebe za bilo kakvom drugom simboličkom intervencijom.“ Navodi primjere iz svakodnevnog života koje svi razumijemo: „Na isti način, kada vidimo nekoga kako siše limun, vjerojatno ćemo osjetiti jasnu aktivnost u ustima i grlu kao da osjećamo okus kiseline; ili kada netko plače, često osjećamo knedlu u grlu.“ Gardner dalje prenosi kako „Martin vjeruje da je naša sposobnost da nehotice oponašamo, prolazimo kroz iskustva i osjećaje drugih ono što nam omogućuje razumijevanje, ali i sudjelovanje u različitim oblicima umjetnosti“, te prenosi Martinovu izjavu: „Funkcija je plesača da nas navodi na oponašanje njegovih postupaka s našom sposobnošću unutarnje mimike kako bismo mogli doživjeti

njegove osjećaje. Činjenice bi nam mogao reći, ali osjećaje ne može prenijeti ni na koji drugi način osim pobuđujući ih u nama simpatetičkim djelovanjem.“ Vrlo je zanimljiv sljedeći primjer koji se odnosi na arhitekturu, gdje Gardner opisuje da „promatrajući arhitekturu odlučujemo je li proporcija prihvatljiva prema tome osjećamo li u svojim tijelima da stupovi podržavaju masu zgrade ili je preteška za njih“ i ponovno citira Martina: “zgrada na trenutak postaje neka vrsta replike nas samih i mi osjećamo sva nepotrebna naprezanja kao da su u našim tijelima” (Gardner, 2011, str. 241.). Ovakvu vrstu utjelovljenih doživljaja suvremeni neuroznanstvenici povezuju s već spomenutim mehanizmom zrcalnih neurona te ih nazivaju tjelesnom empatijom, čemu je posvećeno sljedeće poglavlje.

U poglavlju o tjelesnoj inteligenciji Gardner prenosi i zapažanja i stavove slavni učitelja glume (Richard Boleslavsky i Constantin Stanislavski) čije tehnike naziva „usmjerene na emocije“, a koje govore da je ključna sposobnost u glumi sposobnost povezivanja s vlastitim emotivnim stanjima i iskustvima izraženima i pohranjenima u tijelu. Gardner kroz te primjere tjelesnu inteligenciju jasno povezuje s podsvjesnim sjećanjima i emocijama (Gardner, 2011, str. 240.). Suvremene tjelesno orijentirane psihoterapijske prakse oslanjaju se upravo na tu našu sposobnost.

Teorija višestrukih inteligencija u cjelini važna je za ovo istraživanje, jer jasno prepoznaje i imenuje tjelesnu inteligenciju kao specifični skup sposobnosti ravnopravan nizu drugih grupa sposobnosti, no veliku važnost ove teorije u cjelini vidim i u tome što otvara uvid u kulturalno nedovoljno prepoznate ogromne individualne različitosti te nam daje priliku, kako za samorazumijevanje i samorazvoj, tako i za uvažavanje i prihvaćanje drugih na potpuno novoj razini. U različitim ljudskim aktivnostima i zanimanjima Gardner prepoznaje veću zastupljenost i razvijenost određenih inteligencija, pa bi bilo zanimljivo kroz tu prizmu sagledati i različite stilove, trendove i stavove u svijetu umjetnosti. Prepoznavanje različitih sposobnosti i talenata otvara mnogo mogućnosti za dublje razumijevanje procesa, sposobnosti (i preferencija) likovnih umjetnika, likovnih kritičara, kustosa i publike.

4.4. Tjelesna empatija

Opis utjelovljenog doživljaja arhitekture iz prošlog poglavlja odličan je opis mog vlastitog iskustva i osjećaja u tijelu prilikom izrade ili doživljavanja skulpture. Uzbudljivo je da današnja neuroznanost počinje objašnjavati ove fenomene i mehanizme. Naročito su zanimljiva dva autora, neuroznanstvenik koji je bio u znanstvenom timu zaslužnom za otkriće zrcalnih

neurona, Vittorio Gallese te David Freedberg, povjesničar umjetnosti koji je posebno zainteresiran za psihologiju doživljaja umjetničkih djela. U članku „Mirror and canonical neurons are crucial elements in esthetic response“ iz 2007. godine kažu da “(...) kanonski i zrcalni neuroni često imaju presudnu ulogu u estetskom doživljaju - zbog svoje uloge u različitim oblicima simulirane utjelovljenosti koji su relevantni za razmatranje estetskog doživljaja i jer nude osnovu za razumijevanje neuralne podloge za empatijske reakcije na umjetnička djela“ (Gallese i Freedberg, 2007).

Slično Freedbergovim i Galleseovim pojmovima "simulirane utjelovljenosti" i "empatijske reakcije", Gardner je koristio pojam "kinestetički jezik" te prenio zapažanja Johna Martina koji govori o „unutarnjoj mimici“ i njenom „simpatetičkom djelovanju“. Gardner tu sposobnost „da izravno shvaćamo radnje ili dinamičke sposobnosti drugih ljudi ili predmeta“ te „sposobnost da nehotice oponašamo i prolazimo kroz iskustva i osjećaje drugih“ ubraja u tjelesnu inteligenciju.

Freedberg i Gallese u članku „Motion, emotion and empathy in esthetic experience“ iz 2007. godine nazivaju taj fenomen „tjelesna empatija“ i tako neuroznanstvena otkrića povezuju i s povijesnim značenjem pojma empatije koje je slabo poznato, a u okviru ovog istraživanja izuzetno zanimljiv.

Riječ empatija nastala je, naime, tek početkom 20. stoljeća, kada je američki psiholog Edward Titchener 1909. godine preveo njemačku riječ *Einfühlung*. Pojam „uživljavanje“ (njemački *Einfühlung*, engleski *empathy*) opisivao je koncept u području estetike kojim se objašnjavala naša sposobnost da doživimo prirodne predmete i umjetnička djela na estetski način. Stanford Encyclopedia of Philosophy pod pojmom „empatija“ navodi da je njemački filozof Theodor Lipps oživio koncept *Einfühlung* iz njemačke estetike 19. stoljeća u tadašnjim raspravama u filozofiji i novoj znanosti – psihologiji. U svojoj „Estetici“ Lipps proces koji on naziva empatijom objašnjava nevjerojatno slično onome što su neuroznanstvenici otkrili istražujući mehanizam zrcalnih i kanonskih neurona, a što su opisali i Gardner i Martin. Lipps kaže: „Empatija se u ovom kontekstu točnije shvaća kao fenomen 'unutarnje imitacije', gdje moj um zrcali mentalne aktivnosti ili iskustva druge osobe na temelju promatranja njegovih tjelesnih aktivnosti ili izraza lica (...) Naš empatijski susret s vanjskim objektima pokreće unutarnje 'processe' koji rađaju iskustva slična onima koja imam kada se bavim aktivnostima koja uključuju kretanje tijela. Budući da je pozornost perceptivno usmjerena na vanjski objekt, doživljavam ih - ili automatski projiciram svoja iskustva - kao da su u objektu. (...) Empatija se temelji na urođenoj sposobnosti za motoričku mimiku“ (Stueber, 2019).

Tragovi tog povijesnog značenja riječi empatija vidljiva je i u rječnicima. U mrežnom rječniku Merriam-Webster dvije su definicije riječi empatija: „(1) Radnja (i sposobnost) razumijevanja, svjesnosti, osjetljivosti i posrednog doživljavanja osjećaja, misli i iskustva druge osobe, prošlih ili sadašnjih, bez da su osjećaji, misli i iskustvo u potpunosti komunicirani na objektivno eksplicitan način; (2) imaginativna projekcija subjektivnog stanja u objekt tako da se čini da je objekt prožet njime.“ Na mrežnoj stranici Hrvatskog jezičnog portala slične su definicije pojma empatija: „(1) psihološka sposobnost razumijevanja značenja i značajnosti emocija i ponašanja druge osobe, uživljavanje u tuđe emocionalno stanje; (2) uživljavanje u neko umjetničko djelo ili u neki prirodni događaj.“

Neuroznanstvenik Gallese i povjesničar umjetnosti Freedberg povezuju novootkrivene zrcalne neurone i umjetnička djela koristeći suvremeno značenje riječi empatija, ali opisujući iste mehanizme: „Implikacije otkrića mehanizama zrcaljenja i utjelovljene simulacije na empatičke reakcije na slike općenito, a posebno na djela vizualne umjetnosti, nisu još istražene. Ovdje se bavimo tim pitanjem i propitujemo primat kognitivne spoznaje u doživljaju umjetničkih djela. Smatramo da se ključni element estetskog doživljaja sastoji od aktivacije utjelovljenih mehanizama koji obuhvaćaju simulaciju radnji, emocija i tjelesnih osjeta, te da su ti mehanizmi univerzalni. Ova osnovna razina reakcije na slike ključna je za razumijevanje izražajne snage kako svakodnevnih slika, tako i umjetničkih djela. Povijesni, kulturni i drugi kontekstualni čimbenici ne isključuju važnost razmatranja neuralnih procesa koji se javljaju u empatijskom razumijevanju vizualnih umjetničkih djela“ (Gallese i Freedberg, 2007).

Zrcalni neuroni otkriveni su '90-ih godina na sveučilištu u Parmi u Italiji, a otkrila ih je skupina neuroznanstvenika predvođena profesorom Giacomom Rizzolattiem. Istraživali su i mapirali premotorni korteks, regiju mozga zaduženu za kontrolu i planiranje pokreta ruke i usta, kod makaki majmuna. Ustanovili su da u grupi neurona koji sudjeluju u izvođenju tog pokreta postoje pojedinačni neuroni koji se aktiviraju i pri izvođenju radnje i pri gledanju nekog drugog kako izvodi radnju (Iacoboni, 2012). Također, daljnjim eksperimentima su utvrdili i da je „obrazac aktivacije na promatranje radnje isti kao i kod obavljanja te radnje. To ujedno znači da zrcalni neuroni, između ostalog, služe i tome da nam pomognu razumjeti radnje drugog bića kako bismo na prikladan način reagirali na njih“ (Goldstein, 2011). Ovo je otkriće izazvalo veliku pažnju znanstvene zajednice i potaknulo mnoga daljnja istraživanja i teorije o ulozi prepoznatog mehanizma u imitiranju, učenju, empatiji, nastanku jezika i dr. (Iacoboni, 2012; Ramachandran, 2011).

Istraživanjem ljudskog sistema zrcalnih neurona znanstvenici su ustanovili još jedan element koji je značajan za područje doživljavanja umjetničkih djela. Naime, zrcalni se neuroni aktiviraju stvarajući utjelovljeno iskustvo ne samo pri promatranju radnje (za koju su odgovorni) nego čak i kod promatranja statične slike te radnje. Na primjer, slika ruke koja poseže za nekim objektom aktivira motoričku reprezentaciju posezanja u mozgu promatrača. Freedberg i Gallese komentiraju: “Ne iznenađuje da se fizičke reakcije na umjetnička djela, koje ljudi znaju osjećati, tako često nalaze baš u dijelu tijela koji je prikazan u fizičkoj aktivnosti, kao ni to što (ljudi) mogu osjetiti da kopiraju geste i pokrete koje gledaju na slici.“ No, idu i korak dalje na temelju istraživanja Antonia Damasia i suradnika, koja su pokazala da su osjećaji povezani s neuralnim mapama tjelesnih stanja, te da razna povezana područja mozga reagiraju na promatranje akcija i emocija na isti način kao da sudjeluju u istim radnjama ili doživljavaju iste uvjete kakve promatraju. Zaključuju da gledatelji ne doživljavaju samo simulaciju tuđih tjelesnih pokreta, gesta i namjera, nego i osjećaja koji su vezani uz njih (Gallese i Freedberg, 2007).

Freedberg i Gallese dalje navode kako je nekoliko znanstvenika potvrdilo još jedan element mehanizma zrcalnih neurona, a to je motorička simulacija koja je izazvana gledanjem grafičkog znaka poput slova ili linije. Istraživanja su pokazala da se isto motoričko područje u mozgu aktiviralo i pri gledanju i pri pisanju/crtanju grafičkog znaka. To znači da smo sposobni (motorički) rekonstruirati akciju samim gledanjem posljedica te akcije. Freedberg i Gallese temeljem takvih istraživanja pretpostavljaju da zrcalni neuroni stoje i iza našeg otjelovljenog razumijevanja pokreta (i vezanih emocija) koji su ostavili tragove na površini umjetničkih djela. Kao primjer navode gestualno slikarstvo Jacksona Pollocka i razrezano platno Lucia Fontane, a pretpostavljam da se to može odnositi i na ekspresivne površine modeliranih ili klesanih skulptura (Gallese i Freedberg, 2007).

Za područje kiparstva naročito je zanimljiva implikacija otkrića jedne podvrste zrcalnih neurona, kanonskih neurona, koji se aktiviraju pri dohvaćanju predmeta, ali i pri pogledu na same predmete koje bi se moglo dohvatiti (bez eksplicitne ili s/likovno prikazane radnje). Znači da izgled predmeta sadrži informacije koje imaju sposobnost aktiviranja dijela našeg motoričkog živčanog sustava odgovornog za manipuliranje objektima, izazivajući utjelovljeno razumijevanje mogućnosti fizičke interakcije. Zanimljiv je čvrst suodnos pokreta i percepcije kod kanonskih neurona: „Kanonski neuroni osjetljivi su na veličinu dokućivog predmeta. Primjerice, ako se stanica pobuđuje dohvaćanjem nekog malog predmeta poput komada jabuke palcem i kažiprstom, odnosno koristeći se preciznim dohvatom, te iste stanice pobudit će se

jedino kod pogleda na sličan mali predmet. Ta se stanica neće pobuditi kod pogleda na cijelu jabuku, koju se može dohvatiti jedino cijelom šakom“ (Iacoboni, 2012). U kiparstvu se pridaje posebna pažnja određivanju dimenzija rada, a ova spoznaja potvrđuje postojanje jasne doživljajne razlike s obzirom na dimenzije objekta.

Da sumiramo citatom s mrežne enciklopedije The Stanford Encyclopedia of Philosophy: „Freedberg i Gallese su skrenuli pozornost na to kako naša tijela imaju tendenciju reproducirati držanje/posturu kipa, proizvesti implicitne ili simulirane pokrete koji zrcale one (pokrete) za koje se čini da su ih proizveli potezi kistom ili dljetom, suosjećajno rezonirati s boli predstavljenog lika. To su, kažu oni, intrinzični aspekti estetskog iskustva koje zanemaruju teoretičari koji naglašavaju intelektualistički pristup umjetnosti. Također tvrde da se dokazi za ove učinke, opisane na temelju introspektivnih izvješća, sada mogu nadopuniti empirijski potvrđenom teorijom procesa u mozgu koji se odnose na zrcalne i kanonske neurone“ (Robson i Currie, 2022).

Mnogo suvremenih istraživanja u području socijalne psihologije i kognitivnih znanosti posvećeno je razumijevanju fenomena empatije. Znanstvenici uobičajeno prepoznaju dva segmenta empatije: afektivnu i kognitivnu empatiju, gdje je afektivna vezana uz razumijevanje i doživljavanje tuđih emocija, a kognitivna uz razumijevanje tuđeg pogleda na stvari, mišljenja. No, s otkrićem zrcalnih neurona prepoznaju i treći segment – somatsku empatiju. Različiti autori opisuju je kao automatsku fizičku reakciju koja se „manifestira u zrcaljenu tuđih facijalnih gesti i pokreta, ali i u rumenjenju ili nelagodi u trbuhu, ako je nekom drugom neugodno“ (Raine, Chen i Waller, 2022). Ove raščlambe fenomena empatije zanimljive su za područje umjetnosti jer potiču na razmišljanje o mogućnosti analogije s umjetničkim doživljajem, odnosno prepoznavanje povezanosti afektivnog, kognitivnog i somatskog elementa u doživljaju umjetničkog djela.

4.5. Razumijevanje vlastitog kreativnog procesa kroz prizmu prikazanih teorija

Flemingov VARK model preferencija u učenju i Gardnerova teorija višestrukih inteligencija prepliću se i nadopunjavaju u opisivanju uloge i načina tjelesno kinestetičkih sposobnosti u objašnjavanju ljudskog funkcioniranja. VARK govori o preferenciji (ono što volimo, što nam odgovara), a Gardner opisuje sposobnosti koje objedinjuje tjelesno-kinestetička inteligencija te ulogu senzomotorike u razvoju drugih inteligencija.

Objektive teorije bacile su mi novo svjetlo na razumijevanje mojih kreativnih poriva, procesa, inspiraciju, motivaciju i gotove radove. U svom kreativnom procesu prepoznala sam preferenciju za kinestetički modalitet, primanje i izražavanje (informacija) kroz iskustvo i djelovanje. Moj kreativni proces dobro opisuje koncept *thinking through making* suvremenog britanskog antropologa Tima Ingolda, koji se suprotstavlja uobičajenom stavu kako je izrada predmeta samo izvedba unaprijed jasno zamišljenog oblika u umu stvaratelja te zagovara viđenje tog procesa kao kontinuiranog „razgovora“ između stvaratelja i materijala s kojim radi: “Još od Aristotela, uobičajeno je u zapadnoj tradiciji stvaranje zamišljati kao izradu nekog idealnog oblika, unaprijed zamišljenog u umu stvaratelja, od bezoblične mase sirovog materijala. Ovakav stav podrazumijeva da je sve obavljeno još prije početka izrade. Ovdje dajem drugačiji prikaz stvaranja kao inherentno promišljene aktivnosti u kojoj oblici kontinuirano nastaju iz komunikacije osjetilnih informacija i materijalnih procesa. Artefakti i misli više-manje su efemerni ostaci ovog procesa, razbacani po putu. Umjesto da nameće oblik materiji, tvorac — djelujući unutar polja sila koje nadilaze podjele između tijela i okoline — uhvaćen je između anticipacijskog dosega mašte i otpora materijala” (Ingold, 2012).

Ovako opisan proces kod mene znači da kada započinem neki rad ne razvijam prvo konceptualnu ideju pa je onda izvodim, niti stvorim sliku rada u umu pa je onda izvedem, nego dopuštam idejama da nastaju i razvijaju se tijekom procesa, potaknute onime što napravim ili isprobam. Naravno, i za takav je proces potrebna neka inicijalna točka. Kod mene je to uglavnom vezano uz neko tjelesno iskustvo ili uz osjećaj u tijelu. Taj osjećaj u tijelu sličan je onome što Gardner opisuje u poglavlju o tjelesno-kinestetičkoj inteligenciji kada govori o plesačima i glumcima, o znanju u tijelu koje pomaže glumcima da pronađu osjećaje i znaju kako ih fizički izraziti, te o mišićnoj memoriji i kinestetičkom jeziku kod plesača (Gardner, 2011, str. 241.). Jednom sam, pokušavajući izmodelirati apstraktnu skulpturu prema tom fizičkom unutrašnjem osjećaju pomislila da bih je lakše otplesala nego izmodelirala. Apstraktnu skulpturu koju sam nazvala „Hajde!“ oblikovala sam potpuno iz osjećaja u tijelu i tjelesnog iskustva, osjećaja poleta te iskustva podizanja teškog predmeta polugom.

Jedan jedini put mi se desilo da mi se inspiracija pojavila kao slika i zahvaljujući tom doživljaju mislim da bolje razumijem razlike između Gardnerovih inteligencija. U emocionalno vrlo stresnoj fazi, jer je prijatelj teško obolio, pojavila mi se mentalna predodžba rada kao neka vrsta sinestetske metafore toga što sam doživljavala, odnosno željela za svog prijatelja. Pred očima mi se odvrtila pokretna slika četiriju valjaka u kojima se prevrće figura, sve dok se iz četvrtog valjka (iako ih sve vidim odjednom) ne pojavi noga koja usidri i zaustavi nekontroliranu vrtnju.

Rad sam napravila točno onako kako sam ga vidjela u mentalnoj predodžbi i nazvala „Ne bu mene niko vrtil“, s tri pomična i jednim fiksnim valjkom.

No, moj je kreativni proces, osim u tom jednom slučaju, „kinestetički“, djelatni. Razvoj ideje za moju prvu samostalnu izložbu u Galeriji SC dobar je primjer. Inicijalna točka bilo je tjelesno iskustvo doživljaja prostora. Na početku sam provodila vrijeme u galeriji „upijajući“ prostor i atmosferu, razgovarajući s prostorom i koncentrirajući se na to što taj prostor traži. Skice sam razvijala crtajući po fotografijama galerije, ali sam se više puta vraćala u prostor kako bih na licu mjesta zamislila i osjetila ideju koju sam razvijala u crtežima te kako bih definirala veličine i smjerove instalacije koju sam osmišljavala. Dok sam je zamišljala u zraku prazne galerije, imala sam jasan osjećaj rada u tijelu. Valoviti pokret lima koji je bio razapet po sredini galerije osjećala sam s uzbuđenjem u svom tijelu. I htjela sam da posjetitelji budu uvučeni u njega.

Da ples i kiparstvo imaju bliske točke potvrđuje mi još jedan „osjećaj u tijelu“ koji sam prvi put osvijestila u susretu s Brancusijevom skulpturom „Ptica u prostoru“ u Muzeju Peggy Guggenheim u Veneciji prije upisa na Akademiju. Prijateljica i ja, dirnute i ushićene skulpturom, reagirale smo pokretom. Počele smo imitirati ovu apstraktnu skulpturu plešući po galeriji svojevrsnu plesnu interpretaciju njenog oblika (što je na neki način vrlo primjeren način interpretacije s obzirom na naslov rada). Taj Brancusijev rad (i osjećaj koji je potaknuo) jako dobro pamtim. Ples potaknut skulpturom i osjećaj u tijelu prema kojem modeliram ili koji mogu osjetiti kad gledam skulpturu, bez obzira je li figurativna ili apstraktna, povezujem s fenomenom koji Freedberg i Gallese nazivaju tjelesna empatija u svom članku „Motion, emotion and empathy in esthetic experience“ iz 2007. godine, povezujući mehanizam zrcalnih neurona s estetskim iskustvom.

