

Ponedeljek
Od 15.00 do 18.30 (4 ure)

30 PR 5V

FERI - MEDIJSKE KOMUNIKACIJE

1. LETNIK (del 1)

Št. leto 2014/15

PREDMET

OSNOVE VIZUALNEGA OBLIKOVANJA

red. prof. Oto RIMELE, akad. slik. spec.

Borko TEPINA, akad. slik.

1. CILJI IN VSEBINE PRI PREDMETU OSNOVE VIZUALNEGA OBLIKOVANJA

CILJI

Prepoznavanje čutno-zaznavne stvarnosti skozi analitične procese, ki omogočajo ustvarjalno **likovno mišljenje in delo**. Raziskovanje ustvarjalnih interpretativnih postopkov, ki zmorejo vsebinsko uresničiti zastavljene likovne cilje. Prostorsko razumevanje stvarnosti tako na **čutno-zaznavni ravni** kot tudi **likovno-pojmovni ravni**. Določiti aksiomatsko jedro **likovnemu jeziku**, praktično in teoretično doseganje likovnih pojmov.

Posredovanje analitičnih mišljenjskih vzorcev, ki so nastali na podlagi raziskovanja likovne umetnosti, kot tudi drugih zvrsti umetnosti. Raziskovanje, ozaveščanje in spoznanje o celovitosti umetniške tvorbe. Ugotavljanje postopkov - tako miselnih (teoretičnih) kot praktičnih v smislu abstrahiranja ustvarjalnih postopkov v območje zakonitosti likovnega oziroma umetniškega formuliranja. **Razkrivanje narave, smisla in pomena umetniškega delovanja. Osvajanja temeljnih likovnih prvin in kompozicijskih principov v doseganju likovnega sporočila.**

V s e b i n a

Mesto likovne stvarnosti v kontekstu vizualne kulture in vizualnih informacij. Likovna govorica in likovni znakovni sistem. Primerjava različnih znakovnih sistemov. Elementi likovne prakse. Likovne zakonitosti tvorjenja pomena. Čutnost in miselni aparat. Kriteriji za presojanje pomena likovne kompozicije. Vizualni in likovni prostor. Časovnost in prostor. Teorije estetike, vizualno in likovno mišljenje. Jezik kot sistem izražanja in sporočanja. Pojmi in terminologija.

TEMELJNI ŠTUDIJSKI VIRI

- **R. Arnheim:** *Art and Visual Perception. A psychology of the Creative Eye.* Berkeley: University of California Press, 1965 (tudi srhv. prevod: Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja, Beograd: Univerzitet u Beogradu).
 - **R. Arnheim:** *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff.* Köln: Verlag M. Du Mont, 1972 (cf. tudi shrv. prevod: *Vizuelno mišljenje.* Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1985).
 - **Johannes Itten:** *Umetnost barve,* Študijska izdaja, Jesenice 1999.
 - **Jožef Muhovič:** *Razmislek o mestu in vlogi (likovne) teorije v likovni praksi,* Likovne besede 14, 15, 16; str. 36–45, Ljubljana 1990.
- M. BUTINA,** *Slikarsko mišljenje (Od vizualnega k likovnemu),* Cankarjeva založba, v Lj. 1995.
- **Milan Butina:** *Elementi likovne prakse,* Mladinska knjiga, Ljubljana 1982.
 - **Milan Butina:** *Območje in hierarhija temeljnih likovnih prvin,* Realnost likovne teorije (zbornik), Raziskovalni inštitut ALU, str. 14–35, Ljubljana 1995.
 - **Vasilij Kandinski:** *Od točke do slike,* Cankarjeva založba, Ljubljana 1995.
 - **INTERDISCIPLINARNOST BARVE** (različni avtorji); DKS, Maribor, 2001

Seznam tem in vaj:

Tema 1: VSAKDANJE IN LIKOVNO MIŠLJENJE (06. 10. 2014)

Kazalo:

STVARNOST - MIŠLJENJE - GOVOR (M. Butina: *Slikarsko mišljenje*, str. 25-31)

VIZUALNI GOVOR IN VERBALNI GOVOR (M. Butina: *Slikarsko mišljenje*, str. 32-40)

LIKOVNI JEZIK (M. Butina: *Slikarsko mišljenje*, str. 203-229)

JEZIK,

sistem izražanja misli; komuniciranje med ljudmi z zvočnimi ali vidnimi znaki.

25, 26, 27, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 38, 114, 137, **203-216, 217-229**, 240, 263

(M. **BUTINA**, *Slikarsko mišljenje (Od vizualnega k likovnemu)*, Cankarjeva založba, v Lj. 1995, slovarček)

25, 26, 27, 30, 31

Vaja 1: PRIMERI LIKOVNEGA IZRAŽANJA – ANALIZA LIKOVNIH DEL

Vaja 1a: Cesta s cipresami, soncem in luno, 1890

(Van Gogh, 92 x 73 cm, olje na platnu,

Vaja 1b: S Ž (Joan Miro)

(Joan Miro, 1938, olje na platnu, 162 x 130 cm, The Museum of Modern Art, New York)

Vaja 1c: La vie (Pablo Picasso, modro obdobje)

(1903, olje na platnu, 197 x 127 cm, Cleveland Museum of Art)

Tema 1: VSAKDANJE IN LIKOVNO MIŠLJENJE

1. KOMUNIKACIJA IN RAZLIČNI ZNAKOVNI SISTEMI

"Jezik je vsako **komuniciranje med živimi bitji**" (splošna definicija iz Encyclopaedia Britannica) 204

