

Uršula Berlot Pompe

# Intuicija in subliminalno v sodobni umetnosti

*Intuition and the Subliminal in Contemporary Art*

## Sinopsis

Razvoj nevroznosti je na področju preučevanja možganov in kognicije vzpodbudil nastanek novih razlag psihofiziologije duševnih procesov, med njimi tudi intuicije, sanj, zavesti in estetskega doživljanja. Članek analizira ustvarjalne postopke in poetike del na razstavi *Intuicija* v Palazzo Fortuny in na bienalu *Viva Arte Viva* v Benetkah ter osvetljuje umetniške strategije izražanja spiritualnega, zajetja intuitivnega, magičnega, presežnega in subliminalnega v umetnosti.

**Ključne besede:** intuicija, nevroznost, neuroestetika, subliminalno, magično, sodobna umetnost

**Keywords:** intuition, neuroscience, neuroaesthetics, the subliminal, the magical, contemporary art

## Uvod

Med prelistavanjem kataloga, ki spremlja razstavo *Intuicija* (Palazzo Fortuny, Benetke, 2017), sem naletela na misel, ki je povzemala odlomek debate s konference, posvečene razmerju med umetnostjo in nevroznostjo. Na vprašanje, kaj bi se zgodilo, če bi umetnost nenadoma izginila s sveta, je soudeleženi umetnik odgovoril, da bi v takšnih razmerah mikrofona, ki ga drži v roki, ostal le mikrofona, saj bi izgubil možnost, da bi postal kar koli drugega. Takšno razmišljanje odzvanja miselnost Marcela Duchampa, ki je spodbudila nastanek takrat subverzivne oblike *ready-made* umetnosti. Preobrazba običajnega, vsakdanjega predmeta v *ready-made* umetnino (pisoarja v *Fontano*, kolesa na tamburinu v *Kolo*, sušilca steklenic v *ready-made Sušilec steklenic* ipd.) je simbolna preobrazba, predvideva namreč simbolni, magični transfer, ki je miselne, konceptualne narave.

Duchampova umetnost *ready-mada* se je izkazala kot ena izmed najplivnejših oblik umetniške misli v 20. stoletju, iz katere je izšla vrsta konceptualnih in tudi danes

prevladujočih post-konceptualnih umetniških praks. Stereotipne definicije konceptualizma stavijo na idejno, racionalno zasnovano umetnino, pri čemer so formalni in estetski vidiki posledica izvedbe umetnine kot materializacije koncepta. Ob tej poenostavljeni, vendar razširjeni razlagi toliko bolj presenetijo izjave samega Duchampa, ki umetniškega ustvarjanja ne razume v smeri idejnega racionalizma, ampak kot večplastno, kognitivno izkušnjo, ki v veliki meri izhaja iz intuitivnih mentalnih procesov. V besedilu *Ustvarjalni proces* (*The Creative Act*, 1957)<sup>1</sup> podaja slovite misli o vlogi umetnika in gledalca v procesu nastajanja umetnine.

Če torej umetniku pripišemo lastnosti medija, tedaj mu moramo odreči sposobnost, da bi se na estetski ravni popolnoma zavedal tega, kar počne in zakaj to počne – vse te odločitve pri umetniški izvedbi dela ostajajo v domeni intuicije in jih ni moč prevesti v samoanalizo, ne izrečeno ne napisano in celo ne mišljeno. (Duchamp 187)

Poenostavljeno razumevanje konceptualizma kot umetniške prakse, ki didaktično predstavi ali ilustrira trenutne ideje, predpostavlja racionalno usmerjenega gledalca, katerega doživljanje je zvedeno na razumevanje sporočila. Če Duchampove misli o pomenu intuicije še lahko sprožajo pomisleke zaradi misterioznega sklicevanja na predreflektivno ali intuitivno dimenzijo ustvarjanja, pa je bil Duchamp glede vloge gledalca v nastajanju umetnine skoraj matematično nazoren:

Med ustvarjalnim aktom gre umetnik od namere do uresničitve prek verige popolnoma subjektivnih reakcij. Boj za uresničitev je niz naporov, bolečin, zadovoljstev, odklonitev, odločitev, ki ne morejo in ne smejo biti popolnoma zavestne, vsaj na estetski ravni ne. Rezultat tega boja je razlika med namero in njeno uresničitvijo, razlika, ki se je umetnik nikakor

<sup>1</sup> Besedilo je bilo objavljeno v slovenščini v 103. številki *Likovnih besed*.

ne zaveda. V verigi reakcij, ki spremljajo ustvarjalni akt, dejansko manjka člen: ta prelom, ki predstavlja nemožnost umetnika, da bi povsem izrazil svojo namero, ta razlika med tem, kar je načrtoval za realizacijo, in tem, kar je realiziral, je osebni »koeficient umetnosti«, vsebovan v delu.

Z drugimi besedami, osebni »koeficient umetnosti« je kot aritmetični odnos med »tem, kar je neizraženo, a je bilo načrtovano«, in »tem, kar je izraženo nenaмерно«. (188–189)

Prav anahronizem med nameravanjem in ustvarjenim, med »tem, kar je neizraženo, a je bilo načrtovano«, in »tem, kar je izraženo nenaмерно«, je za Duchampa tista kvaliteta nedokončanosti umetnine, ki se določi skozi razliko (umetniški koeficient), v kateri je tudi mesto gledalca. Umetnina, ki presega umetnikove namene, ne izraža avtorjeve subjektivnosti, niti subjekta nezavednega, ampak z odprtim imaginarnim mestom *razlike* dopušča širino interpretacij, večplastnost doživljajskih odzivov, vključitev domišljije in pogosto samega humorja. Duchampove izjave, da so »gledalci tisti, ki naredijo sliko«, prav tako ne smemo razumeti v pomenu, na katerega se sklicuje vrsta socioloških teorij umetnosti, ali kot se izrazi v dobesedni, naivni obliki pri mnogih participatornih umetniških projektih.

Šele obdobje zadnjih desetletij je z razvojem medicinskih tehnologij slikanja in preučevanja možganov omogočilo sistematično znanstveno empirično raziskovanje in s tem demistifikacijo mnogih kognitivnih pojavov (domišljija, intuicija, sanje, zavest, estetski odziv ipd.), ki so bili do nedavnega v domeni humanističnih spekulacij (filozofija, estetika, psihoanaliza in psihologija). Sodobne nevroznanstvene raziskave možganskih odzivov med estetsko kontemplacijo ali ustvarjanjem umetniškega dela so spodbudile razvoj nevroestetike, ki nastopi kot nova oblika znanosti o umetnosti, saj pojasnjuje in odgovarja na stara vprašanja o tem, kako umetnost posreduje pomen ali pripomore k širjenju zaznavne izkušnje in zavesti, z osvetlitvijo procesov na mikrobiološkem (nevronskega) nivoju. Nevroestetika kot interdisciplinarna veda združuje empirično utemeljeno nevroznanost in tehnike snemanja možganov z raziskovanji estetike ter razlaga tradicionalna estetska vprašanja o pomenu intuicije in navdiha, o doživljanju lepote, empatije in sublimnega z uporabo empiričnih znanstvenih metodologij.<sup>2</sup>

V kontekstu novejših raziskav nevroestetike se uveljavlja tudi pojem eksperimentalne estetike (Gallese), ki osvetljuje estetsko doživljanje ali umetniško ustvarjanje z vidika utelešene simulacije<sup>3</sup> kot novega modela zaznave in

spoznanja. Utelešena simulacija odkriva mehanizme empatičnega vzorca doživljanja podob, ki ga omogočajo zrcalni nevroni in nezaveden, predreflektivni gibalni mehanizem možgansko-telesnega odziva.<sup>4</sup> »Čutno-motorična komponenta percepcije podobe, skupaj z vzbujenimi senzornimi in čustvenimi reakcijami, omogoča opazovalcem, da čutijo umetniško delo na utelešen način.« (Gallese 12) Eksperimentalna estetika predstavlja po eni strani komplementaren, empirično utemeljen pristop v razmerju do humanističnih razlag doživljanja in ustvarjanja podob, hkrati pa se znotraj nevroestetike uveljavlja kot tista raziskovalna smer, ki poudarjeno osvetljuje pomen možgansko-telesnih korelacij (estetskega) doživljanja, zlasti pomen čutno-motoričnih in afektivnih funkcij izkušanja zaznavnih objektov. Namen eksperimentalne estetike ni reduciranje estetike na golo nevronske delovanje, saj se v poudarjanju telesne komponente zaznavanja zaveda, da je čutno-zaznavno telesna dimenzija le ena izmed ravni estetskega izkustva. (Gallese 5)

Kljub temu da je nova »biologija duha« (kjer um razumemo kot rezultat biokemičnih procesov) okrepila materialistične razlage telesa in zavesti in je zato pogosto deležna kritičnih oznak biološkega redukcionalizma in pozitivizma, pa so nevroznanstveni poskusi na tem področju razkrili mnoge zapletene mehanizme duševnosti in percepcije, ki so neposredno odvisni od delovanja možganskega in hormonskega substrata. Temeljna premisa nevroestetskih raziskav je prekinitev z dualizmi med duhovnim in telesnim, zaradi česar se mnoge kognitivne procese, med njimi tudi intuicijo, razume kot precerebralne, predrefleksivne in visceralne odzive.

## Intuicija kot spoznavna metoda

Intuicijo opisujemo kot nezaveden notranji občutek, ki posameznika usmerja v spontan, neracionalen odziv na določene dogodke ali situacije; je sposobnost razumevanja dogodkov in presojanja resničnosti brez zavestnega razmišljanja. V ustvarjalnem ali raziskovalnem dejanju se izrazi kot nenaden uvid, ki razkriva neznano, celo kozmično ali univerzalno resnico.

gih, se aktivirajo nekatera izmed področij možganov, ki so dejavna med subjektivnim, realnim doživljanjem teh čustev ali občutkov; omogoča nam, da doživljamo čustva ali občutke drugih, kot da so naša. V kontekstu opazovanja podob se lahko izrazi kot pojav nezavednega telesnega poustvarjanja (podoživljanja) ustvarjalnih ali reprezentiranih gest: ko pogledamo vizualni znak, nezavedno simuliramo potezo, ki ga je ustvarila.

<sup>4</sup> Na področju raziskave vizualne zaznave je nevroznanost osvetlila nove vidike percepcijske multimodalnosti: gledanje ni le aktivacija vizualnega dela možganov, ampak kompleksno aktiviranje motoričnih, somatosenzornih in čustvenih možganskih mrež. Gibalni nevroni ne povzročajo le gibov in dejanj, temveč se odzivajo tudi na telesne vizualne, haptične in slušne dražljaje, ki omogočajo možganske (mentalne) preslikave zunanjega sveta. Prav kortikalna gibalna možganska omrežja zagotavljajo reprezentativno vsebino prostora, predmetov in dejanj. Tako kot vizualni je tudi gibalni del možganov multimodalen: kortikalni motorični sistem ne nadzoruje le mišic, ampak je sestavni del našega kognitivnega sistema. (Gallese 8)

<sup>2</sup> Več o tem glej: Berlot, Uršula. »Nevroumetnost, nevroestetika in vprašanje zavesti.« *Časopis za kritiko znanosti* 44.265 (2016): 39–52.

