

Špela Udovič
**GEOMETRIZACIJA
POLJA LIKOVNE
MATERIJE V
REFLEKSIJI
DRUŽBENIH
ZNAČILNOSTI
DVAJSETEGA
STOLETJA**

105-118

KRIŽNA ULICA 51 A
SI-1000 LJUBLJANA

::POVZETEK

PREDSTAVLJENE POMENSKE VIDIKE JE mogoče povzeti v več povezanih trditvah, ki se medsebojno povezujejo in nadgrajujejo. Nanašajo se na konceptualizacijo oblikovanja likovnih materij. Likovna dela so projekcije stanj duha v vidno, v materialno. Podobe se prikazujejo v zelo različnih oblikah in načinih. Dokazujejo nam, da mimetična podoba stvarstva ni edina možna percepcija. Človekova želja urejanja življenja s pomočjo iskanja abstraktnega vzorca in geometrizacije je tehnična značilnost dvajsetega stoletja. Seveda podoba potrebuje medij, da bi lahko delovala skozi njega in tako postala vidna. Uporaba elektronskega medija omogoča hitre posege v strukturo optičnih vtisov, zato daje tudi možnost neomejenega števila variacij, hkrati pa se ustvarja nekakšen nov digitalno virtualni prostor.

KLJUČNE BESEDE: oblika, barva, geometrično, abstraktno, likovni prostor, digitalizacija, virtualno.

ABSTRACT***GEOMETRISATION OF THE FIELD OF THE PLASTIC MATERIAL IN REFLECTION OF THE SOCIAL CHARACTERISTICS OF THE 20TH CENTURY***

The represented meaning aspects can be condensed and presented in some statements that are closely connected with each other and form a hierarchical organisation. They refer to conceptualisation of the design of plastic materials. The works of the plastic arts are projections of the states of spirit into the observable, i.e. the material. Figures are represented in various forms and manners. The man's wish to arrange life with the help of the search for abstract patterns and geometrization is a technical characteristic of the 20th century. A figure needs medium, through which it can work and become visible. The use of electronic media enables fast interventions in the structure of optical impressions. Therefore it provides a possibility of an unlimited number of variations. At the same time it creates a new digital virtual space.

KEY WORDS: *form, colour, geometrical, abstract, plastic space, digitalization, virtual*

::POMENSKE RAZSEŽNOSTI OBLIK IN BARV

“Oblika je zunanji izraz notranje vsebine.

Zavoljo tega iz oblike ne smemo delati božanstva. Z njo se velja ubadati samo toliko, kolikor lahko rabi za izrazno sredstvo notranjega zvoka. Zato naj rešitve ne bi iskali v *eni* sami obliki.” Tako je obliko opredelil Vasilij Kandinsky v eseju “O vprašanju oblike” in nadaljeval: “Ker je oblika torej le izraz vsebine in je ta pri različnih umetnikih različna, je jasno, da lahko *hkrati obstaja veliko različnih oblik, ki so enako dobre. Obliko ustvarja potreba.*” (Kandinsky, 1985, str. 288.)

Anton Trstenjak v poglavju “Barva in forma” opredeljuje povezanost barve in oblike v eno samo stvarnost: “Ko človek z barvami svet oblikuje, mu daje nove oblike. Torej oblika ali forma nekako korelira z barvo, če ne že pojmovno, pa vsaj v izvedbah, in to obojestransko: barvnih in likovnih izvedbah.” In nadaljuje: “Zato si je nemogoče misliti, kako bi mogla biti v tej enotni stvarnosti ena stvar docela objektivna, druga pa samo umišljena. To velja zlasti za primere, kjer barva sama določa obliko, tako da bi slednje brez barve sploh ne bilo; če pri tem obliki že vnaprej nesporno realnost priznavamo, barvi pa jo odrekamo, se znajdemo v protislovju z lastnimi trditvami.” Vendar pa nadalje pojasnjuje tudi možnosti za njuno separativno dojetje: “Prav zato, ker moremo bravo in obliko razlikovati, ju moremo tudi primerjati. Obe izpolnjujeta vse glavne funkcije v našem opazovanju vidnega sveta. Omogočata nam, da se z ene strani v svetu popolneje izražamo, z druge pa tudi bolje razpoznamo: identifikacija pojavov v svetu je v mediju barv in oblik dana tako jasno, kakor si jih zgolj v tipnem in slušnem svetu niti zamisliti ne moremo.” (Trstenjak, 1996, str. 24.)

V poglavju “Barva in njen odnos do realnosti” Asja Nina Kovačev opredeli bravo kot naravni in fizični fenomen, ki ga je za razliko od oblike, mogoče zaznati tudi brez prisotnosti zunanjih oziroma fizičnih spodbud: “V primerjavi z obliko je [barva] še nekoliko manj odvisna od golih fizičnih dražljajev, saj jo lahko zaznamo celo ob njihovi odsotnosti. To se včasih zgodi v hipnagoških slikah ali sanjah, ki nastajajo v našem spoznavnem aparatu, neodvisno od svetlobno-kromatskih sporočil. Zunaj nas samih je namreč barva čista abstrakcija oziroma čisti fizični pojem elektromagnetnih radiacij.” (Kovačev, 1997, str. 28-29.)