Kinestetički karakter mog kreativnog procesa za izložbu u Galeriji SC ilustrira i zaokret u ideji koji se dogodio zahvaljujući slučajnom improviziranju s materijalom. Umjesto od drveta, kako sam zamišljala taj rad u jednoj fazi, na kraju sam ga napravila od lima. Ponestalo mi je, naime, drvenih elemenata dok sam razrađivala skicu pa sam uzela limene trake koje su mi bile pri ruci. I shvatila da je bolje od onog što sam namjeravala. Smatram da to nisam mogla smisliti unaprijed i da je samo kroz proces pokušaja i pogreški (što je kinestetička strategija učenja) moglo doći do te ideje. Kroz djelovanje, radeći. Na taj način nastajao je i rad „Introverti“. Ovaj put nisam krenula ni od prostora ni od osjećaja u tijelu, već od neobičnog alata, što taj rad povezuje i s tjelesnom inteligencijom po Gardneru. Fascinirala me dimnjačareva kamera koju je na dugačkom kablju spuštao u dimnjak u našoj zgradi i, čudom, pristao mi je posuditi. Nisam

imala nikakvu ideju u tom trenutku, već sam tek kroz improvizaciju i eksperimentiranje u ateljeu došla do materijalne forme i ideje finalnog rada.

Kao što sam spomenula, česta inicijalna točka mog procesa je neko tjelesno iskustvo. To dobro ilustrira rad „Sjećanja II“. Početna ideja bilo je sjećanje na tjelesno iskustvo iz djetinjstva, na traženje školjki u hrpi građevinskog (morskog) pijeska. Aktivnost guranja ruke u masu pijeska koji je na površini topao, a zatim, u dubini vlažan i hladan, te iščekivanje i uzbuđenje kada bih u tom taktilnom istraživanju kroz sipki pijesak naišla na nešto tvrdo i opipavanjem otkrivala je li to oblik školjke ili je (samo) kamen. To fizičko, taktilno sjećanje, puno uzbuđenja, značenja i konotacija bilo je polazište za rad, a koncept rada nastao je kasnije.

Sličan izvor inspiracije imala sam i za ovo praktično istraživanje. Naime, prostori koje sam oblikovala u ovom istraživanju velikim dijelom proizlaze iz iskustva speleološkog izleta u špilju Veternicu na Sljemenu. Način kretanja kroz različite podzemne dvorane i hodnike špilje, veličine i oblici tih prostora te teksture kamenih zidova, podova i stropova, sve to bilo je za mene snažno kiparsko iskustvo. Mislim da me zbog toga iskustva privukla forma instalacije, koju sam shvatila kao izokrenutu skulpturu. Ono što je bilo na van, sad je na unutra i posjetitelji izložbe ulaze u prostor skulpture (ovo shvaćanje razvilo se zbog objašnjenja na nastavi likovne kulture da je rimska bazilika kao „izvrnuta rukavica“ u odnosu na grčki hram). Također, na studijskim putovanjima često sam jače reagirala i bolje pamtila prostore (palača, crkvi, sakristija i muzeja) koje sam obilazila, nego slike i skulpture u njima. Osim kad sam imala priliku dodirnuti skulpturu, a to se dogodilo s jednom Michelangelovom skulpturom u Firenci, kada sam imala priliku (jer sam ostala sama u prostoriji) dotaknuti savršeno realistično i puteno isklesanu figuru. Kad sam je dotaknula ostala sam osupnuta i snažno emocionalno reagirala na odbojnu hladnoću kamenog tijela. Vizualno – savršeno živa forma, taktilno – zastrašujuće mrtva.

Moja potreba da doživljam radove haptički te djelatnom tjelesnom aktivnošću, ostvarila se u tome da sam često svoje radove oblikovala tako da to isto omogućim publici. Od prvog samostalnog rada koji sam nazvala „Uzmite u ruke“, „Otvorite i pogledajte“ i „Vratite sklopljeno“, preko skulptura koje imaju pomične elemente u sebi, do prostornih instalacija i ambijenata koje publika doživljava dodirujući i aktivno istražujući (ponekad koristeći i alate) te ovog istraživanja u kojem sam oblikovala *box*-ove u koje posjetitelji trebaju ući i osjetiti ih cijelim tijelom, aktivirati propriocepciju.

Na otvaranjima izložbe „Sjećanja II“ u nekoliko gradova pokazalo se da je prekapanje po pijesku izvrsna strategija, jer je kod mnogih posjetitelja potaknulo memoriju tijela (osjet pijeska

pod rukama iz pješčanika iz djetinjstva) i pobudilo vlastita sjećanja. Također, takva forma rada dovela je do duljeg zadržavanja posjetitelja uz rad te je kroz produženu pažnju omogućila dublji doživljaj, a kroz komunikaciju s drugima (koja je time bila potaknuta), obradu i nadopunu doživljaja kroz razgovor.

U jednom prijedlogu umjetničkog istraživanja iz 2008. godine napisala sam da me zanima ambijent jer ga se doživljava cijelim tijelom i kretanjem kroz njega te da mi je cilj: „stvoriti interaktivnu komunikaciju i oblikovati događaj, koji rezultira doživljajem“. Kad sam to pisala imala sam tremu zbog neobičnosti opisa rada koji definiram kao „događaj“ i „doživljaj“, no u kontekstu VARK-a i Gardnera prepoznajem motivaciju kinestetičkog modaliteta doživljavanja. Pretpostavljam da slična motivacija leži i iza umjetničke forme hepeninga te u transformaciji i razgrađivanju objekata u razvoju procesualne umjetnosti.

Osim uspostavljanja još jednog kanala doživljavanja radova (što je, s obzirom na VARK statistiku o raširenoj zastupljenosti kinestetičke preferencije u osobnim profilima ljudi, važna kvaliteta rada), fizička iskustva imaju potencijal potaknuti metaforičko razmišljanje i stvaranje mentalnih slika. To spominje i Gardner kad govori o fizičkom odnosu s objektima i okolinom kao ključem razvoja logičko-matematičke inteligencije kod djece te razvoja spacijalne inteligencije kod slijepe djece. U nekoliko razgovora posjetitelji mojih izložbi naveli su analogije i razmišljanja o životu koja su bila potaknuta fizičkim doživljajem. Probijanje kroz naoko neprohodnu „šumu“ elastičnih niti u instalaciji „Mjesto“³ posjetiteljica je povezala s osjećajem zaglavljenosti u problemima i preplavljenosti interakcijama, a iskustvo elastičnosti i savladivosti tih niti kao iznenađenje i inspirirajuće, oslobađajuće iskustvo. U doživljaju izložbe „Sam/a sa sobom“ više posjetitelja je izložbu ili pojedine objekte metaforički povezalo s raznim životnim fazama i iskustvima. Budući da preferiram kinestetički modalitet komunikacije, a on polazi od vlastitog iskustva, zadovoljna sam da moji radovi posjetiteljima omogućuju razradu vlastitih iskustava na novi način.

Oslanjati se na vlastito iskustvo te započeti s tim iskustvom i u procesu primanja informacija i kod izlaganja/ izražavanja, jedan je od savjeta u strategijama učenja za VARK-ov kinestetički modalitet. Osim što moj kreativni razvoj ima takav karakter, ovo istraživanje je također takvo: nastalo je sažimanjem vlastitog iskustva, pronalaženjem toga u teoriji i kod drugih umjetnika te primjenom u praksi.

³ Inspiracija za ovaj rad potječe iz dječje igre s elastičnom trakom „gumi-gumi“, odnosno varijante u kojoj se provlači kroz što zamršenije postavljene trake što smo zvali „O-lim-pi-ja-de!“

5. TJELESNA PERCEPCIJA I KIPARSTVO

U kiparstvu, kako u stvaranju tako i u doživljaju kiparskih djela, uz vizualnu percepciju veliku ulogu ima i tjelesna percepcija, čija uloga i značenje, kao i mogućnosti, nisu uistinu prepoznati. U izradi djela uloga tjelesne inteligencije je evidentna, no u doživljavanju djela pažnja je usmjerena na vizualni aspekt, a publika se usredotočuje na pogled, često ne osvještavajući doživljaj koji proizlazi iz tjelesne percepcije. Miško Šuvaković u „Pojmovniku suvremene umjetnosti“ iz 2005. godine potpuno zanemaruje tjelesnu percepciju u likovnim umjetnostima, pa pod pojmom „percepcija“ spominje samo vizualnu percepciju, pojam „taktilnost“ naziva „vizualnim efektom“, a pod pojmom „repcija“ navodi da je „umjetničko djelo izvor vizualnih senzacija i informacija“.

U suvremenoj je kulturi uvriježen pristup doživljavanja djela likovne umjetnosti (pa tako i skulpture) gledanjem, bez mogućnosti dodira. To je dominantna doktrina već stoljećima, no tijekom dvadesetog stoljeća pojavljivali su se autori i prakse koje su se okretale tjelesnom iskustvu.

Zanimljivo je, međutim, prisjetiti se najstarijih poznatih skulptura koje su, čini se, bile napravljene upravo za dodir i rukovanje.



Slika 8. „Venera iz Willendorfa“, oko 27 500. pr. n. e., Prirodoslovni muzej u Beču, visina 11.1 cm

Jedna od njih je Willendorfska Venera, figurica žene nastala prije 29 500 godina. Čuva se u Beču u Prirodoslovnim muzejima i jedna je od oko dvjesto takvih prehistorijskih figurica žene koje su znanstvenici nazvali Venerama, a koje su stare od 40 000 do 11 000 godina. Britanski likovni kritičar Waldemar Januszczak, u svojoj dokumentarnoj seriji „Kiparski dnevnik“ ukazuje na njenu veličinu od samo 11 centimetara i činjenicu da nema stopala, što znači da nije bila napravljena da bi samostalno stajala. Januszczak smatra da su te figurice bile namijenjene

za dodir i rukovanje, a ne samo gledanje: “Htio sam vam pokazati kako dobro leži u ruci. Kako poziva na trljanje i dodirivanje. Potpuno je jasno da je za to stvorena. Za rukovanje. (...) Nema stopala, nikad ih nije ni imala. Nikada nije mogla stajati, pa je sigurno da je napravljena da bi je se nosilo sa sobom“ (Januszczak, 2008). S tom se mogućnosti slažu i Alberto Gallace i Charles Spence koji iznose istu tezu u svom tekstu objavljenom u knjizi „Sculpture and Touch“ 2014. godine, svjesni da je pažnja antropologa rijetko bila usmjerena na takva objašnjenja zbog dominantne orijentacije struke na vizualna svojstva nalaza.

Zanemarenost tjelesnog iskustva te distanciranost i otuđenost koju izaziva tjelesna pasivnost prilikom „samo gledanja“ prepoznata je u nekoliko navrata tijekom 20. stoljeća. S pojavom avangardi i širenjem granica umjetničkih formi i praksi pojavljuje se i interes za taktilno. U sklopu futurističkog pokreta pojavio se jasno izražen stav prema taktilnim kvalitetama umjetničkih djela i dodiru kao načinu doživljavanja, što je iskazano u pisanju i eksperimentalnim radovima F. T. Marinettija, koji piše manifest taktilizma, pokreće taktilni teatar i zamišlja sinestetski cjelovito umjetničko djelo. „Unatoč tome što je izvorno pisao 1921. godine, Marinettijeva briga zbog toga što umjetnici obično podređuju taktilne vrijednosti drugim vizualnim vrijednostima, kao i potreba da se proširi repertoar taktilnih impresija, apsolutno su i danas aktualne“ (Paterson, 2008).

Izrazito utjecajan i poznat rad njemačkog dadaističkog umjetnika Kurta Schwittersa „Merzbau“, ambijent koji je gradio u vlastitom domu tijekom četrnaest godina prije nego je izbjegao iz Hanovera pred prijetnjom Drugog svjetskog rata, inspirirao je mnoge umjetnike sklone instalaciji i ambijentu koji omogućuju potpuno uranjanje posjetitelja u rad.

U isto vrijeme, u umjetničkoj školi Bauhaus također se usmjerava pažnja na dodir i utjelovljenost. Mađarski umjetnik László Moholy-Nagy bio je posebno zainteresiran za dodir, te je sa studentima provodio različite vježbe usmjerene na taktilnost. Oscar Schlemmer razvijao je snažan osjećaj za kinestetičku percepciju i svojim skulpturalnim kostimima osvještavao vezu tijela i objekta.

Nakon Drugog svjetskog rata, izrazito utjecajan britanski povjesničar umjetnosti Herbert Read jasno povezuje kiparstvo s dodirrom. Paterson prenosi iz Readove knjige „The Art of Sculpture“ iz 1961. godine: „Kiparstvo je umjetnost opipavanja – umjetnost koja pruža zadovoljstvo kroz dodirivanje i rukovanje objektima. To je doista jedini način na koji možemo imati izravan osjećaj trodimenzionalnog oblika objekta“ (Paterson, 2007, str. 93.). Međutim, vjerojatno zbog njegove tendencije da prepoznavanjem dodira kao bitnog elementa u kiparstvu time sugerira

jasne granice između slikarstva i kiparstva, pod utjecajem kreativne bujice 60-ih godina kada se ruše granice i pravila disciplina, njegov je utjecaj umanjen, a važan aspekt kiparstva (i likovne umjetnosti) zanemaren.

Godine 1966. američki umjetnik Robert Morris piše „Notes on sculpture“, gdje jasno povezuje skulpturu s dodirom i snažno usmjerava pažnju prema tjelesnom odnosu s izloženim djelom. Minimalizam usmjerava na gledateljevu fizičku prisutnost i jasne odnose s izloženim objektima i prostorom izložbe koji postaje sastavni dio rada, te ostvaruje snažan utjecaj na umjetničku praksu do danas. Mnogi drugi utjecajni umjetnici, poput Jesusa Rafaela Sota, Allana Kaprowa ili Ilye Kabakova stavljali su gledatelje u centar svojeg interesa i dovodili ih u fizičke odnose sa svojim radovima, ambijentima i instalacijama.

No, iako se u bogatstvu neoavangardnih i postavangardnih pravaca, umjetničkih oblika, teorija i pojmova često koristilo kretanje i tjelesna angažiranost i autora i publike na mnogo načina, nije se razvila svijest o specifično tjelesnom doživljaju i segment tjelesne percepcije nije prepoznat kao važan element ili poveznica. Nije se razvila praksa koja bi bila usmjerena na tjelesnu uključenost publike, a u pravcima u kojima je tjelesno iskustvo publike bilo zastupljeno, vremenom se gotovo izgubilo.

Zanimljivi pojmovi su interaktivna, participativna i procesualna umjetnost, koji se često vežu uz događajnost, relacionalnost i otvorenost. Iako su to široki pojmovi koji mogu (i na početku često i jesu) obuhvaćati djela koja se percipiraju tjelesnim osjetima, danas se interaktivna umjetnost više veže uz umjetnička djela internetske i elektronske umjetnosti koja koriste računala i senzore, participativna umjetnost uz djela koja su usmjerena na društvene prakse, a procesualna umjetnost na performans i akcije. Body art i kinetička umjetnost, iako sami nazivi kažu da koriste tijelo i pokret, publika pak doživljava vizualnom percepcijom. No neki umjetnički pravci prerasli su u umjetničke forme koje, iako nisu prvenstveno usmjerene na tjelesnu percepciju, publika nužno doživljava tjelesno, kretanjem, a to su land art, instalacija i ambijentalna umjetnost.

U ovom pregledu pažnja je usmjerena na dodir i tjelesnu interakciju u odnosu na materijalna djela umjetnosti, na takozvani neživi dodir, ili objektni dodir (*inanimate, object touch*), za razliku od interpersonalnog dodira (Gallace i Spence, 2014).

5.1. Tjelesna percepcija u stvaranju kiparskih djela

Svaki rad rukama vezan je uz tjelesne osjete, pa je tjelesna percepcija u izradi kiparskih djela evidentna. Osjet dodira i kinestetički osjeti i memorija omogućavaju nam preciznost pokreta i koordinaciju oko-ruka, pa je tako tjelesna-kinestetička inteligencija angažirana i u crtanju i u slikanju, no u kiparstvu ima mnogo veću ulogu. U kiparstvu se ne svodi samo na vještinu ruke u dvodimenzionalnom prikazu ili kreiranju vizualnog aspekta stvarnosti, već sudjeluje u stvaranju trodimenzionalnih objekata, realnih postojećih „stvari“ u prostoru koje se odnose prema našem tijelu, odnosno prema kojima mi imamo izraženiji tjelesni odnos. Od vrlo taktilnog procesa modeliranja u glini, do rada u tvrdim materijalima kada se napetost forme često provjerava opipom prije nego pogledom, do instalacija i ambijenata koji nastaju u odnosu na kretanje i veličinu ljudskog tijela i u kojima je raspored elemenata uvjetovan mogućnošću prolaska, a udaljenost i visina mjere se koracima i dosegom ruke.

Kod modeliranja figure pak, kipar se ne oslanja samo na vid i znanje anatomije nego i na taktilno istraživanje i memoriju te osjećaj u tijelu, pa za razumijevanje neke poze pomaže da se sam autor postavi u tu pozu i poslije modelira na temelju kinestetičke memorije.



Slika 9. Alberto Giacometti modelira žmireći

Koliko je haptička percepcija važan kanal dijeljenja informacija, govore djela naše gluho-slijepe kiparice Sanje Fališevac, dobitnice posebnog priznanja na 9. trijenalu hrvatskog kiparstva 2006. godine za skulpturu svoga psa vodiča.

Na žalost, u edukaciji se ne pridaje posebna pažnja ovom segmentu likovne umjetnosti vezanom uz tjelesnu svjesnost, haptiku i kinestetičku memoriju. Kako je meni to razvijen modalitet, zapamtila sam tih nekoliko uputa i komentara koje sam tijekom studija dobila. Na Akademiji me se dojmila opaska da veličinu skulpture određujemo prema veličini svog vlastitog tijela. Također, često smo među sobom komentirali skulpturu po tome kako leži u rukama. Na nastavi povijesti umjetnosti nam je profesor Matko Peić obratio pažnju na važnost svakodnevnog svjesnog opažanja kako bismo stvorili svoju „datoteku“ opažaja i posebno se obratio kiparima s (meni tada neobičnom) uputom da bi za modeliranje glave psa trebali u dlanu imati jasan osjećaj oblika pseće lubanje. To je bilo jedini put (koliko sam zapamtila) da nam je netko jasno ukazao na taktilnu informaciju i na taktilnu memoriju.

No nisu svi autori usmjereni na kinestetički kanal komunikacije i tjelesno-kinestetičku inteligenciju. Također, neki umjetnici stvaraju radove u kojima je tjelesno iskustvo ključni dio rada (tjelesno iskustvo prolaze oni ili angažirani izvođači), ali ga publici prezentiraju vizualno – posjetitelj rad doživljava gledajući ga uživo ili putem foto-dokumentacije i tekstualnih opisa.



Slika 10. Charles Ray, „Plank Piece I-II“, 1973.

5.2. Tjelesna percepcija u doživljavanju kiparskih djela

Iako većina radova izloženih u galerijama i muzejima podliježe muzejskoj doktrini „Ne diraj!“, potreba za dodirrom i uspostavom fizičkog odnosa s okolinom sastavni je dio našeg funkcioniranja. Svijet oko nas, pa tako i umjetnička djela, doživljavamo putem svih svojih osjetila, multimodalno, pa tako ono što nas vizualno privuče imamo potrebu ispitati dodirrom, možda njuhom, ponekad okusom, a ponekad ćemo kuckanjem proizvesti zvuk. Možda ćemo poželjeti primiti i podići predmet da osjetimo težinu ili bolje istražimo oblik. Isto tako, emocije

pobuđene radovima koje gledamo izražavamo kroz geste ili dodirom kojim uspostavljamo bliskost.

U ovom poglavlju predstaviti ću svu širinu načina na koje tjelesno i utjelovljeno iskustvo participira u doživljavanju skulpture. Od osnovnog doživljavanja skulpture kretanjem oko nje kako bismo ju mogli sagledati u cijelosti, doživljavanja odnosa našeg tijela i volumena trodimenzionalnog objekta u prostoru i odnosa veličina kojeg tako postajemo svjesni, unutrašnjeg osjećaja tjelesne empatije koji neuroznanost prepoznaje i potvrđuje kao stvarnu aktivaciju dijela senzomotoričkog sustava, preko zapamćenog dodira i haptičke percepcije koji sudjeluju u „osjećaju“ taktilnosti, do realiziranog dodira i aktivne tjelesne interakcije te utjelovljene prisutnosti u prostorima instalacija i ambijenata.

5.2.1. Instinktivna tjelesna reakcija i povezivanje

U doživljavanju skulpture uloga tjelesne percepcije nije očigledna, naročito u slučaju tradicionalnog kiparstva i postava u muzejima. Međutim, kako je skulptura volumen u prostoru, fizičko, trodimenzionalno tijelo, mi instinktivno reagiramo na nju tjelesno i kroz osjećaj u tijelu. Skulptura nas potiče na kretanje kako bismo je sagledali sa svih strana, a o važnosti gibanja za (vizualnu) percepciju predmeta govori čak i Goldstein: „(...) kretanje promatrača dovodi do toga da prvotno nejasna slika postane smisljena. Upravo gibanje omogućava perceptivnu organizaciju elemenata iz Helmholtzova primjera. Iako ispočetka ne možemo razabrati detalje, kretanjem postaje moguće reći koja grančica pripada kojem stablu“ (Goldstein, 2011, str. 197.).

