

# Likovna teorija — splošno

## 1 Likovne teorije (likovna teorija) in teorije o likovnosti

*V likovni praksi ustvarjamo na osnovi doživljanja, pojmovanja in poznavanja nov likovni izdelek, v katerem se kaže vse prejšnje ukvarjanje s stroko: obvladovanje orodij, veščin, tehnično - tehnoloških znanj in spretnosti. Pride do sožitja prakse in spoznanja in lahko bi rekli, da je likovna praksa preurejanje in preoblikovanje likovnih materialov in likovnega prostora.*

*V likovni praksi gre očitno za delovanje na dveh med seboj neločljivo povezanih temeljih. Eno je področje neposredne praktične dejavnosti, ki ji vladajo dejanska orodja, ročne spretnosti in mehanska ravnanja z likovnim materialom. Drugo je področje našega odsevanja, inventivnosti in likovnega mišljenja. Praktično delovanje je zelo blizu obrti, teorija pa raziskuje likovno izrazljive vsebine in išče poti - raziskuje (likovno) pojmovanje (ideologijo) in likovna dejstva. Oba dela tvorita funkcionalno celoto, ki se sklene neposredno v slikarskem, grafičnem, kiparskem oz. oblikovalskem praktičnem delovanju.*

*Likovna praksa je splet in vzajemna odvisnost (ne vsota! - dodajanje) praktičnega delovanja in teoretičnega odsevanja. Praktično delovanje domuje v ateljejskem delu oziroma praksi. Teoretsko plat likovnega delovanja pa tvorijo tri med seboj prepletene plasti:*

## 2 Plast likovnega pojmovanja

Umetnostna teorija osmišlja vsebinska izhodišča likovnega ustvarjanja. Razlaga oziroma predstavlja ustvarjalčev osebni pogled na svet - miselna izhodišča in cilji, po katerih ustvarja na določen način v določeni smeri. Vsebinska izhodišča so določena v umetniških stvaritvah - torej stvaritve kažejo na vsebinska izhodišča.

## 3 Plasti likovnih dejstev

*Likovna teorija in likovna tehnologija skupaj predstavljata področje likovne uresničitve.*

*Likovna teorija razvija osnutke orodij likovnega izražanja vsebinskih izhodišč - je teorija izražanja likovnih vsebin. Razlaga oziroma predstavlja pogoje in okoliščine likovnega udejanjanja izhodišč in ciljev, s katerimi se ukvarja umetnostna teorija. Izhaja iz logike likovnih izraznih sredstev in oblikovnih postopkov. Govori o načinu oblikovanja likovnih sporočil in o pogojih ter zakonitostih. Ukvarja se s prehodom likovne misli v likovne materiale, ko likovne vsebine prehajajo v obliko. Je orodje opisovanja likovnih dejstev - orodje ustvarjanja oblikotvornih strategij, ki se kažejo kot avtorski izrazni sistemi in se končno kažejo v kompozicijski strukturi likovnih form. To omogoča načrtovanje formalnih odnosov.*

*Likovna tehnologija je tehnično—tehnološka baza likovne uresničitve in predstavlja dejansko vez med praktičnim in teoretskim delovanjem. Izrazne sisteme je mogoče opredeliti le z uporabo ustreznih fizičnih orodij in s tehničnimi postopki, ki imajo svojo teoretično in praktično plat. Teoretično se z njimi ukvarja likovna tehnologija, praktično pa se udejanjajo v ateljejski praksi.*

*Vse tri plasti se stekajo v praktično likovno delovanje v neposrednem ateljejskem delu.*

#### **4 Odnos med arhitekturo in likovnimi panogami**

##### **1 — Umetnostna teorija**

Predmeti študenta seznanjajo z logiko zgodovinskih preoblikovanj oblikotvornih ciljev likovne umetnosti v spreminjajočih se družbenih razmerah, z njeno vpetostjo v širši civilizacijski kontekst, z njeno nazorsko infrastrukturo, še posebej pa ga skušajo vzpodbuditi k smiselnemu preseganju zgodovinskih dejstev in k reflektiranemu razmisleku o vsebinskih izhodiščih in perspektivah njegovega lastnega likovnega ustvarjanja.

##### **2 — Znanja, ki so osnova uspešnega konceptualnega načrtovanja likovne uresničitve.**

*Ti predmeti načrtno gradijo vpogled v zakonitosti, možnosti in omejitve likovnih izraznih sredstev, razvijajo čut za njihovo sistemsko obvladovanje, še posebej pa ustvarjajo konceptualne pogoje za prevajanje nazorskih (idejnih) predpostavk likovnega ustvarjanja v njihove formalne ekvivalente, za logično napredovanje od že pridobljenih formalnih dejstev k tistim, ki nam do v zamisli zastavljenega cilja še manjkajo, se pravi za načrtovanje oblikotvornih strategij prihodnosti.*

##### **3 — Tehnično—tehnološki postopki**

*Naloga predmetov je razvijanje tehnično—tehnološkega temelja likovne uresničitve, brez katerega bi še tako čudovit cilj oziroma vsebina in še tako enovita oblikotvorna strategija nikdar ne zmogla doseči učinkovite in neprisiljene likovne stvarnosti. Predmetnik izobraževanja na FA je logično usklajen z mnogostransko likovno prakso. Neposredno likovno uresničitev pokriva temeljni predmet Projektiranje in kompozicija. To je ateljejska praksa; stekališče in praktično preverjanje spoznanj teoretskih predmetov. Tukaj ima študent neposredno oziroma individualno (umetniško) vodstvo. Predmet je odprt iskanju, toda nikakor ni »laboratorijski«! To delovanje je zelo podobno dejanski likovni (—študijski) praksi.*

*Nasprotno pa so vsi teoretični predmeti v principu laboratorijski. S tematiko likovne ustvarjalnosti se ukvarjajo posplošeno in prečiščeno v namenoma nadzorovanih okoliščinah. V likovni dejanskosti skušajo spoznati zakone in splošno ter to izraziti v logični in praktično uporabni obliki, ki dejanskega stanja ne opisujejo v njegovi enkratnosti, ampak tipičnosti (v karakterističnosti ustroja). Manj govorijo o konkretni realizaciji ali pojavnosti v zgodovini likovne umetnosti in več o pogojih, ki jim mora zadostiti neka likovna uresničitev ali pojavnost, da dobi status določene vrste stvaritve. Zato lahko spoznanja teh predmetov svobodno uporabljamo v novih in nepredvidljivih okoliščinah. To je področje principov, ki urejajo delovanje po izkustvu v likovni praksi.*

*S temi predmeti vidimo likovno stvarnost v zasnovi in likovno zasnovi postavimo v stvarnost.*

*Študijski proces na FA je oblikovan tako, da začenjamo z docela abstraktnimi prvini in z njimi gradimo nove likovne prostore, v katerih je po enotnem logičnem načelu združena večina običajnih izkušenj z eksistenčnim prostorom. Pogoj pri tem pa je, da je teoretska baza kolikor mogoče vsestranska, da ni sama sebi namen in da se ne zaključuje s skozi zgodovino že dognanimi obrazci, ampak da služi snovanju*

*okolščin likovnega ustvarjanja, ki je v temelju prostorsko. Tako je teorija likovne realnosti zbiranje pozornosti za ustvarjanje.*

## **5 Predmet likovne teorije (kaj je likovna teorija)?**

*Likovna teorija se ukvarja z raziskovanjem likovnega govora in je del teorije umetnosti, ki naslanja na študij vseh aspektov umetnosti.*

*Likovna teorija opredeljuje nastajanje likovno umetniških del od zamisli do ustvaritve, v vizualnih, analitičnih in kreativnih formulacijah likovne vsebine.*

Kakor se strinjam z mislijo, da umetniška praksa ne more biti osnovna teorija likovne vzgoje — saj ni mogoče neke prakse spremeniti v teorijo — pa sem tudi prepričan, da v likovni vzgoji mimo likovne prakse I mogoče brez nevarnosti, da ostanejo glavni cilji likovne vzgoje nedoseženi, namreč razumevanje likovne umetnosti. Če naj likovni gledalec poustvari likovno umetnino, potem bo to najlažje dosegel, če ga bomo vodili skozi aktivno ustvarjalno prakso, skozi prostor umetnosti, ne okoli njega. Iz analize produkcije in konsumpcije lahko vidimo, da slikanje (produkcija) ne ustvarja likovnemu gledanju (konsumpciji) samo sliko kot predmet gledanja, ampak tudi opredelitev, značaj in dopolnitev tega gledanja. Slika namreč ni slika nasploh, marveč je neka določena slika, ki je nastala iz določenega likovnega gledanja slikarja. To likovno gledanje je opredelilo slikanje samo in s tem tudi vsako nadaljnje gledanje slike, torej tudi način gledanja vsakega gledalca. Slikanje tedaj določi način gledanja slike na objektivni in subjektivni način: s sliko samo in z načinom likovnega gledanja, ki se je v sliki objektiviralo; slikanje zatorej določa gledalca v tem smislu, da mu določi način gledanja slike. »Umetnina — prav tako kot vsak produkt — ustvarja občinstvo, ki ima smisel za umetnosti in je zmožno uživati lepoto«, piše Marx. Slikanje torej producira 1/ sliko, predmet gledanja, 2/ način gledanja slike, 3/ potrebo po gledanju slike in 4/ vzbuja v slikarju notranjo potrebo po slikanju slik. Ker likovni teoretični pojmi niso zaprti ampak odprti, ker niso kalupi, kot bi rekel de Saussure, katerih oblike se mora likovna misel nujno oprijeti, jih moramo razumeti na pravi način, kajti: »Pojem je vendar tisto, kar posreduje med obliko in vsebino ... da oblika sme biti le razvoj vsebine«. Likovna — poudarjam, likovna — vsebina je likovna forma in likovna forma je likovna vsebina. Seveda likovna forma lahko nosi tudi druge, nelikovne vsebine, toda do razumevanja likovne umetnosti je mogoče samo skozi razumevanje likovne forme. Vsaka likovna forma je rezultat medsebojnih likovnih odnosov v določenem likovnem izraznem sistemu sodelujočih likovnih kategorij. Zato likovna misel in likovna emocija živita samo v odnosih likovne forme. Da ne bo nesporazuma. Ko govorim, da je treba pri likovni vzgoji voditi učenca skozi likovno prakso, pri tem ne mislim, da mora on sam likovno ustvarjati. Mislim na to, da ga je treba zelo nazorno seznanjati s specifičnostjo likovnega mišljenja in izražanja in ta nazornost je tista notranja pot s pomočjo likovne teorije. Če pri tem tudi sam likovno dela, bo toliko lažje razumel in občutil to specifičnost likovne umetnosti.

Kajti: ker so likovni teoretični pojmi odprti pojmi, ker samo posredujejo med obliko in vsebino, se jih je mogoče posluževati v vsakem odnosu do likovne forme, tako s strani ustvarjalca kakor s strani gledalca. Takšen odprt pojem zapre šele določena likovna praksa, ker se mora odločiti o obsegu in načinu njegove uporabe, v skladu s svojim miselnim izhodiščem, s svojim likovnim nazorom. Preko te odprtosti likovno—teoretičnih pojmov je mogoče prodreti v vsako zaprto likovno uporabo in v iz tega izhajajoči izraz in formo, ter jo na ta način razumeti od znotraj. Pojem svetlo—temno ima svojo minimalno semantično vrednost — opisovanje prostora in volumna, je kot

je rekel John Constable, prostor ustvarjajoča sila. Zato je to izhodišče za pravo branje tega pojma v npr. renesansi, baroku ali kubizmu, čeprav se je v renesansi uresničil kot modelacija, (senčenje), v baroku kot prostorsko odrivanje svetlih in temnih planov in v kubizmu kot prostorski prelom.

Likovni pojmi imajo korenine v vizualnem zaznavanju in postanejo, kot so v likovnem delu uresničeni, spet vizualno zaznavni. Toda izraz »vizualna umetnost«, ki naj označuje likovno umetnost, ne pokaže na spremembo, ki se zgodi v prehodu iz zgolj vizualne ravnine na likovno ravnino. V vizualnem zaznavanju je npr. svetlo—temno, ali bolje, so svetlostne vrednosti neločljivo povezane z drugimi vizualnimi lastnostmi vidne stvarnosti v zaznavno celoto. V likovni analizi pa lahko ločimo svetlostne vrednosti od drugih vidnih vrednosti, jih izoliramo in uporabimo kot samostojne vrednosti. Ko pa jih izoliramo, ko jih dvignemo iz povezav v stvarnosti, dobijo možnost lastnega življenja in se začnejo obnašati po sebi imanentnih zakonitostih, npr. drugače od tako izoliranih barvnih vrednosti. Likovnik je po naravi občutljiv za to lastno življenje likovnih pojmov, jim zna slediti in jim omogoča, da živijo svoje življenje. Kdor hoče razumeti likovno igro, izražanje likovnih doživetij in spoznanj, si mora privzgojiti razumevanje za specifično likovno vrednost vidnih pojavov, ki jih likovna umetnost dvigne iz vizualnega v likovno, se pravi iz zgolj čutne ravnine v duhovno ravnino.