Tako kot oblike imajo tudi barve svoje čutne, čustvene in ekspresivne vrednosti. Barve na nas ne vplivajo le vidualno, temveč tudi na duhovni in simbolični ravni. Gledalcu vzbujajo različne biološke, psihološke in estetske impulze ter vplivajo na počutje, razpoloženje, občutke in asociacije. V nasprotju z barvo oblika nima tako močnega emotivnega naboja, temveč večjo komunikativno

moč, saj je v določenih vizualnih govoricah pomembna le oblikovna plat, barvna pa zanemarjena, npr. v risbi ali pisavi. Tudi Kovačeva barvi pripisuje večjo komunikacijsko in emocionalno vlogo: "Toda barva je kot izrazno sredstvo bistveno bogatejša od oblike. Poleg tega ima izredno afektivno vrednost. V nasprotju z njo je oblika predvsem sredstvo za abstrahiranje, ki omogoča redukcijo raznolike predmetne stvarnosti na konturo oz. obris. Zato je čista oblika (brez barve, temperature, vonja, okusa in drugih značilnosti realnega sveta) vedno racionalizacija predmetov in pojavov. To sicer olajšuje njeno razumevanje in omogoča človekovo orientacijo v svetu, vendar zelo siromaši zunanje značilnosti subjektovega fizičnega in družbenega okolja." (Prav tam.)

"Človek opazuje svet na dva načina. In sicer z razumom in čudenjem. S prvim skuša svet razložiti in prilagoditi svojemu spoznanju, z drugim pa se trudi prilagoditi svoje spoznanje svetu." (Trungpa, 2001, str. 110-120.)

Sodobni človek je zagozden v materialnem svetu in v zazrtosti v prihodnost. Tako projektno usmerjeno zaznavanje sveta je vezano na določene oziroma zelene rezultate, ki naj bi jih dosegli nekje v prihodnosti. Naše videnje življenja doživljamo s pričakovanjem uresničitve daljnega idealnega cilja, zaradi česar pogosto zgrešimo natančnost, odprtost in inteligenco sedanosti. Vendar je vidni materialni svet le polovica stvarnosti. Druga polovica je duhovna sfera življenja, ki za nas postaja čedalje bolj nevidna. Naše dejavnosti na področjih, ki usmerjajo in določajo naše življenje – znanost, tehnika, religija in umetnost, so utelešenje naše ustvarjalne sile, torej so materialna stvarnost. Umetniško delo, ki se materializira, je torej materializacija duhovnega in je vedno simbolno dejanje. Opira se na simbolično govorico. Simbol je, kot pravi Anton Trstenjak, vmesni, posredovalni svet, je vselej prisposodba, ki nakazuje nekaj drugega in je znamenje za nevidni svet.

V knjigi Človek simbolično bitje Anton Trstenjak opredeljuje človeka kot zmes duhovnega in materialnega, kar pojmuje kot predmetno in nadpredmetno: "Človek se dviga prek predmetnega mišljenja tudi v nadpredmetno; presega "samega sebe", je transcendentno bitje.

Ko govorimo o intencionalnosti ali predmetni usmerjenosti simboličnega mišljenja, ostajamo nehote v okviru zaznav in "zaznavnega mišljenja". Prek tega pa se človek suče zvečine v zgolj predstavnem, domišljijiskem in vrhu tega še v abstraktno logičnem mišljenju. Tam predmetnost ni zmeraj očitna; v nekaterih primerih in na nekaterih stopnjah ne moremo več govoriti o pravem predmetnem mišljenju." (Trstenjak, 1994, str. 86.)

::GEOMETRIZACIJA OBLIKE

“Vzporedno z razvojem človekovih spoznavnih sposobnosti, ki sovpada s porastom pogostosti njegovih ustvarjalnih posegov v okolje in njegovega aktivnega preoblikovanja, so se likovne tvorbe v teku filogeneze postopoma oddaljevale od narave. Njihova grobost, nedodelanost in spremenljivost so posameznika prisilile, da jih je pričel dopolnjevati. Začetno miselno, pretežno domišljjsko ali projektivno dopolnjevanje kmalu ni več zadoščalo, zato jih je pričel dograjevati tudi fizično - s črto in z bravo.” (Kovačev, 1995, str. 105-118.)

Likovna stvarnost že več kot stoletje ni le odslikava materialne stvarnosti. Je sinteza materialnih ter duhovnih zakonitosti. Umetnost so projekcije stanj duha v vidno, v materialno. Podobe se prikazujejo v zelo različnih oblikah in načinih. Dokazujejo nam, da mimetična podoba stvarstva ni edina možna percepcija. Je prebivališče pogleda, vsebine, oblike in barve. Kaže nam zunanjost notranjega sveta in notranjost vidnega.