Če izhajamo iz splošne definicije jezika, ki pravi, da je jezik »vsako komuniciranje med živimi bitji«¹, in se omejimo na komunikacijo med ljudmi, lahko jezik pojmuje kot *znakovni sistem*², s katerim se izražamo in sporočamo. Pri tem pa samoumevno ugotavljamo, da je znakovnih sistemov, s katerimi se človek izraža in sporoča, več. Sporočilnost gibanja telesa npr. v gledališki igri in plesu, izrazni pomeni zvokovnih kompozicij v glasbi niso nič manj razvidni, ko jim posvetimo našo iskreno pozornost. Prav tako smo lahko presenečeni nad bogastvom izraza in sporočila takrat, ko se srečujemo z likovnimi stvaritvami. Zaznavanje podob v nas zmore zbuditi čustva, pomene in mišljenja, za katere ne bi mogli dejati, da obstajajo kot slučajnosti. Kot piše Wittgenstein: »*Ker je jezikov obilo in so medsebojno različni, vsi pa so naše delo, naš "dogovor", je jasno, da gremo s konkretnim primerom lahko le do roba ustrezne "jezikovne igre". Naprej ne moremo več. Rečemo lahko le še: »Tu se igra ta in ta igra*«.»³

"Jezik bi lahko imenovali **področje artikulacije...**," piše de Saussure

... jezik lahko definira kot "**izražanje in sprejemanje misli in čustev**. To implicira uvrstitev jezika v sodobni termin 'komunikacija', po katerem prehaja informacija od tukaj drugam. Opozoriti je treba, da ta definicija jezika ne specificira sredstev, s katerimi so misli in čustva izražena ali razumljena, kodirana ali dekodirana. Verbalni simboli so med temi kanali prav gotovo najodličnejši, zagotovo pa niso edina sredstva komunikacije." (citirano po: Deich&Hodges, Language without Speech, str. 23) 206

Ferdinand de Saussure: "Če abstrahiramo njen besedni izraz, je s psihološkega stališča naša **misel brezoblična, nedoločena masa**. Filozofi in lingvisti so se vedno strinjali v priznanju, da bi bili brez pomožnih **znakov** nesposobni razlikovati na jasen in stalen način eno misel od druge. Vzeta kot sama zase je misel kot meglica, kjer ni nič nujno omejeno. Ni vnaprej določenih idej in nič ni razločno pred pojavom jezika.

JEZIK = sistem znakov = materializacija mišljenja = je sistem za sporočanje in izražanje

JEZIK = sposobnost za akcijo na simboličnem nivoju

¹ M. Butina: *Slikarsko mišljenje*, str. 204 (Encyclopedia Britannica.).

² M. Butina: »Jezik, sistem izražanja misli; komuniciranje med ljudmi z zvočnimi ali vidnimi znaki« (*Slikarsko mišljenje*, str. 327.).

³ Navedeno po: A. Ule: *Filozofija Ludwiga Wittgensteina*, str. 83 (L. Wittgenstein: *Filozofske raziskave*, par. 654.).

Posamezni jezikovni znak nadomešča predmete in pojave iz stvarnosti.

Različni jeziki so torej različni sistemi za izražanje in sporočanje.

STVARNOST = predmeti in pojavi

Jezikovni znakovni sistem omogoča PONOTRANJENJE stvarnosti in MIŠLJENJE.

Govor ima tedaj **dve funkciji**: funkcijo **zunanje komunikacije individua** z drugimi in enako pomembno funkcijo **notranje manipulacije s svojimi lastnimi mislimi** in je mogoče prevajati notranji govor v zunanjšega in obratno. (206)

Verbalni govorni ni edina oblika izražanja misli, obstajajo tudi druge oblike, ki jim lahko damo naziv "govor" ali "jezik", ne da bi s tem nujno mislili na verbalni način komunikacije misli ter na njihovo pisano verzijo. (206)

VERBALNI JEZIKOVNI SISTEM IN LIKOVNI ZNAKOVNI SISTEM

VERBALNI ZNAKOVNI SISTEM = pisanje in govor z uporabo verbalnih znakov

LIKOVNI ZNAKOVNI SISTEM = LIKOVNI JEZIK = LIKOVNO MIŠLJENJE = LIKOVNA MATERIALIZACIJA

Likovna umetnost

Likovno umetnost lahko definiramo kot (pre)oblikovanje vidnega in tipnega prostora. Zatorej je likovno oblikovanje utemeljeno na zakonitostih čutov vida in tipa, pa še čuta za ravnotežje in čuta za lastno telo. (Butina)

Povezavo čutil in možganov lahko opišemo v takšnem zaporedju: čutila – paleokorteks – neokorteks. Čutila prejemajo dražljaje - sporočila iz okolja...(Butina)

Likovna teorija se torej ukvarja s postopki **likovne artikulacije** in je spreminjanje doživljanja (psih. dogajanja) v realnost materialno-čutne oblike likovnega dela. (Muhovič)

Strnjeno:
temeljna naloga likovnega ustvarjalca = **LIKOVNA ARTIKULACIJA**
(Muhovič)

Pri likovni artikulaciji gre za materializacijo likovne znakovnosti, ki smo jo dosegli s pomočjo psihično-konceptualnih orodij. **Senzacija** (čutno doživljanje) spreminjamo v **percepcijo** (zavestno psihično dojetje).

senzacija = (nlat. občutek) učinkovanje realnosti na čutila
percepcija = (lat. sprejet, zaznati) dojetanje vtisov iz zunanjega sveta s čutili; dojeti

Vsakdanje in likovno gledanje

VSAKDANJE GLEDANJE (vizualno gledanje)

LIKOVNO GLEDANJE (produktivno gledanje, del produktivne prakse)

VIZUALNA REALNOST IN LIKOVNA REALNOST

- vizualne danosti so pogoj za likovno gledanje
- likovna izrazila je bilo potrebno iz vizualne danosti šele izpostaviti
- z analitično presojo je mogoče iz vizualne danosti izločiti likovne danosti – tj. likovne elemente
- likovna izrazna sredstva je mogoče definirati kot abstrahiranje vizualnega sveta in kot konstitutivne elemente likovnega sveta
- tako smo z analizo vizualne stvarnosti pridobili likovna izrazila oziroma likovne elemente, ki sedaj obstajajo kot orodje likovnega mišljenja in kot sestavni del likovnega jezika
- likovni ustvarjalec torej z izbranimi likovnimi izrazili dosega likovno formulacijo zamisli

Primer jabolka na prtju – zelenega jabolka na rdečem prtju – abstrahiranje vizualne situacije na raziskovanje odnosa med zeleno in rdečo barvo.