Pokazati na to specifičnost likovnega, odkriti jo in jo dati na razpolago likovni vzgoji, je naloga likovne teorije. To je tudi osnova mojega prepričanja, da je likovna teorija v ožjem smislu kot teorija likovnega jezika in v širšem smislu kot teorija likovne umetnosti, notranje ogrodje likovne metodike, torej tista teoretična konstrukcija, ki teoriji likovne vzgoje lahko zagotovi notranjo moč, trdnost in učinkovitost v likovni vzgojni praksi.

## 6 Shema likovno teoretičnih pojmov

Fotologija	Morfologij a A	Morfologij a B velikost	Sintaksa likovnega prostora	Sintaksa likovne kompozicije
svetlo— temno linija točka barva	prostorska OBLIKA ploskovna	teža (masa) položaj smer število gostota	linearna tonska valerska barvna itd.	ponavljanje harmonija barvna dominacija itd.

## 7 Likovni čuti, vidni aparat in mišljenje?

Če skušamo med naštetimi čuti izbrati tiste, ki neposredno omogočajo likovno oblikovanje, bomo morali izločiti vse kemične čute, izmed mehaničnih sluh, izmed elektromagnetskih pa čut za toplot. Vsi drugi pa sodelujejo pri likovnem oblikovanju, čut za lastno telo, čut za ravnotežje, čut za tip in čut vida. Ker vid lahko integrira izkušnje in zaznave vseh drugih likovnih čutov — tako jih lahko imenujemo — je najpomembnejši med njimi. Področje likovnega oblikovanja in sredstva likovnega izražanja so določena z obsegom teh čutov in z njihovimi možnostmi, ki temeljijo na

zakovitostih prilegajočih se fizikalnih medijev. Likovni umetnik se giblje na opisanem področju, kar pa ne pomeni, da ne sme seči po možnostih ki mu jih ponujajo drugi čuti, če meni, da mora povedati več, kakor mu dovoljujejo likovni čuti. Vedeti mora le, da je treba likovna sporočila oblikovati v skladu z zahtevami likovnih čutov, kot je treba zvočna v skladu s sluhom itd.

Vsi čuti imajo svoje možnosti določene s fizikalno komponento; pri tem je posebno pomembno, koliko je mogoče čutne zaznave artikulirati, razčleniti v organizirane oblike, saj je to temeljnega pomena za oblikovanje in izražanje misli. Fiziologij in psihologij delijo te možnosti na štiri glavne razrede:

### **intenzivnost**

slabo, močno, tiho, glasno, svetlo, temno itd;

### **kvaliteta**

mehko, trdo rdeče, zeleno itd;

### **prostor**

blizu, daleč, visoko, nizko, spredaj, zadaj itd;

### **čas**

včeraj, danes, jutri, prej, zdaj potem itd.

Ti štiri razredi so glavni atributi čutne izkušnje vseh čutov. Pri tem se čuti razlikujejo po sposobnosti razlikovanja stopenj v količinah teh lastnosti sveta. To določa pojem praga: prag imenujemo skrajno intenziteto, nad ali pod katero nehamo zaznavati neki dražljaj. Absolutni prag je najmanjše vzdraženje, ki je potrebno, da bi povzročilo neki čutni občutek, diferencialni prag pa je najmanjša količina, ki je potrebna, da toliko spremenimo začetni dražljaj, da občutimo spremembo prvotnega čutnega občutka.

S tega stališča okus in vonj človeku ne nudita primernih možnosti za izražanje kompleksnejših čustev in misli, čeprav sta čuta z bogatimi zaznavami. Njuno razširjanje v času in prostoru je preveč difuzno in nenatančno. Sluh pa je odličen čut za artikuliranje, oblikovanje in prenašanje sporočil, o čemer pričata glasba in govor. Vendar nam sluh o večini stvari v okolju posreduje le šume, tako da se nanašajo slušna sporočila na človekov telesni svet nekako posredno, kar omogoča po drugi strani, da je verbalno in glasbeno izražanje veliko bolj svobodno in navezano na pojavnost svet kakor likovno izražanje. Sluh nam da v resnici le majhen del podatkov, ki jih potrebujejo za uspešno življenje in delovanje v svetu, če odmislimo tisto kulturno sporočilo, ki ga prenaša govor.

Večino koristnih podatkov o zunanjem svetu nam prinašajo likovni čuti. Tip je omejen na neposredne, telesne stike: ker pa je treba vsako stvar otipati kos za kosom, si z njim le težko ustvarimo predstavo o širšem življenjskem prostoru. Zaznave tipa je mogoče dovolj natančno in omejeno v prostoru artikulirati in urejati v pregledne vzorce, kar je velikega pomena za vse oblikovalne discipline. Zato je mogoče otipne vzorce organizirati tudi v nosilce simboličnih pomenov, kar nam priča Braillova pisava za slepe. Otipne zaznave in izkušnje so tudi izredno važne za uravnoteženo življenje v našem s predmeti in stvarmi tako napolnjenem svetu.

S stališča informacij o svetu je najsposobnejši čut vida. To je razvidno tudi iz njegovega razvojnega pomena, ki ga podčrtuje dejstvo, da je pri človeku dosegel največjo možno dovršenost in natančnost, ki jo lahko doseže kak čut, oko je tako občutljivo, da lahko odgovori na en sam kvant svetlobne energije. Glede na to, da je molekula najmanjša fizikalna enota pri vonju in sluhu (da ne govorimo o tipu), en

kvant pa je najmanjša enota svetlobne energije, je jasno, da ni mogoče doseči bistveno večjega napredka v občutljivosti čutov. Še nadaljnje izboljšanje očesa v tej smeri bi bilo nesmiselno, ker bi sicer živeli v svetlobnem kaosu: en kvant vzdraži približno deset fotocelic istočasno, še večja občutljivost pa bi bila nesmiselna, ker ne bi bilo mogoče zagotoviti učinkovite kontrole in izbire svetlobnih dražljajev; minimalni pogoj istočasnega aktiviranja več celic predstavlja varnostno ureditev.

S svetlobo in vidom lahko človek tudi brez posredovanja instrumentov nadzoruje okolje vse od svojega telesa daleč prek meja neposrednega okolja tja do vesolja. velika prednost vida je v tem, da vid ne predstavlja samo medija, ki ga je mogoče optimalno artikulirati in strukturirati, ampak nam daje njegov oblikovni svet tudi izredni obogati sporočila o stvareh in dogajanjih v svetu. zato je področje vida tudi glavno področje mišljenja. Kar vid lahko da, je duhu ne le na razpolago, ampak je zanj tudi neizogibno potrebno in pomembno. Zlasti pomembno pa je, da lahko vid posreduje tudi mnogo izkušenj drugih čutov. Velik del otipnih zaznav lahko namreč po določeni dobi učenja zaznavamo in kontroliramo z vidom, ravno tako pa tudi neizogibno potrebno in pomembno. Zlasti pomembno pa je, da lahko vid posreduje tudi mnogo izkušenj drugih čutov. Velik del otipnih zaznav lahko namreč po določeni dobi učenja zaznavamo in kontroliramo z vidom, ravno tako pa tudi precejšen del izkušenj kinestetičnih in proprioceptivnih čutov. Te izkušnje se združijo z vidnimi in močno vplivajo tudi na zaznave drugih čutov, kakor lahko seveda tudi izkušnje drugih čutov vplivajo na zaznave likovnih čutov.

Vid je torej čut, ki največ lahko pove o zunanjem svetu, zlasti o predmetnem svetu, ki je za naš način življenja tako pomemben. Posebna prednost vida pa je v tem, da lahko združi zaznave vseh čutov o prostoru in nam jih posreduje v treh dimenzijah, kar je največje število dimenzij, ki jih lahko zaznamo.

Likovni psihologi pravijo, da čutni občutki niso neodvisne stvari, ampak se spontano in obvezno združujejo v vzorce (Gestalt). Ti vzorci ne nastanejo iz kaotične zmešnjave senzacij s počasi pridobljeno izkušnjo, ampak so posledica organizatorične sposobnosti živčnega sistema samega. Lahko rečemo, da je živčni sistem oblikotvoren, ker organizira kaotične podatke v oblike, vzorce, celote. To se vidi najboljše v vidnih vzorcih. zato je čutno zaznavanje tudi usmerjeno k cilju in selektivno. Aktivna izbira je ena od temeljnih potez gledanja in je usmerjena predvsem na spremembe v okolju, ker so te spremembe za organizem najbolj pomembne. Organizem opaža in odgovarja samo na tisto, kar je zanj pomembno.

Faber Birren opozarja, da lepota, harmonija, ritem, proporci, barve, oblike in prostor niso lastnosti stvari, ampak lastnosti človeškega zaznavanja. Kar zares vidimo ali kar zares obstaja v zunanja. Kar zares vidimo ali kar zares obstaja v zunanjem svetu, ni prava snov zaznavanja, ampak samo stimulacija zanj. Neka površina sicer odbija svetlobo, toda barva nastane samo v izkušnji človeka. Rudolf Arnheim pa dodaja; da zaznave ne moremo omejiti na to, kar dobijo oči naravnost iz zunanjega sveta. Zaznavno dejanje ni nikoli izolirano, ker je le prva faza kompleksnega procesa mišljenja.

Vsem likovnim čutom je skupno to, da se ukvarjajo s prostorom — z večdimenzionalnim prostorom. Zato je glavni predmet likovnih disciplin artikulacija in organiziranje prostorskih odnosov. Kakor je — po mnenju Stravinskega — glavna naloga glasbe v tem, da uredi odnose med človekom in časom, tako je glavna naloga likovnega oblikovanja urejanje in strukturiranje odnosov med človekom in prostorom. Ta prostor je lahko resnični ali domišljjski in ga je treba urediti tako, kakor terja bistvo

človeka in njegov položaj v času. Zato je razumljivo, da je bila likovna umetnost tako dolgo vezana na podobnost z videzom sveta in da se je lahko rešila teh vezi šele takrat, ko je dosegel splošni človeški razvoj tisto stopnjo, ki je omogočila in dovolila takšno osvoboditve tudi na likovnem izraznem področju.

Abstraktna umetnost je v nekem smislu napovedala let na Mesec, nove prostorske perspektive in možnost novega razumevanja prostorskih odnosov, ki so jih skoraj istočasno razložile in omogočile tudi druge duhovne discipline, zlasti znanstvene. Abstraktna umetnost je s svojim nezanimanjem za videz sveta odprla nove možnosti prostorskega oblikovanja, čeprav to ne pomeni, da nam je zdaj vse dovoljeno in vse mogoče. Nasprotno, še veliko bolj natančno bomo morali spoznati možnosti in meje našega telesa, ki se je oblikovalo v zemeljskih pogojih, in ki jih ne bomo mogli ne preseči ne spremeniti, ne da bi izgubili ali vsaj spremenili svoje človeško bistvo.

Ker je torej vid sposoben združiti večino za likovno oblikovanje pomembnih sporočil in zunanjega sveta, ga lahko pojmuje — in tako si bomo nalogo tudi poenostavili — za glavni likovni čut. S tem seveda ni rečeno, da smo druge čute izločili, le za osnovno analizo nam zaenkrat niso potrebni.