<sup>3</sup> Utelešena simulacija zagotavlja pogoje, ki omogočajo fenomenološko in subjektivno izkušanje namišljenih ali opazovanih dejanj. Ko opazujemo čustva dru-

Določene smeri filozofskih tradicij so v intuiciji videle temeljno zmožnost človeškega mišljenja, da dojame pravo naravo realnosti, saj vodi k znanju, ki ni pridobljeno na osnovi logike ali opazovanja. Intuicija je predstavljala neodvisni vir spoznanja, ki vstopa v tiste sfere kognitivnega raziskovanja, kamor drugi spoznavni viri (logika, razum) ne sežejo. Platon je v *Državi* (360 pr. n. št.) opisoval intuicijo kot pojav ozaveščanja pred-obstoječega znanja, ki počiva v *večnosti duše*. Primer tovrstnega znanja, ki je dosegljivo le intuiciji, je našel v matematičnih aksiomih kot samoevidentnih resnicah, ki jih ne moremo deduktivno dokazovati z logičnim razmišljanjem. Platonu je predstavljala intuicija najvišjo in ultimativno obliko nečutnega znanja, saj je zmožna vstopiti v večno, nespremenljivo in inteligibilno kraljestvo Idej.

René Descartes (*Strasti duše*, 1649) je razmišljal o intuiciji kot razsvetljenju duše, v katerem se razkrijejo resnice kot »neposredni odtis božanske jasnosti«. Zamislil si je tezo o funkcionalni povezanosti duha in telesa, saj je menil, da je duh sodelujoče povezan in združen s celotnim telesom in da ne moremo reči, da se nahaja v katerem koli delu telesa z izločitvijo drugih delov. Posebno pozornost je posvetil pinealni žlezi, ki jo je anatomsko pravilno lociral v tretji režnji sredine možganov in mu je predstavljala sedež duha. Gottfried Wilhelm Leibniz (*Novi eseji o človeškem razumevanju*, 1709) je sistematično opredelil doktrino spoznanja, v kateri ima intuicija status implicitnega védenja. Poudarja pomembnost nečutnega ali nezavedne zaznave idej, ki kljub neracionalnemu izvoru vplivajo na naše obnašanje.

Intuicionizem predstavlja vejo epistemologije, ki za temeljni vir spoznanja določi intuicijo; v njej vidi obliko našega najglobljega, nezavednega znanja, ki omogoča vstop v univerzalnost, objektivnost in resničnost. S pomočjo intuicije dojamemo temeljne objektivne moralne resnice, za katere velja, da jih ni mogoče razčleniti na preprostejše komponente (npr. matematični aksiomi, kaj je etično prav ali narobe, resnično ali laž) in ta presoja ni pogojena z osebnimi, družbenimi ali kulturnimi predispozicijami (G. E. Moore).

Intuicija zavzema posebno mesto v spoznavni estetiki Benedetta Croceja, ki v začetku 20. stoletja utemelji estetiko kot intuitivno spoznanje, pri čemer izhaja iz predpostavke identifikacije intuicije in izraza. Intuicija je v njegovem filozofskem sistemu spoznavna sposobnost (oblika »neposrednega« spoznanja), ki je enačena z izrazom kot dejavnim principom. Intuicija, ki je tudi sopomenka za umetnost, ni kontemplativna, ampak dejavna izkušnja, zato so intuicija, izraz in občutje neločljivo povezani in tvorijo osnovo »estetske izkušnje«. Croce zavrača spiritualistično pojmovanje intuicije kot mističnega spoznanja nepredstavljivega in poudarja estetsko intuitivno izkušnjo kot bistveno neosebno in neempirično spoznanje. Posebnost Crocejeve estetike je tudi izenačitev ustvarjalnega dejanja in estetske

izkušnje poustvarjanja oziroma doživljanja umetnosti. Tako umetnik kot poustvarjalec (gledalec) sta namreč udeležena v isti intuiciji, ki je izven kategorij resničnega ali lažnega.

## Intuitivni procesi v nevroznanosti

Sodobne nevroznanstvene raziskave odkrivajo nevrofiziološke mehanizme, ki so podlaga intuitivnim procesom. Intuicijo obravnavajo kot občutek, ki ga generirajo nezavedni procesi. Intuicija je utelešeno občutje, telesni visceralni odziv fiziološkega sistema oziroma »občutek v črevesju« (*gut feeling*), ki nam pove, kaj je prav. Intuitivni odziv nastaja zaradi povezovanja različnih delov nevrološkega sistema, med njimi je sprožilec intuitivnega procesa aktivacija s telesom močno povezanih bazalnih ganglijev, kjer mentalni in telesni odzivi še niso zavestno strukturirani. Temu sledita aktivacija frontalnega režnja možganske skorje, ki je odgovorna za načrtovanje, in aktivacija drugih centrov za sprejemanje logično utemeljenih odločitev. Zaradi tega je možno začutiti intuicijo v telesu, preden jo občutimo z intelektom.

Intuitivni odzivi se pojavijo kot ideje ali občutki, ki posledično vodijo naše misli in obnašanje. V najbolj vsakdanjih odločitvah ne gremo skozi korake iskanja, preučevanja dokazov in pozornega odločanja o tem, katero opcijo izbrati, preden začnemo delovati. Prej, zlasti v situacijah, ki so časovno omejene in negotove glede možnosti in posledic odločitev, se zanašamo na trenutne odzive in občutja. Ta tip spontane presoje imenujemo intuicija. (Volz in Cramon 2077–2087)

Kognitivni psiholog Stanislas Dehaene pojasnjuje, da so intuitivne operacije podvržene trem kriterijem: »Intuicija je hitra, avtomatična in uhaja introspekciji. Kaže na delovanje visoko specializiranega in večinoma avtomatičnega procesnega sistema.« (Dehaene, *Consciousness* 233) Pomemben dejavnik intuitivnega odziva je časovna omejenost situacije, ki izzove kompleksno kognitivno vedenjsko reakcijo, ki trenutnost povezuje s tokom prejšnjih izkušenj. Intuitivni proces ima zaznavno in spominsko komponento: zaznavni dražljaj v določenem trenutku (implicitno ali eksplicitno) aktivira shranjene spominske strukture iz preteklosti in jih uporabi za delovanje v sedanosti. V vsakdanjem življenju smo nenehno izpostavljeni kaotičnemu vplivu zvočnih, taktilnih in vizualnih dražljajev, pri čemer zaznavno-kognitivna sposobnost možganov ves čas izbira in izloča informacije z namenom izluščanja smisla v kaosu. V procesu nenehnega sestavljanja koherentnih vzorcev so vključeni spomini izkušenj, ki jih uporabljamo, da osmislimo neposredno realnost.

Intuicija je utemeljena na nezavednih nevrofizioloških procesih, ki vključujejo pripravljalni del nevronskih »preračunavanj«, pri čemer imajo pomembno vlogo tudi čustva. Nezavedno stanje je faza akumulacije in predelave podatkov, medtem ko zavest vznikne iz sinhronizacije med posameznimi možganskimi deli, ki jo sproži dovolj intenziven sprožilec, da omogoči fazno tranzicijo, v kateri se izbrane informacije uredijo v zavestno percepcijo. Možganska aktivnost je opredeljena kot nenehno mikroprocesiranje in povezovanje posameznih informacij, med katerimi le nekatere dosežejo raven zavesti. Spominjanje poteka dvostopenjsko, najprej v obliki informacijskega zapisa v možganih, nato v obliki aktiviranja (posameznih) spominskih struktur. Vloga čustev, ki so odvisna od vrste nevro-kemičnih in hormonskih procesov pri spominjanju, je ključna, saj vzpostavljajo most med tem, kar je že shranjeno, in tem, kar se dogaja v določenem trenutku.

Intuitivni odziv je posledica celostne aktivacije možganov, ki povezuje vizualni, kognitivni, zaznavni, čustveni, motorični sistem in spomin. Nevroznanstvenik Antonio Damasio razlaga, da se med sprejemanjem odločitve ne spominjaš le dejstev oz. posledic odločitve, ampak se spomniš predvsem, ali je bil občutek dober ali slab. Sodba o pravilni intuitivni odločitvi je čustvene in telesne narave, saj lahko nekaj občutimo telesno, še preden o tem razmišljamo. Pomembno vlogo v intuiciji ima tudi gibalni sistem, v katerem so odkrili prve zrcalne nevrone. Njihova specifična lastnost, da se ne aktivirajo le takrat, ko se sam premaknem, ampak tudi ko gledam premikanje drugih, je omogočila raziskovanje empatije. Prav gibalni sistem ima pomembno vlogo pri vrsti psiho-kognitivnih predispozicij, sodeluje pri empatiji, razumevanju soljudi, njihovih čustev in vedenja.

## Zaznavna koherenca in sinhronizacija

Poskusi, s katerimi so nevroznanstveniki raziskovali nevrofiziološke osnove doživljanja, so temeljili na analizi doživetja zaznavne celovitosti (t. i. zaznavnega odkritja), ki je bistven element spoznavnega procesa. Kirsten G. Volz in D. Yves von Cramon opisujeta postopek opazovanja možganskih odzivov s pomočjo magnetno-resonančnega snemalnika (fMRI), ki vizualizira predele intenzivne nevrone aktivacije ob določenih dražljajih. Posameznik je ob opazovanju različno oblikovanih vzorcev slik izražal stopnjo prepoznavanja predmeta, ki je nihala od prepoznavanja identitete objekta, preko videnja vtisa (dozdevka, da vidim nekaj znanega), do neprepoznavanja motiva. V kontekstu zaznavnega odkritja, torej zaznave koherence v smislu prepoznavanja vzorca, smisla ali strukture, je bila zabeležena izrazita možganska odzivnost na predelu medialnega orbito-frontalnega režnja možganske skorje, ki se nahaja nad očmi

in je neposredno povezan z globinsko ležečim insularnim režnjem. Sposobnost videnja fragmentirane risbe oziroma zaznava koherentne oblike v vizualni informaciji je bila odvisna od aktivacije frontalnega (čelnega) predela možganske skorje, ki je zagotovila začetni ugib ali intuicijo.