Britanski likovni kritičar Waldemar Januszczak (u svojoj dokumentarnoj seriji „Kiparski dnevnic“i) zanimljivo (kinestetički) opisuje doživljaj vezan uz svijest o odnosu vlastitog tijela i skulpture: „Želim vam obratiti pažnju na jedan od ključnih užitaka/ushićenja u kiparstvu. Neću ga potpuno objasniti, jer ne mogu. Ali mogu ga osjetiti, upravo sada i upravo ovdje, u Stonehengeu. To je uzbuđujuća prisutnost velike, ogromne grude materijala, privlačnost gromade. (...) A osjećate je kada stojite u neposrednoj blizini golemog, velikog, neobrađenog, nezgrapnog komada nečega što je mnogo, mnogo, mnogo veće od vas“ (Januszczak, 2008).



Slika 11. Stonehenge, oko 3700. – 1600. pr. n. e., Wiltshire, Velika Britanija

Uz osjećaj prisutnosti, zanimljiva je i instinktivna tjelesna reakcija posjetiteljice na fotografiji koja se naslonila na skulpturu Henrya Moora pokazujući tako svoj „stav“ i osjećaje prema radu. Svoje odobravanje i sviđanje izrazila je uobičajenim govorom tijela – uspostavljanjem fizičke bliskosti i dodira. To je vrlo česta potreba, koja je u muzejima onemogućena, dodirom uspostaviti kontakt s umjetničkim djelom kao izraz osjećaja bliskosti ili razumijevanja koje je umjetničko djelo potaknulo.



Slika 12. Henry Moore, „Large Two Forms“, 1966.



Slika 13. „Milonska Venera“, oko 150. – 125. pr. n. e., Louvre, Pariz

Na sljedećim fotografijama vidljiva je još jedna instinktivna tjelesna reakcija, a to je imitiranje/zrcaljenje skulptura Rona Muecka i Keitha Haringa.



Slika 14. Ron Mueck, „Untitled (Big Man)“, 2000.



Slika 15. Keith Haring, „Untitled (Three Dancing Figures)“, 1989.

Empatične reakcije na fotografijama govore o izražajnoj snazi i privlačnosti izloženih skulptura. Ovo su primjeri vidljive tjelesne empatije koju opisuju Freedberg i Gallese: „Otkriće zrcalnih neurona osvjetljava neuralne podloge čestih, ali do sada neobjašnjenih osjećaja tjelesne reakcije, često u obliku vidljive imitacije radnje predstavljene unutar umjetničkog djela (...) Cjelokupni senzomotorički sustav ključan je za prepoznavanje emocija koje pokazuju drugi jer podržava rekonstrukciju toga kako je biti u određenoj emociji, kroz simulacije stanja tijela“ (Gallese i Freedberg, 2007).

5.2.2. Taktilnost i zapamćeno tjelesno iskustvo

Kinestetički modalitet doživljaja skulpture prepoznaje se u doživljaju taktilnosti obrađene i oblikovane površine. Snagu privlačnosti materijala i obrađenih površina umjetničkih djela kojom nas pozivaju da ih pregledamo i doživimo opipom, odnosno haptičkom percepcijom, najbolje ilustriraju natpisi "Ne diraj" u izložbenim prostorima, kao i čuvari koji su stalno na oprezu. Uostalom, 87% ljudi koji su ispunili VARK upitnik ima na neki način uključen kinestetički modalitet. Osim toga, kinestetički modalitet kao samostalnu preferenciju ima čak 22,8 % ispitanika toga istraživanja.



Slika 16. opipavanje skulpture „Val“

Miško Šuvaković u „Pojmovniku suvremene umjetnosti“ iz 2005. godine prepoznaje taktilnost kao “svojstvo likovnog materijala (...) koje privlači promatrača da ga dodirne i dodirom doživi“. No u nastavku tu mogućnost glatko odbacuje i objašnjava: „Taktilnost likovnih djela je posredna i prepoznaje se kao vizualni efekt i želja koja je rezultat vizualnog efekta teksture površine slike ili skulpture.“

Šteta da odbacuje mogućnost stvarnog fizičkog dodira, ali ukazuje na važan aspekt povezanosti vizualne i tjelesne percepcije. Ovako opisana taktilnost je zapamćeni dodir, iskustvo dodira koje je prizvano gledanjem određenih glatkih i poliranih ili grubih i uzburkanih tekstura i ima snagu samo ako postoji prijašnje fizičko iskustvo.

Isto je i s izražajnim svojstvima materijala. Osim vizualnih osobina materijala kao što su boja i sjaj, ostala svojstva pripisujemo haptičkom iskustvu, pa tako izražajna vrijednost materijala nije samo u izgledu, nego je u prizvanom doživljaju glatkoće, težine i hladnoće kamena ili lakoće papira, mekoće voska, oštine lomljenog stakla i slično. Vizualna svojstva služe kao vodiči prema pohranjenoj haptičkoj memoriji.



Slika 17. Jean Arp, „Sculpture Concrete“, 1935., mramor

Na zapamćena osjetilna iskustva oslanjaju se radovi poznatog umjetnika Lucia Fontane koji je koristio različite efekte nastale mehaničkim djelovanjem na materijal, poput rezanja i

perforiranja, kako u slikarstvu tako i u kiparstvu. Njegove razrezane slike spominju i Freedberg i Gallese kada naglašavaju da je tjelesna empatija o kojoj govore povezana s razumijevanjem, odnosno osjećanjem pokreta koji je bio potreban da se razreže platno. Sistem zrcalnih neurona omogućuje stvarno senzomotoričko iskustvo u našem tijelu izazvano „vizualnim efektom“ obrađene površine (Gallese i Freedberg, 2007).

Povezivanje koje nam donosi taktilnost naglašeno je i u Enciklopediji likovnih umjetnosti pod pojmom „skulptura“: „Među likovnim umjetnostima skulptura jedina izaziva intenzivan taktilni dojam, koji intimno povezuje umjetničko djelo i gledaoca te omogućuje veću neposrednost i direktniji kontakt u doživljavanju.“



Slika 18. Lucio Fontana, „Concetto Spaziale“, 1962., bronca

Slično utjelovljeno sjećanje na krhkost jajeta osnova je ovog rada umjetnika Ante Rašića.



Slika 19. Ante Rašić, „Ja-ja / Eggo“, 2011.

Naš zapamćeni osjet ravnoteže i propriocepcija igraju ulogu u (empatičnom) doživljaju skulptura koje na neki način svojim oblikom i kompozicijom izazivaju silu težu kao što je

„Slomljeni obelisk“, Barnetta Newmana. A rad Alema Korkuta računa da imamo iskustvo boli uzrokovane kamenom ispaljenim iz praćke.



Slika 20. Barnett Newman, „Broken Obelisk“, 1963.-67.



Slika 21. Alem Korkut, „Proizvodnja straha“, 2012.

5.2.3. Svijest o veličini vlastitog tijela

Veličina i postav važne su karakteristike skulpture i u jasnom su odnosu s veličinom našeg tijela. Često se koriste kao izražajni element u skulpturi, pa se tako važnost neke javne osobe kojoj se podiže spomenik ili moć nekog vladara (dobar primjer su skulpture faraona i piramide u starom Egiptu) često izražava veličinom skulpture. Nešto toliko veće od nas doživjet ćemo neminovno i kao nešto jače i moćnije od nas. Tradicionalno se stoga skulptura postavljala na visoke i masivne postamente kako bi ostvarila što jači dojam. Auguste Rodin čini upravo suprotno kako bi pojačao djelovanje svoje skulpture „Građani Calaisa“. Rodin uklanja tradicionalni postament te skulpturu spušta na razinu gledatelja. Time im omogućuje prilaz i bliži kontakt da bi izazvao veću bliskost i empatiju s prikazanim likovima.

Suprotno od grandioznosti klasičnih skulptura i osjećaja divljenja ili straha koje izazivaju svojom veličinom, ali i postavom na visokim postamentima (što vjerojatno proizlazi iz psihologije dječje pozicije pogleda u vis u „moćne i važne“ odrasle), sve što doživljavamo sitnim ili umanjenim izazvat će drugu vrstu interesa – brižnost i nježnost (što je prirodna biološka uvjetovanost odnosa prema bebama i djeci). Poigravanje veličinom prikaza ljudske figure prepoznatljiva je izražajna strategija cjelokupnog opusa australskog suvremenog umjetnika Rona Muecka, koja je djelatna tek u doživljaju veličine rada u odnosu na prisutnost vlastitog tijela.



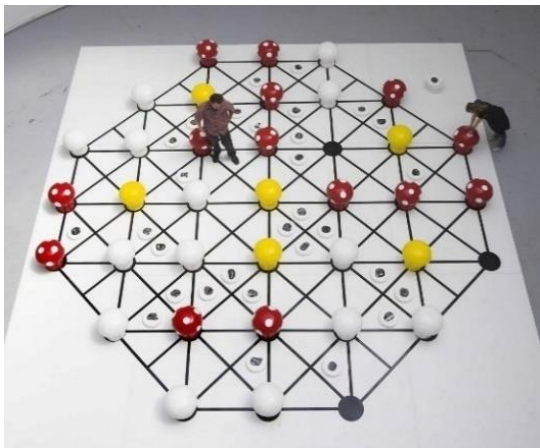
Slika 22. Ron Mueck, „Spooning Couple“, 2005.-2007.

5.2.4. Direktna tjelesna interakcija

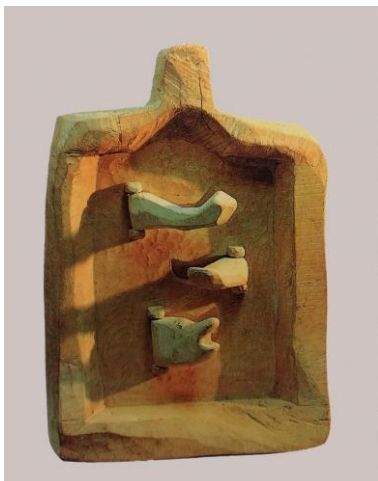
Međutim, ima i radova, prvenstveno u 20. stoljeću, koji se posve direktno obraćaju tjelesnoj percepciji. To su radovi koji omogućavaju da se dijelovi ili cijeli radovi pomiču i diraju, da se premještaju segmenti i stvaraju nove kompozicije ili prostorni odnosi, kao i radovi koji su predviđeni da se uzmu u ruke i tako “pregledavaju“ i „upotrebljavaju“.



Slika 23. Božica Dea Matasić, „Panacea“, 2011.-2012.



Slika 24. Denis Krašković, „Spasi ugroženu gljivu“, 2007.



Slika 25. Petar Barišić, „Zapisi izgubljenog zavičaja“, 1982.

Želimir Janeš, hrvatski kipar i medaljer, naročito je svjestan taktilnih vrijednosti skulpture koje promovira u drugoj polovici prošlog stoljeća te „uvodi pojam 'taktile' kojim označuje formu namijenjenu držanju na dlanu, kiparski oblikovanu tako da ističe osjet strukture i volumena“ (Vujčić, 2005).



Slika 26. Želimir Janeš, „Taktila“



Slika 27. Damir Mataušić, „Ars summa universitatis“, 2020.

Skulpturalna keramika britanske umjetnice Bonnie Kemske te „Passtücke“ poznatog austrijskog umjetnika Franza Westa zanimljiv su i rijedak primjer skulpture namijenjene za dodirivanje cijelim tijelom.



Slika 28. Bonnie Kemske, „Cast Hugs“, 2007.



Slika 29. Franz West, „Passtücke mit Box und Video“, 1974./2008.

Radovi na koje se smije (ili treba) sjesti, nasloniti ili leći obilježuju cijeli opus Franza Westa koji je poznat i po svojim stolicama i divanima koje izlaže kao umjetničke radove.



Slika 30. Franz West: „Schlieren“, 2010., „Ergebnis“, 2008.

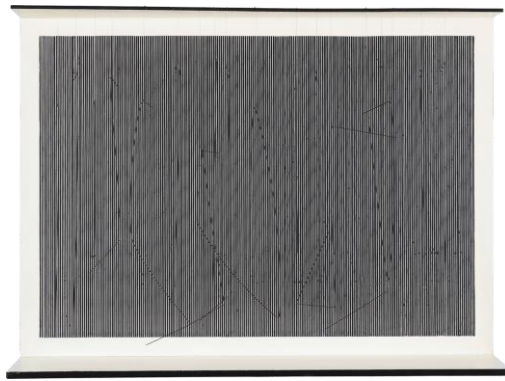
Tu su i radovi koji stvaraju ili omogućavaju neku vrstu akcije kao što je „Klackalica“ Hane Lukas Midžić na kojoj su posjetitelji pronalazili ravnotežu na mnogo različitih načina – stojeći, sjedeći, ležeći, sami ili u grupi.



Slika 31. Hana Lukas Midžić, „Klackalica“, 2012.

5.2.5. Pokretanje posjetitelja vizualnim svojstvima

Radovi kinetičke umjetnosti uglavnom prikazuju pokret ne uključujući posjetitelje, no rani radovi poznatog venezuelanskog umjetnika Jesúa Rafaela Sota, jednog od vodećih predstavnika kinetičke umjetnosti i sudionika međunarodnog umjetničkog pokreta Nove tendencije osnovanog u Zagrebu 1961. godine, napravljeni su na takav način da ovise o kretanju posjetitelja. Soto je razvio radove za koje se čini da se pomiču kada se promatrač pomakne. Sastoje se od više oslikanih ploča pleksiglasa postavljenih jedna pred drugu ili pak od elemenata (poput žice, metalnih šipki i okvira) montiranih ispred prugaste pozadine. Gledajući ih u kretanju stvara se efekt pokreta samoga rada.



Slika 32. Jesús Rafael Soto: „Armonía transformable“, 1956., „Ecriture“, 1966.

Radovi poznatog umjetnika Anisha Kapoora svojim vizualnim efektom također pokreću posjetitelje. Kapoor svoje radove bazira na poigravanju mogućnostima (i nemogućnostima) vizualne percepcije koju uzročno-posljedično povezuje s kretanjem gledatelja. Koristeći bjelinu objekata, crni pigment koji potpuno upija svjetlost i onemogućava percepciju volumena, ili koristeći zaobljena ogledala koja iskrivljuju sliku, Kapoorovi radovi potiču publiku na istraživanje kretanjem te osvještavanje odnosa skulpture i vlastitog tijela.



Slika 33. Anish Kapoor: „Pregnant White Within Me“, 2022., „Untitled“, 1990., „Tsunami“, 2018.

5.2.6. Doživljaj prostora

Prostor je jedan od elemenata likovnog jezika skulpture. Kako se umjetnost u 20. stoljeću razvijala prema sve slobodnijem istraživanju mogućnosti izražavanja, nastajale su nove umjetničke forme usmjerene na prostor i na gledatelja u njemu. To su razne konstrukcije, oblikovani prostori i prostorne kompozicije, ambijenti, instalacije i land art. Sve takve forme uključuju prostor te ih posjetitelji uglavnom doživljavaju krećući se kroz njih. Kretanjem i savladavanjem prostora vlastitim tijelom doživljavamo veličinu i oblik prostora te raspored elemenata u njemu, „osjećamo“ visinu stropa (ili saginjemo glavu ako nešto visi tik iznad nje) ili znamo da je prolaz preuzak da kroz njega prođemo, a kinestetički osjet, osjet dodira i osjet ravnoteže koristimo i u doživljavanju konfiguracije i materijala poda po kojem hodamo. Također, uglavnom je dopušteno dodirivanje elemenata, pa ih možemo istraživati i haptički.

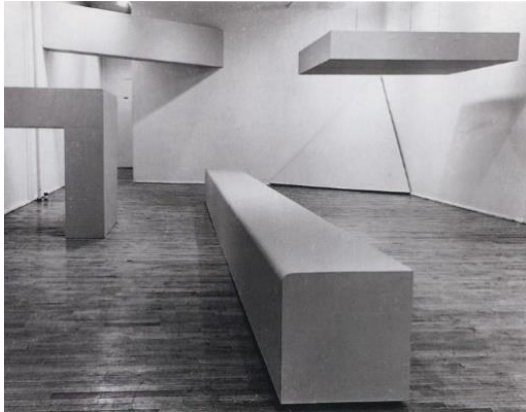


Slika 34. Kurt Schwitters, „Merzbau“, 1923. -1937.

Jedan od prvih takvih prostora i izuzetno utjecajan rad je „Merzbau“ Kurta Schwittersa koji je nastajao u njegovu domu u Hanoveru sve dok 1937. godine nije zauzimao čak osam soba njegove kuće. Rad je uništen tijekom Drugog svjetskog rata, ali je rekonstruiran prema fotografijama prvih nekoliko soba i od 1988. godine je izložen na 30-ak izložbi diljem svijeta.

Robert Morris postavio je 1964. godine izložbu u Green Gallery u New Yorku koja je ostavila snažan trag na razvoj umjetnosti. Morris definira skulpturu kao „mjerilo, proporciju, oblik i masu“ (1966.) i koristi jednostavne geometrijske oblike za koje smatra da omogućuju direktniji odnos između promatrača i rada. Smješta ih u prostor galerije s jasnom namjerom da okupira prostor u cijelosti, stvarajući, kako je on to nazivao, „situaciju“ u kojoj posjetitelji postaju dio

izložbe. Morris je predvodnik američkog minimalizma te je utjecao na razvoj procesualne umjetnosti i umjetnosti instalacije.



Slika 35. Robert Morris, instalacija u Green Gallery, New York, 1964.

Jean Dubuffet bio je poznat po svojem odmaku od akademske likovne vještine. Fasciniran uličnim grafitima i crtežima djece, amatera i psihičkih bolesnika, promotor je pojma *art brut* (sirova, ružna umjetnost) polovicom prošlog stoljeća. Ovaj rad, rekonstruiran u Muzeju Pompidou, nije njegov uobičajeni rad i pruža uzbudljivo iskustvo njegove tipične skulpture „izvrnute naopako“.



Slika 36. Jean Dubuffet, „Zimski vrt“, 1968.-1970.

Francusko američka umjetnica koja je prkosila dominantnim trendovima Niki de Saint Phalle poznata je po upotrebi mozaika na svojim šarenim, razigranim skulpturama, vrlo često žena. Njezine skulpture na otvorenom ponekad poprimaju ogromne dimenzije i otvaraju za korištenje i unutarnje prostore. Jedna od prvih takvih skulptura nastala je za izložbu u Modernom muzeju u Štokholmu 1966. godine. Saint Phalle je u suradnji sa Jeanom Tinguelyem i Per Olofom

Ultvedtom postavila skulpturalnu konstrukciju u obliku ženskog tijela „Hon – en katedral“ ("Ona-katedrala"), dugačku 25 metara, široku 9 metara i tešku 6 tona. Posjetitelji su mogli ući u unutrašnji prostor instalacije kroz vrata na mjestu vaginalnog otvora između nogu skulpture. Unutar konstrukcije skulpture nalazilo se mnogo sadržaja, uključujući prostor za zaljubljene sa sofom, planetarij, galeriju s lažnim umjetninama, kino s 12 sjedala, akvarij, mliječni bar u grudima, ribnjak, telefon na kovanice, sendvič automat, mehaničku instalaciju Jeana Tinguelya u mozgu, umjetničku instalaciju Ultvedta, tobogan za djecu i rani film Grete Garbo (Öhrner, 2018). Izložba je, nakon prvog šoka publike i medija doživjela velik uspjeh.



Slika 37. Niki de Saint Phalle, „Hon-en katedral“, 1966.

Seriya radova „Ćelije“ Louise Bourgeois bogate su materijalne i prostorne metafore autoričinih intimnih psiholoških stanja, sjećanja, svjesnih i nesvjesnih misli i osjećaja. Korištenjem svakodnevnih predmeta, materijala, objekata i raznih intervencija na predmetima te kreiranjem prostornih odnosa u žičanom opnom definiranom prostoru rada, nastaju ambijenti u koje posjetitelji ulaze i suočavaju se s autoričinim emotivnim i mentalnim prostorima.



Slika 38. Louise Bourgeois: „The Cells“, 1990.-1993., „Cell (The Last Climb)“, 2008.

Hans Haacke njemački je umjetnik poznat po svojim radovima koji se kritički osvrću na političke i društvene teme. U poznatom radu „Germania“ na 45. Venecijanskom bijenalu 1993. godine, razrušeni pod njemačkog paviljona nije samo simbolička gesta nego i perceptivno svojstvo rada koje utječe na hod i stabilnost posjetitelja te na stvaranje neugodne buke koja odjekuje u praznom paviljonu čineći rad dodatno interaktivnim. Nestabilnost hoda i zvuk koji nastaje hodanjem po razlomljenim pločama poda snažno metaforički nadopunjava vizualnu i misaonu poantu rada – kontrast monumentalnog historijskog (nacističkog) natpisa i ruševine.



Slika 39. Hans Haacke, „Germania“, 45. bijenale u Veneciji, 1993.

Američki umjetnik Richard Serra stvara radove koji imaju obilježja apstraktne skulpture, no često prerastaju u ambijente, prolaze i prostore u koje se ulazi te se skulpturu doživljava iznutra, kretanjem. Ponekad su skulpture toliko velike i tako smještene da ih je gotovo nemoguće sagledati izvana. Serra je prepoznatljiv po izražajnoj materičnosti svojih metalnih skulptura te usmjerenosti na odnos posjetitelja, rada i smještaja rada.