## 8 Vidna svetloba

Predpogoj za delovanje vida je svetloba. Vidna svetloba je le del širokega spektra elektromagnetskega sevanja, ki sega od kozmičnih žarkov na eni strani do izmeničnih tokov na drugi strani. Iz tega spektra naše oko sprejema in spreminja v živčna sporočila le majhen delček valovanj v predelu med 0,00004 cm do 0,00007 cm valovnih dolžin. Če usmerimo žarek sončne svetlobe, ki vsebuje vsa vidna valovna področja, skozi trirobo stekleno prizmo, se žarek razkloni in izstopajoča svetloba se razstavi v pahljačo enobarvnih svetlob, od katerih vsaka ustreza določeni valovni dolžini. Če na belem zaslonu te svetlobe prestrežemo, vidimo zvezni emisijski spekter vidne svetlobe, trak različnih barv, ki prehajajo druga v drugo. Od kratkovalovnega konca proti dolgovalovnemu si sledijo: vijolična, modra, zelena, rumena, oranžna in rdeča. Vsaki barvi ustreza elektromagnetsko sevanje različne energije z ustrežno in značilno valovno dolžino in frekvenco. Rdeči svetlobi, ki se najmanj lomi, ustreza večja valovna dolžina in manjša frekvenca, vijoličasti, ki se najbolj lomi, pa ustreza manjša valovna dolžina in večja frekvenca.

Kvant svetlobe, za katerega smo rekli, da nanj oko že lahko reagira, nastane v procesih znotraj atoma, k pri preskokih elektronov z ene elektronske lupine na drugo. Ker so torej kvanti (fotoni) velikosti elektronov, je razumljivo, da jih različne snovi lahko vpijejo, pa tudi odbijejo. Od svetlobe, ki jo neka snov odbije, oziroma od njene valovne dolžine, je odvisen barvni videz te snovi. Vidimo samo tisto svetlobo, ki jo stvari in predmeti v naši okolici odbijajo. Za neposredno svetlobo sonca in drugih svetlobnih virov nismo razvili posebnega aparata za zaznavanje, zato je tudi ne vidimo. Od predmetov in stvari v našem okolju odbita svetloba pa je za nas pomembna, ker nam prinaša sporočila o svetu, v katerem živimo.

Za čut vida so torej pomembni vsi fizikalni podatki, ki so lastni svetlobni energiji: Intenziteta svetlobe, valovne dolžine in frekvence nihanja. Svetloba, ki se odbija od stvari in predmetov v oči, je urejena v skladu z oblikovanostjo stvari in okolja. S tiste strani, ki je obrnjena k viru svetlobe, se odbija več luči, s tiste strani, ki je obrnjena od svetlobnega vira, pa se je odbija manj ali nič. Zato prenese odbita svetloba v naše oči strukturo oblik in strukturo njihovih medsebojnih prostorskih in drugih odnosov. V

oči prinese sporočilo, ki je urejeno glede na stanje v okolici. Vidni aparat mora iz tega razbrati vse, kar je za nas pomembno.

## 9 Vidni aparat in mišljenje

Naš vidni aparat je sestavljen iz oči in možganov. Oči — kakor tudi drugi čuti — predelujejo sprejete dražljaje in jih spreminjajo v živčne impulze, ki gredo v višje možganske centre. Razbiranje teh vzdraženj poteka v ustreznih centrih možganske skorje. Šele tam nastanejo iz živčnih impulzov, ki so jih povzročili dražljaji svetlobe občutki svetlobe, barve, oblik in drugih vizualnih zaznav. V možganih postane tisto, kar je vstopilo skozi čutila v živčni sistem, vidno, slišno, okusno, otipno in šele tukaj dobi svoj smisel in pomen, M. D. Vernon pravi, da vse naše zaznave označuje iskanje smisla, in z Arnheimom lahko dodamo, da je zaznavanje le prva faza kompleksnega poteka neskončno mnogih podobnih dejanj, ki so bila narejena v preteklosti in živijo v spominu še naprej, tako da vplivajo tudi na bodoča. navadno na to pozabljamo, saj se ne zavedamo poti, ki jo opravi živčno sporočilo na poti od čutov v možgane, niti predelave in obdelave teh sporočil v subkortikalnih in kortikalnih jedrih. V resnici pa to pomeni, da takrat, ko začnemo z likovnim delom, uporabljamo že zelo natančno in subjektivno obdelano snov, ki je daleč od tistega, čemur običajno pravimo objektivna resničnost. Ni zavestne misli niti predstave, niti v domišljiji niti kako drugače, ki bi ne bila subjektivna, vplivana od individualnih izkušenj in zahtev, ki so združene z izkušnjami vrste.

Paul Chauchard pravi, da je misel vrsta duševne rekonstrukcije zunanjega sveta in nas samih, iz katere abstrahiramo bistvene elemente, da bi dobili načrte za delovanje, ki jih zgradimo v duhu, preden jih tehnično izvedemo. Podoba sveta in nas samih po njegovem mnenju ni samo psihološki proces, ampak tudi funkcionalno možgansko strukturiranje, odraz sveta in nas samih v možganih z usmerjanjem čutnih sporočil po prirojenih in pridobljenih shemah. Ker smo se naučili delati možgansko sintezo vseh čutnih sporočil, ki govore o istem objektu, ali o nas samih, je možgansko strukturiranje podobno strukturiranju celote, ki združuje več čutnih shem. Tako se loči od čiste reflektirane čutnosti in dobi avtonomno individualnost: neki predmet ni več samo zunanji, ampak biva v nas v obliki možganske sheme, ki ga predstavlja. Možgansko delovanje obdeluje to shemo, ki je misel in ki jo lahko prikličemo s spominom, ki ne potrebuje več zunanje prisotnosti stvari.

## 10 Likovna teorija in jezik?

Ta de Saussurova misel velja tudi za likovni jezik, s tem, da stoji namesto zvoka barva. Posebno pomemben za likovno izražanje je de Saussurov poudarek, da ni mogoče ločiti mišljenja od jezika, v katerem se misel izraža. Misel se ne more sama adekvatno artikulirati, če ne upošteva zahtev in zakonitosti snovi, v kateri se bo izrazila. Misel artikulira svoje materialne nosilce in le—ti pomagajo misli, da sama sebe ustrezno artikulira. Drug drugemu omogočajo, da nastane misli in snovi ustrezna likovna forma. Ker pa je za likovno umetnost značilno, da ostaja znotraj istega medija, se pravi znotraj vidnega in tipnega prostora to hkrati pomeni, da so likovna misel in njeni snovni nosilci povezani z zakonitostmi vidnega in tipnega zaznavanja, ki omogočajo, da se likovna misel, ki je misel o prostoru, pravilno naseli v likovnih materialih, ki so po svoji naravi čutni in prostorski. Ta notranja zveza



omogoči, da se likovna misel uresniči kot možna prostorska likovna resničnost, ki lahko postane prostorska resničnost neke družbe v določenem času.

Ob problemu jezika se moramo zavedati, da se likovno mišljenje razlikuje od znanstvenega in filozofskega mišljenja, da se razlikujejo tudi njihovi izrazni sistemi, njihovi jeziki. Za logično diskurzivno mišljenje je značilno, da ima predvsem spoznavno funkcijo in se po svoji naravi odvija linearno, v časovnem zaporedju: vsaka misel izhaja iz predhodne misli. Vrh tega je čisto abstraktno, je čisto miselno. Likovno mišljenje je, kot smo videli, po svoji naravi drugačno. Predvsem ni samo miselno spoznanje, ampak je tudi emocionalno doživetje. Zaradi svoje navezanosti na materialne nosilce je tudi neposredno produktivno — likovnik likovno misli neposredno v likovnem delu, ko oblikuje likovne materiale v skladu s svojo likovno zamisljo. Zato je likovno mišljenje neposredno ustvarjanje prostora in teles v njem. Je neposredno spreminjanje abstraktne zamisli v novo in konkretno možnost eksistence duha in materije v likovnem proizvodu. Ta ima zaradi svoje materialne narave več dimenzij, ki so prostorske in samo posredno vključujejo časovno dimenzijo. Likovno mišljenje torej ni diskurzivno mišljenje, ampak je mišljenje o prostoru, ki se odvija v prostoru. Zato poteka v treh dimenzijah, ki jih presega s svojo duhovno dimenzijo in se šele v njej poveže z diskurzivnim mišljenjem filozofije in znanosti.

Zaradi te neposredne in nujne povezave likovnega jezika z likovnim mišljenjem je mogoče oblikovati posebno teoretično disciplino, likovno teorijo, ki omogoča misliti o likovni umetnosti od znotraj, na osnovi njenih lastnih pojmov. O likovni teoriji lahko govorimo v ožjem in v širšem smislu. V ožjem smislu je likovna teorija teorija likovnega jezika, je likovna lingvistika in se ukvarja s proučevanjem likovne slovnice, morfologije, kompozicije itd. Kot likovna lingvistika likovna teorija že ima na razpolago velik korpus pojmov, ki so pojmi odprtega tipa, ker omogočajo, da si vsak zaključen likovni miselni sistem izbere jezikovne pojme, ki jih potrebuje in jih sebi primerno uresniči v svojem likovnem izrazu. Ker je pretok likovne misli v likovni jezik nujen, ker imajo likovni jezikovni pojmi le minimalne semantične vrednosti, ki dopuščajo uporabo v vsakem likovnem izraznem sistemu, in so odprti, ker jih je mogoče z veliko svobode uporabiti, omogočajo preko sebe vstop v vsakršno likovno mišljenje in s tem odpirajo možnost za likovno teorijo v širšem smislu, za pravo teorijo likovne umetnosti od znotraj.

## 11 Temeljne likovne prvine

*Pri ukvarjanju s praktičnimi in teoretičnimi likovnimi problemi pride do raznih pojmovanj in naštevanj likovnih prvin. Vendar pa so kljub različnemu načinu pristopa oziroma vrstnem redu uporabe osnovnih elementov povzete skupne temeljne likovne prvine – točka, barva, svetlost, prostor, linija volumen. Različni avtorji te elemente na svojevrsten način povezujejo in jih postavljajo v medsebojne odnose, ki se s svojo likovno funkcijo povezujejo v višje likovne oblike in kompozicije. Pri tem pa iz primerjave stališč raznih avtorjev ni mogoče povzeti, kateri likovni elementi so primarni oziroma sekundarni, čeprav so njihova izvajanja likovno logična in v okviru njihovega likovnega pojmovanja tudi točna. Dejansko pa se izkaže, da so poti pristopa k umetniškemu delu, nujno individualno pogojene, saj zavzemajo v njih*

*različni elementi različna mesta znotraj nekega individualno pogojenega sistema in predstavljajo individualni likovni jezik posameznega umetnika.*

## **12 Orisne in orisane temeljne likovne prvine**

Likovno doživetje in mišljenje se zatorej lahko odkrijeta in izrazita samo v likovnem izraznem sistemu. Likovni izrazni sistemi so jeziki v pravem pomenu, ker se členijo v primarni ravnini likovne sintakse in v sekundarni ravnini likovnih orisnih elementov (torej v obeh ravninah, ki jih zahtevajo lingvisti, da neki sporočilni tehniki priznajo status jezika). Temeljni likovni orisni elementi so: oblika, svetlo—temno, barva, linija in točka; (orisni so zato, ker z njimi orisujemo oblike in vse ostale likovne odnose). Ker so izpeljani iz čutne resničnosti in se v likovni praksi vanjo vračajo, se njihovi pomeni hkrati nanašajo na tiste dele stvarnosti, iz katerih so izpeljani. Vsak takšen likovni izrazni element je temeljni likovni pojem in kot tak podrejen zakonitostim mišljenja. Hkrati pa je tudi čutno—zaznavni element likovnega orisa in s tem podrejen zakonitostim čutnega zaznavanja in emocionalnega doživljanja. Ker ga nujno nosi nek materialni nosilec, je podrejen tudi zakonitostim materije (s čimer se ukvarja likovna tehnologija). Zato združuje vse tri osnovne sloje človeške eksistence: materialnega, čutnega in duhovnega. Hkrati pa je dostopen samo skozi svojo čutno pojavnost. Samo skozi sliko lahko pridemo do slikarjeve misli in emocije, samo skozi proces slikanja slikar lahko izrazi svojo misel in emocijo. Kadar analizira stvarnost, se slikar prebija od materialnosti preko čutnosti do emocije in misli, kadar svoje doživetje in spoznanje izraža v slikarskem jeziku, sestopa iz miselnega preko čutnega do materialnega; iz čisto miselnega sloja v likovno snov.

