

Spoznavna vrednost umetnosti in njen odnos do drugih spoznavnih sistemov

izr. prof. ddr. ASJA NINA KOVAČEV
Univerza v Ljubljani,
Ul. Bratov Komel 11,
SI-1210 Ljubljana

IZVLEČEK

Človekova spoznavna dejavnost je rezultat njegove miselne razčlenjenosti. Poleg tega je tudi pod močnim vplivom družbenih in kulturnih dejavnikov. Ti determinirajo tako znanstveno kot tudi umetniško spoznavanje. Med obema spoznavnima sistemoma obstajajo bistvene razlike. Znanost stremi k pomenski jasnosti, medtem ko umetnost namerno ustvarja zabrisane in nerazčlenjene pomeni in s tem pripomore k njihovi mnogokratnosti. To približuje umetniške pomeni magičnim, mitičnim in religioznim pomenom, saj so začetki umetniškega ustvarjanja sinkretično spojeni z mitom, ritualom in religijo. Posebnosti likovnih struktur determinirajo njihovo pomensko analizo. Umetnost namreč predstavlja dovršen in kompleksen sistem znanja.

Ključne besede: spoznavanje, umetnost, znanost, mit, kultura, pomenska analiza

ABSTRACT

COGNITIVE VALUE OF ART AND ITS RELATION TO OTHER GNOSEOLOGICAL SYSTEMS

Human cognition is the result of the subject's mental differentiation. Besides, it is under a strong influence of social and cultural factors. These determine scientific as well as artistic knowledge. Between both gnoseological systems there are some fundamental differences. Science tends towards the formation of clear meanings, while art intentionally produces obscure and undifferentiated meanings and by this contributes to their multiplicity. This brings artistic meanings closer to the magic, mythic and religious meanings, for the beginnings of artistic creation are syncretically fused with myth, ritual, and religion. Particularities of plastic structures determine their meaning analyses. Art namely represents an elaborated and complex knowledge system.

Key words: cognition, art, science, myth, culture, meaning analysis

Individualne in družbene determinante spoznavanja

Dojemanje realnosti je odvisno od subjektivih spoznavnih sposobnosti ter od družbenega in kulturnega konteksta njegovega spoznavanja. Večina spoznanj in interpretacij ima le relativno vrednost, saj jih določajo individualni in družbeni dejavniki. Zato je poleg neposredno zaznavnih razhajanj med vzorci znanja v različnih družbah treba raziskovati tudi proces, v katerem neka družba sprejme določen kompleks znanja kot resničen. Ta namreč zrcali družbeno konstrukcijo realnosti (Berger, Luckmann, 1988).

Individualna specifičnost kognitivnih procesov in razlike v vrednostnih orientacijah spoznavajočih subjektov onemogočajo objektivnost spoznanj tudi v znanstvenem raziskovanju. Spoznavajoči subjekt namreč že s svojo prisotnostjo v eksperimentalni situaciji spremeni pogoje, v katerih se ta odvija. Ta problem je pereč celo v fiziki – najtrši in najobjektivnejši znanosti.

Na samem začetku raziskovanja določene problematike je treba vedno najprej določiti, kaj bomo sprejeli kot dejstvo in za kaj bomo zahtevali opredelitev in dokaz. V idealni izhodiščni situaciji bi zahtevali opredelitev in dokaz za vse in ne bi ničesar sprejeli kot dejstvo. Ker pa je takšne pogoje spoznavanja nemogoče ustvariti, je treba vedno predpostaviti neko temeljno védenje, saj bi bili v nasprotnem primeru prisiljeni v stalno opredeljevanje neznanega z drugim neznanim (Kovačev, 1991a).

Temelj ali izhodišče – aksiom, na katerem temeljijo vse naše konstrukcije in ki določa smeri, cilje in strategije raziskovanja – a priori izloča vse druge perspektive in omejuje subjektive spoznavne zmogljivosti le na določeno število dimenzij n -dimenzionalnega spoznavnega prostora. Izhodiščna perspektiva omogoča zgolj doumetje ene od številnih plati proučevanega fenomena ali pa je celo popolnoma napačna. Zato je treba včasih temeljito pretresti tudi temeljne pojme in predpostavke ter zahtevati njihovo ponovno opredelitev in dokaz zanje. Takí pretresi imajo pogosto naravno usodne posledice. Spoznanje o nekonsistentnosti v izhodišču samem največkrat pripelje do rušenja celotnih spoznavnih sistemov, tj. do korenitih preobratov, ki jih je mogoče v zgodovini znanosti odkriti kar precej. Navadno se pojavijo, ko se sistem izčrpa znotraj samega sebe in vsi poskusi njegovega nadaljnjega razčlenjevanja, izpeljevanja in aplikacije pripeljejo le do njegove krožne samoreprodukcije ali do očitnih protislovij (Kovačev, 1991a).

Razkrivanje neadekvatnosti ustaljenega spoznavnega sistema je postopno, včasih pa tudi nejasno in nezadostno, zato se sistem navadno ne zruši nenadoma. Na kritični točki njegove izpeljave se oblikuje še alternativni sistem ali celo več alternativnih sistemov. V njihovem dialektičnem trenju se oblikujejo nova izhodišča, ki omogočajo razvoj novega spoznavnega sistema. Ta se lahko razvija vse dotle, dokler ostane dovolj odprt, da lahko vase integrira nova, dvoumna in protislovna spoznanja. Popolna izdelanost, prosojnost in zaprtost sistema v odnosu do njegovega okolja pomeni hkrati tudi začetek njegovega konca.

Izbiri izhodišča – točke, ki določa smer subjektivega gibanja po spoznavnem prostoru, in predpostavk, ki mu pomagajo pri njegovi orientaciji v njem – določijo pretežno emocionalni dejavniki. Emocije so namreč temeljna sestavina spoznavnega procesa. Njihova vloga je neprecenljiva prav na področju ocenjevanja in vrednotenja, kjer diskurzivna misel odpove. Abstrahiranje logično-analitičnega mišljenja iz njegovega emocionalnega konteksta bi bilo zato umetno in skrajno neutemeljeno, saj se obe psihični dejavnosti smiselno dopolnjujeta v subjektivem spoznavanju realnosti.

Spoznavna dejavnost sodobnega človeka je prežeta z močno težnjo po iskanju vzročnosti in zakonitosti. Tehnični napredek mu je omogočil nadzor nad naravo, njeno

omejevanje in krčenje ter posledično oblikovanje iracionalnega prepričanja o svoji absolutni superiornosti. Zato poskuša vsak fenomen razložiti z lastnimi miselnimi shemami, ki pa še zdaleč niso tako raztegljive, kot si domišlja.

Vsako novo obdobje ruši dogme preteklega obdobja in ustvarja nove. Končnost človekovega spoznanja in omejenost njegovega delovanja postajata vse bolj očitni. Odgovori sprožajo nova vprašanja in namesto samozavesti se pri spoznavajočem subjektu pogosto pojavljata negotovost in pomanjkanje občutka varnosti. Taki doživljaji povzročajo strah, ki je kvalitativno različen od strahu, ki je bil prisoten v daljni preteklosti (npr. v arhaičnih skupnostih). Tedaj je strah namreč izviral iz nevednosti arhaičnega človeka in njegove nezmožnosti za razlago naravnih pojavov, sedaj pa pogosto izvira iz zavedanja omejenosti lastnih spoznavnih potencialov. Pogosto se preoblikuje v anksioznost, ki je ena temeljnih značilnosti sodobnih družb. Strah in tesnoba se zrealita tudi v umetnosti in sta očitna predvsem v upodabljanju osamljenosti, izolacije, vznemirjenja, izgube orientacije ipd.

Različni spoznavno teoretski pristopi

Vsako znanstveno spoznanje je omejeno na območje znotraj določenega referenčnega okvirja. Nujnost koeksistence različnih referenčnih okvirjev v znanstvenem proučevanju je nesporna, saj lahko vse koncepte, ki nastanejo znotraj teh okvirjev metaforično predstavimo kot trodimenzionalne modele človekovega zunanjega ali notranjega sveta, pri tem pa je treba dopustiti možnost njihove integracije na višjem nivoju, ki bi jo lahko simbolično primerjali s sintezo v območju četrte dimenzije.