Ob raziskovanju slikarstva in procesa dela različnih avtorjev abstraktne in nepredmetne umetnosti je mogoče prepoznati, da pravzaprav vsi črpa iz narave ali avtorjev, katerih osnova je bila mimetična podoba, oziroma iz njihovih figuralnih umetnin. Umetnost tako vedno znova črpa snov iz obstoječega, pri čemer vedno vzpostavlja nek nov, globok pomen estetskega bivanja, shranjenega v zasebnih raziskovanjih, mitologijah in lastnih idealih. Obstaja, ker vemo, da z njo lažje ponovno ustvarjamo vsak trenutek sproti. Duhovno se tako materializira na simbolni ravni.

Abstrakcija je šele v dvajsetem stoletju prevladala na številnih intelektualnih področjih. Človekova želja urejanja življenja s pomočjo iskanja abstraktnega vzorca in geometrizacije je torej tehnična značilnost dvajsetega stoletja. “Pravzaprav je abstrakcija v umetnosti zgolj ena od manifestacij vsesplošne usmeritve k abstraktnim konceptom, ki prevladuje v mišljenju dvajsetega stoletja. Na vseh področjih intelektualnega prizadevanja je v dvajsetem stoletju ideja abstraktnosti nadomestila empirizem, vodilno ideologijo v kulturi in mišljenju devetnajstega stoletja. Abstrakcija temelji na ideji organiziranja diskretnih, specifičnih dogodkov v splošnejše, ponovljive vzorce. Na področju vizualnih umetnosti je to privedlo do ideje, da je specifične vizualne dogodke mogoče reprezentirati s pomočjo posplošenih form, ki se sčasoma osvobodijo svojega konkretnega fenomenološkega izvora.” (Halley, 1999, str. 43.)

Prva vključevanja čistih geometrijskih oblik v slikarsko slikovno površino segajo v začetek dvajsetega stoletja. Piet Mondrian je oblike (pod vplivom kubizma), ki jih je navdihovala nizozemska pokrajina in kasneje tudi arhitekturne zgradbe, tako poenostavil, da je poudarjal navpične in vodoravne

elemente. V tako nastali ploskoviti strukturi je izrabljala napetost elementov in s tem dosegal tudi hitro poglobljanje prostora. To medsebojno dinamično vplivanje elementov je organiziral v ploskovite in linearne zgradbe. Barve so postale barvne ploskve skrčene barvne lestvice. Slike so izgubljale namen upodobitve in postajale formulacije, ki so gledalcu posredovale slikarjevo občutje prek optičnega vtisa. Formalni jezik umetniškega dela je tako postala tudi govorica barv, površin, ploskev, linij. Ta govorica je tesno povezana s psihološkimi sestavinami, iz katerih se da razbrati določen pomen in občutenje: ravna, neprekinjena linija daje na primer občutek stabilnosti, lomljena črta vzbuja občutek bolečine, strahu, valovnica naj bi izražala ljubkost ali čutnost in podobno. Iz take teorije se je lahko porodila umetnost, ki je bila izključno navezana na znake in povsem neobčutljiva za povezave med upodobitvijo in resničnostjo. Mondrianovo delo ima status predhodnika in temelja minimalizma. Slikar Jonathan Lasker opisuje svoje občutke ob gledanju Mondrianovih slik v smislu formalne uporabe barve: "Kadar gledam eno izmed Mondrianovih neo-plastičnih slik, na določene načine občutim, kot da gledam gola "dejstva". Navsezadnje bi Mondrianovo delo zlahka opisali v smislu forme, kvantitete in barve. Njegova iznajdljiva uporaba barve temelji na preprostih kombinacijah bele, črne in treh primarnih barv, rdeče, rumene in modre (ki prav tako dajo črno, kadar jih na sliki pomešaš). Učinek je dejanski; rdeča plus modra plus rumena je enako črna, kar minus rumena minus modra minus rdeča pusti odsev bele podlage. Totaliteta je dosežena na obeh koncih – črna povsem absorbira barvo svetlobe, bela jo povsem odseva. Kot taka je barva, ki je povsem objektivizirana in nevtralizirana, ohranjena v statičnem ravnotežju, ki podpira vtis o Mondrianovi sliki kot o enkratnem objektu brez vsake metafore. Vendar vedno obstaja kvaliteta *razmerja* v Mondrianovem delu, spreminjajočega se ravnotežja rdeče, rumene in modre do bele in črne. Na nekaterih slikah sta samo ena ali dve primarni barvi. V njegovi subjektivni matematiki se stvari ne seštevajo vedno." (Lasker, 1999, str. 66.) Totaliteta in subjektivna matematika seštevavanja, na kateri apelira Lasker, seveda inficirata na teorijo primarnih barv rumene, modre in rdeče, ki z belo in črno generirajo univerzalno celoto v barvni teoriji. Ekvivalent čistosti primarnih barv lahko vzpostavimo v čistosti in enostavnosti geometrijskih oblik, ki vzpostavljajo formo formalne abstrakcije.