## **13 Temeljna likovna prvina: svetlo—temno**

*Da lahko orišemo vse druge likovne prvine so potrebne razlike v svetlosti in barvi, zato sta svetlost in barva temeljna orisna elementa.*

*Gre za razliko med svetlim in temnim in ne za razlike v svetlosti. Analizira okolje in likovna dela v odnosu obstoječih razlik med svetlejšimi in temnejšimi deli. Z mešanjem bele in črne barve lahko uredimo oziroma predstavimo trak v sivo ali svetlostno lestvico, v katerem enakomerno prehajajo odtenki od bele prek svetlejše in temnejše sive do črne. Tako urejeno zaporedje govori predvsem o upadanju ali rasti moči svetlobe: bela - veliko svetlobe, črna – malo/nič svetlobe. To zaporedje pa lahko uredimo tudi kot zaporedje različno svetlih barv brez vidnih robov prehajanja, ki predstavljajo različno število stopenj med belo in črno, ki dobro zgrajeno v medsebojnih odnosih občutimo kot enake svetlostne stopnje. Tu se lahko poudarek premakne iz predstave svetlobe na predstavo različnih sivih barv, zato se imenuje tudi siva lestvica, ker so razen bele in črne vse druge barve sive. Informacije, ki jih dobivamo iz okolja z dojetjem svetlostnih razlik, se nanašajo predvsem na oblikovanost stvari in njihovih površin ter na globino prostora. Stopnjevanje svetlosti je torej eden od načinov, s katerim svetloba odkriva globino in reliefnost oblik stvari. Tako se največja svetlost običajno pojavi na mestu, ki je najbližje ali se sklada z mestom svetlobnega izvira. Od tod se širi svetloba na vse strani, naprej, nazaj, v stran, in tako ustvari svetlostno pojemajočo lestvico v vse smeri od neke izbrane točke v prostoru.*

*Vendar ta splošni princip ne pomeni, da občutimo tisto, kar gledamo kot tridimenzionalno zgolj zaznav svetlostne razlike. Za obliko zaznave prostora, se*

morajo svetlostne vrednosti kombinirati z enim ali več prostorskimi globinskimi ključi, kot so: velikost v vidnem polju, prekrivanje oblik po oblikah perspektivno gibanje linearnih tvorb in podobni, med katerimi so svetlostne razlike eden prvih in najvažnejših. Čeprav pride v naravi in v likovnih delih do raznih oblikovanih prehodov iz svetlega v temnejše, sta v resnici informacijsko najbogatejša hiter, nenaden prelom med svetlim ter temnim področjem in počasen, enakomeren prehod iz svetlega v temno oziroma obratno.

Z nekaj izjemami pomeni nenaden prehod iz svetlega v temnejše ali obratno hiter preskok določenega prostorskega plana v drugi, hitro spremembo prostorske usmeritve neke površine, srečanje dveh različno usmerjenih površin oziroma mejo med figuro in ozadjem. Zato najdemo takšne prehode največkrat na mestih, kjer se oblika konča - zunanji obris oblik, ali kjer se srečata dve prostorsko različno usmerjeni ploskvi - dve steni v kotu sobe. Postopen prehod iz svetlega v temno ali obratno torej pomeni, da se prostorska usmeritev neke površine počasi spreminja.

Odstopanja se največkrat pojavijo pri:

- hitrem prehodu sence teles, a jih naše oko večinoma uspe zaznati kot take – padajo preko teles,
- kontinuiranem prehodu na ravnih površinah, ki na eni strani mejijo na močno svetle, na drugi pa na močno temne predele, tako se razvije občutek kontinuiranega prehoda zaradi močnih svetlostnih kontrastov na robovih,
- sferično pojemajoči moči svetlobe glede na svetlobni vir - samodejen prostorski vtis.

Tako je ena od glavnih likovnih nalog svetlostnih razlik zbujanje občutka prostora, globine, plastične oblikovanosti stvari in njihovih površin. Tudi kadar opazujemo abstraktno spremembo svetlosti, ki ničesar ne opisuje, se pojavi občutek prostorske globine, ki temelji na psihološkem dejstvu, da nas svetle barve bolj aktivirajo kot temne. Iz istega vzroka občutimo temne barve težje kot svetle, kar je druga glavna likovna lastnost svetlostnih razlik.

## **14 Temeljna likovna prvina: barva**

Da lahko orišemo vse druge likovne prvine so potrebne razlike v svetlosti in barvi, zato sta svetlost in barva temeljna orisna elementa.

Barvna svetloba ima poleg tega, da je bolj/manj močna, bolj/manj svetla, še posebno lastnost: barvnost ali kromatičnost. Iz mavrice razberemo, da sestavljajo belo svetlobo barvne svetlobe - vijolična, modra, zelena, rumena, oranžna in rdeča, ki jih lahko pomešamo med seboj in dobimo nove barvne odtenke, na katere vpliva tudi moč in svetlost svetlobe, zaradi česar so lahko tudi svetlejši in temnejši. Barvnih možnosti je tako več kot svetlobnih, zato je barvna informacija bogatejša kakor samo svetlostna. Za ohranjanje čistosti barve je potrebna uporaba ploskovnega prikaza, kjer se svetloba po vsej površini enako odbija in je senca ali modelacija s črno barvo ne spremeni. Zato je ploskovita raba barve likovno najbolj upravičena, ker se tako barva in ploskev, zlasti ravna, ujemata v svojih zahtevah. Kar ne pomeni, da z barvo ni mogoče orisati prostora in telesnosti.

Možna je uporaba različnih vtisov svetlosti in temnosti z uporabo lastnosti, ki zbujejo občutke toplote (vsebujejo rumeno ali rdečo) in hladnosti (vsebujejo modro). Pri opisovanju prostora in telesnosti se tople barve obnašajo kot svetle in hladne kot temne, ker vplivajo na našo psiho na dva bistveno različna načina. Tople — in svetle

barve naše telo aktivirajo, spodbudijo k delovanju, zato so svetli in toplo obarvani predmeti za nas pomembnejši kot temni in hladno obarvani. Hladen in temne barve pa naše telo deaktivirajo, zadržijo njegovo aktivnost in ga pomirijo. Psihološka posledica je, da občutimo svetle in toplo obarvane predmete kot večje in da se nam na videz premikajo, temni in hladno obarvani pa se nam zdijo manjši in se navidezno odmikajo.

Izrazi, kot so toplo in hladno, povedo, da tako barve kot drugi likovni elementi, povzročajo čustvene odzive, ki niso lastnost samih barv kot fizičnih pojavov, ampak jih vanje vnaša naša psiha. Tako lahko govorimo o lastnostih barv, ki veljajo za ljudi nasploh, in o tistih lastnostih, ki izhajajo iz individualnih zaznav posameznika ali iz kulturne rabe določene dobe in družbe.

Za vse likovne elemente velja, da se nam barve in svetlosti razkrivajo kot psihične energije, vendar so najbolj občutno opazne pri barvah, ki so popolnoma subjektivna izkušnja - fizikalni merilci zaznavajo le njene fizikalne lastnosti (valovno dolžino, frekvenco nihanja in intenziteto sevanja) in ne barve kot same. Kljub subjektivni zaznavi vsebuje zaznava barve skupne poteze, ki so lastne vsem ljudem, tako povzročajo tople barve enake fiziološke spremembe pri vseh, psihološke reakcije na te vplive ( najljubša barva) pa so lahko individualno različne.

V primerjavi z akromatičnimi barvami imajo kromatične barvnost, ki se spreminja glede na valovno dolžino, absolutne lastnosti po katerih jih razlikujemo, in relativne lastnosti, po katerih jih lahko primerjamo. Ločijo se po:

- kromatičnosti: rumena, rdeča, modra itd.
- specifični svetlosti, ki je vsaki barvi lastna: rumena je najsvetlejša, vijolična pa najtemnejša čista barva.

Relativne vrednosti barv so svetlostni toni glede na količino belega, sivega in črnega, ki so primešani določeni čisti barvi. V kolorimetriji govorimo o treh dimenzijah barve:

- o barvnem tonu ali njeni barvnosti, ki je odvisna od valovne dolžine,
- o svetlosti barve, ki je odvisna od jakosti svetlobnih valov in jih merimo v luksih,
- o nasičenosti, ki je odvisna od čistosti barvnega valovanja.

Barve urejamo v barvni krog, ki je urejen po pravilu in zahteva, da iz dveh nasproti stoječih barv nastane mešanica akromatične barve. Tako se v sredini kroga, v katerem so urejene spektralne barve, na mestu kjer so označene mešanice vseh nasproti si stoječih barvnih svetlob, nahaja bela svetloba. V barvnem krogu, v katerem so urejene barvne snovi, pa stoji na tem mestu črna barva, ker mešanica dveh nasproti si stoječih barvnih snovi vpije vso svetlobo. Oba barvna kroga se iz istega razloga tudi razlikujeta glede na razmestitev barv na področju vijoličnih in modrih: pri barvnih svetlobah stoji rumeni nasproti modra, ne dajeta skupaj zmešani občutek bele svetlobe, pri barvnih snoveh pa stoji nasproti rumeni vijolična, njuna zmes pa je umazano temno siva akromatična barva (teoretično črna).

V barvnem krogu je od treh dimenzij barve upoštevana samo barvnost. Vse tri dimenzije pa prikazuje barvno telo, ki ga organiziramo tako, da skozi sredino barvnega kroga pravokotno postavimo sivo lestvico, belo nad in črno pod ploskev barvnega kroga. Vsako barvo na barvnem krogu zvežemo z belo, s črno in s sivim na sivi lestvici. Tako nastalo telo ima na plašču zgornjega stožca barve, ki so mešane z belo (osvetljene barve) s črno (zatemnjene barve), v notranjščini telesa pa so barve, ki vsebujejo več ali manj sivine (valerji, ali svetlostni toni). Prva dimenzija, barvnost se spreminja v smeri gibanja barvnega kroga, druga dimenzija, svetlost, paralelno s sivo lestvico, tretja lastnost, nasičenost ali čistost, pa od oboda kroga proti sivi lestvici. Tudi barvni krog in barvno telo lahko strukturiramo v obliki kontinuiranih prehodov med posameznimi barvami in dimenzijami. Navadno pa uporabljamo zaporedja barvnih ploskev in lahko pri tem uporabimo več ali manj enakih stopenj. Ker je bodisi barvni krog bodisi barvno telo organizirano z upoštevanjem

psihofiziološke težnje zaznavanja k barvni izravnavi v akromatičnem področju, nam obe ureditvi nudita osnovne možnosti organiziranja barvnih vzorcev v harmonične sestave.

S svetlostnimi in barvnimi razlikami lahko opišemo vse druge likovne prvine. Če nimamo možnosti za ustvarjanje teh razlik, ki jih v resnici omogočata dva različna aspekta svetlobe, nimamo nobene možnosti likovnega oblikovanja, ki sloni na vidu, npr. v slikarstvu. Zelo omejene pa so tudi pri kiparstvu in arhitekturi, ker je tip preokoren in premalo sposoben čut, da bi lahko samo z njegovimi možnostmi ustvarili jasno likovno sporočilo.

## **15 Temeljna likovna prvina: točka**

Matematična definicija točke pravi, da točka nima dimenzij ter je neskončno majhna. Za radi vtisa zaznave takšno v likovnem oblikovanju ne moremo uporabljati, ker je premajhna. Točka v likovnem smislu ima lahko dve ali tri dimenzije, lahko je ploskovita ali prostorska oblika, ki je dovolj velika, da jo lahko zaznamo.

Likovna naloga točke je, da ujame in zadrži pogled, kar lahko stori vsaka oblika, katere gibanje je usmerjeno v njeno notranjost. Zato je najboljša točka krog ali krogla, lahko pa kot točka služijo tudi različni elementi pravilne (trikotnik, kvadrat, mnogokotniki) ali nepravilne oblike, pomembno je, da ustavijo in zadržijo pogled, čeprav ne s takšno močjo. Kot močne točkaste tvorbe občutimo tudi vsa srečanja in križanja, kot tudi konce linij.

Likovni elementi lahko v odnosu s točko spremenijo njeno privlačnost:

- na svetlem ozadju z rumeno in črno točko, bo zaradi večjega svetlostnega kontrasta močnejše delovala črna točka,
- glede na organizacijsko strukturo slikovnega ali vidnega polja je točka na sredini kvadrata močnejša od točke nekje ob strani, ker ji njen položaj daje večji poudarek.

Vrednost točke je tako odvisna od odnosov v likovni celoti in je močno orodje pri oblikovanju, ker vnaša oris stabilnost, različnost in povzroča napetosti, ko zaustavlja naš pogled v gibanju po kompoziciji.

## **16 Temeljna likovna prvina: linija**

Več točk v zaporedju zaznamo kot linijo, ker se oči gibljejo od točke do točke. Linija nastaja kot sled nekega gibanja, tako pri gibanju oči kot pri gibanju pisala. In gibanje je tudi glavna likovna lastnost linije.

Aktivna linija nastane iz svoje lastne dejavnosti (gibanje pisala).