Na ta način so nevroznanstveniki pokazali, da ob gledanju predmeta, ki ga ne prepoznam takoj, ampak imam le občutek, da je nekaj tam, aktiviram čelni možganski režanj, ki je odgovoren za kognicijo (presojanje, pozornost) in povezuje spomin z drugimi visoko kognitivnimi funkcijami. Aktivacija na frontalnem (čelnem) predelu se zgodi pred aktivacijo v zatilnem (okcipitalnem) ali senčnem (temporalnem) režnju, kjer se odvijajo kompleksne funkcije prepoznavanja predmetov, torej integracija in ozaveščanje slušnih, vidnih in somatskih informacij, ki se spreminjajo v misli in spomin. Oblike in vzorci, ki jih še ne vidiš jasno, ampak imaš občutek, da nekaj gledaš in to poskušaš osmisлити, sprožajo začetni intuitivni ugib kot preliminarno zaznavo trdnosti oblike (koherence). Ta poskus je dokazal, da se intenzivna možganska aktivnost dogaja pred videnjem oziroma prepoznavanjem konkretnega objekta, kar dokazuje, da so lahko podobe, ki jih le slutimo ali so vizualno nejasne, dober sprožilec intenzivnih intuitivnih, imaginativnih reakcij gledalca. Na ta način lahko razložimo tudi doživljanje abstraktnih, nepredmetnih umetniških oblik, ki z manjkom semantične, pripovedne ali figurativne izraznosti sprožajo intenzivni estetski učinek v imaginativnem ali intuitivnem doživljanju gledalca.

Intuicija, ki nastane zaradi anahronizma v aktivaciji možganskih predelov, ki so odgovorni za racionalno, miselno in jezikovno izražanje, in tistih, odgovornih za prepoznavanje, načrtovanje in abstraktno mišljenje, se navezuje na podzavest. Intuitivno spoznanje nečesa, ki vodi v odločitev brez razumskega presojanja, tehtanja in argumentiranja, je utemeljeno na nezavednih nevronskih »preračunavanjih«. Zavestno stanje se namreč vzpostavi s širšo možgansko aktivacijo, utemeljeno na sinhronizaciji posameznih centrov, ki jo je sprožil dominantni dražljaj. Sinhronizacijo sproži »vžig«, ki ga lahko primerjamo s fazno tranzicijo, na primer prehodom iz tekočega v trdno materijo pri kritični temperaturi. Možganska aktivnost zajema vrsto procesov, ki potekajo nezavedno; zaznavamo, sprejemamo in procesiramo številne informacije, ki ne prečkajo ovire zavednega, saj imajo nevrone mreženja inhibitorno in vzdraženo fazo. Možganska sinhronizacija je neke vrste katalizator, ki iz kaosa informacij (dražljajev) ustvari vzorec koherence in izvajanje tistih aktivnosti, ki so pomembne v določenem kontekstu. Govorimo o selektivni pozornosti, ki omogoča urejenost informacij (samo-organizirano kritično stanje) in vzpostavitev zavestnega stanja. Intuicija nastaja v povezavi z dolgoročnim spominom, torej z aktivacijo nevronskih mrež, ki ustvarjajo prepoznavanje vzorcev, vendar v fazi pred sinhronizacijo odgovornih centrov (pred globalno



fazno tranzicijo), ki omogoči zavestno delovanje. Na tem so utemeljeni občutki o »pravilnosti« delovanja, ki jih ne zmoremo natančno jasno argumentirati, pa vendar usmerjajo naša dejanja.

## Intuicija in odkritje

»Z znanostjo dokažemo, toda s pomočjo intuicije odkrijemo.« (Henri Poincaré)

»Verjamem v intuicijo in navdih. Imaginacija je pomembnejša od znanja, saj je znanje omejeno, medtem ko domišljija zajame svet v celoti, spodbuja napredek in ustvarja evolucijo. [...] Intuitiven duh je posvečeni dar in racionalni um je zvesti služabnik. Ustvarili smo družbo, ki slavi služabnika in pozablja dar.« (Albert Einstein)

Intuitivni procesi pomembno sodelujejo v umetniškem in znanstvenem raziskovanju, ki se v temelju ukvarjata z neznanim. Francoski matematik Henri Poincaré je v delu *Znanost in metoda* (1908) poudarjal pomen odprtosti za intuitivne miselne ideje, ki lahko vodijo v uvid. Menil je, da je matematika v temelju zasnovana na intuiciji. Kljub temu je poudarjal, da nenadne intuicije ne dajejo gotovosti in lahko vodijo do napačnih sklepov, zato potrebujejo preverjanje, torej zavestno delo. Uvid je namreč ugotovitev, ki lahko izhaja iz intuicije in ima zato v neki meri podobne lastnosti (nenadni uvid, preblisk), vendar je časovno sosleden; v določenem trenutku namreč postane uvid zaveden in vodi k rešitvi, oseba se zave logičnih odnosov med problemom in rešitvijo. Intuitivna odločitev ali slutnja nima uvida v logične odnose in čeprav je inherentno odvisna od preteklih izkušenj in znanja ter je sposobna natančnega »preračunavanja« verjetnostnega poteka določene (nepredvidene) situacije, ni zavestna. V tem je intuicija podobna instinktu, ki je najbolj visceralen element doživljanja, vendar vključuje tudi višje kognitivne procese, mišljenje in čustvovanje.<sup>5</sup>

Raziskovalni proces v umetnosti in znanosti pogosto vključuje dolga obdobja nezavedne inkubacije, ki sledijo intenzivnemu osredotočanju na določen problem. V tej fazi možganski nezavedni mehanizmi sestavljajo in presojajo raziskovalne podatke (material), pri čemer je večina rešitev neuporabnih. Šele ideja, ki zadovolji naše nezavedne kriterije in nenadno vznikne v zavest, sproži uvid rešitve, temu pa sledi obdobje preverjanja rezultatov. Izvor ustvarjalnosti, tako v znanosti kot v umetnosti, torej ne leži v zavesti,

<sup>5</sup> Osho (Rajneesh) opredeli razliko med nagonom in intuicijo: »Spontano delovanje telesa imenujemo nagon. Spontano delovanje duše imenujemo intuicija. Oba sta si podobna in hkrati zelo različna. Nagon je telesen, intuicija pa je dejavnost duše (subtilna). Med obema je um, strokovnjak, ki nikoli ne deluje spontano. Um je znanje in znanje nikdar ne more biti spontano. Nagon je globlji od razuma, intuicija pa je višja od intelekta. Oba presegata razum in oba sta dobra.« (*Intuition* 121)

ampak v dolgi nezavedni mentalni aktivnosti in v nezavedni estetski selekciji idej, ki posledično vstopijo v zavest. (Hadamard)

## Subliminalna dimenzija estetskega odziva

Selektivna percepcija, ki vključuje procese predelovanja in izločevanja (informacij, dražljajev) z namenom ustvarjanja smisla, je temelj kognitivnega procesa. Ustvarjalno dejanje pa je specifično človeška zmožnost sestavljanja mentalnih in čutnih vzorcev na nov način z namenom ustvarjanja še nevidnega in novega. Ustvarjalnost nastopi, kadar presežemo receptorno raven doživljanja in vstopimo v imaginarnost. Ta lahko vključuje subliminalne procese (ki so pod pragom zavesti), dogodke, spomine in občutke, ki so shranjeni v možganih, vendar niso vstopili v proces sinhronizacije (ozaveščanja). Prav zato umetniško ustvarjanje pogosto izhaja iz intuitivnega in nezavednega povezovanja vtisov in občutkov, ki v določenih pogojih – med nastajanjem umetnine – preidejo v vidnost in zavest.

Kot je ustvarjanje kompleksen kognitivni proces, ki lahko preseže nadzor racionalnosti in je povezano z intuitivnimi in nezavednimi procesi, oziroma vključuje celostno telesno-mentalno aktivacijo, je tudi estetska izkušnja doživljanja umetnosti (receptcija) pogosto kompleksnejša od razumskega in zavestnega. Estetska izkušnja je utelešena subjektivna kognicija, ki v procesu poustvarjanja s strani gledalca vzpostavlja nikoli povsem enako vsebino umetnini. Umetnost dopušča možnosti različnih interpretacij. Zlasti v delih, ki vsebujejo določeno stopnjo nejasnosti, abstraktnosti ali dvoumnosti, so odzivi gledalca, kot dokazujejo nevroznanstveni poskusi, bolj intuitivne in telesne narave. Umetnina nas nagovori telesno (nas pritegne, odbije ali pusti nevtralne), še preden razmišljamo in analiziramo vsebinsko formalne lastnosti dela.

Estetski odziv gledalca zajema subliminalne ravni, torej informacije, ki jih možgani in čutila ne morejo zaznati zavestno oziroma so pod pragom zavestnega. Nevroznanstveni poskusi so pokazali, da naši možgani nenehno procesirajo notranje in zunanje dražljaje, ne da bi se tega zavedali. Le manjši del teh dražljajev v procesih sinhronizacije doseže nivo zavednega. Kljub temu lahko nezavedna subliminalna aktivnost nevronskega substrata vidno učinkuje na naša čustva, misli in obnašanje. Subliminalne vsebine v percepciji umetnine oblikujejo gledalčev nezavedni substrat in pomembno vplivajo na estetsko presojo. Henri Poincaré ugotavlja, da »subliminalni jaz ni manjvreden zavestnemu jazu; ni le avtomatičen, ampak je sposoben razlikovati, ima taktnost, delikatnost. Ve, kako izbirati, uganiti. [...] Bolje zna uganiti kot zavestni jaz, saj je uspešen tam, kjer slednjemu spodleti.« (Poincaré 57)

Pri raziskovanju nezavednih dražljajev, ki valujejo po

živčnem sistemu, si nevroznanstveniki pomagajo z eksperimentom, ki se imenuje subliminalni sprožilec (*subliminal priming*), s katerim dokazujejo, da se kratkotrajnih (nekaj milisekund dolgih) vizualnih ali slušnih dražljajev ne zavedamo. Podoben poskus se imenuje tudi binokularno rivalstvo, ki s pomočjo fMRI tehnike raziskuje nevrnske spremembe subjektivnih zaznavnih sprememb, torej tudi razlike med nevrnskimi lastnostmi zavestnih in nezavednih (subliminalnih) izkušenj. Binokularno rivalstvo spodbudi sočasno opazovanje dveh različnih slik, torej opazovanje različnih podob z levim in desnim očesom hkrati. Ker naši možgani ne zmorejo ustvariti enotne zavestne razlage neskladnih slik, je zaznava dvoumnosti presežena z nekaj sekundnim preskakovanjem med pomenom ene in druge monokularne vizije. Pomembni izsledki raziskave je bil v ugotovitvi, da obe sliki, torej začasno nezapažena in zaznana, povzročita obsežno aktivacijo vidnih območij možganske skorje, povezano z intenziviranjem parietalnega (senzorika, govor) in osrednjega režnja (motorika). Ne glede na to, ali je bila zaznava zavestna ali nezavedna, je sprožila enake možganske aktivacije, ki so vodile nadaljnja dejanja, misli ali izražanje. (Lumer 29–30) Kognitivna psihologija in nevroznanost poudarjata, da so v vsakdanjem, ustvarjalnem ali raziskovalnem delu subliminalna nevrnska valovanja, intuicija in nezavedno odločilnega pomena, hkrati pa so ti pojavi, ki so bili še do nedavnega obravnavani pretežno spekulativno, danes s pomočjo sodobnih medicinskih tehnologij in novih raziskovalnih pristopov postali dostopni tudi empirično.