"V likovni umetnosti so abstrakcijo razumeli in uporabljali na številne med seboj povezane načine: iz empirično opazovanega zunanjega sveta je mogoče izpeljati poenostavljene oblike, ki ta svet reprezentirajo bolj natančno kot površinski detajli; empirično opazovane oblike je mogoče nadomestiti s kodificiranimi abstraktnimi oblikami in sestaviti reprezentativen jezik; igra abstraktnih oblik – poenostavljenih oblik, ki jim je odvzeta vsakršna repre-

zentativna funkcija – je sama lahko predmet umetnosti. Vse te aplikacije temeljijo na ideji, da je možno imeti veljaven vizualni jezik, ki ni v neposrednem mimetičnem razmerju z zunanjim svetom, temveč svojo veljavnost črpa iz globlje ležečih strukturalnih povezav med svetom in formo.” (Halley, 1999, str. 53-54.)

Z vključevanjem geometrije, repetitije, barvnih kombinacij, svetlostnih vrednosti barve, vzorcev in njihovih variacij se je v šestdesetih letih 20. stoletja ukvarjala predvsem optična umetnost, imenovana tudi kinetična, in jo uvrščamo v formalno abstrakcijo. V središče postavlja torej vizualne zaznave, tudi optično prevaro. Pri op-artu je bistveno izrazno sredstvo namen pri gledalcu sprožiti fiziološki vizualni odziv prek ostrega draženja mrežnice. Ustvarjalci so poizkušali pri gledalcu vzbujati vtis optičnih iluzij, ki vzbujajo občutek gibanja, migetanja, prostorskega utripanja in kinetične ritmike, čeprav hkrati vemo, da se na sliki nič ne premika. Bistvo teh slik je v interakciji slike in našega čutnega sistema. Naša misel si ob gledanju določenih geometrijskih vzorcev nujno ustvari deformirano podobo. Čeprav za neko sliko vemo, da so na njej ravne črte, tega nikakor ne moremo tudi neposredno videti, saj se nam ves čas zdi, da so ukrivljene.

Tudi Bridget Riley je v svojem delu izrabljala geometrijske elemente, ki so bili sicer značilni za op-art, vendar je njeno delo presegalo same vibracije, ki jih je izzivalo ostro draženje mrežnice. Njeno slikarstvo ima pravzaprav korenine v njenih analizah umetnin in umetnikov s figuralno tematiko. Po impresionističnih in pointilističnih raziskovanjih si je prizadevala, da bi ta načela slikanja razvijala dalje. Sama je povedala: “Menim, da mora biti abstraktna umetnost enako iznajdljiva in ekspresivna kot velika figuralna umetnost iz preteklosti. Ni koristno, da bi o njej premišljevali le z vidika formalne redukcije.” (Dintinjana, 2001; str. 50-75.) Z izmeničnim komponiranjem posameznih barv poskuša Rileyeva na svoja platna ujeti prostor, svetlobo in energijo. Ta cilj dosega izključno z geometrijskimi liki in kontrapunktom. Med delovnim postopkom slikarka namenja posebno pozornost tudi intuiciji. V nekem intervjuju je razlagala večplastnost oblik, ki ustvarjajo vtis iluzionističnega prostora na njenih slikah: “... Ideja dvorazsežnostne “ploskosti” na sliki je geometrijski koncept, enak tistemu pri konstrukciji škatle, ki daje “iluzijo” trirazsežnostne projekcije. Slikovni prostor je globok v tem smislu, da za njim ni tako rekoč ničesar; nobene dokončne osnove ali razdalje, na katero bi se nanašal, nima. Sestavljajo ga kontrasti in različne ravni ploskev, ki jih barve privzamejo na platnu ... Barve v mojih slikah naj bi pritegnile oko, dale nekaj, kar lahko gledaš, in sčasoma, z urejenim gledanjem – s tem, da nekatere stvari vidiš prej, druge pa pozneje in bolj počasi – lahko postaneš del doživetja, ki ni le vizualno. Slike odpirajo, vsaka zase, s svojo različnostjo prostor, ki priključuje in

sprejme določeno skupino občutij – in prav to je točka, skozi katero se lahko izrazi vsebina.” (Dintinjana, 2001, str. 50-75.)

Raziskave stanj spremenjene zavesti so raziskovalcem pokazale, da naš vizualni sistem ustvarja nekatere oblike in podobe, ki so se pojavljale že v paleolitskih skalnih umetnostih po vsem svetu; najbolj očitne so upodobitve geometričnih znakov v povezavi z drugimi upodobitvami, na primer z motivi živali. Različne mreže, cikcak črte, vzporedne črte, pike, verižne krivulje so tako imenovane entoptične oblike in ustrezajo oblikam, ki sestavljajo tudi sodobne vzorce. Prve razlage paleolitske umetnosti so se pojavile v 19. stoletju. Govorile so o “primitivnih divjakih”, katerih umetnost je bila povezana predvsem z magijo. Prazgodovinski lovci naj bi si z upodobitvami na stenah jam in z njimi povezanimi rituali zagotovili dober ulov. Sodobne analize se paleolitske umetnosti lotevajo izrazito interdisciplinarno. Maja Šušteršič v članku “Umetnost šamanov iz prazgodovine” interpretira novejšo raziskavo prazgodovinske umetnosti. Osredotoča se na raziskovalca Davida Lewisa-Williamsa in Thomasa Dowsona, ki sta podala hipotezo, osnovano na predpostavki, da je vsem anatomsko modernim ljudem tako v sedanjosti kot v preteklosti do neke mere skupno univerzalno delovanje človeškega živčnega sistema. (Šuštaršič, 2003; str. 53-57.)