Stvarnost – vizualna stvarnost (npr. drevo) – analiza bistvenih prostorskih oz likovnih zakonitosti – abstrahiranje na elemente (smer, velikost, oblika, razmerja, barva, volumen, itd.) – komponiranje elementov v likovni materializaciji

ELEMENT / iz. Latinske besede **elementum** = prvotno, primarno, temeljno

1. splošno: počelo, začetek, temelj nečesa, osnova, podlaga
2. zadnja meja pri razstavljanju (atom nedeljiv)

REALIZEM SREDSTEV

- realizem koncepcije
- realizem metjeja /medija/
- realizem likovnih izraznih sredstev

NATURALIZEM

- izpostavljen je realizem motiva
- iluzija motivne predloge

Pridobitev **verbalnega govora** človeku dopusti, da se dvigne nad neposredno, čutno zaznavanje, nad surove čutne podatke, do analize odnosov zaznanih stvari in pojavov, ki jih sintetizira v miselnih kategorijah. Tako ga uposobi, da organizira svoje obnašanje ne samo v skladu z zaznavno situacijo, ampak tudi v skladu z bolj globoko kategorialno refleksijo sveta in se na ta način osvobodi neposredne čutnosti. Ta **pridobljena miselna svoboda omogoči tudi likovnemu mišljenju**, da svobodno razpolaga s čutnim materialom in ga organizira na nov način v zamisli in ko se misel vrača v čutno obliko v dejanju slikanja ali kiparjenja. (35)

Zato je tudi glavna vsebina likovnega mišljenja razmišljanje o prostoru, o prostorskih lastnostih stvari in pojavov.(36)

Vendar pa za likovno mišljenje ni edina čutna osnova vid. Z vidom uspešno sodeluje več čutov, ki jih zato lahko imenujemo likovne čute, ker sodelujejo v zaznavanju prostora. Ti čuti so:

1. čut za ravnovesje (s središčem v srednjem ušesu)
2. Čut za lastno telo (katerega čutila so v notranjih organih in v koži)
3. Čut za tip.

vsakdanji videz sveta.....vsakdanje vizualno mišljenje

Toda v nasprotju z **vsakdanjim mišljenjem**, ki izbrane vizualne podatke zapre v fiksne pojave vsakdanjosti, pa so po **likovnem mišljenju** izbrane vidne zaznave šele osnova za kritično likovno analizo videza stvarnosti in za njeno preoblikovanje v likovnem ustvarjalnem procesu.(37)

Likovno mišljenje na ta način razkrene okostenelost vsakdanjega (vidnega) sveta in ga preoblikuje v nov, zgodovinsko in družbeno primernejši prostorski pojav. S tem spremeni strukturo vidnega sveta in prostora in pokaže na njegovo historično pogojeno bistvo. (37)

filozof B. W. Bridgeman:

"**Struktura mišljenja** zato na kar otipljiv način ni ista kot **struktura izkustva**, očitno pa je zelo blizu **strukturi jezika**... Toda tudi to dvoje ni identično; mišljenje je neskončno bogatejše, ker lahko vsebuje zavest o stalno spreminjajočem se ozadju konotacij, ki niso izrazljive v jeziku. Ker je torej mišljenje bližje izkustvu kakor jezik, lahko pričakujemo, da nas jezik lahko spravi v nekatere težave, ki pa se jim izognemo z dovolj ostro analizo."
... gre za neuspešnost mišljenja, da bi točno reproduciralo kvaliteto izkustva.

B. W. Bridgeman. The nature of Physical Theory, Dover Publication, New York, str. 25-26

In ker je likovno mišljenje specifična oblika produktivnega mišljenja, je razumljivo, da ga ne smemo presojeti s stališča vsakdanjega vizualnega mišljenja, ampak iz njegovih lastnih zakonitosti. (27)

vidna stvarnost likovno mišljenje likovni jezik

1. **čutna, vidna stvarnost** se v likovnem mišljenju spremeni v miselno abstraktno spoznanje, ki stvarnost s tem negira, čeprav ohrani njeno dialektično strukturo;
2. to **miselno spoznanje** se čutno izrazi v likovnem jeziku, ki je spet materialen in s tem negira abstraktnost likovnega mišljenja, v ureditvi svojih materialnih nosilcev pa ohranja na eni strani dialektično strukturo likovne zamisli ob upoštevanju zakonitosti vizualnega zaznavanja;
3. zaradi materialnosti nosilcev likovnega jezika je dosežen smoter likovnega mišljenja kot produktivnega mišljenja: **preoblikovanje vidne stvarnosti z opredmetenjem likovne**

misli - sodbe. To opredmetenje po svoji strani vpliva na nadaljnji razvoj likovnega mišljenja in na spremembo vizualne stvarnosti. (30)
Ko likovnik slika, misli **likovno**, ne **verbalno**; ni pa vse, kar je likovno izrazljivo, tudi verbalno izrazljivo (in obratno). (31)

Vizualni govor pa ni že **spoznanje**, veliko stvari in pojavov občutimo, ne da bi jih spoznali.

Ko likovnik slika, misli **likovno**, ne **verbalno**; ni pa vse, kar je likovno izrazljivo, tudi verbalno izrazljivo (in obratno). (31)

...znotraj likovnega dela je likovnik omejen na jezik svoje umetnosti in na njene metode. Zato se ne more vprašati ne povedati o stvarnosti ničesar kar bi preseglo meje likovnih možnosti.