## Intuicija v umetnosti

»Videl sem angela v marmorju in klesal, dokler ga nisem osvobodil.« (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni)

»Intuicija razsvetljuje in se povezuje s čisto mislijo. V njunem spoju se rodi inteligenca, ki ni le stvar možganov, saj ne preračunava, ampak čuti in misli.« (Piet Mondrian)

Umetniki so si od nekdaj zastavljali vprašanja o izvoru ustvarjalnosti in ideja, da je umetniško izražanje oblika posredovanja duhovnega skozi materialno, ki nagovarja gledalca v vsej njegovi bivanjski globini in večplastnosti, je spodbudila nastanek mnogih umetniških del. Umetnikom je intuicija predstavljala sredstvo vzpostavljanja kozmične vezi s presežnim, neznanim in nevidnim ter kot vir inspiracije omogočala preseganje subjektivnega z razkritjem skrivnostnih in magičnih vidikov realnosti.

Intuicija kot »zrenje duše« predstavja pot v razsvetljenje in razkritje, ki v preseganju zaznavnega in materialnega širi

človeško samospoznanje ter v trenutkih nedoločnosti in dvoumnosti ujame tiste fragmente znanja, ki uhajajo racionalnemu. Romantični slikar Caspar David Friedrich opisuje mistični trenutek ustvarjalne intuicije: »Vsako avtentično umetniško delo je zamišljeno v posvečenem in radostnem trenutku in izhaja iz notranjih moči umetnikovega srca brez njegovega znanja. [...] Zapri svoje telesno oko, zato da lahko vidiš svojo sliko najprej z duhovnim očesom. Nato povedi v svetlobo to, kar si videl v temi.« (*Intuition* 35–36) Romantizirana vizija umetnika je utemeljena na nečutnem uvidu spiritualnega očesa in razsvetljenega uma, ki pronica v materialno z namenom razkrivanja inteligibilnega in duhovnega. V nasprotju z romantiziranimi in misterioznimi opisi intuitivnih doživetij najdemo v modernih in sodobnih umetniških praksah drugačne oblike razpiranja nezavednega in imaginarnega, v postopkih in delih, ki omogočijo odklik od subjektivnosti in prepustitev naključju (avtomatizem, procesualnost), ali v formah, ki z nedokončanostjo ali abstraktnostjo premišljeno spodbudijo imaginarno ali intuitivno vživetje gledalca. Sanje, nezavedno in intuicija so bile tudi osrednje teme nadrealističnih umetnikov, ki so v umetniško ustvarjanje vpeljevali postopke frotaze, metode skupinskega ustvarjanja ali procesualnega (tehničnega) avtomatizma.

Tako v konceptualizmu kot tudi v procesualni umetnosti najdemo oblike in tehnike ustvarjanja, ki logiko vidnega podredijo raziskovanju nedoločenega in univerzalnega. V duhu omenjenih Duchampovih izjav o pomenu intuicije v ustvarjanju (in poustvarjanju) umetniškega dela, najdemo reference na inteligibilno v mnogih delih konceptualizma, ki »nedoločnost« in »presežnost« postavijo na stran gledalca: delo *Secret Painting* (1967) skupine Art and Language (Ian Burn in Mel Ramsden) sestavlja dva elementa, črno pobarvano platno v obliki kvadrata (poklon Malevičevemu nepredmetnemu suprematizmu) in ob njem uokvirjeno sliko z besedilom: »Vsebina te slike je nevidna. Značaj in vsebinska dimenzija naj vedno ostaneta skrita, pozna ju le sam umetnik.« Z odtegnitvijo podobe in zgodbe delo spodbuja gledalčevo domišljijo, obenem naslavlja subtilna razmerja med vsebino, formo in semantično odprtostjo umetnine, ki od nekdaj tvorijo jedro umetniških preizpraševanj.

Tudi akcijsko slikarstvo ali določene prakse procesualne umetnosti so izumljale tehnike avtomatizma z namenom zajetja nepričakovanega in nepredvidenega. Jackson Pollock je s postopki kapljanja prepustil nastanek dela sili gravitacije in ustvarjal slikovne odtise lastnega gibanja, ki so kljub abstraktnosti žarčili energijo telesnosti. Willem de Kooning je poskušal vpeljati intuitivne, iracionalne in nagonske vsebine s tehnikami zmanjševanja pozornosti in nadzora: »Risbe, ki me najbolj zanimajo, so tiste, ki jih naredim z zaprtimi očmi. Z zaprtimi očmi čutim, kako moja roka zdrse na papir. Zamislim si določeno podobo,

vendar me rezultat vedno znova preseneti.« (Poli 39) Tudi serija del *Blind Time Drawings* Roberta Morrisa, ki jo je ustvarjal sam ali s pomočjo usmerjanja drugih, je nastala s procesualno nenadzorovano metodo zajetja neintencionalnega, saj gre za risbe, narejene z zavezanimi očmi v okviru navodil in prostorskega opisa. Na ta način risbe odražajo vrzel med namenom (idejo) in realizacijo, izvedba v obliki dajanja navodil pa je zagotovila in udejanjila ravnodušnost do lastnih formalnih preokupacij.

Sodobna fenomenološko usmerjena dela se ukvarjajo s širjenjem mej zavednega v postopkih oblikovanja drugačnih in nepredvidljivih pogojev percepcije. Lokacijsko-specifična dela in ambientalne postavitve umetnikov gibanja Svetloba in prostor (Light and Space) ali sodobne fenomenološke instalacije ustvarjajo prostorske ambiente, ki neposredno vplivajo na gledalčevo samo-percepcijo in na ta način širijo meje zavestnega. Intuitivnost pred racionalnim ter abstraktnost pred konkretnim in figurativnim omogočata tovrstnim umetniškim projektom (npr. avtorjev James Turrell, Anish Kapoor, Olafur Eliasson, Yayoi Kusama), da izumljajo nove oblike intuitivne participatornosti in subtilnega doživetja prostora, časa in subjektivnosti.

### **Razstava *Intuicija* (Palazzo Fortuny, Benetke, 2017)**

Razstava *Intuicija*<sup>6</sup> poteka vzporedno z beneškim bienalom v zgodovinsko nasičenih in arhitekturno zanimivih prostorih gotske palače, ki je bila delovni in bivanjski prostor znamenitega oblikovalca, scenografa in izumitelja Mariana Fortunya v začetku 20. stoletja. Razporeditev prostorov in razstavnih eksponatov njegove zapuščine oblikuje nenavaden kontekst umestitve heterogenih umetniških objektov razstave, ki na časovno nelinearen način raziskujejo umetniško izraznost intuicije. Razstava, ki zajema umetnost totemov in šamanističnih idolov, religiozno ikonografijo razsvetljenja in mistične ekstaze, nadrealistično motiviko sanj in podzavesti, abstraktno slikarstvo modernizma ter primere sodobne lokacijsko-specifične (*site-specific*) umetnosti instalacije, poveže starodavnost s sodobnostjo ter izlušči brezčasnost pojma intuicije, ki se je od nekdanj povezovala z umetniško ustvarjalnostjo. Kuratorja Axel Vervoordt in Daniela Ferretti sta z anahronističnim izborom del izluščila teme in oblikovne izraze, vezane na intuitivno dimenzijo umetniškega ustvarjanja. V razstavni program sta vključila dela sodobnih umetnikov, ki so nastala v neposrednem dialogu s specifičnim razstavnim kontekstom ter performativne projekte, ki so potekali v razstavnih prostorih v času otvoritvenih dni.

V temačnem vhodnem prostoru razstavišča se nahajajo arhaični spomeniki starih kultur v obliki nagrobnih kamnov iz neolitske dobe, ki prikazujejo stilizirane figure ženskih in moških teles. Pridušena osvetlitev in monumentalna postavitev totemskih simbolov ustvarjata posvečeno vzdušje in spominjata na izvorno funkcijo umetniških artefaktov, ki so nastajali z namenom razpiranja onstranskih realnosti. Podobno idejo, vendar z drugimi sredstvi, izražajo tudi nekatera video dela, ki v istem prostorskem kontekstu nagovorijo gledalca z zaznavnimi in kognitivnimi izzivi. Video *Balafre* (2016–2017) umetnice Susan Kleinberg prikazuje počasno metamorfozo abstraktne topografije, ki je nastala z mikroskopsko povečavo strukture materiala arhaičnega kipa (3000 pr. n. št.) iz zbirke muzeja Louvre. Abstraktnost podobe in spremljajoči zvok gravitacijskega valovanja spominjata na posnetke arhitektonskih premikov na površini oddaljene planeta ter z zabrisom izvorne reference soočata gledalca z nedoločenostjo. Avtorica pojasnjuje, da je želela ustvariti »priložnost za dostopanje v območje visceralne avtentičnosti, nezavednega vstopa v nenavaden in vseprisoten subliminalni sistem«. (Kleinberg, *Intuition* 399)

Z odsotnostjo narativnega in podobotvornega nagovarjajo tudi deli Anisha Kapoorja in Ann Veronice Janssens, ki z dematerializacijo snovnega usmerjata gledalca v subtilno senzibilizacijo zaznave. Janssensova v instalaciji *Volutes* (2006–2017) s pomočjo vodnega pršenja (umetne megle) ustvarja hlapljivo in eterično atmosferičnost, s katero si prizadeva »ujeti izmuzljivo, [...] v želji eksperimentiranja z neoprijemljivim.« (Janssens, *Intuition* 380). Umetnica pogosto posega po neobstoječih materialih, kot so svetloba, megla in voda, saj jo bolj kot sama predmetnost zanimajo lastnosti snovi (sijaj, lahkotnost, prosojnost, fluidnost) in fizikalni pojavi, kot so svetlobna odsevanja, valovanja, ravnotežje, gravitacija ipd. Njene instalacije izhajajo iz fenomenološkega raziskovanja percepcije in želje po aktivaciji razširjenih kognitivno-zavestnih stanj, saj meni, da se v destabilizaciji zaznavnega približamo nedoločenemu in intuitivnemu.