Ideja četrte dimenzije ali bolje večdimenzionalnega prostora nam na teoretični, abstraktni ravni pomaga k razširitvi našega pojmovanja univerzuma. Ob razčlenjevanju potencialnega dimenzionalnega okvirja človekove eksistence pa se razkrije tudi okrnjenost spoznanja, ki temelji na redukcionističnih pristopih. Z vidika točke je namreč nemogoče razumeti črto, z vidika črte ploskev, z vidika ploskve trodimenzionalno telo in z vidika trodimenzionalnega telesa štiridimenzionalno telo. Zaradi omejenosti svojega zaznavnega aparata se lahko približamo četrti dimenziji zgolj konceptualno, s pomočjo analogij (Kovačev, 1991a).

Odnose, ki jih uvidimo med različno dimenzionalnimi predmeti znotraj trodimenzionalnega prostora, lahko prenesemo na odnose trodimenzionalnih predmetov v štiridimenzionalnem prostoru. Ouspensky (1990) poudarja, da je črto mogoče razumeti kot sled gibanja točke, ploskev kot sled gibanja črte, trodimenzionalno telo kot sled gibanja ploskve in štiridimenzionalno telo kot sled gibanja trodimenzionalnega telesa. Kot je točka del črte, črta del ploskve in ploskev del trodimenzionalnega telesa, lahko tudi trodimenzionalno telo razumemo kot del štiridimenzionalnega telesa. Toda štiridimenzionalnost presega meje naših zaznavnih zmogljivosti. Zato pogosto ne moremo uvideti skupne oziroma integrativne točke navidezno nepovezanih trodimenzionalnih predmetov v enovito telo v območju četrte dimenzije.

Če človekov spoznavni aparat primerjamo z reprezentacijskim sistemom, kar sta poskušala Hofstadter in Dennett (1981), lahko iz tega izpeljemo tezo, da možgani z zrcaljenjem objektivne stvarnosti predelujejo vso njeno potencialno multidimenzionalnost in jo dopolnjujejo še z dogajanjem znotraj lastnih nespoznanih dimenzij. Že sam vpogled v zapleteno nevronske možganske strukture je nekoliko osupljiv, naravnost zastrašujoče pa so funkcionalne zmogljivosti možganov, ko njihovo strukturo natrpamo s pomeni. Raziskovanje kompleksnih struktur v kulturnih tvorbah osvetljuje Clifford Geertz (1973), ki poudarja pomen simboličnega v raziskovanju kulture in kulturnih sprememb. Zagovarja stališče, da so ljudje in živali vpleteni v "pomenske mreže"

("webs of significance"), ki so jih sami stkali. Toda analiza teh mrež po Geertzu ne more biti eksperimentalna, ampak interpretativna znanost, saj je usmerjena k iskanju in interpretaciji pomenov.

Ideja o umišljenosti lastne eksistence in ideja o novi, nespoznavni dimenziji človekovega psihičnega prostora se dopolnjujeta v pojmu subjektivega nezavednega. Nezavedno so poskušali opredeliti številni avtorji, vendar so vsa njihova pojmovanja prirejena terminologiji zavestnega subjekta. Koncepti nezavednega namreč temeljijo na prepričanju, da je nezavedne vsebine mogoče ozavediti. Toda njihova projekcija na področje subjektivne zavesti pomeni hkrati tudi njihovo okrnitev in izkrivljanje. Vprašljivo je namreč, ali je konceptualni repertoar zavesti dovolj raztegljiv za sprejem in vsaj delno doumetje kompleksnega nezavednega, oziroma ali se je subjekt pripravljen in sposoben soočiti z njim. Pri tem ga namreč ovirajo različne spoznavne in moralne prepreke. Še bolj zaskrbljujoče pa je, da bi tako soočenje utegnilo ogroziti njegovo psihično in fizično integriteto, morda celo njegovo eksistenco.

Umetniško spoznavanje in njegova drugačnost od znanstvenega spoznavanja

Znanost in umetnost stalno širita področja svojega raziskovanja, saj si obe prizadevata doumeti čim večji del človeške stvarnosti. V teh prizadevanjih pa umetnost učinkovito tekmuje z znanostjo in njene rezultate prevaja v novo, estetizirano modalnost. Mejo med estetskim in neestetskim je izredno težko začrtati, saj stalno prehajata drugo v drugo. Umetnost izvaja estetizacijo prej neestetske stvarnosti z njenim korenitim preoblikovanjem, dekompozicijo in rekompozicijo oblik ali pa s spreminjanjem zaznavne občutljivosti gledalca (Ranković, 1964) in vplivanjem na njegovo miselno interpretacijo zaznav.

Širjenje umetniškega področja je izraz kompleksnih polivalentnih odnosov med človekom in njegovim okoljem, med subjektom in objektom. Hkrati pa je tudi poskus presežanja teh odnosov na višji ravni spoznavne in emocionalne organizacije. Umetnost namreč poleg svojih formalnih in vsebinskih značilnosti zrcali tudi kulturni, socialni in politični kontekst svojega nastanka ter osebnost svojega stvaritelja. Je zgoščeni izraz življenja in povzema bistvo predmetnosti. Zato je kompleksna kot življenje samo, kar ustreza znani Malreauxovi trditvi, da v umetnosti pravzaprav iščemo lastno bistvo, oz. glavni razlog za svoj obstoj.

Umetniško oz. estetsko znanje je integrirano v človeško doživljanje in njegove pomeni je zelo težko opredeliti. Nanje namreč vplivajo normativni vrednostni sistemi sodobnih družb, poleg tega pa se vraščajo tudi v subjektivno duševnost. Toda pomenov umetnin vseeno ne moremo pojmovati niti kot ideološke konstrukte različnih družb niti jih ne moremo reducirati na subjektivna izkustva. Oblikujejo in ohranjajo se skozi dinamično interakcijo družbenih, osebnostnih in fizičnih dejavnikov. Umetniški objekt namreč z vstopom v svoje socialno in kulturno okoje prinaša neko novo modalnost, ki omogoča nepreštevno mnogo interpretacij in miselnih konstrukcij, zato je hkrati tudi svojevrstna oblika spoznavne organizacije in sporočanja znanja (Kovačev, 1993).

Neartikulirani začetki likovne umetnosti in njena postopna artikulacija

Neartikulirana ekspresija je filogenetsko in ontogenetsko najstarejša oblika človekovega stvariteljskega vstopa v njegovo naravno okolje. Spontano izražanje z lastnim glasom in kretnjo pa kaj hitro doseže stopnjo večje ali manjše artikuliranosti. In kot je artikulacija glasov osnovna operacija verbalne govorice, tako lahko ugaševanje likovnih prvin pojmujeemo kot osnovno operacijo likovne govorice. V obeh primerih poteka arti-

kulacija na enak način: čutne prvine je treba najprej diferencirati, selekcionirati in grupirati, nato pa jih strukturirati znotraj skupin, ki pomensko implicirajo pojave zunaj čutne govorice.

Temeljne zakonitosti, ki uravnavajo potek dogodkov v naravi, določajo tudi človekovo duševnost. Njihovo delovanje je razvidno tudi iz likovnih del, saj so glavna gibalna njihove artikulacije. Najpomembnejše naravne zakonitosti so:

1. *Gibanje*, ki je značilno za vsa živa bitja in v obliki organske aktivacije omogoča tudi vse psihične procese. Nediferencirana aktivacija predstavlja podlago vse organizirane, k cilju usmerjene aktivnosti, vendar zanjo ne zadošča, ampak jo mora ustvarjalni subjekt usmeriti v skladu z lastnim doživljanjem in zunanji svetom. Opazno tudi v dinamiki likovnih prvin, kjer je usklajeno s sodobnimi estetskimi kriteriji in s subjektivimi izraznimi potenciali.

2. *Kozmično ravnotežje sil*, ki ustvarja red in harmonijo. v objektivni stvarnosti ter omogoča prilagajanje živih bitij na njihovo okolje.