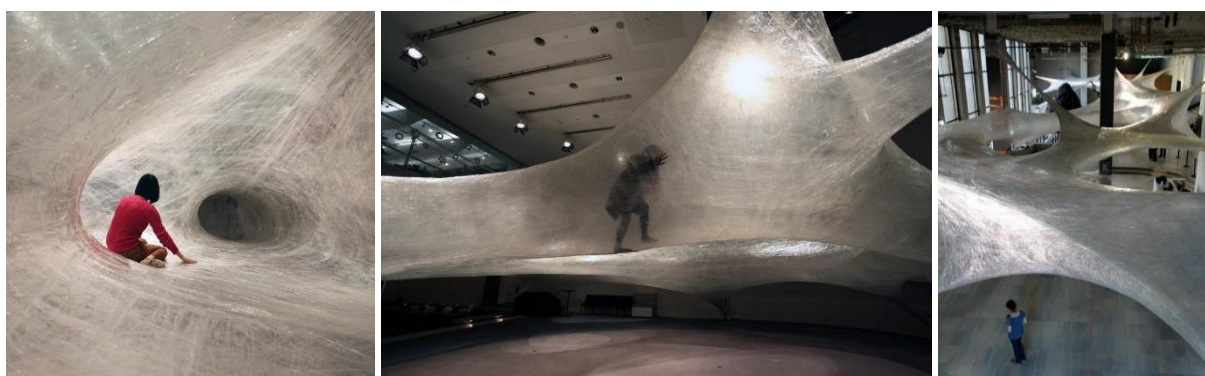
Slika 40. Richard Serra, „The Matter of Time“, 1994.–2005.

Petar Barišić, autor više skulptura usmjerenih na interakciju s publikom, na VIII. Trijenalu hrvatskog kiparstva izložio je rad „Pusti me da prođem“, konstrukciju od gipskartonskih ploča izgrađenu na samom prolazu između dviju prostorija.



Slika 41. Petar Barišić, „Pusti me da prođem“, 2003.

Fascinantna instalacija hrvatsko austrijskog dizajnerskog kolektiva Numen postavljena 2014. godine u Parizu u Palais de Tokyo (jedna od ukupno 16 lokacija na kojima je ovaj rad izveden), napravljena je od 44 km prozirne rastezljive folije i duga 50 metara. Može izdržati petero ljudi u isto vrijeme i jedna je od njihovih najorganičnijih konstrukcija. Na svojoj stranici kažu: “Kustoski koncept (rada *Tape Paris*) zadire u mutni teritorij fizičke i psihičke unutrašnjosti, tematizirajući uranjanje, introspekciju i ispitivanje dubina sebe. Glavna ideja bila je transformirati cijelu zgradu u konvulzivni *mind/body* organizam čije skliske unutarnje granice motivirani istraživač tek treba pronaći i s njima se suočiti“ (Numen/For Use, 2014).



Slika 42. Numen / For Use, „Tape Paris“, 2014.-2015.

Već spomenuti umjetnik Jesús Rafael Soto, predstavnik kinetičke umjetnosti i sudionik Novih tendencija u Zagrebu 60-ih i 70-ih godina, poznat je i po monumentalnim instalacijama u javnim prostorima diljem svijeta. Te instalacije oslanjaju se na njegove *Penetrables* koje je počeo razvijati 1967. godine, radove sastavljene od metalnih šipki i najlonskih niti koje vise u prostoru.



Slika 43. Jesús Rafael Soto, "Penetrable sonoro", 1970.

Soto u opisu svog rada 1968. godine izlaže izuzetno aktualne ideje koje su danas jedna od ključnih tema kognitivne znanosti koja se bavi utjelovljenom i aktivnom kognicijom (i estetikom): „Gledatelj postaje sastavni dio djela. Gledatelj je do sada bio u poziciji vanjskog promatrača stvarnosti. Ideja da je s jedne strane čovječanstvo, a s druge svijet danas je nadiđena. Mi nismo promatrači, već sastavni dijelovi stvarnosti za koju znamo da vrvi živim silama, od kojih su mnoge nevidljive. Postojimo u svijetu kao ribe u vodi: neodvojeni od materije-energije; unutar, a ne ispred; ne više gledatelji, nego sudionici“ (Pierre, 2021).



Slika 44. Jesús Rafael Soto, „Houston Penetrable“, 2004.-2014.

Ovaj rad Roberta Smithsona najpoznatiji je primjer land art umjetnosti, a dobar je i primjer tužne činjenice da se land art radovi, iako zamišljeni za intenzivno tjelesno iskustvo, uglavnom predstavljaju i doživljavaju putem fotografija. Konkretno, ovaj je rad 30 godina bio pod vodom i nitko ga nije ni mogao vidjeti uživo. Godine 2000. razina vode u Velikom slanom jezeru (Great Salt Lake) ponovno se spustila na razinu iz 1970. i otkrila Smithsonov rad, preoblikovan prirodnim procesima iz crne u bijelu spiralu.



Slika 45. Robert Smithson, „Spiral Jetty“, Great Salt Lake, Utah, 1970.-2000.

5.3. Prikaz umjetnika i umjetničkih djela relevantnih za ovo istraživanje

Prikaz je usmjeren na umjetnike koji su zanimljivi za ovo istraživanje i kod kojih prepoznajem jaku kinestetičku preferenciju te na one njihove radove koji posjetiteljima omogućuju aktivno tjelesno istraživanje, dodir i utjelovljenost. Autori kod kojih se prepoznaje kinestetički modalitet ne odabiru nužno raditi radove koji taj modalitet omogućuju i posjetiteljima. Često (vrlo razumljivo za njihov poriv) odabiru performans kao formu svog izražavanja, no publika takva djela doživljava u svojstvu pasivnog gledatelja: vizualno, slušno i, naravno, tekstualno, ali kinestetički modalitet ostaje zanemaren (osim u elementu somatske empatije). Isto je i s fotografijama, foto-dokumentacijom i videom. U ovom istraživanju zanimali su me radovi koji publici omogućavaju sudjelovanje i djelatno istraživanje kojima je bitna karakteristika direktna tjelesna interakcija. Radovi u kojima su posjetitelji sudionici umjetničkog djela. Ovaj prikaz usmjeren je samo na segment tjelesne percepcije zaobilazeći cjelovitu analizu radova iz drugih aspekata, interpretaciju ili ocjenu (no usmjeren je na dobro poznate i priznate autore). Također, ne bavi se prikazom cjelokupnih opusa autora.

5.3.1. Četiri autora iz 60-ih i 70-ih godina

Početak s četiri autora koji su obilježili 60-e godine svojim istraživačkim i avangardnim radovima i ostvarili snažan utjecaj na sljedeće generacije umjetnika. Zadnjih 10-15 godina u velikim svjetskim izložbenim institucijama poput Tate Modern Gallery u Londonu, Nacionalnom muzeju Centro de Arte Reina Sofía u Madridu, MoMA u New Yorku i dr. njihovi interaktivni radovi doživljavaju rekonstrukcije i svojevrsni *comeback*.

Robert Morris centralna je figura američkog minimalizma i autor utjecajne izložbe u Green Gallery u New Yorku 1964. godine koja je prikazana u prijašnjem poglavlju. Sam nedostatak naziva izloženog rada govori o glavnoj karakteristici izložbe. Morris je prostor same galerije tretirao kao dio svoje skulpture s namjerom da posjetitelje uvuče u jasne fizičke odnose s izloženim (instaliranim) volumenima i tako im pruži mogućnost osvještavanja fizičke prisutnosti.

No sa svojom manje poznatom izložbom „Bodyspacemotionthings“ iz 1971. godine u Tate Gallery u Londonu otišao je korak dalje u uključivanju posjetitelja u umjetničko djelo. Izložba je rekonstruirana 2009. godine u Tate Modern u Londonu i za ovo je istraživanje bila važno otkriće i potvrda vlastitih umjetničkih poriva. Na izložbi je publika bila pozvana na aktivnu tjelesnu interakciju s velikim, jednostavnim objektima predviđenima za penjanje, puzanje, valjanje ili uspostavljanje ravnoteže. Morris je ustvrdio da je izložba „prilika za ljude da se uključe u umjetnički rad, da postanu svjesni vlastitih tijela, gravitacije, napora i umora, svojih tijela u različitim uvjetima“ (Westerman, 2009). Zanimljiv je podatak da je Morris upotrijebio industrijski proizvedene materijale za koje je dao upute da se recikliraju nakon izložbe. To jasno ocrta bit izložbe, čiji sadržaj nisu izloženi objekti, već sam doživljaj istraživanja i interakcije s objektima.

„Dok su predmeti podsjećali na Morrisove ikoničke minimalističke radove, naglasak izložbe na fizičkoj interakciji doslovnim je učinio njegove ideje o uključenosti gledatelja u umjetničko djelo. Godine 1966. Morris je slavno napisao o svom pristupu kiparstvu: 'Objekt nije postao manje važan. Postao je manje važan sam (po) sebi.' Objekt je bio manje važan sam po sebi jer se sada shvaćalo da se odvija 'u vremenu', da je podložen opažačevom iskustvu konteksta recepcije – uključujući prostor, svjetlost i vlastito tijelo – ono što je Morris nazvao 'cjelokupnom situacijom'. Objekt je, dakle, funkcionirao kao mjesto na koje je usmjerena pažnja što je pojačavalo svijest o tim drugim aspektima estetskog iskustva, neka vrsta fenomenološkog

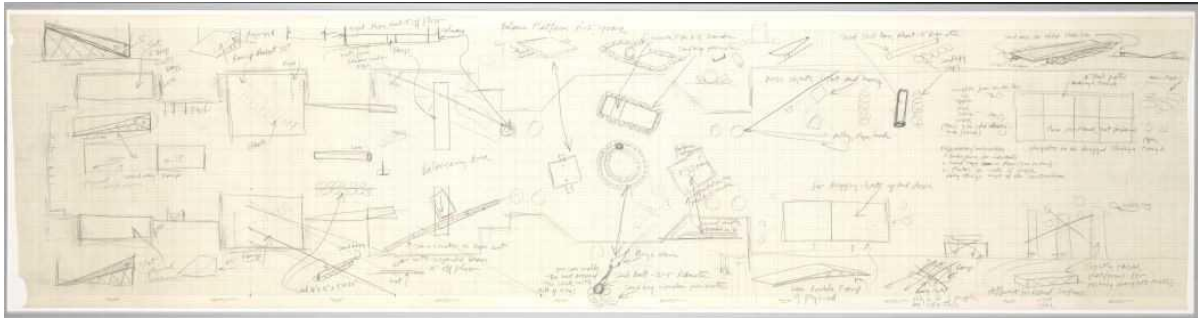
zrcala u kojem se čovjek može gledati kako gleda.“ (Iz teksta o izložbi objavljenog na mrežnim stranicama galerije, Westerman, 2009.)



Slika 46. Robert Morris, „Bodyspacemotionthings“, Tate Gallery, London, 1971., rekonstruirano u Tate Modern, London, 2009.

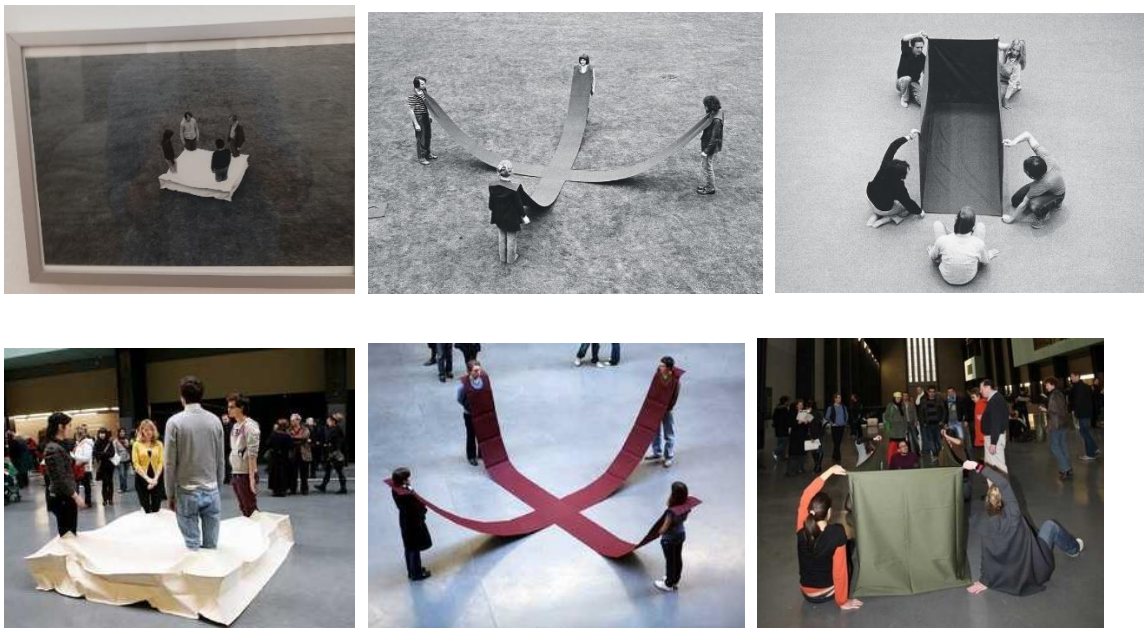
Ova participativna izložba izazvala je velik interes, ali i toliko intenzivnu i nespitanu interakciju da je nakon četiri dana morala biti zatvorena zbog učestalih ozljeda. Reakcija kritike je bila loša i izložba je na neki način postala ozloglašena. Pri rekonstrukciji 2009. godine više se pažnje posvetilo kvaliteti i sigurnosti konstrukcija i objekata te uputama, a publika se u međuvremenu navikla na interaktivne izložbe, pa je ovog puta izložba bolje prošla.

Povjesničar umjetnosti Jonah Westerman primjećuje: „... nemoguće je ustvrditi jesu li posjetitelji Bodyspacemotionthings bili dirnuti i saznali nešto novo o sebi ili su se samo dobro zabavili, iako se to dvoje međusobno ne isključuje. Međutim, ono što možemo naučiti iz ovog kratkog istraživanja je da publika danas očekuje da bude uključena u rad s kojim se susreće, odnosno da joj se ponudi interaktivno iskustvo.“ (Westerman, 2009.)



Slika 47. Robert Morris, rukom skiciran tlocrt izložbe „Bodyspacemotionthings“, 1971.

Franz Erhard Walther poznat je po svom doprinosu participativnoj umjetnosti, a zanimljiv je za ovo istraživanje na dva načina. Osim što su radovi izrazito tjelesno osvještavajući, inventivni i uzbudljivi, dobar su primjer promjene u muzejskoj praksi koja se događa zadnjih godina. Naime, Waltherovi su radovi iz 60-ih i 70-ih godina desetljećima bili prikazivani kao sitne crno bijele fotografije i kod mene su mogle izazvati jedino zavist prema akterima prikazanih radova.



Slika 48. Franz Erhard Walther, 1.Werksatz, 1963.-69., rekonstruirano u Tate Modern, London, 2008.

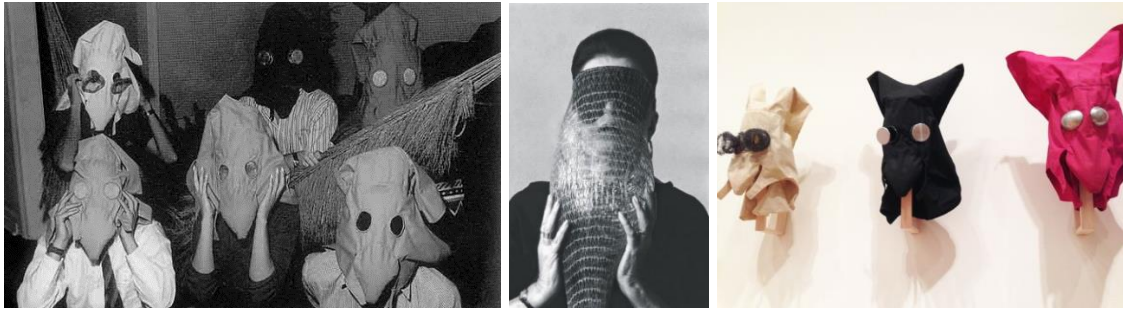
Zadnjih godina zaredale su izložbe na kojima je omogućena interakcija i posjetiteljima. Walther je razvio velik i raznolik, vrlo individualan opus radova koji zahtijevaju dovršavanje putem participacije i interakcije i, kako navodi autor, mašte posjetitelja, jer nisu dane precizne upute već je način „upotrebe“ i „interpretacije“ ovisan o posjetitelju i vremenu koje će posvetiti radu.



Slika 49. Franz Erhard Walther, „A Place for the Body“, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2017.

Brazilski umjetnici koji su se krajem 50-ih godina suprotstavili „opasno ekstremnom racionalizmu“ (Gullar, 1959) koji su prepoznali u tada dominantnom trendu geometrijske apstrakcije (konkretne umjetnosti) i objavili manifest neo-konkretne umjetnosti, također su zanimljivi za ovo istraživanje. Oni su se pobunili protiv znanstvenog i rigidnog pristupa umjetničkom stvaranju i zagovarali povratak fenomenološkoj (osjetilnoj) i ekspresivnoj (osjećajnoj) dimenziji u umjetnosti. Kratko ću predstaviti dvoje predstavnika tog kratkog (djelovali su do 1961. godine), ali izrazito utjecajnog pokreta.

Lygia Clark pristupala je umjetnosti hrabro i istraživački, stvorivši 60-ih godina iznimno zanimljive „propozicijske“ radove koji su bili usmjereni prema oblikovanju radnji, a ne objekata. Koristeći jednostavne i banalne svakodnevne materijale i predmete, Clark je stvarala začudne „prijedloge“ za baratanje, dodirivanje i doživljavanje (usmjerene na individualno tjelesno iskustvo gledatelja), često stvarajući i interakcije između dvoje ili više sudionika. Njen je rad zanimljiv primjer performativne prakse koja ne pristaje na tradicionalne granice između publike i izvođača (također, autorica se povlači i stavlja posjetitelje u prvi plan), a korištenje materijala i objekata kao katalizatora akcije i interakcije čini ga relevantnim za ovo istraživanje. Clark je u svom radu razvila i psihoterapijsku praksu, gdje je radeći s „klijentima“ i polažući razne objekte i materijale na različite dijelove tijela radila na uzemljenju i utjelovljenju te na memoriji tijela, budeći osjećaje i iskustva koji nisu dostupni uobičajenim verbalnim pristupima (Macel, 2017).



Slika 50. Lygia Clark: „Máscaras sensoriais“, 1967./1968., „Máscara Abismo“, 1968., „Rede de elástico“, 1973., „Arquiteturas biológicas“, 1969. te rekonstrukcije na izložbi u MoMA-i, New York, 2014.

Hélio Oiticica, usmjeren na aktivaciju gledatelja i povezivanja umjetnosti i života, istraživao je i proširivao uobičajene umjetničke forme te je eksperimentirao s ambijentima i interaktivnim instalacijama. Poznat je po tretiranju boje kao temelja trodimenzionalnih radova, a posebno neobičan rad mu je serija *parangolés*, nosivi radovi načinjeni od slojeva šarenih tkanina, najlona, mreža, užadi i sličnih materijala koji su aktivirani ne samo nošenjem nego i pokretima onih koji ih nose (Oiticica je zamislio da se nose na ritam sambe). Njegov je rad obilježen političkim stavovima i otporom, pa su neki od ogrtača nosili i skrivene političke poruke koje bi se razotkrile pri raznim pokretima.





Slika 51. Hélio Oiticica: „Eden“, 1969., „Parangolé capa 11“, 1967., „Tropicália“, 1966.-67. te rekonstrukcije u Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2016., Lisson Gallery, New York, 2020.-21. i u Tate Modern, London, 2007.

5.3.2. Šest suvremenih autora i radovi nastali unutar zadnjih 20-ak godina

U nastavku su prikazani neki radovi šest suvremenih autora koji su nastali od 2000. godine do danas te stoga čine umjetnički kontekst ovog istraživanja. Ovi radovi fizički uključuju posjetitelje na vrlo zanimljive i različite načine, a neki su posebno inventivni i neuobičajeni.

Ernesto Neto, brazilski umjetnik koji baštini istraživačka iskustva brazilske umjetnosti 60-ih godina, također stavlja doživljaj posjetitelja na prvo mjesto. Usmjeren je na tjelesnu interakciju i osjetilno iskustvo, stvarajući organičke instalacije i ambijente, često koristeći glatke (svilenkaste) materijale koji asociraju taktilne kvalitete kože.





Slika 52. Ernesto Neto: „Life is a body we are part of“, 2012., „SunForceOceanLife“, 2021., „Célula Nave. It happens in the body of time, where truth dances“, 2004., „Navedenga“, 2010., „Humanoids Family“, 2001.

Austrijski umjetnik **Erwin Wurm** preko dvadeset godina razvija i izlaže svoj poznati interaktivni rad „One Minute Sculpture“, u kojem putem crteža upućuje posjetitelje na aktivaciju i kreiranje odnosa s priloženim predmetima i objektima, uprizorujući tako „skulpture“ kako ih je zamislio autor. Tijekom godina razvio je mnogobrojne začudne, bizarne ili uzbudljive varijante ovoga rada koji je izlagan (i dobro prihvaćen od publike) u mnogim velikim umjetničkim institucijama diljem svijeta.