Tudi delo Anisha Kapoorja *White Dark VIII* (2000) gledalca sooča z neoprijemljivim. Opazovanje okroglega diska (premera 160 cm), ki žarči belino, navdaja z občutkom praznine in odsotnosti, optična raztopitev predmetnosti, obsijane z naravno svetlobo, pa omogoča gledalčevo prepuščitev nedoločenemu in neznanemu. »Želel sem ustvariti predmet, ki ni predmet, izvrtati luknjo v prostoru, ustvariti nekaj, kar dejansko ne obstaja. [...] Košček praznine, ki je hkrati končen in neskončen in ponovno vzpostavi simbolni stik notranjosti z zunanostjo, zemeljskega z nebesnim ...« (Kappor, *Intuition* 369)

S pomenom intuicije v umetnosti in življenju se neposredno ukvarja delo Josepha Beuysa *Intuition* (1968), majhna lesena, spredaj odprta škatla (20 × 22 cm), na kateri

<sup>6</sup> Razstava *Intuicija* je bila na ogled v Palazzo Fortuny v Benetkah med 3. 5. in 26. 11. 2017.

je napisana beseda *intuicija*, pod katero sta narisani dve horizontalni črti, ki predstavljata razum in intuicijo. Zgornja, kratka linija izraža določenost razumske misli, spodnja, daljša črta pa je na koncu odprta, s čimer nakazuje neomejenost in svobodnost intuicije. Delo je nastalo kot element serije podobnih objektov (serija vsebuje 12.000 del), ki jih je Beuys izdelal, da bi umetnost približal širšemu krogu ljudi. Škatlice so se zaradi majhnosti zblíževale z vsakdanjimi predmeti in ker jih je prodajal za osem mark, so bile dostopne vsakomur. Delo predstavlja poziv k intuitivnemu razmišljanju, ki presega omejenost racionalnosti in je za umetnika epistemološke narave, saj posreduje svojevrstno obliko znanja. Intuicija je univerzalna in podpira umetnikovo izjavo, da je umetnik lahko vsak posameznik; po njegovem je umetnost kolektivni družbeni pojav, ki oblikuje tako duha osebe, ki ustvarja, kot tudi duhovnost tistega, ki umetnost doživlja.

Številna dela na razstavi se ukvarjajo z realnostjo sanj, telepatije, meditacije, razširjenih stanj zavesti ali paranormalnih pojavov. Navdihovanje v imaginariju podzavestnega, ekstatičnega ali hipnotičnega je usmerjalo nadrealistične umetnike v izumljanje ustvarjalnih postopkov, ki bi uspeli preseči racionalnost z namenom izražanja univerzalnosti (arhetipske simbolike sanj) in globine človeške duševnosti. Ob Man Rayevem portretu Andréja Bretona pred sliko Giorgia de Chirica (1922) se spomnimo fotografave izjave: »Raje bi fotografiral idejo kot predmet in raje sanje kot idejo.«

Zbirka nadrealističnih del na razstavi je nastala s tehniko, ki jo je André Breton poimenoval *cadavre exquis*, ki se je uporabljala tako v pisanju nadrealistične poezije kot pri risanju. Tehnika je utemeljena v skupinskem ustvarjanju, kjer posameznik izdelava le segment kompozicije, pri čemer ne pozna vsebine elementov, ki so jih ustvarili drugi udeleženci. Rezultat skupinskega ustvarjanja je nepredvidljiv in z aludiranjem na nezavedno izziva željo po logiki in razumevanju. Ime *cadavre exquis* povzema prvi besedi pesmi, ki je nastala na ta način leta 1925 (Le cadavre exquis boira le vin nouveau / Izvrstno truplo bo pilo novo vino). Tehnika se uporablja tudi pri risanju: vsak umetnik nariše del risbe, prepogne papir na način, da ostane viden le majhen detajl, iz katerega nadaljuje naslednji umetnik svojo kompozicijo. Tako nastale kompozicije skupinskega ustvarjanja (sodelovali so André Breton, Yves in Jeanette Tanguy, Marcel Duchamel, Max Morise, André Masson, George in Germaine Hugnet, Óscar Domínguez, Nusch Eluard in drugi) so humorne, nenavadne, iracionalne in presenetljive. Tudi tehnike avtomatskega pisanja in slikanja so imele isti cilj: odstraniti omejitev logičnega, racionalnega in zavestnega z namenom razkrivanja kompleksnejše, barvitejše, neomejene realnosti nezavednega in sanjskega.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Na ustvarjalnost nadrealističnih umetnikov je vplivala tudi psihoanaliza.

Nadrealistične tehnike avtomatizma so v ustvarjanje vnesle neposrednost in necenzuriranost toka nezavednih misli, pri čemer je postala vloga umetnika skrčena na orodje beleženja. Ta metoda je posledično omejevala tudi vlogo umetnikove veščine in virtuoznosti, ki bi lahko vodila v estetizirano umetnost vizualnih učinkov. Težnje po preseiganju avtorjeve volje najdemo v tehniki dekalkomanije (Óscar Domínguez), ki v pomnoževanju odtisov sveže naslikane barvne kompozicije zanika pomen »dobre veščine«, ali v postopkih frotžaža Maxa Ernsta. Slednjemu je tehnika drgnjenja (frottage) risala (pastela ali svinčnika) po papirju, ki ga je položil na neravno podlago (leseno desko, kamen, listje), omogočila vizualizacijo skritih vidikov materije in naključnosti, ki uhajajo pogledu. Tehnika zrcali idejo mojstrenja vizualne pozornosti in domišljije, ki jo Leonardo da Vinci opisuje v *Traktatu o slikarstvu*: opazovanje starih zidov, kamnov ali marmornih tekstur lahko vzbudi domišljijo, da vidi krajine, figure in bitke.

Dediščino zanimanja za nezavedno, nesubjektivno, univerzalno in intuitivno nadaljujejo številni sodobni umetniki, kot so Robert Morris, Isa Genzken, Renato Leotta in Susan Morris, ki so od šestdesetih let prejšnjega stoletja dalje razvijali zanimanje za avtomatizem v novih formalnih in tehničnih postopkih. Isa Genzken z oljnimi barvami in tehniko odtisa neosebno razkriva strukture tal njenega umetniškega ateljeja (*Basic Research*, 1988–1991). Renato Leotta je ustvaril serijo *Tempo (Memoria e Materia)*, 2017, ki je nastala v performansu nočnega potapljanja. Z uporabo svetlobno občutljivega papirja in srebrovega nitrata je fotografsko odtisnil mesečino, ki je prodirala skozi prosojnost vodne gladine. Na ta način je ustvaril fotografske eksperimente, ki so beležili čas, prostor in nezavedna gibanja narave. Tudi lokacijsko-specifična intervencija umetnika Nicole Martinija temelji na indeksikalnosti odtisa. Stene ene izmed sob razstavišča je premazal s svetlobno občutljivim asfaltom (bitumen), ki se je v stiku s svetlobo strdil, zbledel in prdril v podlago. Na ta način je razkril pretekle intervencije na zidu oziroma »nezavedno« palače Fortuny. Gre za portret v negativu, ki razkrije nevidne sledi preteklosti, ki je vpisana v stenskih površinah.

Meditativno izkušnjo prostorskega in časovnega raziskovanja ustvarijo tudi monokromatska dela v »beli in črni sobi«. Doživetje svetlobe in dematerializacije v prvi sobi in kontrastni prehod v temo druge sobe, v kateri se nahajajo

Psihoanalitski pristopi analiziranja sanj in intuitivnega, ki razkrivajo mehanizme nezavednega, se sicer gibljejo od razbiranja simbolne metaforike sanj in erotičnih konotacij (analitična teorija Sigmunda Freuda) do razkrivanja arhetipske materije kolektivnega nezavednega (Carl Gustav Jung). Jungova misel se navezuje tudi na tradicijo estetike v smislu pripisovanja spoznavne vloge umetnosti. Jung razlikuje umetnost, ki jo vodi subjektivistični izraz (zavestni motivi umetnika), in tisto, ki jo vodi od subjekta neodvisna sila, ki presega umetnikove namene. Zlasti slednji pripisuje spoznavno moč razkrivanja nezavednega, ki ima simbolno vrednost. Tovrstna umetnost je vizionarska in simbolična, saj ne razkriva umetnikove podzavesti, ampak arhetipe, mite in simbole kolektivnega nezavednega. Jungova psihoanaliza se ne usmerja na potlačeno in pozabljeno individualno nezavedno (Freud), ampak na ustvarjalno imaginacijo, ki v preseiganju subjektivnega in psihološkega osvobaja ter razkriva univerzalno, neznano in arhetipsko realnost.



črna monokromatska dela, deluje ponotranjeno in skrivnostno. Med belimi deli v prvi sobi je razstavljen serija del *Six Breaths* avtorja Maurizzia Donzellija. Gre za tridimenzionalne slike, sestavljene iz prekrivajočih lističev plastike, ki z igro svetlobe in sence delujejo kot breztežnostna, amorfna in eterična telesa. Avtor opiše intuicijo kot »lepo nimfo, ki teče skozi gozd in uhaja med drevjem in listjem ... Delikatna in neotipljiva nas popelje daleč stran, kjer je moč razmišljanja omejena in brezčasni trenutki zamenjajo racionalnost.« (Donzelli, *Intuition* 407)

Učinek optične iluzije gibanja in nematerialnosti ustvarjajo tudi dela Güntherja Ueckerja, ki z zabijanjem žebeljev v belo podlago oblikuje strukture dvoumnih razmerij med senco in snovjo. Tehnika zabijanja žebeljev je povezana s travmatičnim dogodkom iz otroštva, ko je med vojno z žebli pritrjeval lesene deske na okna, ki naj bi ščitile notranjost hiše pred napadi. Gesta zapiranja in ograjevanja z namenom zavarovanja in osvobajanja je podobna učinku »zdravljenja skozi bolečino«. Obenem avtor zabijanje žebeljev doživlja kot meditativno dejavnost osredotočanja na trenutek in zvok udarca s kladivom.

V pridruženih svetlobi sobe s črnimi deli se po optični prilagoditvi v delih izlušči estetika minimalne razlike med črno in črno. Čeprav dela Susan Morris ali Hiroshija Sugimota izhajajo iz povsem drugačnih konceptualnih in tehničnih zasnov, jih povezuje senzibiliteta za praznino, ki jo vzbuja črnina. Hiroshi Sugimoto (*Polarised Colour 032*, 2010) razume fotografijo kot časovno kapsulo, ki ohrani podobo spomina in časa. Te teme razvija v serijah fotografij, ki prikazujejo diorame, gledališča in morske pejsaže. Estetski in tehnični perfekcionizem prizorov, ki so nastali z uporabo tradicionalne analogne fotografske tehnike, delujeta brezčasno, subtilna tonska razlikovanja, v tem primeru črnin, pa spodbudijo gledalčevo pozorno motrenje in osredotočanje na minimalno razliko, s čimer avtor odpira tudi širše teme spomina, zaznave in iluzije.