3. *Vzajemno delovanje kohezivnih in adhezivnih sil*. Prve delujejo združevalno, druge pa ločevalno. Njihov vzajemni odnos ustvarja v naravi napetost, ki se v človekovem spoznavnem ustroju izraža kot stalno uravnoteževanje, v umetnosti pa kot notranja napetost in njeno sproščanje oziroma kot dinamika med elementi umetniške strukture.

4. *Cikličnost in postopnost v spreminjanju*, ki vnašata v artikulacijo psihičnega poleg harmonije in kontrasta še gradacijo kot pomemben element estetskega učinkovanja.

5. *Eruptivna stanja in stabilizacija*, ki nastopi, ko dominantna sila integrira nasprotne sile in postane faktor organizacije novega.

Likovna simbolizacija spada med najzgodnejše oblike ponazarjanja miselnih vsebin. Porebski (1978) domneva, da človek prvih slik ni samostojno ustvarjal, ampak jih je odkrival v sledih poigravanja narave. Zaradi njihove nepopolnosti jih je dopolnjeval – sprva le miselno (z domišljijo), kasneje pa tudi fizično – z linijo in barvo. Z razvojem človekovih ustvarjalnih zmogljivosti so se dela vse bolj oddaljevala od narave. Postajala so izraz prizadevanja po fiksaciji spreminjajoče se stvarnosti v stabilno obliko. Faure (1964) tako poudarja, da zgodovino vsakega umetnika, vsake umetnostne smeri in vse umetnosti determinira želja po ulovitvi uhajajočega trenutka v podobo, ki jo je mogoče opredeliti za vselej.

Pomensko in oblikovno eksperimentiranje, ki karakterizira ustvarjalni proces, dviga umetnost nad biološko nujnost in jo osvobaja toge pragmatičnosti, značilne za akcijo. Trstenjak (1981) jo zato označuje kot biološko suprastrukturo. Je namreč presežna glede na biološke danosti, saj ne sovпада z njihovo zgradbo, ampak vedno pomeni več: preoblikovanje in obogatitev obstoječega.

Umetnina je suprastruktura narave v različnih smereh. Kot njena humanizacija vtisne naravi zavestni in nezavedni pečat subjektivnosti. Hkrati je suprastruktura narave tudi v tehničnem smislu. Njena sredstva so namreč iztrgana iz narave, toda v procesu umetniškega ustvarjanja izgubijo svojo prvotno vlogo. Zato je umetnost resnično "umetna" v primerjavi z "naravno" naravo.

Umetniška suprastruktura je tudi kontrapunktična in polifonična. Aktivna koeksisstenca več delov in njihovo ubrano zlivanje v celoto temeljita na sklopu pravil, ki omogočajo vzajemno usklajevanje posameznih elementov (*punctum contra punctum*), vendar zgolj tehnična dovršenost ne zadošča za oživitev umetnine. Dopolniti jo je treba z barvitim prepletanjem melodij (polifonija), ki omogoča mnogoterost umetniških interpretacij.

Zaradi sposobnosti oblikovanja lastnega sveta je umetnost ohranila pridih ma-

gičnega vse do sodobnosti, medtem ko so njeni začetki sinkretično spojeni z mitom, ritualom in religijo.

Mit kot oblika spoznavanja in kot izhodišče umetniškega ustvarjanja

Magija, mit in religija so tri oblike subjektivega samozavedanja, na katerih temeljijo vse zgodnje kulture, in se ne kažejo le v praksi primitivnega človeka, ampak obstajajo tudi v sodobnih kulturah ter se zrealizirajo v njihovi kulturni identiteti. Otto (1998) opredeljuje mite in obrede kot monumentalne stvaritve, ki so primerljive z velikimi pesniškimi, glasbenimi, arhitekturnimi in likovnimi deli, in se utelešajo v obliki kulturnih dejanj. Tudi Herakova (2002) poudarja, da je poznavanje mitologije nujen pogoj za razumevanje kulture, saj je bil mit spremljevalec človeštva v vseh kulturah in civilizacijah. Mit opredeljuje kot skrivnostno zatemnjen fenomen, katerega smisel in pomen velja vedno znova odkrivati.

Arhaični človek je mit pojmoval kot realnost, zato so različni miti (zlasti miti o nastanku sveta) tvorili podlago za nastajanje zgodovinskih razmišljanj in tekstov. M. Eliade (1996) poudarja, da miti ne govorijo samo o obstoju sveta, ampak tudi o prvotnih dogodkih, zaradi katerih je človek postal to, kar je. Na podlagi mitologije je primitivna skupnost razvila svojo zgodovino in geografijo, saj je z njim pojasnjevala vse, česar si na podlagi tedanje stopnje spoznavne diferenciacije ni bilo mogoče razložiti.

Mit je že zelo zgodaj postal sredstvo spoznavanja sveta, pa tudi predmet znanstvene in filozofske misli. Pojavljal se je v literaturi in ikonografiji. Poleg tega je mit predstavljal zelo grobo, formalno in vsebinsko nedodelano obliko pesništva. Mitične pesnitve so namreč nerimane, oblikovno skromne in polne vsebinskih protislovij. V njih prevladujejo fantastične pesniške primere, prisotno pa je tudi popolno pomanjkanje logike in vzročno-posledičnega predstavljanja dogodkov. Toda začetne ambicije mita niso bile estetske, ampak spoznavno teoretske. Estetsko vrednost je pridobil šele tedaj, ko je prešel v stilno dodelano literaturo in likovno umetnost. Zato ga lahko pojmujejo kot tradicionalno podlago kulture. Poleg ideološke, religiozne, kognitivne in politične funkcije je namreč prevzel tudi estetsko funkcijo ter se prepletal z religijo, umetnostjo in filozofijo v vseh kulturah in civilizacijah. Številnih značilnosti preteklih (pa tudi sedanjih) dogodkov in pojavov na moremo razumeti brez razumevanja njihovega mitičnega ozadja.

Mit je nastal kot refleksija objektivne stvarnosti, kot specifična oblika človekove zavesti in je skupaj z magijo, obredom in religijo obstajal in deloval že v zgodnji zgodovini človeštva. Kot specifična oblika samozavedanja in zgodnja kulturna forma se je mit razvil že v arhaičnem obdobju, pred razvojem antičnega logosa in filozofije. V arhaičnih skupnostih so miti, kulti in rituali simbolično predstavljali in posredovali številne družbene vrednote, kar dokazuje, da je imel mit v začetni fazi svojega razvoja predvsem pragmatično, utilitarno funkcijo, ki jo je delno ohranil vse do sodobnosti. Še vedno namreč predstavlja del subjektive družbene in kulturne prakse in se na tem področju prepleta z religijo in umetnostjo.

Mit kot najzgodnejša oblika spoznavne dejavnosti predstavlja zelo razvit sistem fantastičnih predstav o človekovem naravnem in družbenem okolju. Ob njegovem nastanku je bil namreč njegov namen zapolniti praznine v ljudskem razumevanju sveta. Kot plod človeške fantazije je bil poln čudežnega in čarobnega. Seveda pa je bilo njegovo osmišljanje naravnih in družbenih pojavov močno odvisno od naravnih, zgodovinskih, družbenih in ekonomskih pogojev. Njegov namen je bil predvsem oblikovati razlage o temeljnih vprašanjih človeštva, tj. o nastanku in koncu sveta, o subjektivem položaju v njem, o nastanku družbeno pomembnih pojavov in odnosov, o vrednotah

(prek predstavljanja osebnostnih lastnosti in življenjskega nazora mitičnih junakov), o času (npr. o letnih časih, cikličnosti naravnih pojavov, minljivosti) ipd. Prek predstavljanja idealov je oblikoval vedenjske modele in stabiliziral družbeni red. Zato lahko mit razlagamo kot družbeno duhovno stvaritev, saj je nastal kot proizvod kolektivnega duha. Označili bi ga lahko kot primitivno metafiziko, iz katere so se kasneje diferencirale religija, filozofija in znanosti.