Pasivna linija nastane iz dejavnosti drugih likovnih ali vizualnih prvin, ki imajo sebi lastne barvne, svetlostne ali prostorske lastnosti, zaznamo jo na stikih ploskev različnih svetlosti in barv, na robovih med telesom in prostorom ter mejah prostorsko različno usmerjenih (sprememba svetlosti) ploskvah. Tudi pasivne linije pa v likovnem smislu izražajo gibanje, ki je lahko gibanje oči od točke do točke ali gibanje roke, ki vodi pisalo ali gibanje celega telesa, ki sledi liniji v prostoru. To gibanje je lahko različne narave: lahko je hitro, počasno, sunkovito, zlomljeno, valovito ali tekoče. Najhitreje se giblje ravna linija, vsako spreminjanje smeri pa jo upočasnjuje. Zato so spremembe smeri linije pomembne za njen likovni izraz, saj zbuja valujoča linija v nas drugačne občutke kot lomljena.

*Linija lahko oriše ploskve najrazličnejših oblik. Oblike, v katerih je močno poudarjena njihova dolžinska dimenzija, lahko delujejo kot linearne tvorbe. Linija lahko omeji tudi tridimenzionalni prostor in ga oblikuje. Med prostorskimi globinskimi ključi so nekateri, pri katerih je pomemben njihov linearni značaj, na primer perspektivna konvergenca linearnih robov (pasivnih linij) ali hitre spremembe svetlosti na srečanjih različno osvetljenih in različno prostorsko usmerjenih površin in oblik.*

*Tudi na linijo vplivajo druge likovne prvine kot so svetlost, barva, debelina, položaj kakor tudi obratno linija vpliva nanje.*

*Živa ritmična kvaliteta uvršča linijo skupaj z barvo med najbolj izrazne likovne prvine s katerimi lahko lahko izražamo tudi občutke in čustva. Na splošno pa velja, da deluje vodoravna linija umirjeno, navpične zelo aktivno, poševne vnašajo nemir in nestabilnost, medtem ko zbujejo prekrižane navpične in vodoravne linije občutek stabilnosti.*

## **17 Temeljna likovna prvina: ploskev**

*Ploskev je izražena z dvema primarnima dimenzijama - dolžino in širino, v osnovi je vsako dvodimenzionalno področje, ki je omejeno z aktivno ali pasivno linijo. Nastopa lahko v različnih oblikah, tudi prostorsko izkrivljena. Njena površina lahko variira v večdimenzionalni usmerjenosti, toda le do meje, kjer prične vzbujaati dejanski občutek tretje dimenzije, takrat se mora prvotna ploskev zlomiti v dve ali več ploskev z različno usmerjenim prostorskim gibanjem, ker je lahko dejanska prava ploskev samo dvodimenzionalna. Posebni primeri so ploskve, katerih površina neprestano spreminja svojo prostorsko usmeritev, ob tem pa kljub temu, da zajame prostor obdrži lastnost ploskve (vrtenine, krogla, valj).*

*V ploskvi lahko delujejo gibanja z različno usmeritvijo. Resnično ploskovna gibanja (linij, točk, oblik) so tista, ki se premikajo v ravnini ploskve, ne glede na smer. Poznamo tudi gibanje linij v perspektivi (gibljejo proti ali stran od opazovalca), gibanje svetlih in toplih barv (potujejo proti) in gibanje temnih in hladnih barv, ki se odmikajo stran od gledalca.*

*Posebna oblika ploskve je slikovna ploskev, ki deluje kot dvodimenzionalni prostorski center, iz katerega se gibljejo likovne energije naprej in nazaj ali v ravnini njene ploskve, kot zaslon, na katerem in v katerem se giblje naša domišljija. Dvodimenzionalna slikovna ploskev je duhovni prostor, ker ga napolnimo, organiziramo in uresničimo predvsem z duhom, saj ga z materijo, ki je tridimenzionalna, ne moremo. Navkljub uporabi barvne snovi, njena materija ne dosega tridimenzionalne plastičnosti, ki je potrebna za resnično prostorskost ploskve. Z resničnimi ploskvami imamo opravka v resničnem prostoru, z namišljenimi - likovno uresničeni pa v slikovni ploskvi. Usmerjeno gibanje ploskev je pomemben način ustvarjanja tretje dimenzije, način, omogoči nam, da napravimo tretjo dimenzijo vidno, zaznavno. Oko razbere prostorsko gibanje ploskev iz perspektivnega konvergiranja njihovih robov in iz sprememb njihove svetlosti.*

## **18 Temeljna likovna prvina: oblika**

*Da lahko orišemo vse druge likovne prvine so potrebne razlike v svetlosti in barvi, zato sta svetlost in barva temeljna orisna elementa, mednje zaradi pomembnosti pri orisovanju bolj kompleksnih likovnih znakov spadata tudi točka in linija. Med njimi pa zavzema glavno mesto oblika kot ploskovni in prostorski ter kot orisani likovni element.*

Vsaka barva napolnjuje neko obliko in vsak prostor omejuje neka oblika. Barvo in prostor brez oblike si sicer lahko zamislimo, ne moremo ju pa uresničiti. Slikar lahko z isto barvo poslika celo platno, vendar je platno površinsko omejeno in ima neko obliko. V naravi in v oblikovanju imamo opraviti z oblikami, ki so omejene s svojimi zunanjimi mejami. Za naše zaznavanje ni neskončnih ploskev ne neskončnega prostora, čeprav si lahko oboje zamislimo. vsaka likovna misel pa lahko biva samo, če je uresničena v snovni obliki — le tako je dostopna drugim ljudem in samemu ustvarjalcu. Kakšna koli snov, v kateri se misel uresniči, pa je podvržena omejitvam, ki jih začitujejo fizikalne zakonitosti. Snovi brez oblike ni.

Rudolf Arnheim piše, da zaznavanje oblik vsebuje začetke oblikovanja pojmov. zaznavanje oblik je dojetje strukturalnih lastnosti. Zaznava priredi surovi material na svoje razmeroma preproste šablone, na zaznavne kategorije. Neki predmet, pravi, lahko zaznavo podoba prirediti neki organizirani obliki. Gledanje ni pasivno sprejemanje dražljajev, ampak aktivno delovanje psihe; zaznavanje oblik sestoji iz uporabe oblikovnih kategorij, ki jih zaradi njihove enostavnosti lahko imenujemo tudi vidni pojmi. Ena od prvih stopenj zaznavanja oblik je v razlikovanju med figuro in ozadjem; figuro zaznamo kot obliko, ozadje in prostor med figurami pa le redko, čeprav je za organizacijo vidnega polja enako pomemben. Dražljaj, ki ga sprejme oko, je strukturiran svetlobni vzorec, ki še ni psihična izkušnja, ampak le fizikalni dogodek. Kot tak ima določene objektivne lastnosti, ki jih lahko opišemo ne glede vse zaznavanje iskanje smisla, postanejo figure tiste svetlobne strukture, ki nam nekaj pomenijo. Obliko lahko označimo kot eno od bistvenih značilnosti stvari, naravnih in umetnih. Pojem oblike v ožjem smislu nam govori o prostorskih lastnostih stvari in predmetov, razen o njihovem položaju in smeri v prostoru.

V tem smislu se pojem oblike nanaša predvsem na meje stvari in njihove likovne značilnosti. Ploskovne, dvodimenzionalne oblike so omejene z enodimenzionalnimi robovi — linijami, prostorske, tridimenzionalne oblike pa so omejene z dvodimenzionalnimi ploskvami, ki se lahko srečujejo v enodimenzionalnih robovih — linijah. Likovni pojem oblike se torej nanaša na prostorske odnose med sestavnimi deli oblike: kvadrat je vedno kvadrat, ker ostajajo njegovi sestavni deli vedno v istih prostorskih odnosih. Zaznava oblike same po sebi je tako odkritje stalne geometrijske strukture, ki se ne spreminja in tako definira obliko, ki spada v določen razred oblik.

V tem smislu lahko rečemo, da imata svojo obliko tudi točka in linija. Da bi bila zaznavna, mora biti likovna točka primerno velika, mora zavzemati neki prostor in imeti mejo, ki jo omejuje in definira njeno obliko. Linija, ki ničesar ne omejuje in ne opisuje nič drugega razen sebe, ima neko obliko, ker ima začetek, potek in konec. Začetek in konec delujeta kot točki ter omejujeta in zaključujeta linijo. Sam potek pa označuje oblikovne lastnosti linije, ki so razvidne in berljive iz prostorskih odnosov med njenimi segmenti. Definicijo oblike zato lahko uporabimo tudi na likovnih elementih točke in linije. Oblike v tem smislu zaznavamo — zlasti v prvih letih razvoja — tudi s čutom tipa. Z izkušnjo se otipne zaznave oblik povežejo z vidnimi zaznavami in jih potem lahko zgolj z gledanjem zaznamo in razumemo. Zato označujemo vsebinske značilnosti oblik največkrat z nazivi za otipne občutke — oblike so trde, ostre, mehke, oglate itd. čeprav jih lahko označujemo tudi z poimenovanji vidnih in drugih čutnih občutkov. takšno označevanje pa priča, da ima vsaka oblika tudi svojo notranjo vsebino, ki se izraža v njeni organizaciji, v njeni strukturi. krog ima drugačno vsebino kot trikotnik — pravimo da je krog mehka, trikotnik pa ostra oblika. Lahko rečemo, da vsako obliko določajo tri vrednosti:

1

*vsaka oblika ima neko absolutno vrednost: je krog, kvadrat itd., krog je vedno krog, kakor je kvadrat vedno kvadrat.*

2

*vsaka oblika ima svojo likovno vsebino: ima neko barvo, svetlost, teksturo, zaseda neki prostor itd.*

3

*vsaka oblika ima neko relativno vrednost, ki izhaja iz njenega odnosa do oblik, ki jo obdajajo in vplivajo nanjo. Ta relativna vrednost vključuje tudi njene čustvene vsebine, ker smo tudi opazovalci del okolja oblike in medtem ko jo zaznamo, vplivamo nanjo s svojim doživljanjem in čustvovanjem.*

*Dokler so oblike enostavne in pravilne, je zaznavanje lahko in brez večjih težav. Kadar imamo opravka s kompleksnejšimi oblikami, pa je zaznavanje in iskanje smisla težje in zahteva večji miselni napor. Pri tem nam pomaga že sam proces zaznamovanja, katerega temeljni zakon, kot pravijo likovni psihologi, deluje tako, da skuša vsak vzorec dražljajev urediti tako, da je končna struktura toliko enostavna, kolikor dovoljujejo dani pogoji. Ta enostavnost pa je odvisna od: a — enostavnosti dražljaja, ki je zaznavo povzročil, b — od enostavnosti pomena, ki ga zaznava nosi, c — od odnosov med pomenom in zaznavo in d — od umskih lastnosti opazovalca. lažje zaznamo torej oblike, ki so same po sebi enostavnejše ali ki so tako organizirane, da njihovo organizacijsko strukturo hitro razumemo, posebno pa oblike, ki se nam zdijo znane in smiselne. To je zlasti pomembno za likovno oblikovanje, katerega naloga je takšna organizacija oblik, ki bo sposobna nositi smisel in ki bo lahko zaznavna. To prizadevanje je mogoče zaslediti v vsej zgodovini likovnega oblikovanja in je morda najbolj znano iz Cezannovega aforizma: vse v naravi se modelira kot krogla, stožec in valj.*

*Vse kompleksnejše oblike seveda presegajo tisto definicijo oblike, ki pravi, da se pojem oblike nanaša na prostorske odnose med njenimi sestavnimi deli. Takšni obliki, ki je obogatila svojo absolutno vrednost, pravimo lik.*

*Vsaki obliki lahko spreminjamo vsebino in lastnosti. S tem pa nastane iz nje nekaj več kot zgolj oblika v ožjem smislu, ker se nove lastnosti z njo povežejo v nedeljivo doživljajsko in likovno celoto. Trikotni k je ostra in trda oblika. Če je rumen, rumena barva njegove oblikovne lastnosti poudari, medtem ko jih modra s svojimi lastnostmi — mehko in neostri — omili in ga tako spremeni. Trikotnik, ki stoji na osnovnici je kljub svoji siceršnji dinamičnosti stabilen lik. Če ga obrnemo na vrh, bo postal nestabilen. Stožec na valju je zelo trdna skupina oblik, ki se povežejo v celoto, v lik. Valj na vrhu piramide pa vzbuja občutek nestabilnosti; obe obliki sta povezani tako, da ne dajeta občutka celote, enotnega lika, ampak zbudjata vtis razpadanja. Oblike se torej lahko vežejo z drugimi oblikami in likovnimi prvinami v nove celote, ki jih imenujemo like. Eden od glavnih likovnih psihologov, Wertheimer, je definiral lik (Gestalt) takole: lik je celota, katere značilnosti niso določene z značilnostmi njenih individualnih delov, ampak z notranjo naravo celote. Drugi, Koffka, pa pravi: uporabiti kategorijo lika pomeni poiskati, kateri deli narave spadajo kot deli v funkcionalno celoto. Oba opisa se skladata z naštetimi primeri iz likovnega oblikovanja.*