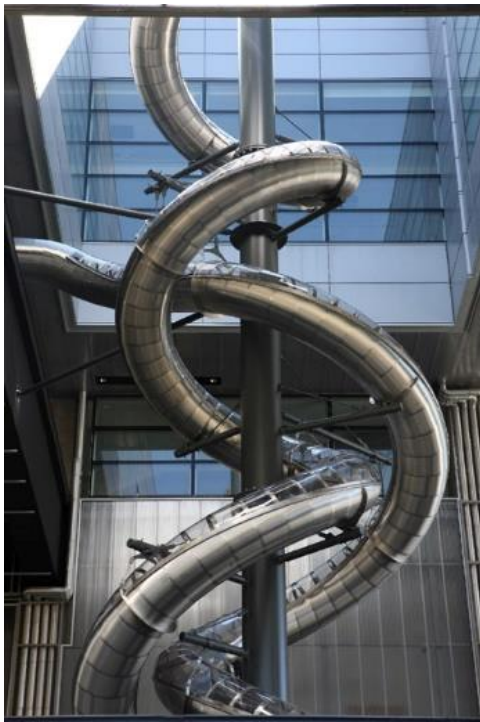




Slika 53. Erwin Wurm, „One Minute Sculpture“, 1997. - danas

U Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu postavljen je 2009. godine „Dvostruki tobogan“ njemačkog konceptualnog umjetnika **Carstena Höllera**, djelo koje autor opisuje kao skulpturu kroz čiju se unutrašnjost može putovati. Höller je mogućnosti tjelesne interakcije u muzejima digao na neočekivanu razinu. Zanima ga perceptivno iskustvo, a svom umjetničkom radu pristupa na znanstveni i tehnološki napredan način, što odražava njegovo prvotno obrazovanje i postignut akademski stupanj doktora znanosti u području biologije. Höller je postao poznat 90-ih godina u kontekstu relacijske estetike francuskog kustosa i likovnog kritičara Nicolasa Bourriauda (iako se Höller ograđivao od te kvalifikacije), koja stavlja naglasak na socijalni element (odnos ljudi i svijeta) koji nastaje posredstvom estetskih predmeta (Šuvaković, 2005).

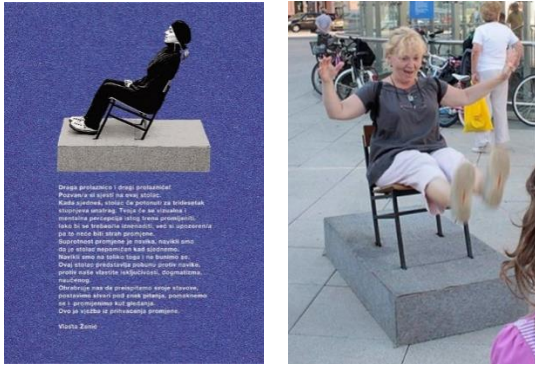




Slika 54. Carsten Höller: „Experience“, 2011., „Flugmaschine“, 1996., „Dvostruki tobogan“, 2009., „Psycho Tank“, 1999.

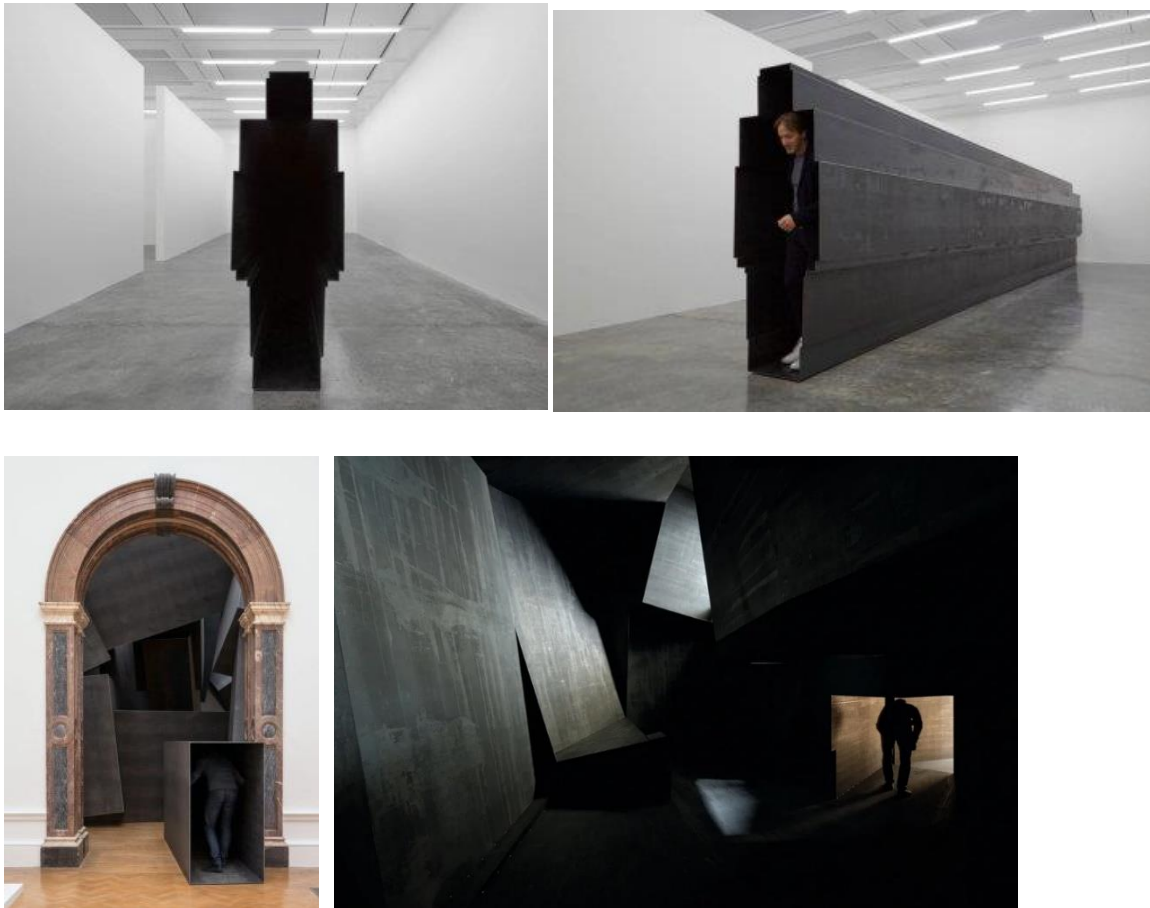
U radu **Vlaste Žanić** provlači se snažan kinestetički element: „(...) izražavanje osobnog stanja, stava ili doživljaja tjelesnim pokretom ili senzacijom“ (Greiner, 2014). Iako se autorica često koristi formom performansa, za ovo su istraživanje naročito zanimljivi radovi u kojima same gledatelje uvodi u nesvakidašnja fizička iskustva koja poprimaju novu dimenziju u kontekstu umjetničkog sadržaja. „Jednostavne kretnje što (...) nerijetko izravno i proizlaze iz svijeta djetinjstva (...) u odraslom svijetu metaforički protumačene, dobivaju gotovo elementarnu poruku ili recept za svakodnevnu uporabu. Pozivom na konzumaciju predloženih aktivnosti, autorica zapravo poziva na preispitivanje uobičajenih, često i okoštalih, navika iz kojih sve više izostaje znatiželja i otvoreni, slobodan doživljaj životnih okolnosti.“ (Greiner, 2014.)





Slika 55. Vlasta Žanić: „Odras“, Galerija Rigo, 2014., „Stolica osobne revolucije / Nestabilnost“, 2002./2014.

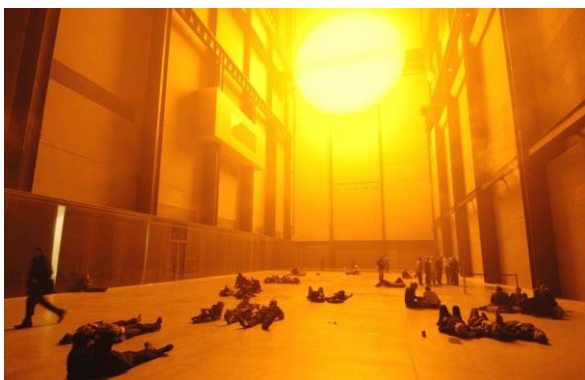
Antony Gormley jedan je od globalno najpoznatijih suvremenih britanskih kipara, naročito poznat po fascinantnoj kreativnoj bujici svojih (na razne načine) razgrađenih i interpretiranih ljudskih figura koje postavlja u specifične odnose s prostorom, lokacijama i gledateljima, koristeći pritom i izražajnost dimenzija figure i izražajnost količine figura. No, uz prikaz ljudskog tijela (i pobuđivanje tjelesnog empatičkog odgovora kod gledatelja), Gormleya zanima i konkretan tjelesni doživljaj, te u nekim svojim radovima računa na tjelesno aktivan odnos s posjetiteljima.





Slika 56. Antony Gormley: „Passage“, 2016., „Cave“, Royal Academy of Arts, London, 2019., „Run“, 2016., „Clearing“, 2004.

Olafur Eliasson je dansko islandski umjetnik sa sjedištem u Berlinu i Kopenhagenu, jedan od globalno najpoznatijih umjetnika današnjice. Eliasson je inspiriran prirodom, odnosno doživljajem prirode, i poznat je po fascinantnim (tehnoški kompleksnim) ambijentima koje stvara u galerijskim i muzejskim prostorima, usmjerenima na pojačana perceptivna iskustva i totalnu uronjenost i zadubljenost posjetitelja u doživljaj rada. Eliasson je poznat po svom nastojanju da putem iskustva povezivanja s okolinom, kroz iskustvo cjeline (koje njegovi radovi ostvaruju), utječe na svijest o potrebi društvenih promjena i zaštite prirode i okoliša.



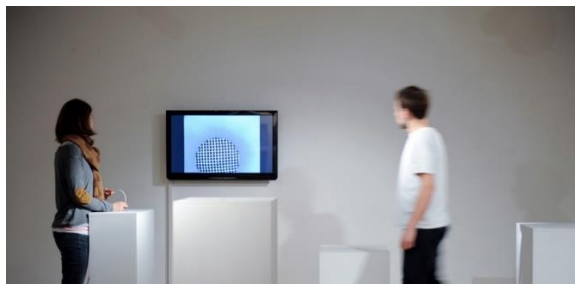


Slika 57. Olafur Eliasson: „The weather project“, 2003., „Riverbed“, 2014., „Mediated Motion“, 2001., „Your blind passenger“, 2010., „Life“, 2021.

6. ISTRAŽIVANJE ULOGE TJELESNE PERCEPCIJE U KIPARSTVU METODOM FOKUSNIH GRUPA

Djelujući iz kinestetičkog modaliteta imala sam potrebu više saznati o iskustvu tjelesne percepcije i interaktivnosti na izložbama izravno od posjetitelja. U sklopu svoje izložbe „Introverti“, održane u Galeriji Matice hrvatske od 28. 1. do 14. 2. 2014. godine, organizirala sam istraživanje kvalitativnom istraživačkom metodom iz područja društvenih i humanističkih znanosti, metodom fokusnih grupa, pod mentorstvom prof. dr. sc. Ive Šverko.

Na interaktivnoj izložbi „Introverti“ bili su izloženi klasični galerijski postamenti bez ičega na njima što je stvaralo dojam da izložba još nije postavljena ili je već skinuta. Tek ulaskom u prostor, među postamente, posjetitelji su mogli primijetiti otvore na gornjoj plohi postamenata te upute za korištenje kamere na kablu koja je bila odložena pokraj ekrana na zidu. Korištenjem kamere, spuštajući je u unutrašnjosti postamenata, bilo je moguće razgledati izložbu. Unutrašnjosti su različito oblikovane upotrebom raznih materijala, a slika na ekranu ovisi o načinu i brzini na koji pojedini posjetitelj koristi kameru. Kamera je u ovom radu neka vrsta alata koji omogućava pregledavanje i na specifičan način povezuje tjelesno-kinestetičku i vizualno-prostornu inteligenciju.



Slika 58. „Introverti“, 2013./14.

U sklopu izložbe provedeno je šest fokusnih grupa (ukupno 34 sudionika), u kojima su posjetitelji izložbi različitih dobi te studenti Akademije likovnih umjetnosti raspravljali o izložbi „Introverti“ i o drugim izložbama koje su posjetili, a koje omogućuju tjelesnu percepciju i interakciju.



Slika 59. Fokusna grupa na izložbi „Introverti“

Provođenje ovih grupnih intervjuova bilo je novo iskustvo i za mene i za sudionike, posjetitelje izložbe. Kako je pravilo ove kvalitativne znanstvene metode da istraživač ne sudjeluje u razgovoru i suzdržava se od izjava kako ne bi utjecao na rezultate istraživanja (mišljenje ispitanika), format je ustvari gotovo suprotan uobičajenom formatu *artist's talk*-a na izložbama, u kojem autor objašnjava svoju poziciju i namjere. Sudionici ovog istraživanja izrazili su zadovoljstvo prilikom da izraze svoje dojmove i razmišljanja, a meni kao autoru bilo je dragocjeno imati mogućnost u tako usmjerenom i ozbiljnom formatu čuti komentare izložbe. Uvidi koje sam dobila od sudionika podržali su i potaknuli nastavak ovog istraživanja.

6.1. Cilj istraživanja fokusnim grupama na izložbi „Introverti“

Istraživanje je bilo usmjereno na tjelesnu percepciju u kiparstvu i interaktivnost u doživljaju izložbi. Cilj istraživanja bio je saznati koliko posjetitelji (iz svoga iskustva) povezuju kiparstvo i tjelesne osjete i percepciju (dodir, kretanje) i kakav stav imaju prema mogućnosti interakcije. Također, osjećaju li se slobodni ući u tjelesnu interakciju na takvim izložbama, kakav dojam na njih ostavljaju i na koji način tjelesna percepcija i interakcija utječu na doživljaj umjetničkog djela. Dio pitanja bio je posebno usmjeren na uvjete koji omogućuju (inter)akciju.

6.2. Rezultati istraživanja fokusnim grupama

Sudionici ispitivanja pokazali su velik interes za temu i ušli u zanimljive razgovore i razmjene mišljenja i iskustva. Većina ispitanika često posjećuje izložbe pa su mogli govoriti o temi i šire. Rezultate važne za ovo istraživanje može se svrstati u tri grupe:

6.2.1. Potreba za dodirrom i kretanjem

Glavni dojam nakon razgovora sa svih šest grupa je snažno iskazana želja i potreba sudionika za dodirrom na izložbama te povezivanje dodira i haptičke percepcije s kiparstvom.

Kad nitko ne gleda, to mi je najdraže kada mogu dodirnuti djelo.

Ja ignoriram to da se ne smije dirati pa kustosi idu za mnom.

Mene kiparska izložba uvijek više veseli od ostalih, uvijek se nadam da neće biti zaštitara u blizini pa ću ja to moći dotaknuti ili pipati.

Mene materijal zanima, moram dotaknuti lijepi, sjajni, ispolirani mramor.

Male Bakićeve skulpture od željeza, imam ih potrebu dići da ih osjetim, a ne smijem. Kiparstvo mi je kada ga mogu taktilno osjetiti.

No, važna je i izjava jedne sudionice da bi željela dodirrom istražiti i slike jer pokazuje koliko je široka potreba za uspostavljanjem fizičkog odnosa s našom okolinom što nije rezervirano samo za trodimenzionalna djela :

Ja volim teksture i na slici, ja bih najradije opipala sliku.

Osim dodira smatraju da je kretanje i prostor važan sastavni dio doživljaja kiparskog djela:

Skulptura je sve što ima doticaj s prostorom, da imam potrebu kružiti oko toga.

Kiparstvo uvijek traži da postoji nekakav odnos sa tijelom, uvijek ima taj neki prostor kroz koji se prolazi, saginje, pomiče i uvijek neka kretnja.

Govoreći o tome, naglašavaju materijalnost kao važnu komponentu:

Kiparstvo znači nešto opipljivo, u prostoru.

Važna je materija, tjelesnost.

Također da trodimenzionalnost kiparskih djela pridonosi osjećaju stvarnosti:

Kiparstvo je puno istinitije od slikarstva, zauzima prostor.

6.2.2. Važnost interakcije

Na pitanja o interaktivnosti složili su se da je interaktivnost dodatna kvaliteta umjetničkog djela i sviđa im se mogućnost djelovanja i istraživanja te su interakciju povezali sa suvremenosti. Smatraju da je interakcija u korak s današnjim vremenom u tehnološkom smislu, a prepoznaju i smanjenje pažnje u suvremenom načinu života:

Interakcija je suvremenija, u korak s vremenom. Danas smo se svi navikli da sami pomičemo prozore, klikamo, radimo i vrlo smo aktivni stalno.

Meni je presterilno samo gledati, ima veze s tehnološkim napretkom, mijenjaju se mediji, prije si pasivno gledao TV, a sada je sve interaktivno, ne želiš biti pasivan.

Možda sam prenervozan za to pasivno gledanje

Danas će ljudi puno teže prihvatiti da samo stoje i gledaju i ništa ne rade.

Interaktivno umjetničko djelo koje daje mogućnost istraživanja pojačava interes i znatiželju:

Puno bolji doživljaj kada imaš interakciju.

Probudi ti se znatiželja, sve postane intrigantno.

Privlači više pažnje, intrigantno je jer ne znaš što slijedi.

Smatraju da je interakcija važna za doživljaj umjetničkog djela jer interaktivno djelo daje osjećaj sudjelovanja, uključenosti i sjedinjenja s radom:

Sviđa mi se, uključuje te u izložbu.

Znači da ti budeš dio te izložbe, što je stvarno super ideja.

Interesantno, jer sam i ja postala akter izložbe, sastavni dio, a ne samo pasivni promatrač.

Nije isto kada si publika i kada si ti dio tog eksponata, postaješ neki mali dio tog umjetničkog djela.

A posebno su zanimljive za ovo istraživanje izjave nekih sudionika koji izriječkom spominju tjelesnu uključenost te sjedinjenje s alatom (kamericom):

Da si komplet tjelesno uključen u to.

Kamera je produžetak mog tijela koji istražuje, kao dodatno osjetilo.

Sudionici su u razgovorima puno pažnje posvetili aspektu interaktivnosti koja posjetiteljima pruža mogućnost kreiranja i samostalnog završavanja umjetničkog djela:

Kod gledanja si pasivan promatrač, a tu sam sebi kreiraš i kontroliraš način na koji ćeš nešto doživjeti, vidjeti, sudjelovati u nečemu.

To je neko istraživanje, moj individualni doživljaj, jedinstveno na neki način, samo moje.

Ja sam shvatio onog trenutka kad sam ušao na samu izložbu da mogu sudjelovati i kreirati u jednu ruku izložbu, čak onako – što bi mi glazbenici rekli – da mogu dati vlastitu interpretaciju tome djelu.

Postaješ sustvaratelj te slike, utječeš na ono što gledaš.

Kada gledaš u nešto bez da u tome sudjeluješ nekako kao da više imaš doživljaj tog umjetnika, a kada sudjeluješ otvaraš i svoje nekakve svjetove.

Uključili smo se kao da mi stvaramo i bolje razumijevamo na svoj način.

Također, zanimljivo su objašnjavali kako interakcija mijenja, širi i pojačava doživljaj:

Ja sam prvo gledala kada je gospon ubacivao, totalno drukčije sam to doživjela nego kad sam sama to radila, jako je važno da sam to radiš.

Definitivno da interakcija koja se postigne u izložbenom prostoru može čovjeka više ispuniti, dati mu mogućnosti neke kreativnosti, promišljanja, širenja nekih obzora.

Možeš se više poistovjetiti sa samom izložbom kada sudjeluješ nego kada promatraš, ne možeš ući toliko u dubinu, srž toga.

Imao sam dojam kao da sam ih upoznao, osjećao sam se blisko s tim postamentima.

Prepoznaju i socijalnu komponentu i odnose s drugim posjetiteljima koji nastaju kod ovakvih djela:

Posjetitelji jedni druge potiču na otkrivanje mogućnosti, gledati druge pojačava znatiželju, a i zanimljivo je o tome razgovarati poslije.

Zanimljivo je gledati kako svaki profil osobe to gleda, svi se nekako tu okupljaju kao oko neke mini logorske vatre, to mi je pozitivno, svidjelo mi se.

Posjetitelji smatraju da interaktivnost i tjelesna uključenost utječe na bolje pamćenje umjetničkog djela:

Interaktivne izložbe ostaju u boljem sjećanju.

Dojam pamćenja izložbe je sigurno veći nego kad u nekoj galeriji samo gledamo.

6.2.3. Uvjeti za interakciju

Dio razgovora bio je posvećen razjašnjavanju uvjeta koji omogućuju ili ometaju posjetitelje za upuštanje u interakciju, što je važno za razvoj praktičnog dijela ovog istraživanja.

Na početku su kao prepreku interakciji prepoznali naviku da se u galerijama i muzejima ne smije ništa dirati:

Sputava navika, zabrane po muzejima.

Uobičajeno je da se ne dira pa ljudima treba vremena da shvate da smiju.

Trebale bi biti upute jer je navika da se ne smije aktivno sudjelovati, dirati, pa bi neki mogli propustiti izložbu jer ne bi shvatili.

No, i kad se premosti zabrana diranja u izložbenim prostorima, posjetitelji se slažu da nisu uvijek voljni sudjelovati i prepoznaju da postoji sustezanje, naročito kada je prisutno puno ljudi:

Osjećam se izloženo.

Nije ugodno kada te drugi gledaju, bojiš se što će misliti.

Lakše je sudjelovati kad nema puno ljudi, jer ta situacija postaje intimna. Inače može biti prisutan osjećaj nelagode.

Može biti nelagodno jer stavljaš u javnost ono što ti radiš, drugi gledaju.

Predložili su razna rješenja te smatraju da su potrebne upute:

Pomaže kada si s djetetom, daje ti alibi i smanjuje inhibicije.

Možda neki manji intimniji prostor.

Treba biti opuštenu ambijent gdje se osjećaš slobodno.

Trebao bi biti jedan koji prvi krene, pa tako potakne ostale.

Nije mi ugodno kada ne shvatim što moram napraviti na toj izložbi.