Vsi **pojmi** pa imajo **verbalna imena**, besede. Ti pojmi z imeni po svoji strani tudi pomagajo vizualnemu mišljenju, da vizualne občutke organizira v vizualne zaznave, v diskretne enote stvarnosti, v vizualne ekvivalente besed. (33)

Rudof Arnheim:

"**Spoznavne** funkcije, ki jih imenujemo **mišljenje**, niso nad duševnimi procesi in niso zunaj zaznavnih procesov, ampak so bistveni del samega zaznavanja. To so funkcije kot: aktivno raziskovanje, izbiranje, dojetje bistvenega, poenostavljanje, razreševanje nalog, kombiniranje, razlikovanje, dajanje v odnose... Pod spoznavanjem razumem tiste duševne funkcije, ki sodelujejo pri sprejemanju, spravljanju in predelavi (dejanskega materiala) dejstev, torej čutno zaznavanje, spomin, mišljenje in učenje... Zdi se mi, da ni nikakršnih miselnih procesov, ki vsaj v principu ne nastopajo v zaznavanju. Gledanje je nazorno mišljenje." (38)

Rudof Arnheim. Anschauliches Denken, Verlag Du Mont, Schauberg 1972, str. 24

naravno mišljenje produktivno (likovno) mišljenje

Likovna zamisel je neke vrste projekt za preoblikovanje čutne, vsakdanje stvarnosti v novo resničnost, ki bo v skladu s čustvenimi in razumskimi življenjskimi potrebami človeka v določenem času in družbi. Zato je likovna podoba umetnikove zamisli nujno različna od videza vsakdanjega sveta, čeprav mu je lahko tudi podobna. (39)

Vaja 1: PRIMERI LIKOVNEGA IZRAŽANJA

(Van Gogh, Joan Miro, Pablo Picasso)

LIKOVNO DELO/ UMETNINA/ LIKOVNA FORMA

KAJ VIDIMO (KAJ ZAZNAVAMO)?

ALI AVTOR **KAJ** IZRAŽA?

ALI NAM AVTOR **KAJ** SPOROČA?

KAKO JE TO STORIL?

KATERA **IZRAZNA SREDSTVA** JE UPORABIL?

KATERE **STRATEGIJE** JE UPORABIL?

KAKO JE AKTIVIRAL NAŠE ZANIMANJE?

KATERO **VRSTO JEZIKA** JE UPORABIL?

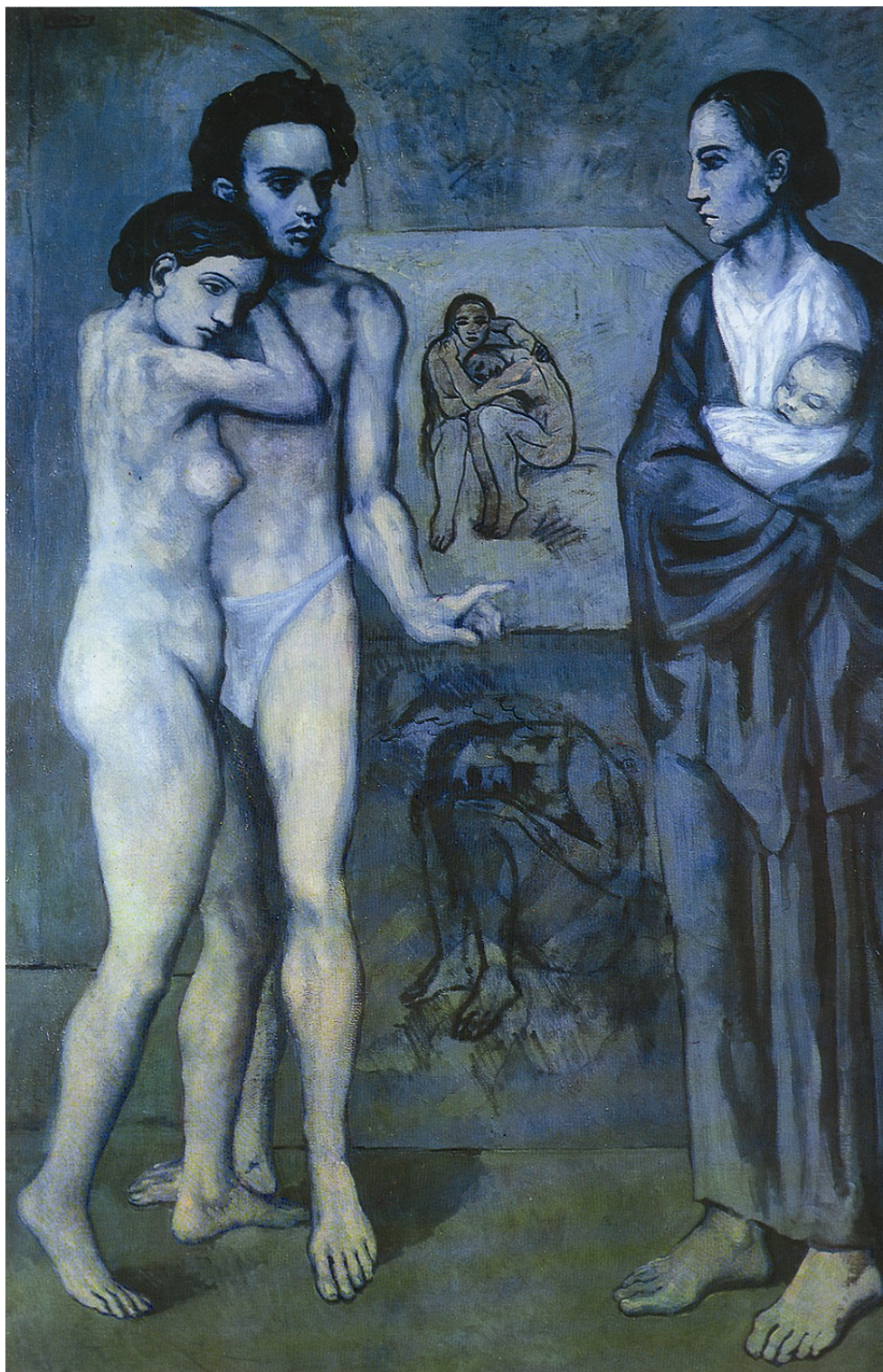
ALI JE AVTOR SVOJO **MISEL**, SVOJE **ČUSTVO** KODIRAL?