*Po obliki vprašamo "kaj" po liku pa že vprašamo "kako". S tem smo se približali tretji stopnji v organizaciji oblik in likov v celoto, k formi. Forma je najvišja stopnja organiziranja likovnih prvin v celoto in vključuje pojem oblike, pojem lika in vse druge*



likovne pojme, ki so organizirani v končno, nedeljivo celoto, v umetniško delo. Kot piše v slovarju slovenskega knjižnega jezika nam forma pove, kako je kaj izraženo, je sistem izraznih sredstev, ki ga je umetnik uporabil, da bi povedal neko vsebino, je način, kako je snov organizirana v stvarnost. Kadar govorimo v tem smislu o naravnih formah, npr. o neki rastlini, mislimo na njeno celoto, od notranje strukture do zunanjšega videza, od njene vloge v naravi do našega odnosa do nje. Na podoben način lahko govorimo o formi likovnega dela, o njegovi notranji miselni in likovni strukturi, o njegovem zunanjem videzu, ki je rezultat notranje strukture, o delovanju na posameznika in na družbo. Herbert Hoffman je v reviji *Innendekoration* leta 1927 zapisal, da je forma organska, utelešena reakcija neke duhovne napetosti nasproti okolju. Likovna forma v tem smislu je individualna prisotnost, ki izžareva svojo duhovno vsebino v človeški individualni in družbeni prostor, je način bivanja likovnega dela, kakor bi rekel Andre Heermant.

S tega stališča je lahko že navadna oblika forma, ker ima svojo strukturo in individualnost: vsaka oblika je forma neke vsebine, pravi Arnheim. Ravno tako in še prej je forma lik, ki združuje v sebi že kompleksne likovne in duhovne prvine v celoto. primer oblike kot forme je npr. prazno platno Lucia Fontane: pravokotnik belega platna, ki popolnoma izpoveduje avtorjevo misel. Za primer lika kot forme nam lahko služi slika "Belo v belem" Kazimirja Maleviča: bel, nagnjen kvadrat na pravokotniku belega platna. V večini likovnih del pa je forma ustvarjena iz kompleksnih odnosov med vsemi likovnimi prvinami, iz oblik, likov, barv, linij, tekstur itd.

V navadnem govoru te tri pojme — obliko, lik in formo — uporabljamo kot sinonime in jih ne ločimo jasno med seboj. Ne glede na izraz, ki ga rabimo — njegov pomen je navadno dovolj jasen iz konteksta — pa je treba vedeti, da so oblika, lik in forma osrednji likovni pojmi, ker se v njih povezujejo mnoge likovne prvine v celote. S stališča oblikovanja jih lahko orišemo šele takrat, ko imamo na razpolago temeljne orišemo šele takrat, ko imamo na razpolago temeljne orisne prvine. Zato jih lahko označimo kot orisane likovne prvine.

Ker lahko — v vidnem zaznavanju — razločimo med barvo in obliko, ju lahko tudi primerjamo, pravi Arnheim. Obe izpolnjujeta dve značilni funkciji gledanja: nosita izraz in sporočilo z identificiranjem predmetov in dogodkov. Vendar je po Arnheimovem mnenju oblika bolj učinkovito sredstvo za prenašanje informacij kot barv, po drugi strani pa oblika nima tolikšne izraznosti kot barva. Z oblikami lahko ustvarimo nešteto dobro ločljivih vzorcev, kot dokazujejo obrazi, listje in prstni odtisi, pa tudi črke. Verjetno je tektonska narava oblik primernejša za aktivno organizirajoči razum medtem ko izrazne kakovosti barve spontano vplivajo na čustva.

Oblike so lahko ploskovite (dvodimenzionalne) ali prostorske (tridimenzionalne); vedno se pojavljajo na prvi ali na drugi način. Kljub temu, da med obema tipoma ne smemo in ne moremo potegniti enačaja, pa lahko rečemo, da so glavne značilnosti oblik v obeh primerih sorodne, če že ne enake. Vendar pa je treba šteti ploskev in prostor za dve različni — orisani — likovni prvin.

## **19 Temeljna likovna prvina: prostor**

Vsak zdrav človek ima občutek za lastno telo, kar pomeni, da ima splošen pojem o svojem telesu, o njegovi prostorski orientaciji, o položaju celotnega telesa in njegovih posameznih delov. Zato vsak človek projicira v svoje okolje te občutke in si z njimi pomaga pri zaznavanju in organizaciji prostora. Človek projicira v prostor istočasno svojo anatomijo in njene funkcije

Iz občutka za lastno telo izhajajo tako imenovani prostorski križ, ki ga sestavljajo tri ravnine, ki ležijo druga na drugi pravokotno. Prva, frontalna ravnina je navpična in gre skozi sredino našega telesa, tako da poteka čez ušesa in boke ter razdeli prostor in telo na sprednji in zadnji del. Vidni prostor se začne s prednjo stranjo telesa. Druga, medialna ravnina je tudi navpična in stoji pravokotno na prvo. Poteka skozi sredino telesa čez popek in nos ter deli telo in prostor na levo in desno stran. Črta, v kateri se sekata obe navpični ravnini, predstavlja navpično os našega telesa. Tretja, očesna ravnina pa leži vodoravno, vzporedno s površino tal v višini oči ter deli prostor na zgoraj in spodaj. Kar je pod njo, občutimo kot spodaj, kar je nad njo pa kot zgoraj. Matematik Karl Menninger meni, da je pravi kot znak človeka. Ta prostorski križ, ki ga žival ne pozna, nosi človek s seboj, kamorkoli gre in kjerkoli je; po njem si oblikuje prostor. Fred Fischer pa dodaja da oglate oblike, ki jih srečamo v naravi, vzbujajo naše posebno zanimanje.

Oglat prostor je izum človeka. Ukrivljena ploskev se sicer bolj prilega mirujočemu telesu, ravna ploskev pa zagotavlja večjo svobodo delovanja. Po ravnih tleh varno hodimo, raven strop dopušča, da prehodimo ves prostor vzravnani, in ravna stena nas ne ovira pri gibanju. Tudi optično fiksiranje nekega predmeta in za to potrebna konvergenca oči je v oglatem prostoru manj motena. Pravi kot pomeni ekonomičnost pri gledanju, ker se naše oči pri opazovanju stvari in prostora ne gibljejo kontinuirano ampak skokoma.

Tako opremljeni se podamo v prostor in ga občutimo, tudi če zapremo oči. Doživljamo ga, ko se skozenj gibljemo ali ko skozenj gledamo, dokler ne naletimo na oviro. Likovni psiholog James Gibson pravi, da vizualni prostor zaznavamo smo po tem, kar ga napolnjuje. Vidni svet se razprostira v daljavo in modelira v globino, je pokončen, stabilen, brez meja, je obarvan; osenčen, osvetljen, sestavljajo ga površine, robovi, oblike in vmesni prostori, najvažnejše pa je, da je napolnjen s stvarmi, ki imajo smisel. Prostor je torej, kot pravi Laszlo Mohly—Nagy, resničnost naših čutnih izkušenj, ravno tako človeška izkušnja kot vse drugo. Človek se zave prostora predvsem z vidom, to pa lahko kontrolira z gibanjem, s spremembo lastnega položaja in s tipom.

Svoje mesto v prostoru presojava glede na predmete, ki se nahajajo v njem, zlasti glede na mirujoče. Riesterjeva piše, da ne moremo pojmovati prostora brez predmetov, ki ga omejujejo, orišejo, Moholy—Nagy pa dodaja, da je prostor odnos med položaji teles, volumnov. Prostor zaznavamo s pomočjo fizioloških in psiholoških občutkov in zaznav. Glavni fiziološki vzroki za zaznavanje prostora so:

1. konvergenca osi oči, ki se spreminja, ko gledamo neki predmet, ki se giblje: mišice uravnavajo oči in iz napetosti mišic možgani presojava razdalje;
2. binokularna paralaksa, ki nastane iz dveh ploskovnih slik vsakega očesa posebej, iz katerih možgani ustvarijo prostorsko sliko predmetov;
3. akomodacija leč, ki se spreminja z razdaljo predmeta, ko oko uravnava žariščno razdaljo; iz napetosti mišic in čistosti slike možgani presojava razdalje.

Med psihološkimi prostorskimi ključi pa so, po Gibsonu, najvažnejša tista stopnjevanja, ki jih lahko opišemo kot naraščanje ali pojemanje nekaterih zaznavnih kvalitet v času ali prostoru

1. poševnost: linij, ploskev, oblik;
2. velikost: bližje je večje, oddaljeno je manjše;
3. tekstura: je različna, kadar je blizu, nerazločna, kadar je daleč;
4. barva: je intenzivna in čista, če je blizu, blede in nejasna, kadar je daleč,

5. zračna perspektiva: čim bolj so stvari oddaljene, tem bolj sivomodre postanejo;
6. ostrina obrisov in detajlov: čim bližje so predmeti, tem ostrejši so njihovi obrisi in detajli; čim bolj so oddaljeni, tem bolj so njihovi obrisi in detajli zabrisani;
7. svetlost: čim bližje so predmeti svetlobnemu viru, tem svetlejši so.

Ti in drugi prostorski ključni lahko nastopajo sami ali pa v skupinah in nam omogočajo, da presodimo razdalje in prostorske odnose med nami in predmeti ter med predmeti samimi, ne glede na to, ali stojimo ali če se skozi prostor gibljemo. Gibanja ne moremo določiti brez trdnih točk v prostoru, zato sta gibanje in prostor v našem zaznavanju in razumevanju prostora neločljivo povezana.

Kot metodo za ocenjevanje in merjenje prostora si je človek ustvaril mere, dimenzije. Prostor, pravi Riesterjeva. Ima samo tiste dimenzije, ki mu jih damo, ki jih vanj projiciramo. To pa moramo storiti, da bi našli svoj odnos do prostora, ki ga tako lahko razumemo. Meje, ki jih vnesemo v prostoru, nam predstavljajo referenčni okvir, v katerem se lahko orientiramo. Ta referenčni okvir pa je strukturiran po prostorskem križu, ki ga tako omejeni prostor projiciramo. Tako postanemo mera prostora in ravnovesja v njem. Naše prostorske osi se morajo ujeti s prostorskimi osmi predmetov, ki nam služijo kot referenčni okvir, za katere smatramo, da so v ravnovesju. Tako si pridobimo občutek gotovosti, ki nam omogoča svobodno gibanje v vse smeri. Če ne najdemo v okolju zadovoljivih možnosti za projiciranje svojega prostorskega križa, njegove strukture, občutimo negotovost in zmedo, ki lahko pripelje do občutka — in do resničnega — telesnega neugodja. Človek si želi stabilen svet, želi si, da bi bile stvari v njem v skladu s silo teže. Naše telo in psiha sta nastala v pogojih, ki vladajo na Zemlji. Osnovno dejstvo, ki ga moramo pri tem upoštevati pa je sila teže. Zato se razlikujejo posamezni položaji, ki jih zavzema naše telo v prostoru, po občutkih, ki jih vzbujajo: če ležimo se počutimo čisto drugače, kakor če sedimo ali stojimo, ker je vpliv teže drugače razporejen po telesu, piše arhitekt Neutra. Dobre oblike so zato trdne oblike, ki obdržijo svoje značilnosti tudi kadar jih vidimo z različnih zornih kotov — tako občutimo kvadrat kot kvadrat tudi v perspektivični deformaciji. Vidni aparat vzdržuje konstanto obliko in konstanto velikosti.

Naš prostor sega od neskončno velikega do neskončno majhnega. Mi sami smo prostor v prostorih, ki so po svoji strani spet del večjega prostora. Človek stoji v sredini in lahko s svojim razumom in domišljijo seže v prostore vesolja in v prostore atomov.