“Nevropsihološke raziskave so pokazale, da v stanjih spremenjene zavesti naš vizualni sistem ustvarja nekatere oblike in podobe, ki se pojavljajo v skalnih umetnostih po vsem svetu. Najbolj očitne podobnosti se kažejo v upodobitvah geometričnih znakov in njihovi povezavi z drugimi upodobitvami. V sodobnih lovsko-nabiralnih družbah naj bi bilo izkoriščanje in uporaba stanj spremenjene zavesti večinoma povezano z izkušnjo šamanizma. Ker je šamanizem zelo pogost pojav v lovsko-nabiralskih družbah in ker so bile tudi mlajše paleolitske kulture lovsko-nabiralske, je Lewis-Williamsa in Dowsona ta ugotovitev napeljala k domnevi, da so verjetno tudi te poznale šamanske ritualne prakse in da je bil izvor umetnosti povezan s šamanizmom.

... Nevropsihološki model interpretacije pomena mlajšepaleolitske umetnosti, ki ga v Šamanih iz prazgodovine zagovarjata Jean Clottes in David Lewis-Williams, temelji na sistemu treh stopenj transa, ki skuša ilustrirati, kako vstopi človek v globok trans oziroma v halucinatorno stanje na koncu kontinuuma. V prvi stopnji transa človeški vizualni sistem tvori nekatere vizualne pojave, ki imajo geometrične oblike. Tako imenovani entoptični (termin “entoptični pojav” označuje določeno vizualno zaznavanje, ki izhaja iz delovanja optičnega sistema in možganske skorje) pojavi izhajajo iz človeškega živčnega sistema in jih zaznavajo vsi, ki vstopijo v stanje spremenjene zavesti, ne glede na njihovo kulturno ozadje. Entoptične oblike, kot so mreže, nizi vzporednih črt, pike in madeži, cikcak črte, verižne krivulje, ki prehajajo druga v drugo, in

vijugaste črte, so žarečih barv, migotajo, utripajo, spreminjajo velikost in se prelivajo druga v drugo.

V drugi stopnji transa človek entoptične oblike poveže z iluzornimi predmeti. Vizualni impulz – podoba je v možganih prevedena tako, da se ujema z izkušnjami. Pojavi se težnja po dodajanju pomena mentalnim podobam. Drugo in tretjo stopnjo transa povezuje prehod. Človek ima občutek, da je padel v vrtinec ali tunel, na koncu katerega je svetloba. Na stenah tunela se pogosto kažejo mrežaste entoptične oblike, v njihovih presledkih se pojavijo prve prave halucinacije.

Tretja stopnja je stanje najglobljšega transa. V njej se pojavijo halucinacije pošasti, ljudi, živali, nenavadnih bitij, zelo pogosto teriomorfov – pol ljudi pol živali. Entoptične oblike so še zmeraj prisotne, a bolj na obrobju. Ljudje dobijo občutek, da imajo nadnaravne zmožnosti, da letijo ali pa, da so se spremenili v žival.

Tri stopnje stanj spremenjene zavesti oziroma stopnje v razvoju mentalnih predstav naj bi bile univerzalne in vpete v človeški živčni sistem. Pomeni, ki so dani geometričnim oblikam prve stopnje, iluzorni predmeti, v katere se pretvorijo v drugi stopnji, in halucinacije pa naj bi bile vse kulturno specifične.

... Entoptični pojavi, ki so si v različnih kulturah s šamanskimi praksami zelo podobni, imajo različne pomena v različnih časih, prostorih in tudi med različnimi šamani v isti družbi.” (Šuštaršič, 2003; str. 53-57.)

Geometrični in abstraktni znaki se pojavljajo v vsaki poslikani jami, vendar pa so pogosto zanemarjen motiv, ki se tudi skozi kasnejša paleolitska obdobja ni dosti spreminjal. V kasnejših obdobjih prazgodovinske umetnosti so se geometrijske in simbolne oblike množično pojavljale predvsem v obliki vzorcev in v okraševalne namene posodja, drugih predmetov ter simboličnih ženskih in moških malikov, kjer geometrične risbe bodisi nakazujejo shematizirano človeško podobo ali pa prav prevzemajo funkcijo ornamentalnosti oziroma tekstilnega vzorca. Dosledna shematizacija človeške figure pomeni tudi okraševanje.

Geometrične oblike in abstraktni znaki so torej najpogostejši motivi, ki jih uporabljamo pri oblikovanju vzorcev. Prav z uporabo geometričnih oziroma geometrijskih oblik se združita matematika in umetnost. Pravzaprav bi lahko rekli, da je pravilna geometrijska oblika “estetski vidik matematike”. “Človek je matematiko prinesel s seboj na svet. Med najstarejše znanosti jo štejemo. Njeni zametki pa segajo še v globljo davnino, daleč pred znanstveno zavest. Prva opazovanja narave, prva želja človekova po njenem posnemanju, so v enaki meri spočela umetnosti in matematiko.” (Križanič, 1982, str. 14.)