ALI JE LIKOVNO DELO **KOMPLEKSNA** TVORBA?

KAJ JE AVTOR ŽELEL »POVEDATI«?







Likovno delo kot sredstvo komuniciranja

STRUKTURA NIVOJEV KOMUNICIRANJA

INTUITIVNO-NEPOSREDNI NIVO – INN
FORMALNO-PODATKOVNI NIVO – FPN
IKONOGRFSKI NIVO – IN
NIVO LIKOVNIH IZRAZNIH SREDSTEV IN STRATEGIJ – NLISS
CELOSTNO-SPOZNAVNI NIVO - CSN

**Tema 2: LIKOVNO KOMPONIRANJE
KOT SREDSTVO ARTIKULACIJE (13. 10. 2014)**

Kazalo:
**SKRITA STRUKTURA KVADRATA
RAVNOVESJE**

RUDOLF ARNHEIM: "Art and Visual Perception"
"Umetnost in vizuelno zaznavanje", Beograd 1987

Vaja 2: RED IN KAOS

Vaja 2a: ORDO

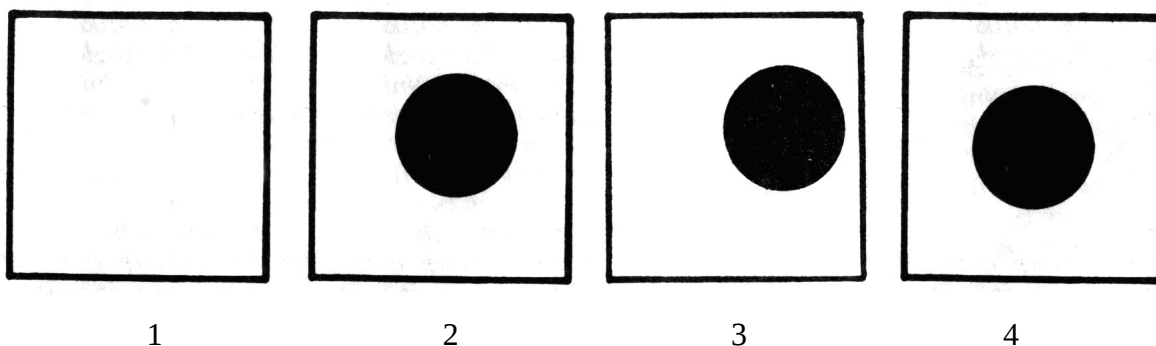
Vaja 2b: KAOS

Vaja 2c: LIKOVNO KOMPONIRANJE

Skrita struktura kvadrata

RUDOLF ARNHEIM: "Art and Visual Perception"
"Umetnost in vizuelno zaznavanje", Beograd 1987

Primer: prazen kvadrat v katerega smo postavili črn krog

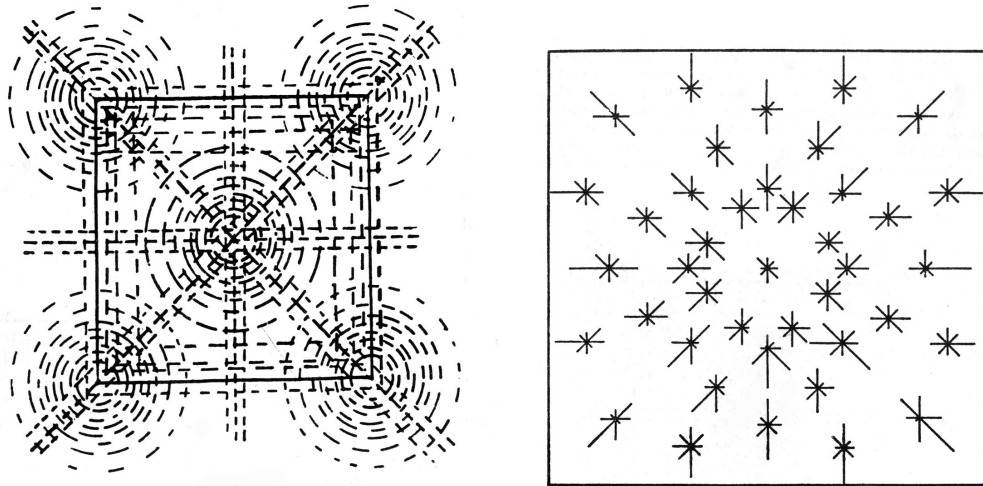


primer 1 (navidezno prazen kvadrat)

primer 2 (črn krog si želi v središčno stabilno lego)

primer 3 (desna vertikala privlači črn krog)

primer 4 (črn krog v središčni legi)



"Tako opazimo, da ima predmet določeno velikost, to je, da leži na lestvici med zrnom soli in goro. Na lestvici svetlostnih vrednosti je beli kvadrat visoko, črni krog nizko. Podobno za vsak predmet vidimo, da zavzema določeno mesto. Knjiga, ki jo berete ima določeno mesto, ki ga odreja soba okoli nas in predmeti v njej - med njimi tudi vi sami." (16,17)

"Videti nekaj pomeni odrediti temu predmetu mesto v dani celoti: umeščanje v prostoru, označiti velikost na metru, ali določiti svetlost ali razdalijo." (17)

"Vizualni doživljanje je dinamičen... , to kar človek ali žival zaznava ni samo razpored predmetov, barve, oblike, gibanja ali velikosti. Predvsem imamo opraviti z medsebojnim vplivanjem usmerjenih napetosti..., te napetosti so pomemben del vsakega zaznavanja velikosti, oblike, položaja ali barve... Ker imajo velikost in smer, za te napetosti lahko rečemo, da so psihološke 'sile'." (17)

"Če krog dojemamo kot nekaj, kar stremi v središčno pozicijo, je tisto kar njega privlači v sredino fizično odsotno v sliki."