## 20 Hierarhija temeljnih likovnih prvin

Definicija pojma element pravi, da je to tista osnovna enota, ki se je ne da več deliti na enostavnejše dele. Definicija velja za materialne in nmaterialne pojave in elementi naj predstavljajo zadnje meje pri razstavljanju nekega pojava. V tem smislu lahko označimo kot zadnje nerazdeljive enote likovnega oblikovanja samo orisna elementa svetlo—temno in barov, vsi ostali pa so že orisani, izvedeni elementi. Ker pa likovni ni mogoče uresničiti barvnega ali svetlostnega odtenka brez omejitve, se pravi, ne da bi mu dali neko bolj ali manj jasno obliko, je tudi oblika enako pomemben temeljni likovni element. Vsaka oblika je omejena z bolj ali manj jasnimi robovi, ki so v likovnem smislu lahko aktivne ali pasivne linije. Zato je razumljivo, da tudi linija spada med temeljne elemente. Vsaka oblika je lahko — odvisna od likovnega konteksta — točka, in tako je tudi točka eden izmed temeljnih elementov.

Vsaka oblika zaseda določen prostor, dvo ali tridimenzionalen, zato lahko uvrstimo med temeljne likovne elemente tudi pojma ploskev in prostor. V našem načinu

zaznavanja teh pojavov ne moremo ločiti, ne da bi z izločitvijo enega izgubil vrednost tudi drugi. Kljub temu, da sta prvini svetlo—temno in barva resnično primarni, ju ne moremo ločiti od drugih, s katerimi sta neločljivo povezani, čeprav so v procesu zaznavanja drugotnejša.

Če sledimo psihološkemu razlikovanju med senzacijo (čutnim občutkom) in percepcijo (zaznavo), postane ta hierarhična zaporednost jasnejša. Po J. Mulerju je senzacija v bistvu biološki proces, specifična reakcija sprejemnega aparata na stimulacije iz okolja, ki je bolj odvisna od živčnega aparata kot od dražljaja in je bolj biološka reakcija kakor spoznanje. Percepcija pa je kompleksno psihološko zaznavanje, s katerim posameznik organizira svoje senzacije in s katerim se zave resničnosti in jo spozna. Percepcija je duševni proces, v katerem spoznamo naravo nekega predmeta ali pojava s povezovanjem senzacij med seboj in z drugimi v spominu shranjenimi izkušnjami, tako da se tega istočasno zavemo.

S tega stališča so barvni in svetlostni odtenki lahko samo senzacije, ker so lahko še povsem brez pomena. Isto lahko rečemo za točko in linijo. Toda takoj, ko te senzacije spoznamo kot oblike, postanejo zaznave, ker jih spoznamo kot pravilne ali nepravilne, oblikovane ali brezoblične in jim tako dodamo iz spomina kvalitete, ki jih same po sebi mogoče niti nimajo. prostorskih dimenzij — ne dvo ne tridimenzionalnih — kot čiste senzacije sploh ni mogoče doživeti, ker lahko govorimo o prostoru šele po kompleksnem organiziranju in strukturiranju čutnih stimulacij. Oblike, ploskev, prostor so zaznave, so urejene vizualne stimulacije z določenimi pomeni, ki jih vzamemo iz pretekle izkušnje, iz spomina, kjer so kombinirane z izkušnjami drugih čutov.

Likovno delo sloni na vizualnem in čeprav ni zgolj vizualno, vendarle ne more mimo teh organizatoričnih procesov vizualnega aparata. Likovnik, ki uresničuje svoje delo, ta proces nadzoruje s svojim vidnim aparatom, gledalec pa ga na isti način sprejema. Svetloba, prostor, teža itd. so fizikalne danosti, ki postanejo likovne šele takrat, ko jih oblikujemo, ko jim damo obliko in poseben človeški pomen.

Temeljni likovni elementi so odvisni drug od drugega zaradi svojih lastnosti, ki smo jih opisali. Logična notranja povezava, ki je predstavljena v shemi, pelje od primarnejših do sekundarnih in od enostavnejših do kompleksnejših elementov. Ob shemi so risbe, ki pojasnjujejo posamezne lastnosti likovnih elementov in ki jih lahko opišemo takole:

S svetlostnimi in barvnimi razlikami lahko orišemo vse orisane likovne prvine. Vendar lahko orišemo tudi nekatere lastnosti orisnih elementov. Več točk deluje temneje, manj točk svetleje, če jih uporabimo na svetlem ozadju. Skoraj ves tisk sloni na tem, posebno tisk z rasti. Zato lahko s točkami orišemo prostor. Prostor pa lahko orišemo s točkami tudi tako, da označimo mejne točke nekega telesa. Ker so sečišča linij v likovnem smislu točke, so vsi koti in vogali točke. Isto velja za ploskve: tri točke lahko omejijo trikotno ploskev, bodisi v obliki pravih točk ali v obliki križanj linij. Z zaporedjem točk lahko orišemo linijo, ker tako zvaobljamo oči, da se gibljejo vzdolž nakazane smeri v ploskvi ali prostoru.

Tudi z linijami lahko orišemo svetlostne razlike — to nam pove vsako modeliranje z gostenjem linij. Križanja dveh ali več linij orišejo točke. Sklenjena linija okoli nekega dvodimenzionalnega področja oriše ploskev in s tem obliko. Perspektivno usmerjene linije orišejo prostor.

Vse smeri v tej shemi vodijo k tridimenzionalnemu prostoru. Občutek prostora lahko zbudijo same svetlobne razlike, lahko ga zbudimo s primerno uporabo barvnih

lastnosti, bodisi da izrabljamo njihove svetlostne možnosti ali pa možnosti toplih in hladnih barv. Z barvami orišemo ploskve in s ploskvami omejimo prostor. Shema vključuje Kleejev princip oblikovanja prostora z gibanjem likovnih prvin: točka, ki se premika, opiše linijo kot prvo dimenzijo. Kadar se giblje linija, lahko opiše ploskev, ki je dvodimenzionalen element. Pri gibanju ploskev pa nastane tridimenzionalni prostor.

Ta shematični pregled odnosov med temeljnimi orisnimi in orisanimi likovnimi elementi pove, da je pri likovnem oblikovanju veliko možnih pot. Lahko si izberemo tisto, ki jo potrebujemo, važno pa je, da vemo, kjer bomo začeli in kam hočemo priti. Kipar si lahko izbere pot od svetlostnih razlik (svetlobe in sence) in pride naravnost, po najkrajši poti do telesa in prostora. Čeprav to uresničuje pretežno s tipom, ga vendarle nadzoruje z vidom in tako zadovolji oba čuta. Toda že keramik bo verjetno vključil tudi barvo, oba pa bosta linije v obliki zunanjih in notranjih obrisov vgradila v svoje delo. Slikar bo mogoče zanemaril tridimenzionalni prostor in upošteval samo barvne, linearne in ploskovne vrednosti, ali pa se bo, kot baročni slikarji, naslonil na močne svetlostne kontraste, jih spremenil v barvne bliske in tako govoril o svojem razumevanju telesnosti in prostora. Vsak oblikovalec pa bo moral upoštevati notranje zakonitosti posameznih elementov in jih povezati v višjo celoto, v izpoved duhovnega spoznanja. Tu bodo sicer posamezne likovne prvine izgubile del svoje individualnosti ob drugih, nikoli pa svojih osnovnih lastnosti. Nevarnost največjega nesporazuma pri likovnem oblikovanju je v poenostavljenem pojmovanju likovne predstavitve prostora. Tu se srečajo vse prvine vizualnega zaznavanja in vse pogosto obični duhovna predelava v imitaciji in kopiranju videza narave.

Opisali smo samo temeljne likovne prvine, tiste, ki v likovnem izražanju — če ga primerjamo z verbalnim — ustrezajo zvokom, glasovom. V oblikoslovje pa spadajo še druge orisane prvine, ki jih imenuje Lillian Garrett likovne spremenljivke. Če vzamemo, da so oblike stalnice v tem smislu, da lahko ista oblika spreminja svoje lastnosti, potem so likovne spremenljivke velikost, teža, položaj, smer, število, gostota in na koncu še tekstura, ker lahko nastane iz mnogih enot. Iz gostote enot. Oblikovanje likov je organiziranje orisanih in orisnih prvin v like, celote, formo pa dosežemo s kompozicijskimi principi likovne sintakse, kot so proporcionalno urejanje intervalov med likovnimi elementi, ritmi gibanj in napetosti, dinamično in statično ravnovesje, harmonija in kontrast, urejanje dominacije in poudarka.

## **21 Prostor - kako je definiran in po čem ga spoznavamo - zaznavamo**

*Likovni prostor sloni na zakonitostih našega dojetja prostora. Uresničimo pa ga z likovnimi sredstvi, z urejanjem intervalov med svetlostmi, barvami, oblikami, linijami, točkami, velikostmi, položaji, z ritmičnim gibanjem, ki nastaja iz napetosti med likovnimi prvinami. Zato likovni prostor ni naravni prostor, kajti, povedano s primerom, gozd ni katedrala in katedrala ni gozd. V katedrali stojijo arhitekturni znaki na mestih, kakor jih je določil arhitekt, ki je z določeno razvrstitvijo teh znakov izrazil svoje razumevanje sveta in človeka. V gozdu zraste drevje, kjerkoli je padlo seme, če so bili dani potrebni pogoji za njegovo rast. Prostor likovnih umetnosti — in vsak po človeku umetniško oblikovan prostor — je duhoven, nematerialen prostor, čeprav je uresničen v snovi.*

*Likovni oblikovalec se lahko odloči med dvodimenzionalno ploskvijo ali tridimenzionalnim prostorom. Omejitve in značilnosti dimenzij določijo značaj likovnih sredstev. Obe vrsti prostora zahtevata specifičen oblikovalen pristop. Kdor dela v dveh dimenzijah, uporablja meje izbrane ploskve kot fiksno mero. Ta zunanji okvir je*

referenčni okvir, v katerem se lahko giblje. Dvodimenzionalna ploskev, na kateri oblikuje, pa je slikovna ploskev. Ploskev in referenčni okvir sta v tem primeru stalna faktorja, znotraj katerih z uporabo likovnih znakov oriše bolj ali manj globok prostor, v katerem se oblike navidez gibljejo v ploskvi sami ali pa se gibljejo proti gledalcu ali od gledalca. Ravnovesje nastane znotraj referenčnega okvira. V tridimenzionalnem prostoru referenčni okvir ni vnaprej dan. Človek, oblikovalec postane sam mera prostora in ravnovesja. Na to mero priredimo fiksne točke, linije in ploskve, s katerimi gradimo likovni prostor. Likovni prostor ustvarimo z imaginacijo in prav uporaba iluzije je eden od načinov, da odpremo vrata, skozi katera lahko vstopimo v duhovni svet, v katerem dobijo občutki, misli in čustva oblike, v katerem nevidno postane vidno. Bistvo prostora, kakor ga je mogoče razumeti v njegovi mnogostranosti, je v neskončnih možnostih njegovih notranjih odnosov. S Giedion omenja tri stopnje razvoja arhitektonskega prostora: prvo pojmovanje zajema arhitekturo Egipta, Sumera in Grčije, ko še ni bil pretrgan odnos do kozmosa. Izraz takšnega odnosa leži v razporeditvi volumnov v neomejenem prostoru, v ustvarjanju prostora z igro volumnov. Notranji prostori so bili zanemarjeni. V času drugega prostorskega pojmovanja je bil prostor samo notranji prostor. Takšno pojmovanje se je končalo v začetku našega časa, ko je optična revolucija v likovni umetnosti ukinila določeno, fiksno očesno točko perspektive. To tretje pojmovanje je spet priznalo sile, ki žarčijo v prostoru svobodno postavljenih volumnov: notranji in zunanji prostor se na doslej neznan način prežemajo in predirajo. Z razvojem avtomobila in drugih modernih prometnih sredstev pa je postalo gibanje neločljiv element arhitekture; oblikovalo se je prostorsko — časovno pojmovanje naše dobe.