Andrej Medved v svoji knjigi citira: “... In ravno iz kaosa izvirajo ‘trmasta geometrija’, ‘geološke črte’; in ta geometrija ali geologija mora najprej sama

skozi katastrofo, zato, da se vzpnejo barve, da se zemlja povzpne k soncu. To je torej nek časovni diagram z dvema trenutkoma. Vendar pa diagram neločljivo združuje ta dva trenutka: geometrija je tu 'ogrodje' in barva občutje, 'barvajoče občutje'. Diagram je natanko to, kar Cezanne imenuje motiv. V bistvu je motiv sestavljen iz dveh reči: občutja in ogrodja. Je njuno prepletanje. Občutje ali nek zorni kot nista dovolj, da bi dala motiv: občutje pa je, četudi je barvajoče, začasno in zmedeno, manjkata mu trajanje in jasnost (odtod kritika impresionizma). Ogrodje zadošča še manj: abstraktno je. Hkrati narediti geometrijo konkretno in občuteno ter dati občutju trajanje in jasnost. Tedaj bo iz motiva ali diagrama nekaj nastalo ... " (Medved, 2004, str. 48-49.)

Ameriški slikar in filozof Peter Halley geometriji pripisuje bolj psihološki kot intelektualen pomen. Podrobno jo je analiziral s stališča več strok – tako s psihološkega, kulturnega in sociološkega področja kot s stališča slikarstva prek svojih slik. Povedal je, da je želel pokazati, da geometrija ni zgolj klasična lepota, temveč da je njena uporaba v našem kulturnem prostoru povezana z nameni in cilji določenih skupin v določenem prostoru. Geometrija je po njegovem torej povezana z močjo in kontrolo nad človekom, ki se je znašel v funkcionalnem stroju. Tudi abstrakcijo razume interdisciplinarno in kot del tega procesa: "Nobenega dvoma ni, da se je abstrakcija kot široko zasnovana intelektualna tehnika pojavila na začetku dvajsetega stoletja. Želja, da bi se dokopali do resnice s pomočjo iskanja abstraktnega vzorca, ki se skriva pod navidezno edinstvenostjo, kompleksnostjo in specifičnostjo določenega fenomena, je tehnična značilnost dvajsetega stoletja. Tovrstno "abstraktno mišljenje" je resda obstajalo že pred tem stoletjem – še zlasti je prispevalo k razvoju naravoslovja – vendar je abstrakcija šele v tem stoletju prevladala na številnih intelektualnih področjih, kot so psihologija, sociologija in seveda likovna umetnost." (Halley, 1999, str. 53-54.)

::MEDIJ KOT ORODJE

Umestitev likovnega dela v prostor je pravzaprav oživitev povezave likovnega dela z gledalcem. Način branja slikovnega polja je tesno povezan s formatom likovnega dela. Format je simbolični prostor in referenčni okvir. Za oba, tako za avtorja kot gledalca, je format polje gibanja. To polje gibanja dojemata tako z duhovnega kot s fizičnega stališča. Likovno delo torej dobi smisel le v doživljanju in percepciji ustvarjalca in gledalca. Zaradi tega nastane problem v razumevanju predvsem nepredmetnih optičnih vtisov s stališča gledalca, še toliko bolj laičnega, konvencionalnega gledalca. Ob raziskovanju razumevanja takih likovnih del so psihologi potrdili dejstvo, da človek lahko vidi le tisto, kar že pozna in kar je v kontekstu z naravo in okoljem, kamor je umeščeno.

Takoj, ko posamezne fragmente iztrgamo iz poznane ali logične celote, izgubijo smisel in pomen. Postanejo prav tako abstraktni oziroma nepredmetni. Niso več mimetične podobe. Laični gledalec takšne podobe ne more več dojeti kot del narave in konvencionalno opazovanje slikovnega polja je neuspešno. “Dejansko večina ljudi, ko si ogleduje nepredmetne umetnine, “preprosto ne vidi ničesar” in zajame jih nelagodje, če ne celo strah, ki ga dogmatično vedenje ustvarjalcev in predstavnikov teh umetnin lahko še stopnjuje. Z drugimi besedami: glede na konvencionalen odziv nepoučenih gledalcev pri spontanem opazovanju nepredmetnih in predvsem monokromnih umetniških del bi lahko sklepali, da se vsi bojijo Rdeče, Rumene in Modre.” je povedal nemški kustos Michael Fehr. Nadalje še povzema: “Ali na kratko, ker vidimo le to, kar poznamo, in ker nepredmetne ali monokromne slike ne predstavljajo takega vedenja, na katerem bi lahko oblikovali predpostavke, mora taka umetnost za konvencionalne opazovalce ostati enigmatična.” (Fehr, 2008, str. 57.)