Nekateri raziskovalci opredeljujejo mit kot religiozno pripoved, saj v njem kot glavni junaki največkrat nastopajo bogovi in njihove aktivnosti se dogajajo v globoki preteklosti. Zato enačijo mitologijo in religijo. Drugi pojmujejo mitologijo kot nižjo stopnjo religije, tretji pa poudarjajo nasprotja med mitologijo in religijo ter zagovarjajo mišljenje, da mit kazi religijo. Nedvomno pa se je mit v začetku razvijal v tesni povezavi z elementi religije, žrtvenimi obredi, raznovrstno magijsko prakso in molitvenimi obredi. Mit je namreč pripoved, ki podaja elementarne vzorce religiozne zavesti. Izvor svetovnih religij je treba iskati na kulturno-mitoloških tleh.

Pomembna značilnost mita je njegova simboličnost, ki zrcali difuznost in nerazčlenjenost prvotnega mišljenja. Vendar mit ni le zgodba oz. pripoved, ampak je posebna oblika kolektivne zavesti, ki se kot način mišljenja in govora zrcali v jeziku, umetnosti, religiji, znanosti in politiki, skratka v vseh kulturnih dejavnostih. Mitični simboli in metafore so se zakoreninili skoraj na vseh področjih človekovega kulturnega delovanja, najbolj pa v religiji in umetnosti.

Vpliv mita in religije na umetniško ustvarjanje je mogoče identificirati na podlagi vsebinske analize umetnin, saj so pogosto natrpane z magičnimi, mitičnimi in religioznimi pomeni. Sakralizacija upodobljenih vsebin izhaja iz dejstva, da je bilo skozi obliko mogoče ustvariti nov red, nov ritem, novo plastično dramo in vanjo vtisniti svoj osebni pečat (Kovačev, 1991b). Oblika je bila simbol umerjanja naravne in nadnaravne stvarnosti in njenega predstavljanja na način, ki je bil prirejen tedanjim človekovim spoznavnim sposobnostim.

Podobe bogov in božanstev so bile večinoma antropomorfne, kar je imelo dvojno funkcijo: bile so izraz identifikacije smrtnikov z najvišjimi in najmogočnejšimi bitji, hkrati pa je tako predstavljanje olajšalo njihovo razumevanje. Isto je veljalo tudi za upodobitve abstraktnih pojmov. Zato sta antropomorfizem in teriomorfizem pogosta tako v pesništvu kot tudi v likovni umetnosti. Poleg tega je predstavljanje ali poimenovanje v primitivni miselnosti vključevalo tudi možnost vplivanja na predstavljeni (ali poimenovani) objekt. Že v jamskih slikarijah opazimo podobe živali, v katere so lovci v paleolitiku zabadali sulice in jih tako simbolično ubili še pred njihovim ulovom.

Svojo prvotno vlogo umerjanja in obvladovanja uhajajoče stvarnosti je podoba ohranila vse do danes, vendar v bistveno bolj prikriti in prefinjeni obliki. Predstavljanje ljubljene osebe bi lahko interpretirali kot izraz nezavedne želje po njenem simboličnem posedovanju, predstavljanje lastne mladosti pa po njeni simbolični ohranitvi.

Kljub izredni pomembnosti, ki jo je likovna umetnost pridobila v človekovem eksistenčnem in esenčnem prostoru, sta njena pretirana mistifikacija in sakralizacija skoraj tak neprimerni kot njena popolna degradacija in redukcija na elementarne sestavine (črte, oblike, barve). Zato je treba pri raziskovanju umetnine upoštevati in smiselno integrirati njene formalne in vsebinske značilnosti, saj predstavljajo dva vidika iste stvarnosti. Njihovo ločevanje je namreč umetno in ima le teoretično vrednost.

Odnos med formo in vsebino

Pojem "forma" vključuje številne pomene, ki so nastajali in se razvijali skozi zgodovino estetske misli in so bili izpeljani iz različnih definicij in pojmovanj. Po Tatar-

kiewiczu (1976) lahko definicije forme umestimo v pet semantičnih kategorij, ki razlagajo formo kot:

- razporeditev konstitutivnih delov umetnine v harmonično celoto v nasprotju z njenimi posameznimi, izoliranimi komponentami;
- čutne kvalitete umetnine v nasprotju z njeno vsebino;
- obrise predmetov v nasprotju z materialom, iz katerega so izdelani;
- konceptualno bistvo predmeta v nasprotju z njegovimi slučajnimi lastnostmi;
- investicijo miselnih kapacitet v predmet raziskovanja v nasprotju s tem, kar je neposredno dano čutilom in ne more biti rezultat subjektivih spoznavnih ambicij.

V vsakem likovnem delu delujeta dve temeljni prvini, ki s svojim vstopom na platno oživita likovno ploskev in jo prisilita k delovanju. To sta točka in črta (Kandinsky, 1925).

Točko pojmuje Kandinsky (1925/85) kot nevidno in nesnovno praprvinno slikarstva, ki je s stališča snovi enaka ničli. Je najbolj vase obrnjen in statičen element, vendar vključuje tudi možnost za gibanje. Realizacijo njenih gibnih zmogljivosti lahko opazimo šele takrat, ko jo dejansko poženemo v gibanje in ko pusti to gibanje na papirju sled – črto.

Črta je najelementarnejši izraz umerjanja kretnje v likovno kompozicijo in omogoča precejšnjo heterogenost v predstavljanju in izražanju. Kot reprezentacijsko sredstvo reducira podobe z zunanjega sveta na konturo, obris, oziroma povzetek. Kontura opredeljuje obliko, seka prostor in povezuje elemente na likovni ploskvi. Z redukcijo oblik na njihove najbolj tipične lastnosti in z usmerjenostjo k enostavnim strukturam ponazarja črta (kot rezultat subjektive kretnje) konceptualno organizacijo sveta. Toda kretnja lahko zaradi svoje izrazne neposrednosti prodre še korak dlje, v globlje plasti spoznavne organizacije. Približa se lahko primarnim oblikam miselne dejavnosti, primitivno organiziranim endoceptom (kot imenuje Dörner (1976) prekonceptualne spoznavne tvorbe), ki omogočajo razumevanje izvorov ustvarjalnosti. Na endoceptualni ravni je misel še amorfná in ustvarjalni vzgibi še niso artikulirani v razpoznavno strukturo (Kovačev, 1991b, 1992, 1993).

Poleg predstavitvenega vsebuje črta še čisti izrazni potencial. Ko se kretnja osvobodi usmerjevalnega vpliva zavesti, se prične skozi njen spontani potek izražati subjektivno nezavedno. Tudi ekspresivno kretnjo je mogoče razumeti kot možnost za postopno prodiranje proti endoceptu, ali bolje kot način njegovega povnanjanja. Ta namreč ni rezultat ustvarjalčevih spoznavno teoretskih ambicij, saj ne temelji na njegovem načrtnem manipuliranju z materialom, s publiko ali z lastnim psihičnim aparatom.

Skozi artikulacijo likovnih prvin nastajajo estetske tvorbe – umetnine. Njihova vrednost ni omejena le na zburjanje estetskega ugodja, saj marsikatera od njih v gledalcu izzove celo negativne emocije (npr. grozo), vendar jih ta vseeno doživlja kot estetske. Hedonistični koncepti umetnosti, ki izhajajo iz Aristotelove umetnostne teorije in so se (z nekaterimi transformacijami) ohranili vse do danes, s pretiranim poudajanjem enega vidika umetnosti zanemarjajo njeno temeljno določilo. Umetnost namreč ni le sklop razburkanih emocij in strasti ali njihov katalizator, ampak je predvsem nosilka določenega pomena, svojevrstna artikulacija spoznanja. Zato ni smiselno govoriti o sproščujočih učinkih "lahkotne" umetnosti, kajti umetnost ni relaksacija, ampak "intenzifikacija človekovih energetskih potencialov" (Cassirer, 1976, str. 165).

Pri raziskovanju pomena likovnih del izhaja večina avtorjev iz analogij, ki jih

predpostavljajo med jezikovnim in likovnim pomenom. Primerjalni znanstveni pristopi nedvomno pripomorejo k ekonomičnosti raziskovanja in na področju lingvistike obstaja vrsta tehničnih, različno kompleksnih pomenskih analiz. Vendar se meddisciplinski prenos spoznanj občasno sprevržejo v prokrustovsko prirojevje. Umetnost se namreč strukturno in funkcionalno razlikuje od jezika, zato lingvistična dognanja brez predhodne prireditve niso uporabna niti v pomenski analizi besedne umetnosti, še manj pa so primerna za posplošitev na celotno področje umetniškega ustvarjanja. Likovna in glasbena umetnost imata namreč zaradi svoje medijske drugačnosti številne posebnosti, ki sooblikujejo njun pomen.