## 22 Pojem razdalje

Faktor kvalitete objekta

Kot smo že povedali, sta dva elementa objektov med seboj oddaljena, če je njuna medsebojna razdalja velika; nasprotno sta si blizu, če je njuna medsebojna oddaljenost majhna. Intenzivnost povezanosti je potem majhna ali velika (s predpostavko, da intenzivnost sãmo opazujemo le z vidika razdalje). Vrednost njene velikosti je torej obratno sorazmerna z razdaljo. Če označimo razdaljo z  $l$ , potem je delna kvaliteta  $q_l$ , ki jo dobimo na osnovi razdalje:

$$q_l = 1 : l$$

## 23 Likovna spremenljivka (gradnik prostora): velikost

Faktor kvalitete objekta

Z  $df$  so označeni elementi objektov, kot infitezimalne vrednosti velikosti. Delna kvaliteta  $q_V$ , ki jo dobimo na osnovi velikosti ploskovnega elementa  $df$ , je torej enaka kar samemu  $df$ :

$$q_V = df$$

## 24 Likovna spremenljivka (gradnik prostora): oblika — lega

Faktor kvalitete objekta

Element objekta  $df$  si predstavljamo, kot ravno ploskev. Tako je njena oblika določena. Z medsebojno lego elementov objekta pa je določena oblika objekta.

Glede na medsebojno lego zaznamo elemente objektov pod točno določenim kotom glede na smer povezanosti. Če želimo določiti kvaliteto elementa objekta, je ta kot pomemben. Poglejmo primer. Ploskovni element  $df$  zaznamo pod kotom  $90^\circ$  v njegovi popolnosti. Ko pa ga zavrtimo za kot  $90^\circ$ , ga pri teoretični dvodimenzionalnosti sploh ne moremo več zaznati. Delež, ki ga ima posamezni element pri določitvi kvalitete objekta v smeri povezanosti glede na velikost lastne površine, je enak vrednosti njegove projekcije izmerjeni v tej smeri. To pomeni, da je intenzivnost povezanosti toliko manjša, kolikor manjša je projekcija ploskve elementa objekta, ki jo zaznamo.

Označimo, kot pod katerim vidimo element objekta s  $\varphi$ . V smeri povezanosti dobljena velikost se razlikuje od dejanske vrednosti za sinus tega kota. Tako znaša delna vrednost  $q$  glede na lego elementa objekta:

$$q = \sin \varphi$$

## 25 Likovna spremenljivka (gradnik prostora): barva — osvetlitev

Faktor kvalitete objekta

$Sp_{(0)}$ šno znano je da se zdijo opazovalcu ploskve določenih barv bližje kot ploskve drugih barv, čeprav so dejansko vse enako oddaljene. Tako se zdi, na primer, žareče rdeča ploskev bližje kot svetlo modra. Barve vplivajo na optično dožemanje razdalje tako, da rezultat zaznave ni enak rezultatu meritve. Zdi se verjetno, da je možno ta fenomen za vsako barvo posebej določiti v obliki vrednosti relacije. Z vrednostjo je izražen odnos, ki kaže, kako sta povezana rezultata zaznave in meritve. Odnos podamo kot faktor razdalje Tako kot vpliva barva na določitev razdalje, vpliva tudi na določitev velikosti ploskve. Vemo, na primer, da črna oziroma bela barva ploskev navidezno pomanjšata oziroma povečata glede na njeno izmerjeno velikost. Tudi ta pojav lahko določimo s faktorjem za različne barve. Optično spremembo velikosti ploskve zaradi barve označimo s  $p_{(v)}$ .

Za ta pojav pa ni kriva le barva sama, temveč tudi skozi vpadno svetlobo dobljena svetlost. Pri močni luči se zdi barva svetlejša kot pri šibki luči. Poleg tega vpliva barva vpadne svetlobe na barvni ton obarvane ploskve. Ker je barva (bolje zaznavanje barve) prav tako vezana na svetlobo kot svetloba na barvo, zaznavamo skupaj z lučjo hkrati tudi barvo ploskve. Barva in svetloba sta med seboj neločljivo povezani. Zato zajamemo moč in barvo svetlobe same kar skupaj z barvo ploskve.

Torej je osvetlitev ploskve izražena s faktorjema barve:  $p_{(0)}$  in  $p_{(v)}$ .

## 26 Likovna spremenljivka (gradnik prostora): tekstura (površinska struktura)

Faktor kvalitete objekta

Vzorci na površini, na primer raster in zrnatost različnih velikosti, povzročajo navidezne spremembe velikosti in razdalje  $p_{(0)}$ oskev, podobno kot to dela barva. Tako se zdi ploskev s fino teksturo bolj oddaljena od opazovalca kot tista z bolj grobo teksturo pri enaki izmerjeni razdalji. Po drugi strani pa izgleda ploskev s fino teksturo večja kot ploskev z bolj grobo teksturo.

Kot pri barvi lahko tudi v tem primeru določimo vrednosti faktorjev. Naj bo faktor navidezne spremembe razdalje zaradi teksture  $st_{(0)}$  in faktor navidezne spremembe velikosti zaradi teksture  $st_{(v)}$ .

## **27 Likovna spremenljivka (gradnik prostora): optična tesnost**

### Faktor kvalitete objekta

Imamo brezbarvno, popolnoma ravno, polirano stekleno ploskev brez odbleskov. V idealnem primeru je ne zaznamo. Če pa je na steklu vsaj zelo tanek sloj barve ali prahu, je to že dovolj, da jo bomo lahko optično zaznali, medtem ko bomo lahko še vedno videli skozi. Gostejša ko bo obloga, se pravi, več ko bo ploskev nudila odpora pogledu, težje bomo videli skozi. Optična tesnost oziroma optični odpor popolnoma čistega stekla je neskončno majhen in ima tako vrednost 0. Z večanjem tesnosti obloge pa se odpor veča. Ko nikakor ni več možno videti skozi, dobi vrednost 1.

Iz izkušenj vemo, da je obodno in s tem prostorotvorno delovanje ploskve (na primer stekla ali pa stene iz prosojnega materiala) toliko manjše, kolikor je manjša optična tesnost. Prostor izgleda toliko »večji«, kolikor manj zaznamo njegove meje.

To spoznanje moramo vsekakor upoštevati pri določanju kvalitete elementov objektov. Velikost optične tesnosti naj bo izražena s faktorjem  $t$ .

## **28 Likovna spremenljivka (gradnik prostora): pomen**

### Faktor kvalitete objekta

Ugotovili smo že, da določajo arhitekturni prostor objekti arhitekturne vrste. Zato so objekti te vrste pri vrednotenju arhitekturnega prostora verjetno primarni, objekti drugačne vrste pa imajo manjši pomen.

Pri vrednotenju mestnega prostora, na primer trga, so v prvi vrsti pomembne zgradbe (objekti arhitekturne vrste), na trgu stoječa drevesa (objekti, ki jih ne moremo z gotovostjo uvrstiti v arhitekturno vrsto) pa gledamo praviloma kot elemente, ki trg sodoločajo. Parkirani avtomobili ne bi smeli igrati pri vrednotenju nobene vloge.

Objekte torej vidimo glede na njihovo vrsto v določenem zaporedju (po rangju). Že samo objekti arhitekturne vrste pa so lahko različnega pomena, odvisno s kakšnega vidika vrednotimo prostor. Tako lahko, na primer, notranji prostor cerkve gledamo v njeni celoti, kjer imajo posamezni deli oboda prostora (približno) enak pomen. Lahko pa ga gledamo tudi z vidika ritma, ki ga tvori zaporedje stebrov in lokov. Po tem so stebri, pilastri, niše ... proti ostalim elementom prostora bolj pomembni. Vedno je bolj pomembna razvrstitev primarno opazovanih objektov kot pa razvrstitev manj opazovanih objektov. Zaradi odgovarjajoče pomembnosti razvrstitve bo intenzivnost povezanosti večja ali manjša.

Intenzivnost povezanosti ni določena samo z velikostjo, razdaljo, lego in lastnostmi materialov elementov objektov, temveč tudi s pomembnostjo, oziroma pomenom, ki ga ti elementi imajo v odnosu do arhitekturne celote (kompozicije). Mesto, torej vrednost mesta, ki ga imajo elementi objektov glede na svoj pomen pri vrednotenju prostora, označimo s faktorjem  $a$ .

## **29 Prilagajanje oblike načinu gledanja (optične korekcije)**

Intenzivnost lahko določamo tudi drugače. Poglejmo, kako je s pogledom dobljena optična zaznava subjekta njegove odvisna od smeri gledanja.



Določimo vrednost intenzivnosti in število povezanosti, ki ju subjekt zazna s pogledom, ne da bi premikal oči na levo ali na desno, niti navzgor ali navzdol. Vemo, da znaša binokularno vidno polje človeka  $180^\circ$ . Območje ostrega vida je omejeno na kot približno  $30^\circ$ ; od tod navzven pa ostrina vida upada. Pri odklonu  $90^\circ$  je enaka 0. (Vsekakor pa na osnovi tega ne moremo potegniti nikakršnega zaključka, kako velik je pojemek ostrine pri določenem kotu.)

Pri določevanju intenzivnosti v stalni smeri pogleda izhajamo iz dejstva, da moremo znotraj kota  $180^\circ$  zaznati in presoditi vse povezanosti. Natančnost zaznave in presoje pojema z odklonom od smeri gledanja, dokler pri kotu  $90^\circ$  končno zaznava ni več možna.

### 30 Proporcija koren iz dva (kvadratura)

Razdelim format  $70 \times 50$  enot na  $7 \times 5$  kvadratov s stranico 10 enot ali pa podoben format  $70 \times 49$  enot na  $10 \times 7$  kvadratov s stranico 7 enot. Vsak kvadrat še naprej delim na kvadrate z robom 1 enote. Tako dobim mrežo debelih in tankih linij, ki je struktura (ogrodje) grafiki. Znotraj vsakega kvadrata zgradim temo s pomočjo členitve; kvadrate z robom 1 enote združujem v ploskve velike  $3 \times 2$ ,  $7 \times 5$ ,  $17 \times 12$ , in  $41 \times 29$ . Po dve enako veliki vzdolžno ležeči ploskvi lahko združim, saj se razmerje ne spremeni. Če mi 4 različni pari števil niso dovolj, lahko divizor (manjše število v paru) pomnožim s faktorjem 2 (kar je le prejšnja grafična zakonitost izražena aritmetično). Nato zložim kvadratne kompozicije tako, da se njihova notranja kompozicija smiselno nadaljuje na sosednje v vodoravni in navpični smeri. Spoštujem  $\sqrt{2}$  imanentno linearno (diskurzivno) logiko.

Gre za igro razmerij oziroma ulomkov, ki so aritmetični približki razmerja  $\sqrt{2}/1$ . Pri predlaganem postopku se igram z zakonitostjo, ki pravi, da je  $(\sqrt{2})^{-1} = \sqrt{2}/2$ . [obratna vrednost  $\sqrt{2}$  je enaka njegovi polovični vrednosti, to je  $(1.414)^{-1} = 0.707$ ; in pa, da je  $(1 + \sqrt{2}) = 1/(\sqrt{2} - 1)$  oziroma  $(1 + \sqrt{2}) = (\sqrt{2} - 1)^{-1}$ ]

### 31 Proporcija zlati rez

Razdelim format  $72 \times 45$  enot na  $8 \times 5$  kvadratov s stranico 9 enot ali pa podoben format  $65 \times 40$  enot na  $13 \times 8$  kvadratov s stranico 5 enot. Vsak kvadrat še naprej delim na kvadrate z robom 1 enote. Tako dobim mrežo debelih in tankih linij, ki je struktura (ogrodje) moji grafiki. Znotraj vsakega kvadrata zgradim temo s pomočjo členitve; kvadrate z robom 1 enote združujem v ploskve velike  $3 \times 2$ ,  $5 \times 3$ ,  $8 \times 5$ ,  $13 \times 8$ ,  $21 \times 13$ ,  $34 \times 21$  in  $55 \times 34$ . Vsako ploskev lahko povečam za kvadrat ležeč ob daljši stranici z robom te iste stranice, oziroma jo zmanjšam za kvadrat, ki leži znotraj nje ob krajši stranici z robom te iste stranice. Če dobro pogledate dane ulomke, boste videli, da gre za vrsto števil 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 in 55 ( $a_n = a_{n-1} + a_{n-2}$ ). Nato zložim kvadratne kompozicije tako, da se njihova notranja kompozicija smiselno nadaljuje na sosednje v vodoravni in navpični smeri. Spoštujem  $\phi$  imanentno ploskovno logiko.

Gre za igro razmerij oziroma ulomkov, ki so aritmetični približki razmerja  $\phi$  ( $\phi = \sqrt{(5 + 1)/2}$ ). Pri predlagani operaciji se igram z zakonitostjo, ki pravi, da je  $\phi^{-1} = \phi - 1$ .

[obratna vrednost  $\phi$  je enaka njegovi vrednosti zmanjšani za 1. ( $1.618^{-1} = 0.618$ )]