"Vizualna figura kot je kvadrat na pr. 1 **je in ni prazna**. Njeno središče je del kompleksne skrite strukture, ki jo lahko raziskujemo s pomočjo kroga, podobno kot uporabljamo kovinske opilke, da bi raziskovali sile znotraj magnetnega polja. Če krožno obliko postavimo na različna mesta v kvadratu, le-ta na določenih mestih deluje stabilno in umirjeno, na drugih jo 'vleče' v določeni smeri na tretjih na nas deluje neodločno in nejasno." (17)

"Krog je znotraj kvadrata umeščen naj bolj stabilno takrat, kadar se njegovo središče pokriva s središčem kvadrata." (18)

"Neformalne raziskave so pokazale, da na krog ne vplivajo samo robovi in središče kvadrata, temveč prav tako križna povezava središčne vertikale in horizontale, ter diagonali. Središče -to najpomembnejše mesto, ki privlači in odbija, nastane s križanjem štirih glavnih strukturalnih linij. Druge točke, so glede na to središčno manj močne. Njihovo privlačnost je mogoče določiti."

strukturni skelet kvadrata

KAJ SO SILNICE ZAZNAVANJA? /str. 21/

Predvidevamo, da silnice, ki jih zaznavamo v kvadratu obstajajo v obeh področjih obstajanja (eksistence):

- a) kot fizična realnost in
- b) kot psihična realnost.

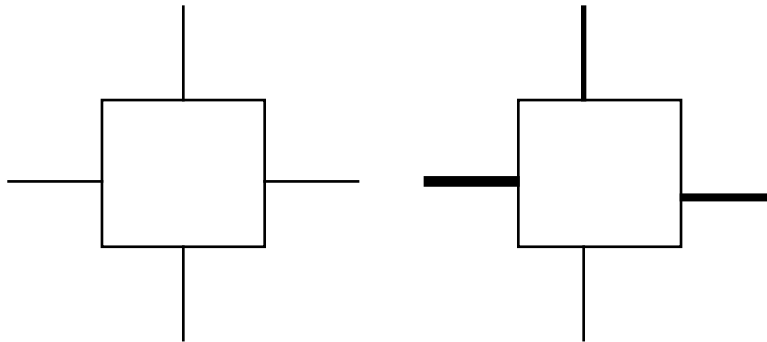
Psihološko te silnice obstajajo znotraj kvadrata kot aktivna dejstva, ki vplivajo na zaznavanje slehernega gledalca. Ker imajo te silnice svojo intenziteto in smer, le-te ustrezajo tudi pogojem, ki so jih fiziki postavili v smislu definiranja fizične realnosti.

Gledalec te sile povezuje s predmeti, ki jih opazuje na sliki. Lahko se odločimo in te sile označimo kot "iluzijo". Pomembno se je zavedati, da gledalca zanima izgled; npr. če na sliki zid izgleda poševen, je za gledalca poševen in kot tak tudi obstaja v realnosti slike.

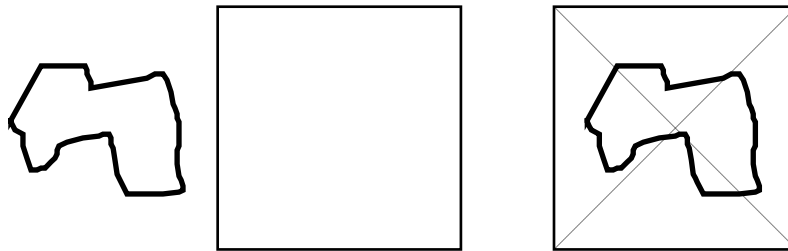
PSIHOLOŠKO IN FIZIČNO RAVNOTEŽJE

Zakaj je ravnotežje bistven del vizualnih celot.

Za fizike je ravnotežje stanje v katerem so vse sile, ki delujejo na neko telo vzajemno izenačene.



Fizikalna definicija ravnotežja prav tako velja za optično ravnotežje. Vsaka oblika ima svoje **težišče** - (ploščate oblike postavljamo na prst; primer iskanja težišča s pomočjo oblike in okvirja: kadar sta oblika in okvir uravnotežena, se njuni težišči ujemata)



oblika

okvir

Le pravi oblikam je mogoče matematično določiti težišče, ostalim oblikam pa težišče določamo intuitivno.

Vendar se težišče na **steno obešenega praznega platna** v celoti ne ujema z težiščem, ki smo ga dobili tako, da smo težišče iskali s pomočjo prsta. Vertikalni položaj platna vpliva na razporeditev optične teže, prav tako kot to počnemo z barvami, oblikami oz. prostorom slike. Prav tako optičnega središča plastike ni mogoče določiti preprosto tako, da jo obesimo na vrstico. Prav tako je za določanje optičnega ravnotežja pomemben material plastike (teža) in lega v prostoru: ali plastika lebdi, ali je na podstavku; ali je v praznem prostoru ali v niši.

ZAKAJ RAVNOTEŽJE ?

Tako v fizikalnem kot v optičnem pomenu je ravnotežje stanje razporeditve v katerem je vsako gibanje (akcija) prešlo v stanje mirovanja. V neki uravnoteženi kompoziciji so vsi dejavniki te kompozicije (oblika, smer, položaj ...) medsebojno povezani tako, da se nam zdi, da ni mogoča nobena sprememba. Celota izgleda kot "nuja", prav tako posamezni deli celote. Nobeden element ne želi spremeniti položaja oz. oblike z namenom, da bi vzpostavil stanje, ki se bolje povezuje v strukturno celoto.

Kadar se v umetniškem delu pojavlja neravnotežje, v percepcijo vnaša nerazumljivost oz. dvom, da gre za nedokončano likovno kompozicijo. Pojavlja se misel, da je bil ustvarjalni proces v določenem trenutku zaustavljen (zamrznjen).

Kompozicija torej zahteva spremembo in nadaljevanje dela, razen če umetnik ni zavestno želel izraziti nelagodnost, ki jo porušeno ravnotežje v gledalcu povzroča.