V nasprotju s pomensko prosojnostjo jezikovnega znaka je likovni (in sploh umetniški) znak pomensko neprosojen. Ni namreč zgolj sredstvo predstavljanja, ampak je pogosto končni in edini cilj neke dejavnosti. Znotraj začrtanih meja je avtonomen in se ne nanaša nujno na katerikoli vidik objektivne stvarnosti. Njegov pomen je mogoče spoznati le skozi njegovo strukturo, zato ni oblika nič manj pomembna kot tisto kar naj bi bilo skrito v njej. Celo nasprotno: način predstavitve določa razumevanje predstavljenega.

Zaradi strukturnih posebnosti umetnine – njene neprosojnosti, nedoločenosti in odprtosti – je umetniško sporočilo multiple narave in ga ni mogoče postopno dekodirati. Stevenson (cit. po Kaemerling, 1987, str. 162) zagovarja stališče, da se pri raziskovanju likovnega dela pojavljata dve vrsti pozornosti:

- sinoptična, hkratna usmerjenost na več vidikov likovnega dela in
- razčlenjujoče osredotočanje na vsak posamezni vidik.

Pri tem poudarja primarnost prve, kajti razčlenjujoča pozornost ne zadošča za razumevanje kompleksnih umetnin. Lahko je le dopolnilo sinoptični pozornosti, jo občasno prekinja in tako pripomore k privzganju in izostritvi opazovalčeve pozornosti.

Stevensonova delitev je primerna tudi za metaforično ponazarjanje razlik med zaznavno in miselno naravnostjo. Selektivnost percepcije preprečuje hkratno zaznavanje dveh izključujočih se oblik. Subjekt se osredotoča le na enega od številnih možnih vidikov, pozornost se uokvirja v nepozornost in perceptivno obstaja v danem trenutku ena sama resnica (Kovačev, 1990). Človekov miselni aparat pa deluje po drugačnih pravilih, saj mišljenje ni neposredno vezano na čutno spoznavni dražljaj. Ob izključitvi aktivne osredotočenosti na eno od miselnih vsebin je subjekt sposoben hkratnega zavedanja več smislov. Z naraščanjem njegove spoznavne diferenciacije in kompleksnosti se množijo tudi pomenske implikacije njegovih kognitivnih objektov, ki se ne navezujejo le na izločene fenomene, ampak jih determinirajo tudi odnosi med njimi.

Razčlenjeno in sukcesivno spoznavanje ima pri raziskovanju umetnosti sekundarni pomen. Po Gombrichu (1969a) je umetnina namreč zgostitev sočasnih shem, ubrano sozvočje številnih procesov. Osredotočanje na enega od njih ima vrednost šele ob poznavanju celote. Natrpna je celo z množtvom nelogičnih in nekonvencionalnih pomenov, ki se izmikajo podrobni analizi, toda že bežen pogled nanje zadošča za doumetje njihovega izrednega doprinosa k izraznemu bogastvu umetnine. Iracionalni pomeni nastajajo in se dograjujejo v interakciji med številnimi pomenskimi implikacijami likovne umetnine in stalno dejavnega subjektovnega nezavednega. Zato Gombrich (1969b) pojmuje nezavedno kot četrto dimenzijo semantičnega prostora.

Zaradi simultane soočanja s kompleksno umetniško strukturo je dojemanje njenega pomena polnejše, pa tudi težavnejše, saj si pomeni ne sledijo v pravilnem zaporedju, ampak so razpršeni in se stapljajo v obliko, skozi katero se izražajo.

Sinkretična zlitost pomena z drugimi vidiki umetniške stvarnosti je glavni razlog za kvalitativno drugačnost likovnega znaka glede na druge – arbitrarne znake. Zaradi te

drugačnosti predlaga Porębski (1978) osnovanje nove discipline, ki naj bi se namesto "semiotike" imenovala "ikonika".

Umetniški pomeni so (tako kot magični in ritualni pomeni) globalni, nerazčlenjeni, razpršeni in mnogokratni, kar je posledica specifične zgradbe likovnih del. V tem se tudi najbolj razlikujejo od pomenov v znanosti. Kljub temu je umetnostni znakovni sistem visoko artikuliran. Njegovi sestavni deli so pogosto disonantni, vendar se vedno konsonantno razvežejo. Disonanca namreč ni nujno izraz pomanjkljivosti umetnostnega izraznega sistema, ampak jo umetnik namerno ustvarja kot sredstvo preseganja znanstvene enodimenzionalnosti, ki pogosto reducira mnogovrstno realnost na suhoparen konstrukt.

Poleg spoznavne vrednosti ima umetniška disonanca tudi estetsko vrednost, saj pripomore k barvitosti, raznolikosti in plastnemu prepletanju umetnine kot celote. Harmonija dviga likovno kompozicijo visoko nad kaotično in protislovno strukturo magije, rituala in sanj.

Iz Meadove metafore, da je mišljenje internalizirana gesta je tako mogoče izpeljati predstavo o likovni umetnosti kot reeksternalizirani gesti oz. eksternaliziranem mišljenju, saj ponovno povnanja miselne vsebine, vendar je glede na prvotno gesto obstojnejša in bolj ubrana. Implicira namreč miselno predelavo prvotne, neartikulirane geste. Kot objektivizacija miselnega procesa in miselnih vsebin kvalitativno nadgrajuje druge oblike spoznavnih dejavnosti.

Pomensko raziskovanje likovne umetnosti

Pomensko dimenzijo likovnega dela pojmuje kot najmanj likovni vidik likovnega. Ivančević (1985) umešča ikonografsko analizo umetnine na kontinuumu beseda – slika skoraj bliže njegovemu prvemu polu. Zaradi njenega odrekanja formalni analizi in njene narativnosti jo primerja z literarnim pristopom. Močno povezanost ikonografije s pisano besedo nakazuje že njen naziv, zato Gombrich (1987, str. 355) imenuje likovna dela kar "wrappings of verbal statements".

Iskanje tekstovne podlage likovnega dela je izredno pomembno zlasti pri raziskovanju sakralne umetnosti, saj je bila likovna umetnost v zgodnjem krščanskem obdobju nekakšna slikanica za analfabete. Skoznjo so namreč izražali prevladujoče ideje tistega časa. Zato je povsem upravičeno trditi, da ima ikonografska analiza širši socialni pomen, saj je namenjena umestitvi umetnine v njen družbeni in kulturni kontekst. Poleg tega omogoča njeno celovito interpretacijo in dojemanje njene pomenske strukture v odvisnosti od okoliščin, ki so bile prisotne ob njenem nastanku.

Med besedo in sliko, ki obravnavata isto tematiko, razlikuje Ivančević (1985) tri vrste odnosov:

1. skladno,
2. dobesedno in
3. svobodno interpretacijo teksta.

Ad 1) Skladna interpretacija teksta prilagaja isto vsebino drugačnosti medija in tako omogoča izražanje analognega sporočila.

Ad 2) "Dobesedna" interpretacija teksta je podlaga sukcesivnemu prevajanju posameznih tekstovnih elementov na slikarsko ploskev in bi jo lahko označili kot kompozicijsko najmanj posrečeno interpretacijo.

Ad 3) Svobodna interpretacija teksta je najbolj ustvarjalna, vendar tudi najtežja za ikonografsko analizo. Umetnik namreč ustvarja nek nov slikovni pomen, ki se bistveno razlikuje od predloge. Ivančević (1985, str. 27) zato poudarja, da slika v takih primerih "ne pokriva teksta, ampak mu prikriva prvotni pomen".

Ob poudarjanju tekstovne primarnosti se naravnost vsiljuje vprašanje o stopnji avtonomnosti, ki jo likovni medij še uspe obdržati. Vendar likovna umetnost nima le ilustrativne vloge glede na pomenske kvalitete drugih modalnosti, ampak je najprej in predvsem iznajditeljska. Zato moderne umetniške smeri zavračajo ikonografijo in njena tematska raziskovanja. Izhajajo iz konkretnega dela in namesto "za sliko" iščejo pomen v njej.