V sodobni realnosti, ki je mnogoplastna in razdvojena, raznolikost in izobilje ponudbe pogosto izzivata pomanjkanje inertnosti in koncentracije. Konceptualni označevalci, kot so procesualnost, kritičnost in popularnost, diktirajo vrednostni sistem tudi v umetnosti. Sodobni mediji nam prodajajo posredništvo do “realnega sveta” in s tem, kot pravi Jožef Muhovič, svet živih izkušenj spreminja v podoživeti svet. “Svet, ki prihaja do nas s posredništvom (zlasti elektronskih) medijev, je v večih ozirih podvržen globoki preobrazbi. Predvsem ni neposreden, ampak *posredovan*, ni enkrat in stabilen, ampak *ponovljiv*, *mobilen* in *relativen*, še posebej pa to ni svet živih izkušenj, ampak *podoživeti* svet.” (Muhovič, 2002a, str. 432.) In ta svet, ki prihaja do nas s posredništvom zlasti elektronskih medijev, je v večini primerov podvržen preobrazbi ali celo manipulaciji. Vojko Pogačar o uporabi digitalnega v vizualnem izražanju pravi: “... Glede na nematerialno in neoprijemljivo eterično naravo barve je simptomatično, da je barva našla svoj pravi dom v tem umetnem, virtualno-digitalnem okolju. Vizualizacija slikovnega gradiva na računalniku je konkretneje osmislila potrebo po pragmatičnem barvnem upravljanju, s tem pa so se na široko odprle možnosti za vpeljavo teorije v prakso ...” (Pogačar, 2003, str. 483.)

Jonathan Lasker v sestavku “Zgoščene fikcije” iz leta 1984 govori o slikarstvu kot o nekakšnem preoblikovanem zaznavanju realnosti, ki ga preko lastne vizualne in likovne aktivnosti, ki ni nujno narativna, sprožajo ustvarjalci: “Slikarstvo ima enkratno sposobnost, da pojasnjuje, kako doživljamo predmete v realnem svetu, kajti medtem ko slikarstvo namiguje na spomin na predmete realnega sveta in na doživetja, istočasno izraža ta spomin z medijem zelo otipljive snovi. Snovi, ki zavzema svoj prostor v svetu in na ta način tudi sama postaja stvar.

Ta je drugačna od medijev, kot so [računalnik] televizija, film ali fotografija, kjer je podoba raztelesena in ni ničesar, kar bi oviralo potovanje podobe v gledalčev spomin. Ti mediji delujejo na povsem fiktivni ravni: možnost za zlorabo teh medijev v funkciji manipulacije z gledalcem je velika, ker tako zelo zaupamo v prikazano podobo. Samo z razumskim vodstvom ustvarjalca oziroma z uporabo gledalčevega razuma je zaupanje v podobo suspendirano, smisel pa izločen iz filma, televizijskega programa, revijalnega oglasa [ter spletnih strani] itd.

Očitno je, da podobe te narave preplavljajo sodobno življenje. Tako zelo, da zapomnjene podobe predmetov in situacij iz resničnega življenja pogosto nadomeščajo dejanske izkušnje s temi predmeti in situacijami.

Ker ima slikarstvo sposobnost istočasno predstaviti gledalcu tako fiktivno kot dejansko izkušnjo, lahko preiskuje sam mehanizem fikcije, pa tudi potrebo človeškega uma, da dodaja naključne grafične znake svojemu spominu na resnični svet." (Lasker, 1999, str. 58.)

Podoba torej potrebuje medij, da bi skozi njega lahko delovala in tako postala vidna. Vendar je medij le orodje, v katerem podobo sprejemamo. Vsako orodje omogoča le sebi lastne kvalitete, tako v procesu kot v izvedbi. Variabilnost v strukturi likovnega dela je stvar procesa, kar zahteva večji časovni razpon in tehtnejši razmislek o posegu v likovni organizem, saj je vsak poseg "nepopravljiv". Uporaba elektronskega medija omogoča hitre posege v strukturo optičnih vtisov, zato daje tudi možnost neomejenega števila variacij v posameznih slikovnih tkivih, poleg tega pa je vsak neustrezen poseg mogoče izbrisati ali izničiti. Te variacije so torej le etape med zamisljivo in končno podobo. So procesualne tvorbe, ki so odprte, nezaključene ter nekonsistentne. Tu nastaja tudi vprašanje, kaj končna podoba sploh je. Je podoba v resnici dokončana, ko avtor odloži orodje ali se dopolni ter zameji v očeh in percepciji gledalca? Odprte, nezaključene procesualne tvorbe na drugi strani porajajo vedno nove vizije o vizualizaciji oziroma materializaciji duhovnega sveta. Ustvarjalec zanj vedno znova išče najpopolnejšo podobo. Morda je najlepša prisposodba za razmišljanje o tem še ena misel Jonathana Laskerja, ko opisuje Mondrianovo slikarstvo: "... zdi se, da pride do nastanka teleologije barve. Vsaka slika se dopolni v mislih gledalca, in celo najbolj objektivna vizualna izkušnja se spremeni v sublimacijo. Tako je, kot bi gledal Mondriana, namesto tega pa videl Marka Rothka. V očeh misli Mondrianovi ostrorobi kvadrati začnejo postajati mehki, prevzemajo resonanco, ki je "objektivno" ni tam. Morda se v procesu sublimacije lepota in resnica razhajata. Če je tako, potem sem prepričan, da pri Mondrianu želja premaga resnico. Čudovita stvar pri njegovih slikah je, da *skozi* navidezno nevtralnost te slike postanejo odskočna deska v lepoto misli." (Lasker, 1999, str. 66.)