Posjetiteljima treba otkloniti strah, tako da im damo uputu.

Ne smije biti obavezno, nego da možeš ako hoćeš.

Kao važan čimbenik interakcije prepoznaju znatiželju:

Zbuniš se, ali imaš znatiželju.

Znatiželja uvijek prevlada.

6.3. Zaključak istraživanja tjelesne percepcije u kiparstvu

Sudionici ovog istraživanja izrazili su veliku želju za haptičkim odnosom s izlošcima na izložbama (čak i sa slikama) i potvrdili potrebu za izlaganjem radova koji to omogućuju. Prepoznali su važnu ulogu dodira i kretanja u doživljaju kiparskih djela.

Također su se izrazito pozitivno izrazili o mogućnosti interaktivnog (su)djelovanja na izložbama. Jasno su prepoznali i artikulirali prednosti koje interaktivnost donosi u doživljaju umjetničkog djela te smatraju da interaktivnost privlači i zadržava pažnju te potiče interes.

Također smatraju da je interaktivni odnos s radovima na izložbama u skladu sa suvremenim navikama i potrebama. Interaktivnost prepoznaju kao tjelesnu uključenost i smatraju da omogućuje bolje povezivanje, osjećaj sudjelovanja i bliskosti s radom. Zanimljivo je i opažanje jednog sudionika o sjedinjenju s alatom (kamericom) kojim se pregledava rad (o čemu Gardner govori u svom opisu tjelesne inteligencije).

Također, prepoznali su kreativnu ulogu posjetitelja koji postaju „sustvaratelji“ djela. U knjizi „Sculpture and Touch“ iz 2014. godine, autori teksta „The neglected power of touch“ Gallace i Spence, također govore o promijenjenom odnosu posjetitelja prema umjetničkom djelu ako im je dopušteno aktivno (haptičko) istraživanje: „Činjenica da smo, kada je dodir uključen, nužno aktivno uključeni u istraživanje određenog objekta, čini odnos između umjetnika i opažača još suptilnijim. Odnosno (...) naša odluka o tome kako istražiti određeno umjetničko djelo čini nas sličnim kreatoru same te umjetnosti.“ A potvrđuju i da je takav doživljaj više individualiziran, kao što su izjavili i ispitanici: „Štoviše, beskonačne mogućnosti pristupa haptičkom istraživanju različitih oblika podrazumijevaju da bilo koje dvoje ljudi koji istražuju isti objekt dodirom nikada neće imati potpuno isto iskustvo o njemu.“

Naročito je zanimljivo opažanje sudionika da mogućnost samostalnog istraživanja umjetničkog djela mijenja i širi doživljaj te omogućava bolje razumijevanje. Britanska umjetnica Rosalyn Driscoll, koja dugi niz godina praktično i teorijski istražuje mogućnosti dodira u likovnim umjetnostima, naglašava baš tu komponentu tjelesnog iskustva radova: „Vid ima tendenciju kategorizirati i identificirati viđene stvari. Dodir je manje učinkovit i manje se koristi za takvu vrstu sažetih informacija, nastojeći ostati fluidniji, prilagodljiviji i promjenjiviji, bez toliko brige za dosljednost. Ova otvorenost prema evoluirajućim percepcijskim interpretacijama idealna je za iskustvo umjetnosti, koja podržava višestruka, višeznačna čitanja i značenja. Budući da se vid i dodir mogu koristiti u različite svrhe ovisno o kontekstu, upotreba vida i dodira za umjetnost obogaćuje osjetilni raspon, a time i opseg značenja.“ (Driscoll, 2011)

Sudionici su se složili da interaktivnost pojačava doživljaj i osigurava bolje pamćenje. Gallace i Spence (2014) govore i o tome: „Dopuštanje ljudima da dodiruju predmete (...) povećava pozornost posjetitelja muzeja i njihovu kasniju sposobnost prisjećanja tog iskustva. Ovaj se rezultat dobro slaže sa skupom laboratorijskih rezultata koji pokazuju da se ljudi mogu bolje sjetiti određenog predmeta ili situacije ako su informacije prezentirane iz više od jednog osjetilnog modaliteta.“

Potvrdili su i nešto što sam primijetila vezano uz svoj rad „Sjećanja II“ (prekapanje po pijesku), a to je da interaktivnost potiče komunikaciju i stvaranje odnosa među posjetiteljima.

Ispitanici su prepoznali i uvjete koji su potrebni za interakciju. Smatraju da je znatželja važan pokretač interakcije, a da je potiču vidljive upute koje će osigurati da posjetitelji shvate da u ovom slučaju smiju prekršiti muzejsko pravilo nediranja izložaka. Također, posjetiteljima je često neugodno izložiti se i smeta im ako točno ne shvaćaju što bi trebali raditi, pa upute pomažu i u tom slučaju. Sugeriraju i da postavljanje rada u intimniji, izmaknuti prostor s manje ljudi posjetiteljima olakšava odluku na interakciju.

7. PRAKTIČNO ISTRAŽIVANJE

U uvodnom poglavlju dala sam pregled i analizu svojih dosadašnjih radova, a u četvrtom poglavlju predstavila sam svoj kreativni proces i izvore inspiracije i motivacije. U šestom poglavlju prikazala sam rezultate istraživanja tjelesne percepcije u doživljaju umjetničkog djela metodom fokusnih grupa na primjeru svoje interaktivne izložbe „Introverti“. Ovdje prikazujem razvoj ideje i izvedbu praktičnog dijela doktorskog rada.

Kao što je rečeno u poglavlju o metodologiji, ovo istraživanje karakterizira preplitanje praktičnog umjetničkog istraživanja s teorijom i istraživanjem metodom fokusnih grupa. Proučavanje teorija, rezultata grupnih intervjua provedenih metodom fokusnih grupa te proučavanje radova drugih umjetnika pridonijeli su boljem razumijevanju teme, što je poduprlo razvoj i napredak praktičnog istraživanja.

Metode koje sam koristila u praktičnom istraživanju uključuju imaginaciju, oluju ili nabacivanje ideja (*brainstorming*), izradu skica i maketa, izradu fotomontaža, istraživanje materijala i tehnika, fotodokumentiranje procesa te implementaciju saznanja iz teorijskog istraživanja i istraživanja fokusnim grupama.

Kao što sam već spomenula u četvrtom poglavlju, kreativnom procesu pristupam tipično za kinestetički modalitet (po VARK-u), što znači da i ideja i djelo nastaju i razvijaju se u procesu izrade.

7.1. Početna točka

Uvijek postoji neka inicijalna točka za kreativni istraživački proces, a u ovom slučaju to je bilo iskustvo speleološkog izleta u špilju Veternicu na Sljemenu. Veternica je jedna od rijetkih špilja koja se svojim velikim dijelom (i to ulaznim) proteže horizontalno, pa je pristupačna i speleološki neiskusnim posjetiteljima. Nesvakidašnje iskustvo prostora špilje i hodanja kroz izražajne i uzbudljive hodnike i dvorane ostavlja snažan dojam, a naročito kontrast dviju dvorana. Jedna, vrlo uska i visoka, s oštrim i šiljastim stijenama po kojima je zahtjevno (i uzbudljivo) hodati, i druga, upravo suprotna. Zbog konfiguracije stijenja bočni zidovi prolaza kroz prvu dvoranu nisu puna ploha, nego prozračna mreža šiljastog kamenja koje propušta prostor, pa upravo zbog toga, kao i zbog ogromne visine prostora, doživljaj nije klaustrofobičan.

U drugoj je dvorani pak stijenje kompaktno i glatko, a dvorana izrazito niska, toliko da se može proći samo oslanjajući se na ruke, četveronoške (uzbudljiv kinestetički zadatak). No ova je dvorana izrazito široka i time je opet izbjegnuta klaustrofobičan učinak.

Uz iskustvo prostora špilje povezano se još jedno snažno iskustvo koje sam željela iskoristiti u radu, a to je prolazak kroz pješački tunel strave u luna parku koji je jednom davno gostovao u Zagrebu. To je bilo prvi put da sam se našla u prostoru koji je oblikovan izrazito multisenzorno, uključujući tjelesnu percepciju. Osim svjetlosnih i zvučnih efekata u mračnom ambijentu, prolazili smo kroz uske (i neke šire) hodnike, suočeni s promjenama u plohi poda (spužva, valjci) koje nismo mogli unaprijed vidjeti, nego smo ih prvenstveno osjećali na tabanima i u promjeni ravnoteže, te smo bili dodirivani raznim rekvizitima (umjetna paučina, na primjer).

Ta dva iskustva tjelesne percepcije prostora koji nemaju ustvari jasan vanjski oblik, bili su početna pozicija ovog istraživanja i prvi zadatak: pronaći taj oblik u kojem ću kreirati prostore.

7.2. Razvoj ideje *box-ova*

Iskustvo dviju kontrastnih dvorana spilje Veternice odlučila sam razdvojiti u pojedinačna iskustva, što znači u pojedinačne objekte. Tu se uplela još jedna fascinacija, a to je privlačnost malih prostora (vrlo često zahoda, ali i raznih spremišta i smočnica), u kojima je iskustvo proporcija intenzivno i u direktnom odnosu s proporcijama našeg tijela i našeg dohvata. Iz toga razloga su i taktilnost i izražajnost materijala istaknutiji.

Početne skice bile su objekti slični kabinama, za koje sam u sinopsisu napisala da će biti „različitih dimenzija i proporcija (eventualno i različitih oblika), u koje će posjetitelji moći ući i osjetiti njihov prostor u odnosu na vlastito tijelo. Prostor se može doživjeti kao uzak ili širok, visok ili nizak, ugodan ili skučen, ovisno i o posjetitelju“.



Slika 60. Početne skice „kabina“

U ateljeu sam naišla na podloške s kotačićima, i podmetnuvši ih pod skice, shvatila sam da se pomične „kabine“ jasnije doživljavaju kao objekti, što mi je bilo važno kako bih naglasila da svaki pojedinačni objekt nosi specifično, individualno iskustvo i da to nisu samo pregrade u prostoru.



Slika 61. Skice „kabina“ na kotačićima

Tada se razjasnila osnovna ideja, a to je bilo – prikazati različita stanja i omogućiti posjetiteljima da doslovno uđu u „kožu“ nekog drugog. Napisala sam da se rad temelji na ideji mogućnosti „ulaska“ u „tuđu kožu“ i razumijevanja stanja, načina razmišljanja i vizura nekoga drugog. Tada sam predložila naziv rada jednostavno „Portreti“ ili “Da sam ja na tvom mjestu“ ili „U tvojoj koži“ i sl.

Osim proporcija, željela sam u doživljaj rada uključiti i određene kretnje, pa sam istraživala mogućnosti visokog praga, grede u visini glave koja traži saginjanje pri ulasku, mogućnosti da se sjedne, nasloni ili zaviri iza ili u nešto i sl.



Slika 62. Skice pregrada

Zanimala me i taktilnost, pa sam napravila neke inicijalne skice struktura, materijala i tekstura:



Slika 63. Skice struktura, materijala i tekstura

U osnovi ovoga praktičnog istraživanja je shvaćanje da fizička iskustva imaju potencijal pokrenuti emocije i potaknuti metaforičko razmišljanje i spoznaje.

Obje teorije iz psihologije edukacije prikazane u ovom istraživanju pokazuju da je naša percepcija snažno povezana s kognitivnim procesima. To apostrofiraju i Lakoff i Johnson (2015) u svojoj analizi metaforičnosti jezika. Gardner govori o kinestetičkom jeziku, što podupiru istraživanja zrcalnih neurona, a neuroznanstvenik Damasio u svojim istraživanjima mozga pokazuje da postoji jasna neurološka veza između emocija i fizičkih stanja (Freedberg i Gallese, 2007).

Rosalyn Driscoll, britanska umjetnica, koja istražuje dodir i tjelesne osjete u svojim umjetničkim radovima i teorijski, sjajno je to opisala: „Dodirivanje je – tijelo koje postavlja pitanja i pronalazi odgovore. Estetski dodir nije beskrvna intelektualna vježba, već somatsko, osjetilno znanje putem tijela i uma. Omogućuje izravan put do srca i utrobe. Sudjelovanje tijela u istraživanju umjetnosti proširuje moguće izvore značenja. Tjelesni pokreti sami po sebi, osim sposobnosti prenošenja oblika, teksture, prostora i težine, nose estetsko i emocionalno značenje, asocijacije, na kraju sjećanja. Izvlačimo značenje iz pokreta i prostornih orijentacija tako jednostavnih i dubokih kao što su lijevo i desno, središte i periferija, vodoravno i okomito, blizu i daleko, iznad i dolje, okruglo i kvadratno. Ovo je govor tijela: dohvati, uzdigni se, spusti, sklizni, obuhvati, uhvati, lupni, miluj. Ti pokreti nose metaforičko i estetsko značenje, kao i somatsko opazajno značenje“ (Driscoll, 2011., str. 111.).

7.2.1. Određivanje veličine i oblika

Za određivanje točnih veličina važan je odnos spram veličine tijela, pa sam napravila inicijalnu fotomontažu u Galeriji SC, gdje sam predala i prijavu za izložbu.



Slika 64. Fotomontaža skica u prostoru galerije

Kad je dogovorena izložba, napravila sam probu veličine s paravanom u stvarnom prostoru galerije i krenula u izradu prve kabine.



Slika 65. Određivanje veličine objekata

Proces slaganja ploča u trodimenzionalni objekt i pojava prostora uvijek me ponovno fascinira. Transformacija plohe u trodimenzionalnu nastanjivost nosi jaku privlačnost.





Slika 66. Izrada *box*-a

Kad sam se našla suočena s gotovom kabinom, shvatila sam da takav prostor nedovoljno poziva na ulazak i ne potiče na kretanje. Odlučila sam se na zatvoreniji oblik *box*-ova.



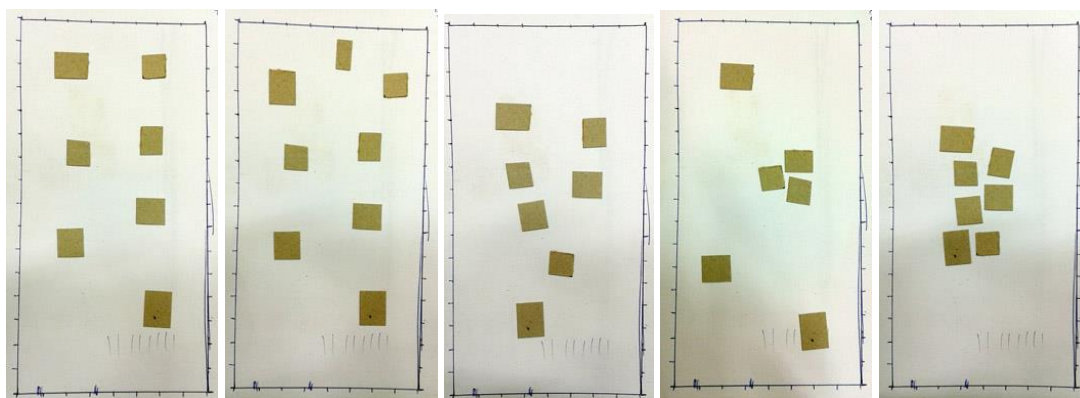
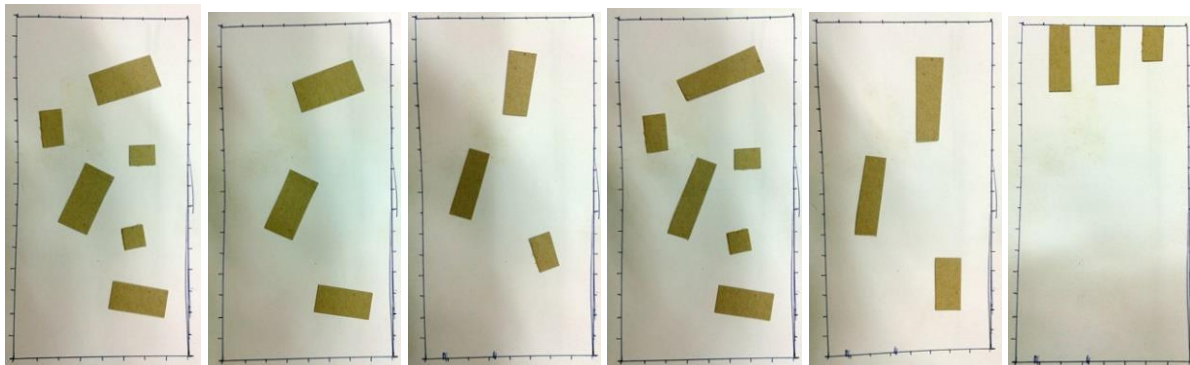
Slika 67. Oblikovanje ulaza u *box*-ove

Cilj je bio napraviti *box*-ove koji su dovoljno veliki da se u njih može ući, a dovoljno mali da funkcioniraju kao objekti u prostoru. Osim toga, s obzirom na prepoznatu tematsku okosnicu *box*-ova kao metafora pojedinih osobnosti i/ili stanja, željela sam da svaki ima svoju vidljivu distinkciju i individualnost.

Znala sam da je znatiželja glavni pokretač interakcije, pa sam i postavom i vanjskim oblikom tražila kompoziciju koja će je potaknuti.

Tom dijelu istraživanja prišla sam također pomalo kinestetički. Umjesto crteža koristila sam kartončice koje sam pomicala po papiru i fiksirala kompozicije fotografiranjem. Kao što se

vidi, na početku sam razmišljala i o manjem broju većih *box*-ova, pa tanjih i dužih, pa više još manjih, razbacanih u prostoru, skupljenih na hrpu ili posloženih uza zid. Zaključila sam da ne želim „zaključati“ kompoziciju objekata u prostoru, ali da želim oblikovati vrlo različite i individualne objekte.



Slika 68. Razmišljanje o veličini, obliku, broju i kompoziciji *box*-ova

7.2.2. Razrada oblika

Nakon vizualnog razmišljanja o količini, obliku, veličini i kompoziciji u prošlom poglavlju okrenula sam se imaginaciji i vizualizaciji. Zamišljala sam objekte u prostoru, a u isto vrijeme i imaginirala različite mogućnosti vanjskog i unutrašnjeg oblikovanja. Odjednom sam shvatila da sam napravila pogrešku ostavivši konstrukciju iznutra, a ravne gipskartonske ploče izvana. Naime, sadržaj, oblikovanje se događa iznutra i ako izvana ostavim konstrukciju, ona će vizualno odmah ukazati na to. Također, tehnički je bilo lakše intervenirati na ravne plohe iznutra, a objekti obloženi pločama i izvana i iznutra bili bi preteški za transport. Pokazao se tipičan kinestetički način rada putem pokušaja i pogreške. Tri gotove kabine trebalo je preraditi.



Slika 69. Preslagivanje obloge *box*-ova

I dalje tražeći veličine i oblike *box*-ova, poslužila sam se fotomontažom kao metodom.

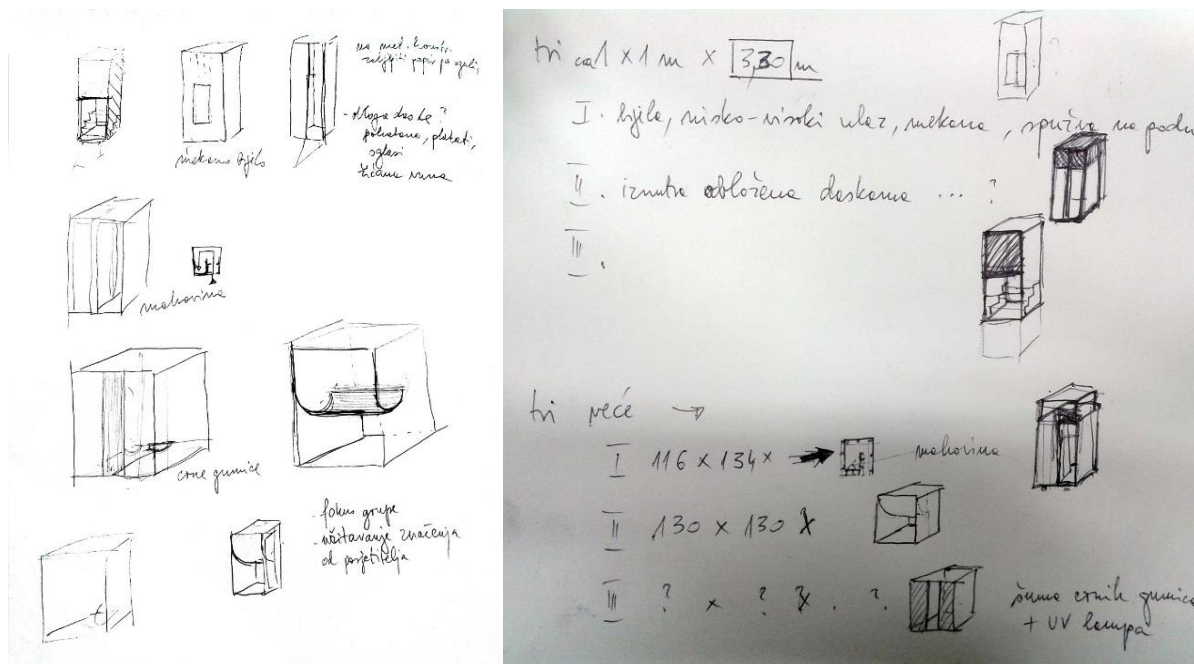


Slika 70. Fotomontaža gotovih *box*-ova u galeriji

Još jedan element oblikovanja o kojem sam paralelno razmišljala, imaginirala i isprobavala ga bilo je oblikovanje ulaza u *box*. Ulaz je vrlo važan, jer ako je prevelik i prefrontalan, gledatelj neće ući u objekt nego će samo „baciti oko“, stojeći izvan njega. Osim toga, ulaz daje distinktivnu karakteristiku *box*-ova i oblikuje početni fizički doživljaj.