Najodmevnejše pomenske analize likovnih umetnin

Literarne predloge likovnih umetnin niso edini dejavniki, ki pripomorejo k razumevanju njihove pomenske kompleksnosti. Pri raziskovanju pomena se je treba stalno zavedati njegove kontekstualne pogojenosti, zato umetnost predstavlja najočitnejšo potrditev enega od osnovnih principov Gestalt-psihologije, da celota vedno presega vsoto svojih sestavin. Oblika in barva dobita pravi pomen šele skozi stilizacijo, ta pa skozi širši kulturno zgodovinski kontekst (Kovačev, 1990).

Zaradi neločljivosti oblikovne in vsebinske plati umetnine, njene strukturne edinstvenosti in obilice povezav z zunajumetnostnimi, antropološkimi pomeni, so elementaristični pristopi k raziskovanju umetnosti nekoliko naivni in neuporabni. Utopično prepričanje, da je mogoče pomen umetnine razbiti na najosnovnejše delce in jih uspešno povezati v celoto, je povzročilo v srednjem veku in zgodnji renesansi nekakšno hiperprodukcijo raznovrstnih simboličnih slovarjev, ki pa niso uspeli pojasniti kompleksnih umetniških pomenov. Njihova spoznavna vrednost sicer ni popolnoma zanemarljiva, vendar jih je treba sprejemati z določenimi pridržki in v odvisnosti od konkretnega konteksta njihovega nastanka.

Pomenska struktura likovnega dela je tako kompleksna, da vpogled vanjo ni mogoč brez predhodne analize njenih komponent, ki mora voditi v integracijo posameznih spoznanj in to ne v smislu seštevanja ali lepljenja, ampak v smislu izgrajevanja. Pomen je namreč treba obravnavati na različnih ravneh, med katerimi je vsaka naslednja kompleksnejša in globlja od prejšnje.

Najtemeljitejši ikonografski pristop h kontekstualnemu raziskovanju likovnega pomena predstavljata zgodovinski metodi Warburga in Panofskega. Njuna avtorja sta predstavnika dveh temeljnih smeri v simbolični teoriji umetnosti. Prvi se opira na Vischerjev, drugi pa na Cassirerjev filozofski koncept.

Warburgov koncept zveze med podobo in pomenom

Warburg (1992) v svojem teoretskem konceptu presega Wölfflinovo in Rieglovo poudarjanje antitetičnosti med obliko in vsebino, ki je izraz širšega umetnostno zgodovinskega prizadevanja za osamosvojitve te discipline in za njen prelom z občo zgodovino kulture. Izhaja iz Vischerjeve (cit. po Kaemering, 1987) definicije simbola kot zveze med podobo in pomenom, pri čemer Vischer uporablja izraz "podoba" za označevanje njegove vidne in "pomen" za označevanje njegove pojmovne plasti. Med obema razlikuje tri vrste odnosov:

1. Podoba in pomen sta lahko magično spojena v "temni izmenljivosti", kar je pogosta lastnost simbolov v religioznem obredju in se povezuje s prepričanjem o skrivnostnih preoblikovalnih zmogljivostih besede v odnosu do predmetne stvarnosti.
2. Na nasprotnem polu glede razločljivosti obeh sestavnih delov je odnos "logičnega ločevanja", ko zveza med obema sestavinama ni več pod vplivom skrivnostnih združujočih moči. Je arbitrarna in intelektualno dojemljiva.
3. Med obema skrajnostima so simboli, ki že vključujejo zavestno zavračanje

magične spojenosti obeh komponent, vendar so še vedno zasičeni z njo. Ti se pojavljajo predvsem v slikarstvu.

Umetniško ustvarjanje in umetniško dožemanje vključujeta vrsto dihotomij ter združujeta razumljivost in skrivnostnost, svetlobo in temo. Verjetno vidi Vischer (iz z njim tudi Warburg) glavni dejavnik likovne učinkovitosti prav v spopadanju med obema nasprotnojučima si silama. Slika v njegovem konceptu združuje magijo in znanost, racionalne in emocionalne prvine ter zajema najširši delež tipično človeškega.

S sprejemanjem Vischerjevega koncepta se Warburgovo zanimanje razširi prek meja umetnostne zgodovine na širše kulturno področje. Likovno umetnost obravnava v povezavi z drugimi intelektualnimi in družbenimi dosežki ter se ne omejuje zgolj na estetsko oz. vizualno plat umetnine, ampak načenna tudi vprašanje njene spoznavne vrednosti, ki jo ima za posameznika in za širšo skupnost.

Panofskyjevo pansimbolistično razumevanje umetnosti

Teoretično izhodišče Erwina Panofskega predstavlja Cassirerjev pansimbolizem. Cassirer (1976, 1985a, 1985b, 1985c, 1989) sooča predmetno realnost s sistemi za predstavljanje te realnosti, tj. s simboličnimi oblikami, in predpostavlja tesno prepletenost zunanjih vtisov in njihovih notranjih izrazov v človekovi duševnosti. Umetnost vzpostavlja po Cassirerju (1976) ravnotežje med podobo in pomenom, ki v mitu in religiji še ni bilo mogoče.

Panofsky (1987a, 1987b) je prevzel Cassirerjevo širino v pristopu k pomenski problematiki in njegov dvom v "resničnost" predmetnih pojavnih oblik. Ob upoštevanju nekaterih Cassirerjevih spoznanj je izdelal shemo za interpretacijo pomenskih plasti likovnega dela, ki je močno odjeknila med njegovimi sodobniki in nasledniki ter postala nekakšen šolski model umetnostno zgodovinskega pomenskega raziskovanja.

Pri interpretaciji likovnega dela loči Panofsky (1987a) tri plasti. Skoznje je mogoče postopno prodirati od najpreprostejšega, površinskega do latentnega, globinskega pomena. Vsaki plasti oz. predmetu proučevanja ustrezajo:

- poseben interpretativni dej,
- interpretacijska sredstva in
- korektivna načela, ki preprečujejo pretirano subjektivnost in iracionalnost v pristopu.

Sorazmerno s plastno poglobljenostjo in z zapletenostjo interpretacijskega dela narašča tudi potreba po uporabi teh načel, ki so na vsaki naslednji stopnji interpretacije obsežnejša in zahtevnejša.

1. Prvo pomensko plast imenuje Panofsky (1987a) **primarni ali naravni predmet**. Ta vključuje umetniške motive – t.i. "čiste oblike" in odnose med njimi – ki pa so že nosilci določenega pomena. Primarni predmet se deli na dejanskega in izraznega.

2. Na naslednji stopnji – tj. na stopnji **sekundarnega oz. konvencionalnega predmeta** – se posamezni motivi in njihove kombinacije povezujejo s temami ali predstavami. V nasprotju s prejšnjo, "formalno" plastjo je tematska plast zgrajena iz podob, anekdot in alegorij, ki so že nosilci prenesenega, konvencionalno določenega pomena.

3. Zadnjo pomensko plast predstavlja **notranji pomen ali vsebina**. Sestavljajo jo simbolične vrednosti. Na tej plasti se načela določenega obdobja, naroda, religije in filozofije prek umetnikove osebnosti preoblikujejo v umetnino in se integrirano izražajo na njeni formalni in pomenski ravni.

Različnim pomenskim plastem ustrezajo različne oblike interpretativnega delovanja.

1. **Predikonografsko opisovanje (oz. psevdoformalna analiza)**, ki se pojavlja

na prvi pomenske plasti, temelji na praktičnem znanju interpretirajočega subjekta. Toda upodobljeni motivi ga včasih presežejo. Tedaj lahko pride do nekritične aplikacije subjektovnega osebnega izkustva na umetnino, kar je po Panofskem (1987) mogoče preprečiti samo z dobrim poznavanjem stilne zgodovine. Ta namreč omogoča vpogled v načine likovnega uobličanja predmetov in dogodkov pod različnimi zgodovinskimi pogoji.