Seveda pa ravnotežje ne zahteva simetričnosti. Umetnik najpogosteje uporabljajo princip "neenakosti".

princip dinamičnega ravnovesja

Rudof Arnheim (UVO): str. 26 /ravnotežje asimetričnega, nestabilnost psevdosimetričnega

Test Maitlanda Graveza:

Prikaz 1:

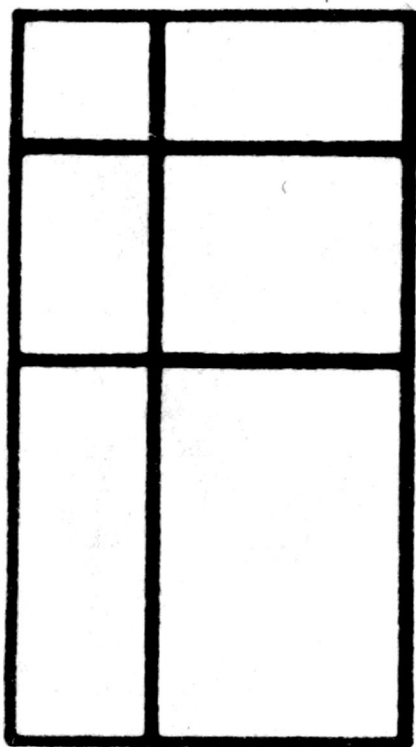
- **a** (kompozicija je dobro uravnotežena, živa v kombinatoriki kvadrata in pravokotnikov različnih oblik, razmerij in smeri, medsebojno povezovanje je stabilno in vzajemno, vse je nujno in ni potrebe po spremembah)
- **b** (razmerja med posameznimi deli le rahlo drugačna, vertikalna os je v primerjavi s tisto iz primera a nestabilna; prisotno je nelagodje v nesigurnosti opazovalca ali gre za enakost ali različnost med posameznimi deli, ali gre za simetrijo ali asimetričnost, ali vidimo kvadrat ali pravokotnik – skratka ne moremo natančno reči kaj ta celota predstavlja)

Prikaz 2:

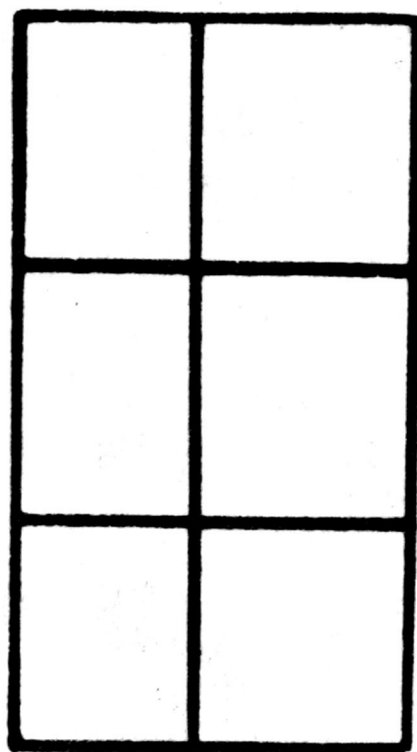
a (ta kompozicija prav tako povzroča nelagodje in dvosmiselnost, odnosi linij niso povsem pravokotni oziroma pod izrazitim naklonom, štiri linije so po dolžini sicer različne vendar ne dovolj, da bi prepričale pogled, da so različne; podoba nekako lebdi in niha med jasno geometrijsko zasnovanostjo in prikazom nekakšnega otroškega zmaja)

b (ta kompozicija je v primerjavi z kompoziciji **a** povsem jasna v smislu orientacije gledalca, saj jasno kaže razlike med posameznimi deli celote)

Prikaz 1

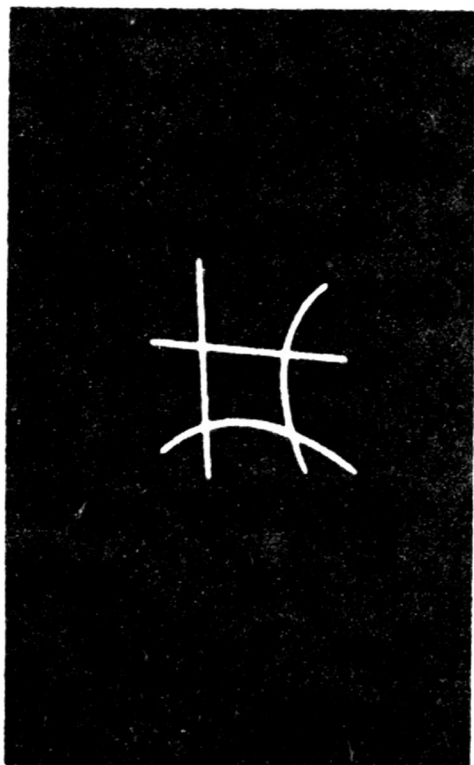


a

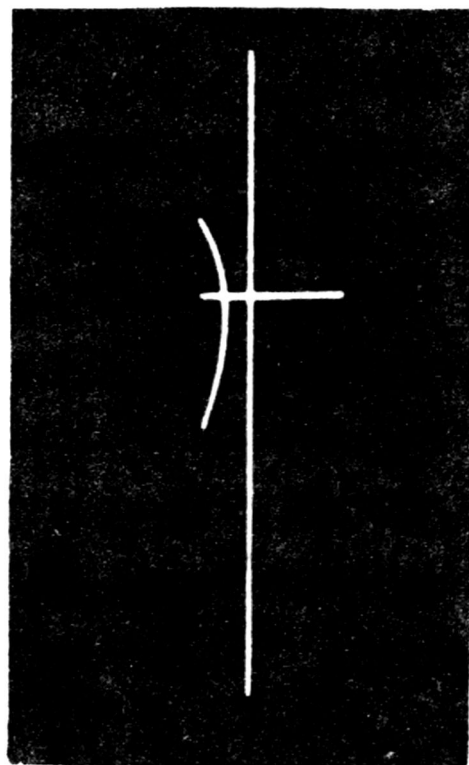


b

Prikaz 2



a



b

Tema 3: KOMPONIRANJE IN FORMAT (20. 11. 2014)