Susan Morris v seriji *Motion Capture Drawing [ERSD]: View from Above* (2012) raziskuje množico informacij, ki jih ustvari telo izven zavestne percepcije. Digitalne fotografije so nastale s pritrditvijo senzorjev na telo umetnice med ustvarjanjem. Grafične sledi nezavednih ritmov telesa v obliki tankih linearnih sledi, ki so podobne pajkovi mreži, se zgostijo in redčijo glede na avtoričino pozornost in telesno aktivnost. Zanimivo je, da struktura ujame tudi proces kontemplacije, ko se avtorica oddalji od dela, ki ga ustvarja, z namenom opazovanja rezultata. Dela avtomatičnega beleženja telesnih aktivnosti bi lahko primerjali s kromofotografsko tehniko Etienne-Jules Mareya, ki je s pomočjo fotografije omogočila prikaz segmentov telesa v gibanju, ki običajni vidni percepciji uhajajo, z razliko, da so v delu Morrisove zajeti tudi vidiki razmišljanja in ne le fizičnega gibanja. Avtorica meni, da našo orientacijo v svetu določajo okviri družbeno-kulturnih, umetno vzpostavljenih

sistemov, obenem pa se gibljemo tudi skozi drugačen prostor, ki ga usmerja intuicija; temačna sfera nedoločnosti, strasti, halucinacij in glasbe, kjer se občutek jaza raztaplja, stanje, ki ga je Roland Barthes opisal z besedami: »moje telo nima enakih idej, kot jih imam sam.« (Morris, *Intuition* 396)

Vrsta performativnih in interaktivnih del, ki so vključena v razstavo, se navdihuje v stanjih razširjene zaznave, duhovnosti, telepatije in hipnoze (Marina Abramović, Ana Mendieta, Kimsooja). V času otvoritvenih dni je bilo možno prisostvovati pri performansih avtorjev, kot so Marcos Lutyens, Yasmine Hugonnet, Angel Vergara in Matteo Nasini, ki osrednje mesto dajejo tudi gledalcu. Matteo Nasini je v delu *Sparkling Matter* (2017) zasledoval subtilne in nezavedne vzgibe duha s pomočjo sodobne oblike tehnike »avtomatskega pisanja«, ki jo omogoča elektroencefalografsko snemanje možganske odzivnosti. Osredotočil se je na onirično razsežnost nezavedne duševnosti in izumil vizualizacije, ki so omogočile vidnost nevidni vsebini uma oziroma sanjskim scenarijem, osvobojenim racionalnega nadzora. Umetnik je linearne sledi, ki jih je proizvedel elektroencefalograf, prevedel v digitalni virtualni tridimenzionalni model, na podlagi katerega je s pomočjo 3D tiskalnika ustvaril trdne geometrijske oblike valjev in stožcev v keramiki. Ta dela omogočajo opazovanje sintakse, kakovosti in dolžine sanj ter poetično utelesijo svetove nezavednih notranjih intuicij uma. Iste posnetke možganskih aktivnosti je Nasini uporabil tudi za ustvarjanje »avtomatske« zvočne kompozicije, ki je nastala s pomočjo algoritmov, ki v realnem času prevajajo podatke sanjskih procesov duševnosti v zvočno materijo. »Medtem ko nam kipi pokažejo prostor sanj, nam zvok predoči njihovo časovno in participatorno dimenzijo. Zvoki, ki jih slišimo, so neizražen glas misli, ki je osvobojen od kakršnih koli zunanjih interferenc. Tako kot Bretonovo *notranje uho* nam omogočajo, da slišimo hrupno ozadje naše zavesti.« (Daninos, *Intuition* 68)

Razstavljenih dela na različne načine spodbujajo razmislek o razmerju duhovnega in telesnega, idejnega in materialnega. Za razliko od metaforičnih opisov intuicije kot »razsvetljenja« ali »navdiha«, ki predvideva mistični vpliv zunanjega dejavnika, pa nas mnoge umetnine soočajo z dejstvom, da je intuicija predvsem telesen pojav, odvisen od delovanja nevrnskega oziroma možganskega substrata. V tem kontekstu se zdi osrednji eksponat razstave majhna risba španskega znanstvenika Santiaga Ramóna y Cajala (1852–1934), ki je konec 19. stoletja mikroskopiral strukturo sive možganske snovi. Skupaj s kolegom Camillom Golgijem sta odkrila tehniko obarvanja nevronov, s katero sta vizualizirala značilne razvejane oblike živčnih celic in njihove sinaptične povezave.<sup>8</sup> Cajal, ki je bil tudi odličen

<sup>8</sup> Odkritje arhitekture našega živčnega sistema jima je prineslo Nobelovo nagrado za medicino leta 1907.

risar, je ustvaril serijo ilustracij nevronske strukture s tušem, ki imajo ne le znanstveno ampak tudi estetsko vrednost. Raziskovanje nevronske podlage zavesti je primerjal z delom entomologa, ki preučuje živobarvne metulje, delikatno zgrajene in elegantne nevronske celice pa je opisal kot »skrivnostne metulje duše, katerih utripanje kril bo morda nekega dne razjasnilo skrivnosti mentalnega življenja.« (Cajal 363) Cajalove risbe razkrijejo nevidno lepoto nevronske osnove našega duha, razumskega ali intuitivnega vedenja.

## Sanje, čas in neskončnost (Viva Arte Viva)

Letošnji, 57. beneški bienale z naslovom *Viva Arte Viva* se z idejo potencialnega neo-humanizma odmika od politično aktivističnih orientacij, saj kuratorica bienala Christine Macel v umetnosti ne vidi dejavnika, ki bo spremenil svet, ampak predvsem medij, ki »zagotavlja prostor, kjer je svet ponovno izumljen.« (Macel, 57 *The BAG* 9) Osrednji poudarek bienala so tokrat umetniki sami, gledalec pa je v participatornem potovanju skozi njihove osebne svetove spodbujen k oblikovanju lastnih interpretacij in razumevanju realnosti in samega sebe na nov, boljši način. Izkustveno pot skozi tematsko opredeljene paviljone si je Macelova zamislila v smeri ekstrovertiranega gibanja od individualne ravni bivanja k univerzalnemu in neskončnemu, od »jaza« k samoukinitvi v »drugem«. Macelova pojasnjuje, da se »*Viva Arte Viva* pričinja s figuro umetnika, nato pa se usmeri k bolj spiritualnim vprašanjem.« (21)

Naslovi trans-paviljonov, ki so sodelujoče umetnike razvrstili v devet tematskih sklopov (*Paviljon veselja in strahov*, *Paviljon šamanov*, *Dionizični paviljon*, *Paviljon zemlje, tradicije, skupnosti, barve, časa in neskončnosti*), se zdijo obetavna izhodišča v sklopu raziskovanj intuicije, nezavednega, iracionalnega ali magičnega v umetnosti. Kljub v intervjujih večkrat izraženi naklonjenosti spiritualističnim temam kuratorice Christine Macel pa razstava le mestoma doseže izkušnjsko moč zastavljenih tem. Idejo razstave, ki jo »sestavljajo in oblikujejo umetniki za umetnike« (Macel, *Viva Arte Viva* 16), se namreč zlahka razume preveč dobesedno (razstavljanje lastnega ateljeja ali umetnika kot substance oziroma artefakta v primeru umetnice Dawn Kaspar), poudarek na performativnosti, participatornosti in relacijski strukturi del pa se hitro izteče v banalnost in anahronizem s sedanostjo (Lee Mingwei, Davide Medalla), ki je povsem tuj izraznosti relacijskih del v devetdesetih.

Razstava z naborom artefaktov, v katerih je čutiti zavezanost materialnemu, ročno izdelovalskemu in obrtnišskemu, mestoma deluje kot antropološka zbirka, osredotočena na fetiš objekta. Zdi se, da mnoga dela ne vzpostavljajo izkustvene vezi z duhovnim ali presežnim, ampak so vezana na »videz duhovnosti« kot eksotične antropološke »drugosti«, ob katerih namesto žive in neposredne notranje izkušnje

doživimo duhovnost kot nekaj, kar nam (zahodnjakom) v temelju umanjka. Iščemo jo v kulturi šamanov, v kulturah oddaljenih etnoloških skupnosti (rituali amazonskih Indijancev v okviru projekta Ernesta Neta), predmetih, ki spominjajo na magične rekvizite, v estetiki živobarvnega folklorizma, toplini organskih ročno izdelanih tkanin ipd.

V osrednjem razstavnem prostoru se nahaja *Paviljon umetnikov in knjig*, kjer umetniki v občutljivosti do socialno perečih situacij ustvarjajo družbeno interaktivna situacijska dela ali nasprotno, v ponotranjeni refleksiji izumljajo lastne svetove v anahronizmu s sedanjo politično realnostjo. Če se nekateri med prvimi, sociološkimi projekti gibljejo na delikatni in vprašljivi meji med pristno humanističnim socialnim angažmajem ter obliko trendovskega (ponovnega) izrabljanja humanitarnosti v prid promocije lastnega umetniškega ega,<sup>9</sup> pa se pri drugih soočimo s konceptualnim protipolom v obliki introspektivnih del, ki pozivajo k produktivnemu brezdelju ali samotarskemu brezčasju. V svet lenarjenja, spanja in sanj nas povedejo podobe spečih ali na postelji zleknjenih umetnikov (Mladen Stilinovič, *Artist at Work* (1978), fotografija Franza Westa na divanu (1996), Yelena Vorobyeva in Viktor Vorobyev, *The Artist Is Asleep* (1996)), ki na humoren ali ironičen način izpostavijo pasivno hibernacijo kot sfero produktivnega ustvarjanja idej. Z aluzijami na Freudov kavč, vlogo podzavesti, sanj, intuicije in iracionalnega, se ta dela umeščajo v tradicijo motivov, ki so navdihovali nadrealiste (avtomatizem, *cadavre exquis*), tehnik sledenju nezavednega skozi odtis telesnega (pri skupini Gutai ali v akcijskem slikarstvu) ali v linijo konceptov, ki so bili reinterpetirani v sanjskih, psihološko vpojnih ambientalnih instalacijah z namenom, da bi potisnili gledalca na nezavedno, alogično raven (Ilya Kabakov, Allan Kaprow). Ob teh historičnih vzporednicah se umetniška interpretacija nekaterih del na bienalu dozdeva manj domišljena tako v tehničnem kot izvedbenem smislu. Dokumentarna (fotografska) beleženja (po)zunjenega vidika tovrstnega početja (spanja, lenarjenja) ne ponudijo novega izkušnjskega razkritja ali procesualne interpretacije poglobljanja v nezavedne imaginarne svetove, ampak konceptualizirano in humorno umetniško premiso o pomembnosti tovrstnih stanj v ustvarjanju.