2. Naslednja stopnja interpretativnega delovanja je **ikonografska analiza**, ki sledi predikonografskemu opisu. Na tej stopnji se subjekt opira na literarne vire v pisni ali ustni obliki in skozi spoznavanje različne teme in predstave. Toda poznavanje literature je lahko še bolj pomanjkljivo kot osebne izkušnje, zato je treba svoje znanje primerjati s tipološko zgodovino, tj. z zgodovinsko najpogostejšimi načini tematske predstavitve skozi predmete in pojave v različnih umetnostnih obdobjih.

3. **Ikonološka interpretacija** kot zadnja oblika interpretativnega delovanja omogoča reorganizacijo spoznanj prejšnjih dveh ravni ter sintezo parcialnih ikonografskih spoznanj v ubrano celoto. Šele ta lahko razkrije notranji pomen likovnega dela, do katerega se je mogoče dokopati le s "sintetično intuicijo", tj. s spoznavanjem bistvenih težnj človeškega duha. Osebna razgledanost in intuitivne zmogljivosti so najspornejši pripomoček pri interpretaciji likovnega dela, zato je verjetnost napake na zadnji stopnji največja. Zmanjšuje jo poznavanje "kulturnih simptomov", oz. "simbolov", ki jih Panofski (1987) opredeljuje kot načine izražanja temeljnih duhovnih tendenc skozi tematiko umetnine.

Panofskyjeva shema je kljub nekaterim terminološkim pomanjkljivostim privlačna, logično utemeljena in ima široko uporabno vrednost. Toda pojem "intuitivnosti" v njegovem besednjaku je nekoliko preohlapen in preslabo utemeljen. Zato ga je mogoče zlorabiti in uporabiti kot sredstvo za prikrivanje nezadostnega poznavanja drugih vidikov likovne umetnine.

Spoznavno preseganje "posnemanja realnosti"

Umetnostni teoretiki, ki so raziskovali spoznavno vrednost likovne umetnosti, navadno niso obšli vprašanja o njenem odnosu do realnosti. Semantična protislovnost v formulaciji tega problema izhaja iz napačnega razumevanja obeh izhodiščnih pojmov. Umetnine so namreč (neodvisno od vseh svojih pomenskih implikacij) materialni proizvodi človeške ustvarjalnosti, zato imajo določeno prostorsko-časovno eksistenco. So torej realne, zato je vzpostavljane dihotomije med umetnostjo in realnostjo terminološka napaka, saj se sprevrže v dihotimizacijo med delom in celoto, ki pa ju ni mogoče postaviti na vsebinsko izključujoča se pola iste dimenzije.

Tudi v pojmovanju realnosti obstaja nekaj nejasnosti. Izraz običajno uporabljajo za označevanje narave, ki je le ena od njenih pojavnih oblik. Kljub njeni raznolikosti in spremenljivosti (ali pa ravno zaradi njiju) je naravo težko sprejeti kot najbolj merodajno sredstvo za prodiranje v samo bit realnega sveta.

Zaradi odmevnosti Platonove in Aristotelove filozofije v zahodno evropskem prostoru so njune predpostavke o odnosu med naravnim in umetnim ter njuno prepričanje o posnemovalski vlogi umetnosti močno odjeknili v evropskem kulturnem prostoru, kjer se je pojavilo veliko navdušenih zagovornikov njunih filozofskih konceptov. Z blažjimi prireditvami se je mimetično pojmovanje umetnosti ohranilo vse do pojava sodobnih avantgardnih umetniških smeri, ki z idejo nepredmetnosti osvobajajo umetnost togih slikarskih konvencij in odpravljajo njeno podrejenost naravi.

O čistem posnemanju narave sploh ni smiselno govoriti, saj se njene pojavne oblike stalno spreminjajo (o čemer jasno pričajo dela impresionistov). Celotno ob pre-

postavki, da je slikarska upodobitev vsaj veren posnetek trenutnega stanja, je nemogoče razložiti spremenljivost v zasnovah "posnetkov" glede na čas in kraj njihovega nastanka. Težko je namreč verjeti, da so ustvarjalci različnih obdobj in kultur različno zaznavali svet okoli sebe, saj ni nikakršnih podatkov o anatomskih in fizioloških spremembah človekovega vidnega aparata v filogenetsko tako kratkem razvojnem obdobju. Temeljni razlog za raznolikost likovnih "posnetkov" so prevladujoče konvencije, ki narekujejo kitajskemu umetniku togo prerisovanje modelov, silijo renesančnega umetnika v seciranje narave in zapovedujejo modernemu umetniku kritični pretres ali celo dokončno zavrnitev norm preteklosti. Umetnina namreč ne more vznikniti v popolnoma praznem prostoru, zato so določene vnaprejšne sheme celo nujno potrebne za kompleksno umetniško stvaritev. Toda sheme je mogoče spreminjati, dopolnjevati in popravljati, zato je izrazna individualnost drugi dejavnik likovne raznolikosti.

Realizacija mrežnične slike poteka skozi artikulacijo elementov zaznane stvarnosti, ki je znotraj usvojenih konvencij pretežno subjektivne narave. Zaznave prestopajo v jezik upodobitvenega medija, pri tem pa jih svojevrstno obarva tudi umetnikova osebnost (Gombrich, 1969b). Perceptivne danosti so teoretično šibko utemeljen konstrukt in zaradi predpostavke o preoblikovalnih zmogljivostih percepcije predlaga Gombrich (1984) uporabo pojma "vzetega" namesto "danega".

Umetniško ustvarjanje in doživljanje determinirajo določena pričakovanja – prevladujoča miselna naravnost neke skupnosti. Pričakovanja niso omejena na posamezne elemente likovnega dela, ampak omogočajo njihovo odnosno in kontekstualno dojetje. V skladu s tem poudarja Gombrich (1984), da slikar ne raziskuje fizičnega sveta, ampak naravo našega reagiranja nanj.

Dominantni okus nekega obdobja oblikuje njegov umetnostni slog. Upodobitev, ki jo subjekt doživlja kot pravilno in merodajno, ni izraz pojave predmetnosti (vsaj ne v tolikšni meri, da bi jo lahko imenovali posnetek), ampak je kvečjemu njena transpozicija v eno od številnih možnih modalitet, ki jo oblikujeta učenje in vzdrževanje odnosne konstantnosti. Vsaka upodobitev je stilizacija, zato na primer realizem ni nič "realnejši" od katerekoli druge umetnostne smeri. Njegova prednost je le v tem, da je preveden v terminologijo, ki je zahodnjaški miselnosti bližja in razumljivejša, medtem ko skozi neznani medij (npr. morske globine) realnosti ni več mogoče spoznati. Umetnik bolj teži k temu, da vidi to, kar slika, kot da slika to, kar vidi, zato je treba umetnost pojmovati kot sredstvo konstruiranja in ne posnemanja realnosti.

Stvariteljska funkcija, ki jo sodobni teoretski koncepti pripisujejo umetnosti, jo postavlja v drugačen prostorski okvir. Novi, konstruirani prostor ni več statična, nespremenljiva struktura, ampak je dinamičen funkcionalni splet. Vanj je mogoče razpeti marsikatero shemo in jo po potrebi ustrezno preoblikovati.

Umetniško ustvarjanje je voljna dejavnost, ki je usmerjena k odkrivanju novih dimenzij in k odpiranju novih spoznavnih možnosti. Spoznanje je potencialno zajeto že v sami dejavnosti. Ta odpira nepragmatični izkustveni prostor, ki se ne razvija na podlagi fizičnega delovanja na predmet, ampak posredno, z misleno dejavnostjo prek umetniških znakov.

Znakovni sistemi omogočajo subjektovo spoznavno preseganje situacijskih determinant in vzpostavitev določene distance do proučevanega predmeta ter tako olajšujejo njegovo kritično spoznavanje. Vanje je mogoče preslikati neskončni, kaotični in nikoli do kraja spoznavni univerzum, ki sega prek človekovih eksistenčnih meja, ter ga tako reducirati na urejeno strukturo, prirejeno njegovim kognitivnim zmogljivostim.

S spoznavnoteoretskega vidika je pomemben predvsem prispevek moderne umetnosti. Ta namreč ne poskuša več predstavljati realnosti oz. je objektivizirati s svojo umestitvijo izven nje, ampak biva v tej realnosti ter prodira v njeno gibanje in njeno

problemskost. Argan (1982) poudarja, da se šele skozi tako funkcijo umetnine izraža umetniški realizem, zato so "posnemovalske" smeri (npr. naturalizem) nujno irealne.