Također, u oblikovanju *box*-ova bilo mi je važno izbjeći osjećaj klaustrofobije koji je lako moguć u tako skućenim prostorima.

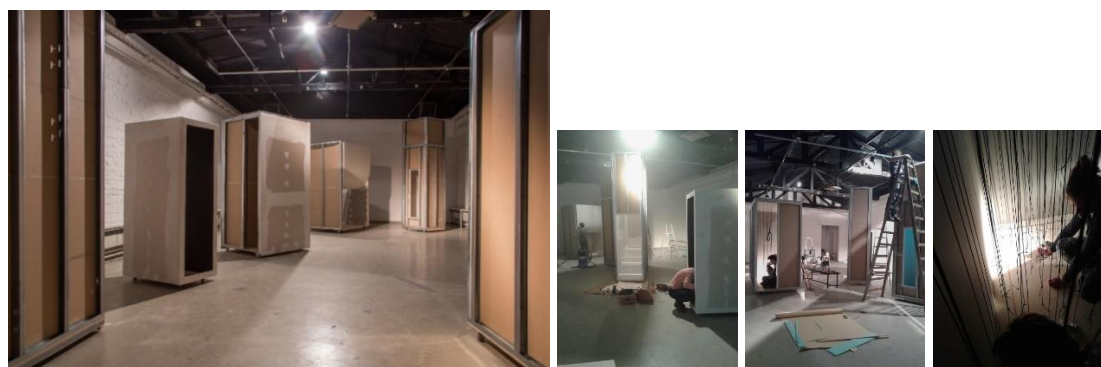
Vizualiziranjem u umu odlučila sam se za tri manja i tri veća *box*-a i varijante bilježila na ovim skicama. Odlučila sam se za različite varijante uskog i visokog, niskog i širokog, prohodnog i začahurenog.



Slika 71. Skice oblika i dimenzija šest kabina

Tijekom izrade, pri suočavanju s realnim objektima događale su se daljnje promjene, pa su tako, na primjer, dva *box*-a doživjela nadogradnju kako bi proporcije prostora u njima bile izražajnije, ali i kako bi njihov izgled izvana imao jači učinak. Također, odlučila sam da ne želim umjetno svjetlo niti električne instalacije u objektima, pa sam morala otvoriti strop kako bi u objekte mogla ući vanjska svjetlost.

Šest velikih gipskartonskih objekata bili su izazov za transport, a zbog straha od oštećenja unutrašnjosti su dovršene u galeriji, nakon transporta. U ovoj fazi razvoja rada odlučila sam se za vrlo jednostavna oblikovanja ploha i unutrašnjosti.



Slika 72. Dovršavanje *box*-ova u galeriji

Završene *box*-ove postavila sam u dinamičnu kompoziciju koja angažira prostor cijele galerije i potiče znatiželju i kretanje. Takva je bila i rasvjeta, koja je ujedno služila i kao unutrašnje svjetlo u *box*-ovima.



Slika 73. Postav izložbe „Sam/a sa sobom“

Također, odlučila sam se za naslov „Sam/a sa sobom“, jer sam ulazeći u *box*-ove shvatila kapacitet ovih objekata za osobno suočavanje i uranjanje u odnose s okolinom te praćenje senzacija, asocijacija, misli i osjećaja.

7.3. Istraživanje fokusnim grupama na izložbi „Sam/a sa sobom“

U okviru izložbe „Sam/a sa sobom“ održane 2016. godine u Galeriji SC u Zagrebu organizirala sam istraživanje doživljaja izložbe metodom fokusnih grupa pod mentorstvom prof. dr. sc. Ive Šverko. Provedeno je šest fokusnih grupa, na kojima je sudjelovao ukupno 41 sudionik. Sudionici su bili posjetitelji izložbi različite dobi te umjetnici i studenti Akademije likovnih umjetnosti.

7.3.1. Cilj istraživanja

„Pred nama je šest kabina različitih dimenzija u čiju unutrašnjost ulazimo, doživljavamo različite proporcije, karaktere i sadržajne ispune tih prostora. U tim specifičnim, više ili manje tijesnim prostorima, izolirani od svih ostalih podražaja, cijelim se bićem suočavamo s različitim materijalima koji nas potiču na različite misli, usmjeravaju naše kretanje i istraživanje. Potiču

nas da zastanemo i bivamo malo sami sa sobom. Što ćemo tamo iskusiti, na što će nas to iskustvo podsjetiti, kako ćemo se osjećati, ne znamo niti možemo znati dok u njih ne uđemo” (Lukas Midžić, 2016).

Na fokusnim grupama razgovaralo se o osnovnim dojmovima i raspoloženjima koje je izložba izazvala, o ulozi interaktivnosti, doživljajima i asocijacijama koje su izazvali pojedini objekti te o cjelokupnom značenju ovog umjetničkog rada. Posebna pažnja bila je usmjerena na otkrivanje kako se posjetiteljima sviđa sudjelovanje u fokusnim grupama, te da li i na koji način sudjelovanje u takvim vođenim razgovorima utječe na doživljaj umjetničkog djela.

7.3.2. Rezultati

U prvom dijelu prikazani su rezultati istraživanja općeg doživljaja izložbe, u drugom dijelu prikaz uloge fokusnih grupa u doživljaju, a u trećem dijelu su mišljenja i reakcije ispitanika na izgled objekata, što je prvenstveno korisno za nastavak praktičnog istraživanja.

7.3.2.1. Opći doživljaj izložbe

Posjetitelji su izrazili zadovoljstvo doživljajem na izložbi kao i mogućnosti aktivnog istraživanja objekata. Prepoznali su da potiče znatiželju koja postaje glavni pokretač interakcije. Opće raspoloženje opisali su kao razigranost. Također, iz izjava je vidljivo da mogućnost interakcije na izložbama nije česta.

Potpuno novo iskustvo, od samog ulaska pobudilo mi je veliku znatiželju.

Svidjelo mi se jer se nisam susrela s takvim izložbama, sve poziva.

Zanimljivo mi je da nije klasična izložba, stat, gledat, razmislit i otić, nego da je to sve neka igra, neki prolaz kroz sve to, niš mi nije bilo klaustrofobično, meni je to sve bilo tak simpatično, tak novo.

Osjećao sam se sretno, i malo ko da me netko vratio u to dječje stanje uzbuđenosti, nisam htio izać van, vraćao sam se po par puta u svaku od njih.

Prilično zabavno, malo mi je ko lunapark, jer ulazim, a ne znam u što ulazim.

Kao i kod izložbe „Bodyspacemotionthings“, na otvorenju se pojavila na trenutke jaka razigranost, no *box*-ovi ipak ne daju veliku mogućnost fizičke manipulacije, pa uzbuđena (i površna) znatiželjna aktivnost nije prevladala. Zanimalo me koliko element zabavnosti utječe

na doživljaj i smanjuje li mogućnost dubljeg iskustva, što se pitao i povjesničar umjetnosti Jonah Westerman u tekstu o Morrisovoj izložbi na mrežnim stranicama Tate Modern: „... nemoguće je ustvrditi jesu li posjetitelji 'Bodyspacemotionthings' bili dirnuti i saznali nešto novo o sebi ili su se samo dobro zabavili, iako se to dvoje međusobno ne isključuje“ (Westerman, 2009).



Slika 74. Interakcija na izložbi

Na pitanje u kojoj je mjeri izložba čista zabava, a u kojoj mjeri ima neki drugi doživljaj (umjetnički doživljaj), posjetitelji su izjavili da iz zabave slijedi promišljanje te da se zabava i umjetničko djelo međusobno ne isključuju:

Izaziva znatiželju i zaigranost, ali svede se sve da traži nešto dublje u tome.

Kad stanem ispred osjetim znatiželju, da se idem igrati, ali kad uđem unutra osjetim da sam sama sa sobom, to iz zabave prelazi u razmišljanje.

Iz zabave slijedi promišljanje i doživljaj, igra je početni okidač da se priđe tome.

Umjetničko djelo i zabava se ne isključuju međusobno (filmovi, glazba).

Također, u ispitivanju raspoloženja i reakcija koje ovo djelo izaziva, posjetitelji su nakon početne uzbuđenosti, znatiželje i razigranosti izdvojili osjećaj mira i smirenosti te sreće. Što se tiče reakcija, često su izjavljivali da potiče na razmišljanje, izaziva različite emocije, a spominju i duhovnu komponentu i osjećaj ispunjenosti, što povezuju s percepcijom:

Mjesto za mir, smirenje, kontemplaciju daleko od buke i strke.

... kao da si ušao u svoje misli i samo se na to fokusiraš.

Tjera me na razmišljanje.

Svaka prostorija izazove drugačiju emociju. Izaziva emocije jako.

To sam baš ja pomislila da se baš radi o tome da je svaka prostorija jedan osjećaj, ili možda neko stanje.

... zbilja neočekivano da na tako malom mjestu možeš toliko osjetiti i onda toliko pričati o tome.

Pomak stvarnosti, kao da nisam u Zagrebu nego negdje drugdje.

...kada ti netko na fizički način priušti nešto što je zapravo duhovno, spiritualno, s one strane svijesti.

Pročišćenje svih misli.

Potpuno sam zaboravila o čemu sam razmišljala, osjećala sam se drugačije poslije.

Najviše me se dojmilo kad sam ušao u onu plavu, jedva sam ušao unutra, imao sam osjećaj da letim, ko u nekom bestežinskom stanju, u njoj sam potpuno bio sam sa sobom, to me najviše oduševilo.

Nekako ispunjeno, kao da pobudi te neke taktilne osjete koje baš i ne možeš verbalizirati; prvi put da sam doživjela takav osjećaj da se osjećam ispunjeno, a možda ne bih znala reći zašto.

Na pitanje o značenju, mnogi su posjetitelji zanimljivo asocijali i metaforički povezali iskustvo cijele izložbe, ali i pojedinih *box*-ova sa životnim fazama i iskustvima:

...malo me bacilo na razmišljanje o životu, negdje sam malo zapela, negdje sam prošla glatko, čičak me zaustavio, onako kao kroz neka razdoblja života.

Ja sam doživjela kao neke faze života, meni se najviše svidjela ta klik-klak (plava) jer kad sam ušla i stala onda mi se zaljuljalo, ali na kraju sam nekako izbalansirala se i izašla sam sa smiješkom van.

Kao važan element ovakve vrste rada pokazala se razlika u doživljaju kada je prisutno mnogo ljudi, kao na otvorenju, i kada je posjetitelj sam s radovima (ili je posjetitelja vrlo malo), što nije rijedak slučaj nakon otvorenja. Ispitanici su naglasili razliku i pritom pokazali koliko su pažnje obraćali na druge ljude te zajednički dijeljeno iskustvo, kao i u istraživanju na primjeru izložbe „Introverti“:

Mislim da su dva potpuno drugačija doživljaja (na otvorenju i poslije). Sasvim drugi, vjerojatno puno meditativniji, taj sam sa sobom osjećaj (na izložbi) sada.

Na otvorenju, imam dojam da je svima bilo slično ko i meni, zabavno i uzbudljivo.

Veselo, svi su bili ushićeni, razigrani i veseli.

Promatrali smo ljude koji su izlazili i ludo se zabavljali.

Ovo je zapravo prvi rad koji vidim da stvarno živi zbog toga što moraš čekati u redu, što gledaš kako netko zapinje a netko ne, baš je objedinjeno bilo taj socijalni moment i likovni ili umjetnički moment su totalno zapleteni ovdje.

Zanimljivo je koliko se izjave ispitanika u ovom istraživanju podudaraju s rezultatima istraživanja tjelesne percepcije na primjeru izložbe „Introverti“. Osim što su naveli da

interaktivno djelo potiče interes i znatiželju i pojačava intenzitet doživljaja, navode i osjećaj sudjelovanja i povezanosti te mogućnost sukreiranja rada:

Pozitivno je, kad smo aktivni puno intenzivnije doživljavamo, postaneš dio svega i možeš stvoriti nešto sam, svatko stvori nešto na način kako mu paše i kako razmišlja.

Mislim da je to baš dobro da se može tak dirati, ustvari postaneš dio tog djela na neki način.

... da umjetnost ne bude nekim nevidljivim zidom, da ne postoji nevidljivi zid između umjetnika i onoga koji gleda tu umjetnost, nego da su povezani.

... baš ta interaktivnost, i to da je sama osoba dio izložbe, jer vi kada ulazite u kabinu postajete dio te izložbe, tog djela.

Smatraju da je potrebno uložiti trud i dati vremena doživljaju i primijetili su da su katalizatori toga znatiželja, koja je mnoge potaknula na ponovno pregledavanje, te interaktivnost:

... poziva da istražiš, uvijek idem iznova, drago mi je ući pogledati, uvijek nešto novo vidim, osjetim, treba si dati vremena da se može doživjeti.

Te sobe su tak jednostavno postavljene, a onda kad uđeš unutra, onda onak, čini se jednostavno, ali ak ostaneš dulje unutra postane zanimljivije.

Ljudi su išli ponovno i ponovno.

Nije dovoljno da samo kroz jednu dimenziju doživite nečiju ekspresiju, treba ući i osjetiti, dobiti što kompletniji dojam.



Slika 75. Posjetitelji s navlakama na cipelama

Potpuno neočekivanu i važnu pripremnu ulogu imale su navlake preko cipela (na koje sam se odlučila u zadnji trenutak, jer je bila zima i mokro vrijeme) te garderoba u kojoj su posjetitelji bili pozvani ostaviti kapute i torbe, jer je izložbu tako lakše pregledavati:

Dobar uvod.

Raste entuzijazam.

Raste napetost, čini se zanimljivim, zbog toga se više usredotočiš.

Ostaviš stvari i kaput, ostaviš svoj comfort zone, moram se potruditi...

Dobar uvod, ostavimo neke „stvari“ vani.

Pripremi dio; priprema sebe na nešto što će doći.

U odgovorima posjetitelja zanimljivo je i prepoznavati različite dominantne perceptivne modalitete po VARK-u. što podsjeća koliko smo različiti.

Neki su u svojim izjavama jasno naznačili slušni modalitet: *svjestan si sobe i zvukova, ta je muzička te naglasili da doživljavaju drugačije: Ljudi različito doživljavaju, meni je ona koju vi zovete plava ili zelena, gluha komora.*

Sljedeća dva citata naznačuju vizualnu preferenciju: *Ona mi je naj slikarskija, čovjek uđe unutra i ne vidi što je ispred od tog zida, ...jako su markantni komadi. To je bio prvi doživljaj koji me čak možda malo odbio da ulazim u same objekte jer mi je bilo zanimljivo promatrati tu situaciju.*

U sljedećim je izjavama istaknuta taktilnost u odnosu sa slušnim modalitetom: *minimalistički, zvuk je tišina; tišina mi se čini taktilnom, minimalna zvučnost, kao da pobudi te neke taktilne osjete koje baš i ne možeš verbalizirati.*

A jasna tekstualna preferencija u sljedećem citatu: *Pročitala sam unaprijed, nije me ništa iznenadilo, nije mi promijenilo raspoloženje.*

7.3.2.2. Uloga fokusnih grupa u doživljaju

Posjetitelji izložbi naveli su kako sudjelovanjem u ovakvim vođenim razgovorima intenzivnije proživljavaju umjetnički doživljaj i bolje razumiju umjetničko djelo.

Toliko slojeva ima o kojima uopće ne razmišljaš u tom trenutku, pa onda te netko ponuka da razmisliš, pa netko drugi primijeti nešto drugo, onda shvatiš da zapravo toliko slojeva ima da bi stalno mogao nešto otkrivati i da uvijek nešto novo ima i poželiš vidjeti još jednom.

Kad pričamo prisjetim se svih osjećaja i mogu bolje razumjeti svoj osjećaj, bolje razumijem sebe i kako je to na mene utjecalo.

Super je jer čujem tuđa razmišljanja, i nekako se dojam još više upotpuni.

Inače ne promišljamo toliko o izložbi. Sad dok razgovaramo, više razmišljamo i čujemo druga mišljenja, i s tim drugim mišljenjima više shvaćamo neke stvari.

Produbljuje doživljaj izložbe.

Sudionici smatraju da ovakvi razgovori nadopunjuju i pojačavaju doživljaj, ali ga ne mijenjaju, te vjeruju da će zbog razgovora bolje i duže pamtit i izložbu.

Meni ne mijenja mišljenje, ali sa razgovorom počinjem još više razmišljati o svakom radu, svakoj komori.

Pomaže nam artikulirati misao u našoj glavi, otvoriti nova razmišljanja, neće se naše prvo iskustvo promijeniti.

Meni je ovaj razgovor definitivno dio doživljaja, ali ne mijenja moje mišljenje o samom prvotnom doživljaju.

Inače pogledamo, doživimo, izađemo, zaboravimo.

Ovo mi je obogatilo prvi dojam, jer da sam otišao doma ne bi imao takvu relaciju s tim.

Sudionici navode kako im je iznimno drago da su imali priliku vođeno razgovarati o izložbi te smatraju da bi to trebao biti dio redovite izlagačke prakse.

Jako pozitivno, nužno je vidjeti kako drugi razmišljaju o tome i usporediti svoje stavove.

Ovo je pun pogodak. Sad smo sve ispričali, i pobudilo mi je i još neke dodatne osjećaje, koje sam i ja isto osjetio, iako ih nisam bio svjestan.

Ljudi su društvena bića, mislim da je ljudima uzbudljivo pričati nekima drugima svoje osjećaje, na neki način protračati šta je bilo.

Smatram da je razgovor dosta doprinio cijelom doživljaju, ljudi su u biti društvena bića, želimo biti u interakciji, umjetnik ne postoji bez publike.

Mislim da bi to trebali raditi nakon svake izložbe da bi ju bolje shvatili.

7.3.2.3. Izgled objekata

U istraživanju su posjetitelji izrazili svoj doživljaj izgleda i oblikovanja objekata, te iznijeli i neke prijedloge.

Izvana građevina, pa nije da te obgrli, a kad se ulazi vidiš da su to topli, prijateljski prostori.

Na prvi pogled objekti nisu ugodni, nisu lijepi ni na koji način, stvara se na neki način osjećaj misterije, što ću dobiti od ovoga, tako da treba uložiti napor da se odlučiš ući.

Najviše se sjećam tih gdje ideš i tek kad se okreneš je to nešto, iznenađenje i zanimljivo, i igra, i onda nakon toga ne bi izašao više.

Zanimljiva mi je ta spužva, to je osjećaj drugih ljudi prije tebe, svatko ostavi svoj trag.

Interesantno je da jedna nema plafon, sve su ravne forme osim jedne, daje dinamiku. Zanimljivi su ti različiti materijali koji se mogu dirati, svi su jako udobni za dirati. Ja sam htjela komunicirati, uspostaviti odnos s ljudima koji su unutra (u box-u) jer sam shvatila da je to moguće.

Sugestije za promjene:

Bilo bi mi draže da je svaka soba mogla biti zatvorena.

Najneobičnija, ona obla, samo su noge otvorene, mekani materijal kao jastuci, trebao mi je jači materijal.

Kao da je trebao biti osjećaj kao da si u oblaku, kao da si zagrljen, ali nije se to dobilo, unutra je nekako hladno... nije završena.

Ja bi bojice da se može šarati.

7.3.3. Zaključak

Ovo istraživanje potvrdilo je rezultate ranijeg istraživanja na primjeru izložbe „Introverti“. Posjetiteljima se sviđa mogućnost interaktivnog doživljaja rada te su prepoznali znatiželju kao važan pokretač akcije. Također, iz odgovora je jasno da nemaju često priliku doživjeti interaktivne izložbe te da nije uobičajena mogućnost fizičkog kontakta s izlošcima na izložbama. I u ovom istraživanju sudionici smatraju da interaktivno djelo pojačava intenzitet doživljaja. Istraživanje je razjasnilo da razigranost koju interakcija pobuđuje kod posjetitelja ne umanjuje ozbiljnost promišljanja i dubinu doživljaja. Smatraju da se zabava i umjetničko djelo međusobno ne isključuju.

Nakon početne uzbuđenosti, znatiželje i razigranosti izdvojili su osjećaj mira i smirenosti te sreće. Što se tiče reakcija, često su izjavljivali da izložba potiče na razmišljanje, izaziva različite emocije, a spominjali su i duhovnu komponentu i osjećaj ispunjenosti.

Smatraju da je potrebno uložiti trud i dati vremena doživljaju, te su primijetili da su katalizatori toga znatiželja, koja je mnoge potaknula na ponovno pregledavanje, te interaktivnost Nisu bili skloni detaljno raspravljati o značenjima izložbe, ali su svejedno smatrali da je doživljaj za njih bio značajan. Jedna je ispitanica izrijeком rekla da je to doživljaj koji se ne može verbalizirati.

Kao i u prošlom istraživanju navode da im se sviđa osjećaj sudjelovanja i povezanosti, te im je važna mogućnost osobnog, individualiziranog doživljavanja i sukreiranja rada.

Također, naglašavali su dimenziju zajednički dijeljenog iskustva i gledanja drugih posjetitelja u interakciji kao važnim dijelom izložbe, pa su stoga naglasili i razliku koja je prisutna na otvorenju, kad je prisutno mnogo ljudi, i doživljaj izložbe kasnije.

Također, smatraju da se sudjelovanjem u ovakvim vođenim razgovorima intenzivnije proživljava umjetnički doživljaj i bolje razumije umjetničko djelo, da razgovori nadopunjuju i pojačavaju doživljaj te bi rado da budu redoviti dio izlagačke prakse.