Z vidika razpiranja intuicije in magičnega izstopa *Paviljon časa in neskončnosti*, ki se prostorsko nahaja v zadnjem sklopu razstavišča in po besedah Macelove odpira metafizične teme v umetnosti, saj gledalca sooča z univerzalnostjo minevanja in trenutnimi oblikami brezčasa. Ta sklop razstave zajema vrsto zanimivih del, ki na subtilen način vzbujajo osebne intuicije o času in prostoru, razmišljanja o prihodnosti, ki je vsebovana v sedanosti, o moči hipnoze v

<sup>9</sup> V tem pogledu je emblematični »umetniški studio« Olafurja Eliassona: ob tovrstnem vključevanju migrantov v kontekstu bienalnega razstavišča se zastavlja vprašanje, ali umetnik služi beguncem ali bolj begunci umetniku. (O tej problematiki glej: Pompe, Gregor. »Sociologizacija sodobne umetnosti.« *Dnevnik*, 4. 7. 2017)

reartikulaciji samega sebe (Bas Jan Ader) ali o neznanih in negotovih vidikih realnosti.

Edith Dekyndt ustvarja delo v nastajanju (*One Thousand and One Nights*, 2016), v katerem izvajalec dnevno pomete prah, ki se nabira na tleh razstavišča, v pravokotno obliko osvetljene talne projekcije. Variacija v ponavljanju in nemoč dokončanja dela priključeta občutek večnega vračanja istega, kjer je isto vedno znova drugo. Dekyndt zanima transformacija stvari, ki jo sprožajo naravni procesi degradacije ali obraba skozi čas, zlasti entropično preoblikovanje predmetov, ki presega časovnost človeškega življenja.<sup>10</sup> Dekyndt z raziskovanjem nevidnih energij, ki sprožajo naravna ali človeško povzročena preoblikovanja snovi, razkriva poetično stran fizikalnih pojavov. Je pozorna opazovalka vsakdanjosti, interakcij in posledic, ki jih sprožajo dejanja na ravni posameznika ali širše družbe na okolje (ekologija). Njena instalacija na bienalu vsebuje poleg metle in osvetljenega talnega pravokotnika prahu tudi sliko *Slow Object 08* (2017), laneno platno, na katero so pripeti lističi aluminija, ki neopazno oksidirajo med trajanjem razstave. Lokacijsko specifično delo razkriva ustvarjalno moč interakcij in izmenjav med svetlobo, zrakom in delci snovi, torej magično dimenzijo realnosti, ki jo opazimo le s pozornostjo in subtilno zaznavo.

V sosednjem prostoru se nahaja instalacija Liliane Porter *El hombre con el hacha y otras situaciones breves* (2014), miniaturno prizorišče človeških figuric, ki izvajajo določena opravila (možiček z dvignjeno sekuro, žena, ki plete tkanino, druga, ki pometa rdeči prah, ipd.), črepinje, koščki razbitih predmetov in smeti, kot bi jih raznesla nepričakovana eksplozija. Nenavadnost prizorišča in dejavnosti, ki se odvijajo na njem, je poudarjena s spremembo merila, ki sicer hiper-realistično predstavljeno dogajanje oddvoji od realnosti. Nejasnost časovno-prostorske določitve, nefunkcionalnost predmetov in absurdnost početja na prizorišču »usmerjajo gledalca k odpiranju v nekonvencionalno in poetično dimenzijo realnosti«. (*Viva Arte Viva* 474) Instalacija zrcali mikrokozmos posameznika in družbe ter vabi k empatičnemu vživetju v osamljenost in grotesknost kaotične situacije.

Vadim Fiškin (video instalacija *Doorway*, 2017) ali Attila Csörgő (*Clock Work*, 2017) ustvarita vizualne modele neskončnosti in zaključita sprehod skozi neznanost, negotovo in neskončno v znanstveni in hkrati metafizični dimenziji. Fiškinova dela združujejo humor in poetičnost, umetnik je post-konstruktivistični izumitelj in magični preoblikovalec, ki iz vsakdanjega ustvarja igrive transformacije,

pogosto paradoksalne *ready-made*. Njegova vrata se izmenično zapirajo in odpirajo, so hkrati iluzija in predmet, simbolni prag med dvema svetovoma, resničnim in nerealnim, notranjim in zunanjim. »Delo se poigrava z razočaranjem (ne moreš prečkati vrat), poetičnostjo (predstavljaš si, da prečkaš vrata) in medsebojno neustreznostjo besed, podob in reprezentacij.« (*Viva Arte Viva* 494) Navdihuje se v ustvarjalnem kaosu in eksperimentih, kjer napake in nered postanejo umetniško produktivne.

Attila Csörgő raziskuje polje povezovanj umetnosti in znanosti, navdihuje se v filozofiji, literarni fikciji ali post-moderni geometriji. V delu *Clock Work* inženirsko in metaforično združuje gibanje, prostor in čas: kovinski krožen trak, ki je pripet na stojalo, je moduliran z udarci igle na način, da v določenih sekvencah gibanja ustvarja projekcijo zanke na steni v obliki Mobiusovega traku, torej figure neskončnosti. Zvok udarcev igle ustvarja utripanje, občutek minevanja v ponavljanju kot obliki večnega vračanja istega. Njegovi tehnološki eksperimenti kljub konstruktivistični estetiki zamajajo znanstvenost, saj »porinejo empirično izkušnjo do točke magičnosti« (*Viva Arte Viva* 506). Krhki mehanizem predstavlja alegorijo minevanja, motiv *memento mori* in refleksijo o prostoru in času.

Italijanski paviljon z naslovom *Il mondo magico*<sup>11</sup> (nahaja se na prehodnem območju v stavbi Tese delle Vergini) prostorsko in tematsko povezuje sicer dislocirana razstavišča *Paviljona časa in neskončnosti*. Formalno in vsebinsko različna dela treh umetnikov (Giorgio Andreotta Calò, Roberto Cuoghi in Adelita Husni-Bey) delijo navdušenje nad transformativno močjo domišljije in zanimanje za magijo, ki jim ne predstavlja umika v globine iracionalnosti, ampak kognitivni instrument za drugačno izkušanje in izumljanje realnosti. Giorgio Andreotta Calò<sup>12</sup> je v okviru razstave ustvaril obsežno instalacijo *Senza titolo (La fine del mondo) / Brez naslova (Konec sveta)*, zasnovano kot dvanadstropno prostorsko konstrukcijo, ki ustvarja dva ločena komplementarna in kontrastna svetova. Spodnji temni prostor predstavlja odrska konstrukcija stebrov, ki držijo lesen podij zgornjega dela, do katerega vodi leseno stopnišče. V zgornjem nadstropju je ogromen plitek bazen vode, ki prekriva celotno platformo in ustvarja zrcalno (obrnjeno) projekcijo stropa razstavišča na vodni gladini. Podvojevanje zrcaljenega prostora ustvarja iluzijo spreverjene arhitekture in z destabilizacijo vidnega napotuje na simbolizem polarne dvojnosti, iluzije in realnosti, svetlobe in teme.

<sup>11</sup> Kuratorica paviljona Cecilia Alemani se z naslovom nanaša na istoimensko knjigo *Il mondo magico / Svet magije* Ernesta de Martinoja (1948), ki predlaga vrnitev k imaginarnemu in fantastičnemu kot sredstvu za izkušanje bogastva in pestrosti sveta. Znanstvenik Ernesto de Martino (Napoli) je preučeval magične rituale kot orodja vzpostavljanja družbenega ali posameznikovega (samo)nadzora in vzpostavil temeljne teorije o antropološkem delovanju magije.

<sup>12</sup> Giorgio Andreotta Calò ustvarja lokacijsko specifične instalacije, vezane na arhitekturo ali krajino. Osrednje mesto v njegovih delih imajo naravni fizikalni pojavi in elementi, kot so zrak, voda in ogenj, ki so napolnjeni s primarno, arhaično simboliko ter v umetniško delo uvajajo vidike spremenljivosti, fluidnosti in kratkotrajnosti.

<sup>10</sup> V katalogu beremo o fascinaciji umetnice nad delom mojstrice lakiranja, ki jo že vrsto let obiskuje v budističnem templju na Tajskem. Skoraj alkimistična receptura izdelave in nanašanja laka je stara vsaj tisoč let, originalno pa je bila mišljena za ohranjanje lesenih krst cesarjev ali bojevnikov. Lak naj bi šele skozi stoletja oksidiriral in postal prosojnejši, prav to počasno preoblikovanje materiala pa umetnici razpira časovnost, ki ni subjektivirana skozi oči posameznika, ampak izraža časovno presežnost bivanja »nežive« materije.

V tematskem okviru naše raziskave se zdi zanimivo delo Jeremija Shawa, ki se nahaja v *Dionizičnem paviljonu*. Shaw v strasti do upodabljanja transa in spremenjenih zavestnih stanj ustvarja dela, ki umetniško in znanstveno raziskavo prepletajo z vidiki šamanizma in magije. V seriji del *Towards Universal Pattern Recognition* (2016) predstavlja fotografije ekstatičnih obraznih izrazov, ki jih opazujemo skozi kalejdoskopske, optične učinke prozornih prizmatičnih površin, ki jih prekrivajo. Film *Liminals* (2017) nadaljuje umetniške hipoteze nekaterih prejšnjih del o transcendenčni fizičnega (minljivega) s pomočjo virtualne realnosti in digitalne tehnologije.<sup>13</sup> V prepletu psevdodokumentarne in znanstveno-fantastične filmske naracije izrisuje vizijo o evoluciji človeštva, ki bo čez nekaj desetletij na robu izumrtja. Film je osnovan na futuristični zgodbi o prizadevanjih skupine ljudi z imenom *Liminals*, da bi restimulirali dele možganov in s tem aktivirali izgubljeni smisel za religiozno občutenje in duhovnost. Osrednja ideja kulta je rešitev človeštva in prehod v naslednjo duhovno evlucijsko fazo s pomočjo ekstatičnih obredov in tehnik pospeševanja duhovne rasti. Skupina plesalcev izvaja plesni ekstatični ritual z namenom doseganja višjih stanj zavesti in vstopanja v nekakšen para-prostor, ki je specifično intimno območje med virtualnim in fizičnim ter ima potencial odrešitve za človeštvo.<sup>14</sup>

Shawov dvajsetminutni film se začne v estetiki starih črno-belih dokumentarnih filmov, nato pa se dramatično spreobrne v fikcijski film, ki ustvarja učinke transa s hipnotično elektronsko glasbo, vizualnimi efekti in stroboskopskimi lučmi. V prepletu estetike znanstveno-fantastičnih in etnološko dokumentarnih filmov ter kiberpunka vzpostavlja vzporednice med eksperimentalnimi spiritualnimi združbami iz sedemdesetih let in sodobnimi techno ali newagerskimi subkulturami. Tako v tem kot tudi v drugih delih Shaw osebno zanimanje za ekstazo in trans (droge, ples, hipnoza in religija) prepleta z znanstvenimi elementi (MRI posnetki, mikroskopija, Kirlianove tehnologije), antropologijo, oblikami performansa in dokumentarnega filma.