Eksperimentiranje z realnostjo vodi v krizo obstoječega vrednostnega sistema, vendar ta kriza ne pomeni propada, ampak kritičen pretres preteklih vrednot in njihovo preoblikovanje. Argan jo zato poetično opredeljuje: "To je zarja in ne zaton nekega zgodovinskega obdobja. Toda zarja je težak in otožen del dneva, primeren za more in kolapse. Prav tako je to trenutek, po katerem ocenjujemo, kakšen bo dan." C. G. Argan (1982, str. 143).

Zaključki

Poudarjanje spoznavne vrednosti umetnine pomen prelom z razlikovanji med čustvi in razumom ter umetnostjo in znanostjo. Medsebojna prepletenost kognicije in emocij otežuje njuno razlikovanje celo v strogo kontroliranih eksperimentalnih pogojih, naravnost absurdno pa je ločevanje obeh sklopov psihičnih procesov (ali celo njuna polarizacija) v različnih oblikah človekove kulturne dejavnosti. Teoretični pristopi, ki istovetijo umetnost s čustvi in znanost z razumom, so v znanstveno-kritičnem mišljenju že davno preseženi, kajti obe obliki spoznavne dejavnosti temeljita na isti – simbolični funkciji človekovega spoznavnega aparata. Spoznanja, ki jih omogočata, se sicer kvalitativno razlikujejo, vendar vrednostno niso primerljiva. Cassirer (1976) imenuje znanost "okrajšavo realnosti", umetnost pa njeno "okrepitev in zgostitev". Znanstveno raziskovanje teži po Cassirerju (1976) k abstrakciji, umetniško pa h konkretizaciji. Radman (1988) pristopa k raziskovanju simboličnih dejavnosti integracionistično in namesto tehtanja znakovnih sistemov govori o njihovem pluralizmu – "enakopravni mnogopomenskosti simboličnih svetov".

Evolucija umetniškega in znanstvenega spoznavanja realnosti poteka uravnoteženo, vendar vzporedno. Umetnost in znanost se med seboj ne prepletata, saj sta si medijsko preveč različni. Toda vsakemu pomembnejšu odkritju ali zastoju v znanosti je mogoče najti analogijo v umetnostnem razvoju. Drugačnost umetniškega spoznavnega pristopa glede na znanstveni pristop je v njegovi raziskovalni dvosmernosti. Poleg problemske orientacije k zunajumetnostni stvarnosti vzpostavlja umetnost tudi do sebe svojevrsten problemski odnos. Ta se izraža v stalnem iskanju novih izraznih kvalitativ in novih načinov za njihovo izgrajevanje ter v kritičnem pretresanju in preoblikovanju preteklih norm in vrednot. Zato se racionalno spoznanje v umetnosti prepleta z estetskim in moralnim spoznanjem in se z njima uravnotežuje v harmonično spoznavno celoto.

LITERATURA

- ARNHEIM, R. (1987). Umetnost i vizualno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- BELLINGER, G. J. (1997). Leksikon mitologije, Ljubljana: DZS.
- BERGER P. L., LUCKMANN, T. (1988) Družbena konstrukcija realnosti. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- CASSIRER, E. (1976). An Essay on Man. London: Yale University Press.
- CASSIRER, E. (1985a). Filozofija simboličnih oblik. I. Jezik. Novi Sad: Theoria.
- CASSIRER, E. (1985b). Filozofija simboličnih oblik. II. Mitsko mišljenje. Novi Sad: Theoria.
- CASSIRER, E. (1985c). Filozofija simboličnih oblik. III. Fenomenologija saznanja. Novi Sad: Theoria.
- CASSIRER, E. (1989). Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien. Darmstadt: Wissenschaftliches Buchgesellschaft.
- CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A., (1982). Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres. Paris: Robert Laffont S.A. et Jupiter.
- COOPER, J.C. (1986). Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola. Beograd: Nolit.

- D. DÖRNER (1976). Problemlösen als Informationsverarbeitung. Stuttgart: Kohlhammer.
- ELIADE, M. (1996). Zgodovina religioznih verovanj in idej I. Ljubljana: DZS.
- FAURE, E. (1964). L'esprit des formes. Tome I, II. Paris: Editions Jean-Jacques Pauvert.
- GOMBRICH, E. H. (1969a). The use of art for the study of symbols. V: J. HOGG (Izd.). Psychology and the Visual Arts. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd.
- GOMBRICH, E. H. (1969b). Psychology and the visual arts. V: J. HOGG (Izd.). Psychology and the Visual Arts. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd.
- GOMBRICH, E. H. (1984). Umetnost i iluzija. Beograd: Nolit.
- GOMBRICH, E. H. (1987). Ziele und Grenzen der Ikonologie. V: E. KAEMMERLING (Izd.) Bildende Kunst als Zeichensystem. Köln: DuMont.
- HOFSTADTER, D. R., DENNETT, D. C. (1981). The Mind's I. Fantasies and reflections on self and soul. New York: Basic Books Inc., Publishers.
- GEERTZ, C. (1976). The Interpretation of Cultures. Selected Essays. New York: Basic Books.
- HERAK, M. (2002). Mitska verovanja Grkov. (neobjavljeno).
- IVANČEVIĆ, R. (1985). Uvod u ikonografiju. V: Leksikon ikonografije, liturgike in simbolike zapadnog kršćanstva. Zagreb: Liber.
- KANDINSKY, W. (1925). Točka in črta na ploskvi. Prispevek k analizi slikarskih prvin. V: W. KANDINSKY (1985). Od točke do slike. Zbrani likovnoteoretski spisi. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KAEMMERLING, E. (Izd.) Bildende Kunst als Zeichensystem. Köln: DuMont.
- KOSCHATZKY, W., (1977). Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke. München: dtv.
- KOVAČEV, A. N. (1990). Sporočilo umetnine. O spoznavni vrednosti likovne umetnosti. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- KOVAČEV, A. N. (1991). Slepilo znanosti in utvare marionet, Anthropos, 23 (4-5), 246-253.
- KOVAČEV, A. N. (1991) Chords of plastic elements: The articulation of psychic processes through a plastic composition. 2nd European Congress of Psychology, Budapest.
- KOVAČEV, A. N. (1992). The structure of a painting and the structure of human mind. Department of psychology. 40 years. Ljubljana: Faculty of Philosophy, 132-139.
- KOVAČEV, A. N. (1993). Spoznavna artikulacija psihičnih vsebin in njihova grafična simbolizacija. Psihološka obzorja, 2 (2), 67-75.
- LEWIN, K. (1936). Principles of topological psychology. New York and London: McGraw-Hill Book Company, Inc.
- OTTO, W. F. (1998). Bogovi Grčije: podoba božanskega v zrcalu grškega duha. Ljubljana: Nova revija.
- OUSPENSKY, P. D. (1990). Tertium Organum. London: Arkana.
- PANOFSKY, E. (1987a). Meaning in the Visual Arts. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd.
- PANOFSKY, E. (1987b). Zur Problemen der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. Köln: DuMont.
- POREBSKI, M. (1978). Ikonosfera. Beograd: Prosveta.
- RADMAN, Z. (1988). Simbol, stvarnost i stvaralaštvo. Ogledi o percepciji. Zagreb: Filozofska istraživanja.
- ROTAR, B. (1972). Likovna govorica. Ljubljana: Državna založba Slovenije, Maribor: Obzorja.
- TATARKIEWICZ, W. (1976). Istorija šest pojmova. Umetnost. Lepo. Forma. Stvaralaštvo. Podražavanje. Estetski doživljaj. Dodatak: O savršenstvu. Beograd: Nolit.
- TRSTENJAK, A. (1981). Psihologija ustvarjalnosti. Ljubljana: Slovenska matica.
- WARBURG, A. (1992). Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Baden-Baden: Verlag Valentin Kröner.
- WITTKOWER, R. (1987). Die Interpretation visueller Symbole in der bildenden Kunst. V: E. KAEMMERLING (Izd.) Bildende Kunst als Zeichensystem. Köln: DuMont.