Jožef Muhovič ugotavlja, da je za življenje med realnim in virtualnim nujno potrebno likovno prakticiranje, ker izkustvo s pomočjo nazornega opazovanja in praktične verifikacije duhovnih spoznanj sproža dimenzijo konstruktivnega vstopanja v svet, saj predstavlja refleksijo spoznavanja sveta in lastne percepcije: "Ker so združitev racionalnega razmisleka (kontemplacije) in njegove neposredne uporabe (akcije), likovna dela po naravi stvari niso nikoli enodimenzionalne stvarnosti, ampak stvarnosti, ki nas v mnogih pogledih spontano naravnavajo k spoznavanju. K spoznavanju na videz trivialnega in znanega sveta, ki postane noro drugačen, že kar avanturističen, ko ga opazujemo v narisani ali naslikani obliki; k spoznavanju zakonitosti vizualnega zaznavanja, ki v običajnem življenju za nas sploh nima "zakonitosti", ampak avtomatično dane zaznave; k spoznavanju likovnih izraznih sredstev, ki tem, ki jih obvladajo, omogočajo iz rumene lise napraviti Sonce, tistim, ki jih ne, pa iz Sonca rumeno liso (kot se je nekoč slikovito izrazil P. Picasso); k spoznavanju oblikotvornega gejezirja stoletij likovne invencije in navsezadnje k spoznavanju narave in meja lastnega doživljanja in lastne človeške zrelosti." (Muhovič, 2002b, str. 48-64.)

::LITERATURA

- DINTINJANA, Mia (2001): "Bridget Riley"; V: Likovne besede, št. 55-56; Ljubljana, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, str. 50-75.
- FEHR, Michael (2008): "Slikarstvo barve v novi dobi medijev Ali: Vsi se bojijo Rdeče, Rumene in Modre"; V: Likovne besede, št. 83, 84, Ljubljana, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, str. 57.
- HALLEY, Peter (1999): "Abstrakcija in kultura"; V: Likovne besede, št. 47-48; Ljubljana, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, str. 43.
- HALLEY, Peter (1999): "I. Kaj se je v osemdesetih zgodilo v slikarstvu, II. Abstrakcija"; V: Likovne besede, št. 47-48; Ljubljana, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, str. 53-54.
- KANDINSKY, Vasilij (1985): Od točke do slike: Zbrani likovnoteoretski spisi; Ljubljana, Cankarjeva založba, str. 288.
- KOVAČEV, Asja Nina (1995): Gestualna ekspresija in njena artikulacija v umetnosti; V: Psihološka obzorja, Vol. 4, št. 1/2, Ljubljana, Društvo psihologov Slovenije, str. 105-118.
- KOVAČEV, Asja Nina (1997): Govorica barv; Vrba, Prešernova družba, str. 29.
- KRIŽANIČ, France (1982): Nihalo, prostor in delci; Ljubljana, Slovenska matica; str. 14.
- LASKER, Jonathan (1999): "Zgoščene fikcije"; V: Likovne besede, št. 47-48; Ljubljana, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, str. 58.
- LASKER, Jonathan (1999): "Piet Mondrian: Mehki kvadrati"; V: Likovne besede, št. 47-48; Ljubljana, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, str. 66.
- MEDVED, Andrej (2004): FER, Briony; NANCY Jean-Luc: Abstraktno slikarstvo od Mušiča do Rimeleja (abstraktno kot sublimno); Piran, Obalne galerije; str. 48-49.
- MUHOVIČ, Jožef (2002a): Umetnost in religija; Ljubljana, KUD Logos, str. 432.
- MUHOVIČ, Jožef (2002b): "Umetnost in izobraževanje za življenje med realnim in virtualnim: etuda iz pedagoške futurologije"; V: Sodobna pedagogika, letn. 58, št. 3, Ljubljana, Društvo psihologov Slovenije; Slovensko filozofsko društvo, str. 48-64.
- POGAČAR, Vojko (2003): Interdisciplinarnost barve 2. del, V aplikaciji: Problematika celovitega dojemanja barv; Maribor, Društvo koloristov Slovenije, str. 483.
- ŠUŠTARŠIČ, Maja: "Umetnost "šamanov" iz prazgodovine"; V: Likovne besede, št. 65, 66; Ljubljana, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov; 2003; str. 53-57.
- TRSTENJAK, Anton (1994): Človek simbolično bitje; Ljubljana, Mladinska knjiga, str. 86.
- TRSTENJAK, Anton (1996): Psihologija barv; Ljubljana, Inštitut Antona Trstenjaka, str. 24.
- TRUNGPA, Chogyam (2001): Prebijanje skozi duhovni materializem; Ljubljana, Gnostica, str. 110-120.