Delo Jeremija Shawa subverzivno nagovarja problem sodobnega nanašanja na spiritualnost, ki ga opredeljuje precej univerzalen občutek njenega umanjkanja. Umetniški poudarki bienala na magičnem, osebno mitološkem, hipnotičnem in sanjskem se v kontekstu sodobne globalne situacije lahko dozdevajo nestvarni, mestoma fantastični.

Kljub temu se v luči tematskega vzporejanja skozi umetnostno zgodovino najdemo v naboru del, ki predstavljajo nenehno reartikuliran, vendar konsistentno vztrajen tok umetniških idej.

## Sklep

Intuitivni procesi, ki nastajajo v spoju duševno-telesnega delovanja (psihofizičnih) struktur našega telesa, od nekdaj usmerjajo umetnost v iskanje novih izraznih in tehnoloških oblik vsebinam, ki so subtilno nesnovne, nedoločljive ali brezčasne. Intuicija nam omogoča, da vidimo dlje od poznanega in empiričnega ter v ustvarjalnem dejanju prestopimo meje naučenega in obstoječega. Magična dimenzija umetnosti spreminja realnost s pomočjo projiciranja mentalnih, intuitivnih vsebin na materialno, v tej projekciji pa širimo in razvijamo naše simbolno vesolje.

V preseganju razumskega in logičnega se spoznavno vrednost intuicije umešča med tiste ustvarjalne vire, ki podobno kot sanje, ekstaza ali imaginacija spodbijajo kulturni logocentriem. Nevroznanstvena osvetlitev intuitivnih procesov v umetniškem ustvarjanju razkriva telesne vidike doživljanja podob in s tem razpira pomembno dimenzijo estetskega izkustva. V izpostavljanju možgansko-telesne določenosti kognitivnih duševnih pojavov se eksperimentalna nevroestetika vzpostavlja kot humanističnim vedam in psihoanalizi alternativni in komplementarni teoretsko-raziskovalni pristop, ki z naturalizacijo estetske izkušnje osvetljuje njene biološke predispozicije. Prednost razkritja bioloških korenin ustvarjalnega ali percepcijskega dejanja se kaže v estetski interpretaciji, ki je manj pogojena z geopolitičnim, socialnim ali kulturno-estetskim kontekstom.

Hkrati se v kontekstu sodobnih estetskih razprav, kjer se estetsko simbolno izkušnjo razume kot večplastno ukvarjanje s pomenom (semiotško-hermenevtična perspektiva) in prisotnostjo, ki vključuje telesno participatornost (Gumbrecht), prav nevroestetika vzpostavlja kot relevanten medij razumevanja slednje. Sodobna nevroznanost empirično pokaže, da gledanje ni le vizualna preslikava opazovanega, ampak kompleksna kognitivna konstrukcija, ki vključuje telesne gibalne sposobnosti in širšo aktivacijo čutov, čustev, domišljije ter spominov. Osvetljevanje sinestetičnih, simulacijskih in projekcijskih vidikov vizualne zaznave, zlasti pa razkritje njene »haptične kvalitete« v polju estetskih razprav dokončno prekinja s konceptom »čiste vizualnosti«. Sodobne nevrološke raziskave utelešene simulacije in zaznavne multimodalnosti odgovarjajo tudi na pomisleke, ki v empatično-mimetičnem pristopu vidijo deterministično redukcijo estetske izkušnje na mehanskost empatičnih subliminalnih vzgibov: utelešena simulacija je zaradi »diahronske plastičnosti« oblikovana dinamično in odvisno od kontingentnih ter idiosinkratičnih dejavnikov,

<sup>13</sup> Gre za nadaljevanje trilogije, ki se je začela leta 2014 z delom *Quickeners*.

<sup>14</sup> Protagonist filma George (koreograf in plesalec George Roderick) pripoveduje zgodbo o skupini ljudi, ki si želijo rešiti človeštvo s pomočjo tehnologije. V znanstvenem eksperimentu so izpopolnili človeške možgane z računalniško DNA in tako ustvarili prvo vrsto evolucijsko naprednejšega kiborga. Med eksperimentom se iz prepovedanega srečanja dveh kiborgov »po nesreči« rodi virtuozni plesalec George, ki s pomočjo plesa vstopa v alternativne dimenzije realnosti. George v utopičnem monologu pripoveduje zgodbo o stanju človeštva in njegovi prihodnji evoluciji, poziva k solidarnosti človeštva in skupnemu naporu pri doseganju transcendentnih zavestnih stanj. Govori o kultu *Liminals*, katerega pripadniki s pomočjo ekstatičnega transa dosegajo dvig zavesti, kot ključnem pogoju za ohranitev človeške vrste.



hkrati pa je estetski doživljaj tudi medij imaginarne projekcije, kjer naša osebna in družbena identiteta, kontekst ter naše razpoloženje in predispozicije dobesedno oblikujejo način nanašanja na zaznavni (lahko umetniški) objekt (Galilese 14). Prav ta projektivna dimenzija izkušanja ali ustvarjanja umetnosti strukturira »odprto mesto« umetnine, ki ga umetniki, tudi s pomočjo intuicije, poskušajo zaobjeti v umetnini in zaradi katerega se vsebina umetnine vedno znova vzpostavlja v relacijskem odnosu z gledalcem. Umetnost se je od nekdaj navdihovala v intuitivnem, ekstatičnem, imaginarnem in sanjskem. Nadrealistični umetniki, akcijsko slikarstvo ter določene prakse procesualne in konceptualne umetnosti so z zavezanostjo trenutnemu navdihu, s tehnikami spontanega avtomatizma, strategijami lovljenja naključnega in nezavednega ali konceptualizacijo postopkov, ki potekajo neodvisno od umetnikove volje, poskušale presegati osebno in razpirati nezavedno, iracionalno, onirično ali ekstatično razsežnost bivanja. Sodobne fenomenološke instalacije in performativna dela vzpostavljajo nove oblike intuitivne participatornosti in subtilnih doživetij prostora, časa in subjektivnosti. Te interaktivne umetniške prakse v jedro umetniškega dogodka postavljajo gledalca, čigar imaginarne projekcije zapolnijo prazno mesto v odprti strukturi umetnine in vnesejo v umetnost razsežnost univerzalnega. ■

#### Literatura

- Berlot, Uršula. »Nevroumetnost, neuroestetika in vprašanje zavesti.« *Časopis za kritiko znanosti* 44.265 (2016): 39–52.
- Cajal, Santiago Ramon y. *Recollections of my life*. Cambridge, MA, London: MIT Press, 1989.
- Damasio, Antonio. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York, San Diego, London: Harcourt, 1999.
- Daninos, Davide. »The Necessary.« *Intuition*, 2017. 63–81.
- Dehaene, Stanislas. *Consciousness and the Brain: Deciphering How the Brain Codes our Thoughts*. NY: Viking Penguin Books, 2014.
- Dehaene, Stanislas. »Origins of Mathematical Intuition.« *The Year of Cognitive Neuroscience*. Ann. N.Y. Acad. Sci. 1156 (2009): 232–259.
- Dolzani, Francesca, Gasperato, Giulia in Vettore, Caterina, ur. *Biennale Arte 2017: 57th International Art Exhibition: Viva Arte Viva*. Benetke: La Biennale di Venezia, 2017.
- Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe*. Pariz: Champs, Flammarion, 1975/1994.
- Gallesse, Vittorio. »The Empathic Body in Experimental Aesthetics – Embodied Simulation and Art.« *Academia*. Splet. 27. 8. 2017. <[https://www.academia.edu/34683275/The\\_Empathic\\_Body\\_in\\_Experimental\\_Aesthetics\\_Embodied\\_Simulation\\_and\\_Art\\_Uncorrected\\_proofs](https://www.academia.edu/34683275/The_Empathic_Body_in_Experimental_Aesthetics_Embodied_Simulation_and_Art_Uncorrected_proofs)>
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2004.
- Hadamard, Jacques. *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*. Princeton, NY: Princeton Univ. Press, 1945.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Izbrani filozofski spisi*. Ljubljana: Slovenska matica, 2004.
- Lumer, Erik. »From Subliminal to Sublime.« *Intuition*, 2017. 29–31.
- Solso, Robert L. *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2003.
- Onians, John. *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. New Haven, London: Yale University Press, 2007.
- Poincaré, Henri. *Science et méthode*. Pariz: Flammarion, 1908.
- Poli, Francesco. »Wandering in the Land of Intuition.« *Intuition*, 2017. 33–42.
- Pompe, Gregor. »Sociologizacija umetnosti.« *Dnevnik*, 4. 7. 2017. Splet. 10. 11. 2017 <<https://www.dnevnik.si/1042776982/kultura/splosno/sociologizacija-sodobne-umetnosti>>
- Platon. *Država*. V: *Zbrana dela I*. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
- Ramachandran, Vilayanur S. in Hirstein, W. »The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience.« *Journal of Consciousness Studies* 6.6/7 (1999): 15–51.
- Vervoordt, Axel in Ferretti, Daniela, ur. *Intuition*. May 13–November 26, 2017, Palazzo Fortuny, Venice. Ghent: Axel & May Vervoordt Foundation in MER. Paper Kunsthalle, 2017.
- Volz, Kirsten G. in Cramon, D. Yves von. »What Neuroscience Can Tell About Intuitive Processes on the Context of Perceptual Discovery.« *Journal of Cognitive Neuroscience* 18.12 (2006). Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- Zeki, Semir. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Wolf, Eddi De in Lumer, Ludovica. »Intuition, A Conversation January 2017.« *Intuition*, 2017. 13–24. *57 The BAG Biennale Arte Guide 2017*. Venezia: Venezia News, Peruzzo Industrie, 2017.

#### Summary

The development of neuroscience in the study of brain and cognition has in the recent decades prompted the emergence of new explanations on the psychophysiology of mental processes, including intuition, dreams, consciousness and aesthetic experience that break off with the dualism between the spiritual and the physical. In the light of these findings, intuition as an unconscious inner feeling or a spontaneous, irrational insight of truth is understood primarily as a bodily, visceral phenomenon, dependent on the action of the neuronal or brain substrate. In the past, artists saw intuition as a means of establishing an inner connection with the transcendent, the unknown and the invisible. As a source of inspiration, it enabled artists to reveal the mysterious and magical aspects of reality. Unlike traditional mystical descriptions of intuition as “enlightenment” or “inspiration”, many modern and contemporary artists have invented new forms of intuitive creation with the intention of surpassing the personal and the familiar. In view of neuroscientific findings within the field of intuition, the article also outlines a concise and critical analysis of the selection of artworks that were on display during the two exhibitions this year in Venice (the exhibition Intuition at the Palazzo Fortuny and the Venice Biennale Viva Arte Viva) and, by taking a stroll through the creative procedures and poetics of the works, illuminates the artistic strategies of expressing spirituality, capturing the intuitive, magical, transcendent and subliminal within art.