Za daljnji razvoj praktičnog rada jako je zanimljiv neočekivan efekt navlaka za cipele i garderobe koje su posjetitelji doživjeli kao važan pripremni dio koji uvodi u raspoloženje i podiže interes.

U komentarima oblikovanja primijetili su grubi, „građevinski“ vanjski izgled te ga okarakterizirali kao odbojan. Naglašavali su razliku između dva prohodna i četiri zatvorena *box*-a, često spominjući da su prohodni ustvari neprohodni i jedini neugodni. Iako su na pitanje o najdražem *box*-u spomenuti svi, obli *box* najčešće je okarakteriziran kao nedovršen ili neuspio.

7.4. Razrada završnog kiparskog djela

Sagledavši recepciju na izložbi došla sam do zaključka da su *box*-ovi svojom interaktivnošću i dimenzijama postigli snažan doživljaj kod posjetitelja izložbe, ali da oblikovanje površina i materijala poziva na daljnju razradu.

Nakon izložbe u Galeriji SC jedan *box* je samostalno izložen na Trijenalu hrvatskog kiparstva te sam promatranjem posjetitelja ustanovila da su se prilično rijetko odlučivali za ulazak. Da bih jasnije naglasila da je ulazak moguć, na *box* sam naljepila piktogram koji to prikazuje, ali čini se da je uputa trebala biti uočljivija i eksplicitnija, a unutrašnjost bogatija i time privlačnija. Također, postav rada nije stvorio intimnu atmosferu koju su ispitanici fokusnih grupa prepoznali kao poticajnu za upuštanje u interakciju na izložbama.

Nastavila sam razvijati ideju više *box*-ova koji se međusobno kontrastiraju i nadopunjavaju. Oslonila sam se na spoznaje iz teorijskog dijela ovog istraživanja te na viđene (i doživljene na izložbama) radove drugih umjetnika.

Potaknuta izjavama ispitanika fokusnih grupa, odlučila sam preoblikovati grubu (i odbojnu) vanjštinu kako bih različitim materijalima i taktilnom privlačnošću jasnije privukla posjetitelje

na istraživanje. Nastavila sam oblikovati i unutrašnjosti stvarajući mogućnost za bogatiji perceptivni doživljaj na dvije razine: elementima koji omogućuju direktnu fizičku manipulaciju i interakciju te teksturama i obradama materijala i površina čija taktilnost poziva na haptičko istraživanje i potiče tjelesnu empatiju. Na taj način nadograđeni *box*-ovi i tjelesno iskustvo pozivaju na dulju pažnju što je, prema saznanjima iz fokusnih grupa, važno za razumijevanje djela, a kompleksno haptičko istraživanje produbljuje osjećaj sudjelovanja, sukreiranja i povezivanja s djelom.

Svaki je objekt razrađen na drugačiji način da bi dobio svoj osobni karakter i atmosferu. Oblikovanje je teklo od osnovnih vanjskih dimenzija i proporcija, koje uglavnom odgovaraju našem (ponekad različitom) „osjećaju osobnog prostora“, do variranja načina ulaska u i kretanja unutar *box*-a. Dva objekta imaju ulaz koji je nizak i ometa pogled na unutrašnjost te zahtijeva saginjanje glave ili cijelog tijela pri ulasku. Dva su ulaza uska, jedan s visokim pragom, jedan *box* je prohodan, a jedan otvoren cijelom širinom stranice. Sljedeća razina oblikovanja je bila pod koji nagibom ili pokretljivošću znatno utječe na doživljaj. U jednom *box-u* je rampa koja se „spiralno“ penje u unutrašnjost, u jednom je pod nestabilan, u jednom mekan, a jedan *box* ima četiri improvizirane stepenice. Zadnja razina oblikovanja su materijali i vanjske i unutrašnje površine. Rad se oslanja na izražajnost svakodnevnih suvremenih materijala koji se koriste u građevinskoj industriji (gipskartonska konstrukcija, fasadna mrežica, siporeks, stiropor, protuklizna šperploča, tanki zaštitni najlon, prozirna elastična folija), u tapeciranju namještaja (spužve, PVC vata, „paučina“, čičak trake, gumice, jutena tkanina), u vrtu (folija protiv puževa), u cvjećarstvu (cvjećarska spužva) te u svakodnevnom životu (PVC otirač, mrežica protiv komaraca, slamke). U završnom izgledu rada naglašene su boje kao važan dio izražajnosti materijala koji također poziva na interakciju. Neki aplicirani materijali dodatno su obrađeni zagrijavanjem, trganjem, gužvanjem, kaširanjem i bušenjem, ostavljajući tako „trag (neke druge) ruke“. U istraživanju fokusnim grupama neki su ispitanici primijetili jak dojam koji ostavljaju tragovi koje su drugi ljudi napravili prije njih. U tom smislu naziv konačnog rada je „U drugoj koži“, na tragu početne ideje iz sinopsisa.



Slika 76. Površine i materijali

Odlučila sam se na zbijenu kompoziciju šest *box*-ova koji postaju samostalna grupa stvarajući svoj intimni prostor i svoje uske prolaze, neovisne o širem izložbenom prostoru. Tako grupirani kreiraju dinamičnu cjelinu koja privlači pažnju i poziva na interakciju koja uključuje i pomicanje *box*-ova koji su na kotačima.

Oblikovanjem vanjskih ploha *box*-ova naglašena je slojevitost doživljaja i značenja, a grupiranjem *box*-ova vanjske opne postaju unutrašnje plohe novih prostora prolaza.





Slika 77. Grupiranje i pomicanje *box*-ova te stvaranje uskih prolaza



Slika 78. Unutrašnjosti *box*-ova



Slika 79. Interakcija

8. ZAKLJUČAK

Ovo umjetničko istraživanje utemeljeno na praksi pokazalo je da su tjelesni osjeti i tjelesna percepcija važan integralni dio stvaranja i doživljavanja kiparskih djela. Zahvaljujući tjelesnoj percepciji svjesni smo materijalne realnosti, našeg postojanja u njoj i sposobni smo aktivno u njoj (su)djelovati. U tom smislu, uloga u stvaranju je razumljiva, jer je svaki rad rukama vezan uz tjelesne osjete i tjelesno-kinestetičku inteligenciju, kako Gardner u svojoj teoriji višestrukih inteligencija naziva naše sposobnosti vezane uz motoričke aktivnosti. No, analizom vlastitog kreativnog postupka uočila sam ulogu tjelesnog iskustva i osjećaja u tijelu kako u početnoj inspiraciji tako i u procesu stvaranja, što Gardner također opisuje, a Freedberg i Gallese, fenomen osjećaja u tijelu izazvan vizualnom percepcijom nazivaju tjelesnom empatijom. Proučivši teoriju o stilovima učenja VARK model Neila Fleminga, prepoznala sam kinestetički modalitet, koji je povezan s fizičnosti i stvarnosti te usmjeren na praktično istraživanje i vlastito iskustvo kao okosnicu svog načina stvaranja, a isto sam prepoznala i kod nekih drugih autora.

U analizi načina na koje je tjelesna percepcija prisutna u doživljavanju radova, uz haptički dodir i tjelesnu interaktivnost, pokazalo se da se mnogi radovi i tradicionalna izražajna sredstva oslanjaju na tjelesnu percepciju kroz zapamćeno tjelesno iskustvo (memoriju tijela), svijest o vlastitom tijelu (propriocepciju) te doživljaj u tijelu (tjelesnu empatiju). To su taktilnost, izražajnost materijala, veličina djela, smještaj rada u prostoru te prikaz položaja i pokreta (stabilnosti i nestabilnosti) u figurativnom i apstraktnom obliku.

Istražujući radove drugih umjetnika koji su usmjereni na tjelesnu percepciju, izdvojila sam one koji uz vlastito tjelesno iskustvo u svojim izjavama i radovima pokazuju jasnu namjeru da isto omoguće i posjetiteljima. Kako kaže Robert Morris, da posjetitelji postanu „svjesni vlastitih tijela, napora i umora, svojih tijela u različitim uvjetima“, odnosno da budu, kako navodi Jesus Rafael Soto „ne više gledatelji, nego sudionici.“ Pokazalo se da je takav pristup bogat izvor inspiracije i mogućnosti, te su prikazani radovi umjetnika koji zahtijevaju dovršavanje putem participacije i mašte posjetitelja (Morris, Walther), radovi koji koriste materijale i objekte kao katalizatore interakcije između posjetitelja (Clark), koji upućuju posjetitelje na kreiranje aktivnih odnosa s izloženim predmetima i objektima (Wurm, Žanić), s konstrukcijama i instalacijama (Gormley, Höller, Neto, Soto), koji vizualnim svojstvima pokreću gledatelje (Soto, Kapoor) ili im omogućuju pojačana perceptivna iskustva i totalnu uronjenost u ambijent

izložbe (Eliasson). Cilj im je povezivanje umjetnosti i života, stvaranje stvarnog iskustva kroz aktivaciju i uključivanje (Oiticica).

Rezultati istraživanja provedenih metodom fokusnih grupa u okviru izložbi „Introverti“ i „Sam/a sa sobom“ ukazali su da interaktivni radovi omogućuju cjelovitiji i intenzivniji doživljaj te daju osjećaj sudjelovanja, uključenosti i povezivanja s radom. Ispitanici ističu kako djelo mogu doživjeti „na svoj način“ te da takav pristup „može čovjeka više ispuniti“, baš kao što kaže i Rosalyn Driscoll: “Dodirivanje skulpture utjelovljuje i pojačava našu vizualnu sklonost da se identificiramo sa skulpturom, projiciramo u nju i dajemo joj energiju. To stapanje i miješanje sebe i skulpture, bilo putem stvarnog ili zamišljenog dodira, daje nam iskustvo ulaska u drugu stvarnost, zajednički prostor koji proširuje naš osjećaj sebe i svijeta. Ovaj složeni odgovor tijela i uma nije ništa manje od empatije. A empatija je i sjeme i plod umjetnosti” (Driscoll, 2011, str. 114.). Sudionici fokusnih grupa istaknuli su također da interaktivnost pojačava zainteresiranost posjetitelja i pruža mogućnost kreiranja i samostalnog završavanja umjetničkog djela („mogu sudjelovati i kreirati u jednu ruku izložbu; mogu dati vlastitu interpretaciju tome djelu“), što ističu i Gallace i Spence (2014) kad govore o haptičkoj percepciji skulpture: „...naša nas odluka o tome kako istražiti određeno umjetničko djelo čini sličnim kreatoru same te umjetnosti.“ Sudionici fokusnih grupa smatraju da takav način doživljavanja potiče razmišljanje te bolje razumijevanje umjetničkog djela.

Pokazalo se da je format fokusnih grupa kao vođenih razgovora na izložbi također vrlo dobra strategija za produbljeni doživljaj i razumijevanje izložbe u kojem posjetitelji rado sudjeluju, a istovremeno vrijedan alat za razumijevanje vlastitog rada. U kontekstu VARK modela, aktivno tjelesno istraživanje i interaktivnost na izložbi (kinestetički modalitet) te vođeni grupni razgovori (slušni modalitet) nadopunjuju uobičajeni vizualni i tekstualni modalitet (osvrt u katalogu) doživljavanja radova likovne umjetnosti i omogućuju cjeloviti multimodalni doživljaj.

Nažalost, dodir i tjelesna interakcija zapostavljeni su u našem društvu (Field, 2014) i rjeđe zastupljeni u znanstvenim istraživanjima od drugih perceptivnih modaliteta (Paterson, 2008), a slično je i u području likovnih umjetnosti. Sudionici fokusnih grupa smatraju da je haptički doživljaj umjetničkih radova važan sastavni dio doživljaja skulpture te su izrazili frustriranost nemogućnošću dodirivanja i haptičkog ispitivanja izložaka u muzejima i galerijama, u kojima je zabrana diranja izložaka uobičajena.

U praktičnom dijelu istraživanja razvijala sam rad procesom tipičnim za kinestetički modalitet, u „razgovoru“ s materijalom, oslanjajući se na svoje tjelesno iskustvo i unutrašnji tjelesni osjećaj, te rezultate istraživanja metodom fokusnih grupa. Nastalo je djelo koje poziva na interakciju cijelim tijelom te omogućuje slojevito tjelesno iskustvo putem haptičke percepcije, propriocepcije i tjelesne empatije, afirmirajući tjelesnu percepciju u doživljavanju djela likovne umjetnosti.

POPIS LITERATURE

1. Davis, K., Christodoulou J., Seider S. i Gardner H. (2009). *The Theory of Multiple Intelligences*. https://www.multipleintelligencesoasis.org/s/458-Theory-of-MI_David-Christodoulou-Seider-Gardner.doc [pristupljeno: 10.12.2022.].
2. Driscoll, R. (2011). Aesthetic Touch. U F. Bacci i D. Melcher (ur.) *Art and the Senses*. Oxford University Press.
3. Enciklopedija likovnih umjetnosti. (1966). skulptura. Leksikografski zavod.
4. Field, T. (2014). *Touch (2nd edition)*. Bradford Books.
5. Fleming, N. i Baume, D. (2006). Learning Styles Again: VARKing up the right tree! *Educational Developments, SEDA Ltd*, 7(4), 4-7. <https://vark-learn.com/wp-content/uploads/2014/08/Educational-Developments.pdf> [pristupljeno: 10.12.2022.].
6. Fleming, N. i Mills, C. (1992). Not Another Inventory, Rather a Catalyst for Reflection. *To Improve the Academy*, 11, 137. https://vark-learn.com/wp-content/uploads/2014/08/not_another_inventory.pdf [pristupljeno: 10.12.2022.].
7. Freedberg D. i Gallese V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in cognitive sciences*, 11(5), 197-203. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.02.003>
8. Gallace, A. i Spence, Ch. (2014). The neglected power of Touch: What cognitive neurosciences can tell us about the importance of touch in artistic communication. U P. Dent (ur.) *Sculpture and Touch* (107-124). Ashgate.
9. Gallese V. i Freedberg D. (2007). Mirror and canonical neurons are crucial elements in esthetic response. *Trends in cognitive sciences*, 11(10), 411. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.07.006>.
10. Gardner, H. (1983, 1993, 2004, 2011). *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Basic Books.
11. Gardner, H. (n.d.). *Frequently Asked Questions—Multiple Intelligences And Related Educational Topics*. <https://www.howardgardner.com/faq> [pristupljeno: 10.12.2022.].
12. Garrison, M. (1992). *Intoduction to Psychology*. Glencoe-Macmillan; McGraw-Hill.
13. Goldstein, E. B. (2011). *Osjeti i percepcija*. Naklada Slap.
14. Gray, C. i Malins, J. (2004). *Visualizing Research. A Guide to the Research Process in Art and Design*. Ashgate.

15. Greiner, B. (2014). Vlasta Žanić: Odras / Lo stacco. Galerija Rigo. <http://rigo.muzej-lapidarium.hr/?w=izlozbe&g=21&id=171> [pristupljeno: 10.12.2022.].
16. Gullar, F. (1959). *Neo-Concrete Manifesto*. <https://391.org/manifestos/1959-neo-concrete-manifesto-ferreira-gullar/> [pristupljeno: 10.12.2022.].
17. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje (2021). osjet. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=45686> [pristupljeno: 10.12.2022.].
18. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje (2021). propriocepcija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://medicinski.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11789> [pristupljeno: 10.12.2022.].
19. Hrvatski jezični portal. (2003). empatija. Znanje i Srce. https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fFxlURA%3D&keyword=empatija [pristupljeno: 10.12.2022.].
20. Iacoboni, M. (2012). *Zrcaljenje drugih*. Algoritam.
21. Ingold, T. (2012). Thinking through Making [predavanje]. *Tales From the North Conference*. Institute for Northern Culture in Lapland. <http://culture.luc.fi/conference2012/Programme> (<https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo>) [pristupljeno: 10.12.2022.].
22. Januszczak, W. (2008). *The Sculpture Diaries* [dokumentarna TV serija]. ZCZ Films/Channel 4.
23. Kemske, B. (2007). *Evoking Intimacy, Touch and the Thoughtful Body in Sculptural Ceramics (doctoral thesis)*. Royal College of Art. London.
24. Lakoff, G. i Johnson, M. (2015). *Metafore koje život znače*. Disput.
25. Lukas Midžić, H. (2016). *Marina Bauer: Sam/a sa sobom (predgovor kataloga)*. Studentski centar, Kultura promjene.
26. Macel, Ch. (2017). Part 3: Lygia Clark: At the Border of Art. U C. H. Butler i L. Pérez-Oramas (ur.) *Lygia Clark: The Abandonment Of Art, 1948-1988 (exhibition catalogue)*. MoMA. <https://post.moma.org/part-3-lygia-clark-at-the-border-of-art/> [pristupljeno: 10.12.2022.].
27. Medicinski leksikon. (2014). opip. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://medicinski.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10084> [pristupljeno: 10.12.2022.].
28. Medicinski leksikon. (2014). kinestezija. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://medicinski.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6844> [pristupljeno: 10.12.2022.].

29. Medicinski leksikon. (2014). haptički osjet. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://medicinski.lzmk.hr/clanak.aspx?id=5325> [pristupljeno: 10.12.2022.].
30. Merriam-Webster Dictionary. (2022). empathy. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/empathy#h1> [pristupljeno: 10.12.2022.].
31. Morris, R. (1966). Notes on Sculpture. *Artforum*, 4 (6). <https://www.artforum.com/print/196602/notes-on-sculpture-36866> [pristupljeno: 10.12.2022.].
32. Numen/For Use (2014). Tape Paris. <http://www.numen.eu/installations/tape/paris/> [pristupljeno: 10.12.2022.].
33. Öhrner, A. (2018). Niki de Saint Phalle Playing with the Feminine in the Male Factory: HON – en katedral. *Stedelijk Studies Journal*, 7. <https://doi.org/10.54533/StedStud.vol007.art07>
34. Passer, M. W. i Smith R. E. (2009). *Psychology. The Science of Mind and Behavior*. Mc Graw-Hill.
35. Paterson, M. (2008). Touch, the ‘new’ spatialities and pleasures of the body. *Touch Me Festival*. Zagreb: Kontejner/ Bureau of Contemporary Art Praxis, 171-193.
36. Paterson, M. (2007). *Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. Berg.
37. Pierre, A. (2021). About Soto: Biography. <https://jesus-soto.com/biography> [pristupljeno: 10.12.2022.].
38. Ramachandran, V. S. (2013). *Pričljivi mozak: Potraga neuroznanstvenika za onim što nas čini ljudima*. TIM press.
39. Robson, J. i Currie, G. (2022). Aesthetics and Cognitive Science. U Zalta, E. N. (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2022/entries/aesthetics-cogsci/> [pristupljeno: 10.12.2022.].
40. Stueber, K. (2019). Empathy. U E. N. Zalta (ur.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/empathy/> [pristupljeno: 10.12.2022.].
41. Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky.
42. VARK (2020). VARK Research. <https://vark-learn.com/research-statistics/> [pristupljeno: 10.12.2022.].
43. Vujčić, D. (2005) Janeš, Želimir. *Hrvatski biografski leksikon*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=126> [pristupljeno: 10.12.2022.].

44. Westerman, J. (2009). Robert Morris , Tate Gallery 1971; Bodyspacemotionthings , Tate Modern 2009. <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris> [pristupljeno: 10.12.2022.].
45. Žanić J. (2016). Recenzija-George Lakoff i Mark Johnson, Metafore koje život znače. *Prolegomena* 15 (2), 211–214. <https://hrcak.srce.hr/file/263691> [pristupljeno: 10.12.2022.].

ŽIVOTOPIS

Marina Bauer rođena je u Zagrebu 1972. godine. Nakon završene Jezične gimnazije upisala je kiparstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu te diplomirala 1998. godine.

Izlaže od 1994. na samostalnim i skupnim izložbama u Hrvatskoj i inozemstvu te sudjeluje na likovnim simpozijima i radionicama. Dobitnica je Rektorove nagrade, nagrade na natječaju za spomenik fra Grgi Martiću, te nagrada na XII. i XIV. Trijenalu hrvatskog kiparstva.

Izdvajaju se radovi „Sjećanja I“ i „Sjećanja II“ (2003./2004.) izlagani na četiri samostalne (Zagreb, Osijek, Šibenik i Graz) i više grupnih izložbi; „Introverti“ (2013./2014.) nagrađen na XII. Trijenalu hrvatskog kiparstva; „Prekapanja“ (2019.) u sklopu programa Suvremeni umjetnici u stalnom postavu MUO u Zagrebu; „Izvedba koja se dira“ (u koautorstvu sa Zrinkom Šimičić Mihanović, 2019.) nagrađena na XIV. Trijenalu hrvatskog kiparstva te inovativan rad „Skulptura u online formatu“ (2021.).

Uvrštena je u selekciju autora za putujuću izložbu „Suvremeno hrvatsko kiparstvo“ u organizaciji Ministarstva kulture koja je predstavljena u više europskih gradova od 2009. - 2011. godine.

Autorica je više javnih ambijentalnih skulptura i instalacija („Gaia“, Park skulptura Dubrova, 2022.; „Tragovi“, Delnice, 2018.; „Stanište“, Kornica, BIH, 2017.; „Ležeća figura“, Park skulptura u Jakovlju, 2007.; „Vrata“, Park skulptura Montraker u Vrsaru, 1994. te skulptura „Praspavač I“, „Praspavač II“ i „Stope“ u sklopu projekta LandArt - Park und Au Schloss Gleinstätten u Austriji 2005.)

Od 2002. do 2016. godine predavala je kiparstvo na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu na Kiparskom i Nastavničkom odsjeku, a na istoj Akademiji od 2016., kao vanjska suradnica, predaje na kolegiju Uvod u psihologiju umjetnosti.

Članica je HDLU-a i HZSU-a te europske mreže Sculpture network.