Vaja 3:

3a: FORMAT, KOMPOZICIJA IN POMEN

3b: FORMAT, KOMPOZICIJA IN POMEN

3c: AKTIVIRANJE HARMONIČNE DIAGONALE

3d: AKTIVIRANJE DISHARMONIČNE DIAGONALE

osnovni pojmi:

- kompozicija/ format
- dinamično ravnovesje
- morfološke povezave
- svetlostne povezave
- pricipi gradnje kompozicije

format:

MILAN BUTINA. SLIKARSKO MIŠLJENJE, CZ, LJUBLJANA 1995

slovarček likovno teoretičnih pojmov:

FORMAT, RAVNOVESJE, KOMPOZICIJA

Rudolf ARNHAJM. Umetnost i vizuelno opažanje, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1987, str. 16 - 41

Vasilj KANDINSKI. Od točke do slike, Cankarjeva založba, Ljubljana 1995, str. 188 -212

Temeljna ploskev kot znak /Kandinski

Vasili Kandiski, *Od točke do slike*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1885, str. 188-212

"S temeljno ploskvijo označujemo snovno ploskev, izbrano, da sprejme vsebino dela. Poslej jo bomo označevali s TP." (188)

2 x dva para črt/

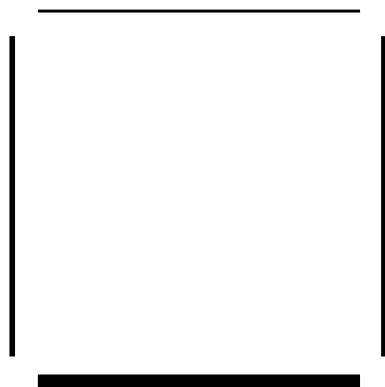
- dve vodoravnici (hladno mirovanje)
- dve navpičnici (toplo mirovanje)

Temeljni zvok TP je torej določen kot oblikovanje zvoka med vodoravnicama in navpičnicama (=objektivni zvok TP).

Kvadrat

"Najbolj shematična oblika temeljne ploskve je kvadrat - oba para mejnih črt premoreta enako moč zvoka. Hladnost in toplost sta relativno izravnani. "

"Toda 'popolno' objektivno sestavo 'popolno' objektivne prvine s 'popolno' objektivno TP je potrebno razumeti le relativno. Absolutne objektivnosti ni mogoče doseči."



Vasilij KANDINSKI/ Temeljna ploskev/ Diagram 1

"Lega obeh vodoravnih črt je zgoraj in spodaj. Lega obeh navpičnih črt je na desni in levi."

diagram 1:

ZGORAJ ---- lahkost, sprostitvev, svoboda; zavrtost je skrčena na minimum (hladno)

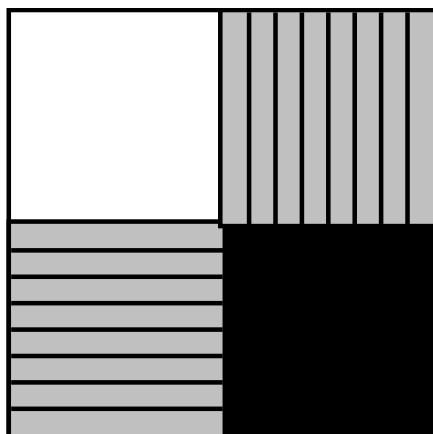
SPODAJ ---- zgostitev, teža, vezanost; zavrtost doseže svoj maksimum (hladno)

LEVO (zgoraj) ---- lahkost, sprostitvev, svoboda (toplo)

(spodaj) ---- zgostitev, teža, vezanost (toplo)

DESNO (zgoraj) ---- zgostitev, teža, vezanost (toplo)

(spodaj) ---- zgostitev, teža, vezanost (toplo)

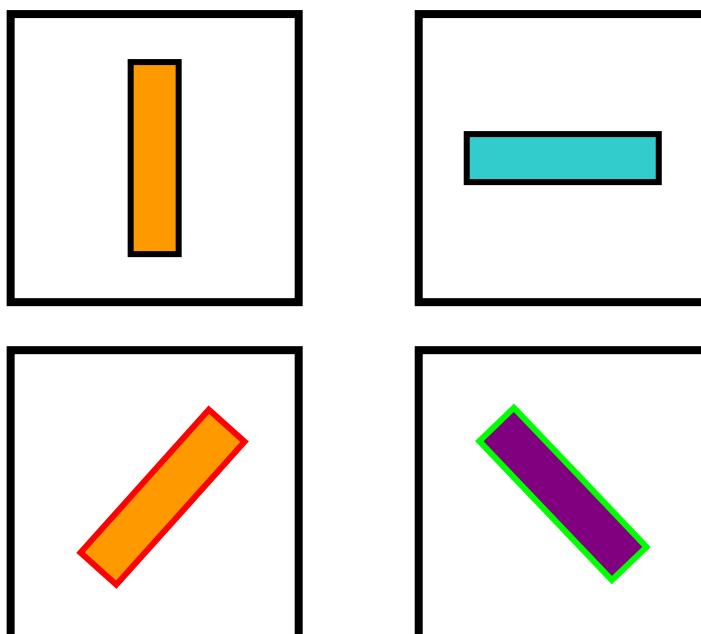


Vasilij KANDINSKI/ Temeljna ploskev/ Diagram 2

LITERARNO PODAJANJE POMENA TP:

SMER NA LEVO/hoja proti 'levemu'/ osvoboditev, gibanje v daljavo,
pustolovsko dejanje, hitrost

SMER NA DESNO/hoja proti 'desnemu'/ vezanost, dom, cilj je mirovanje



vertikalna lega "topli mir"

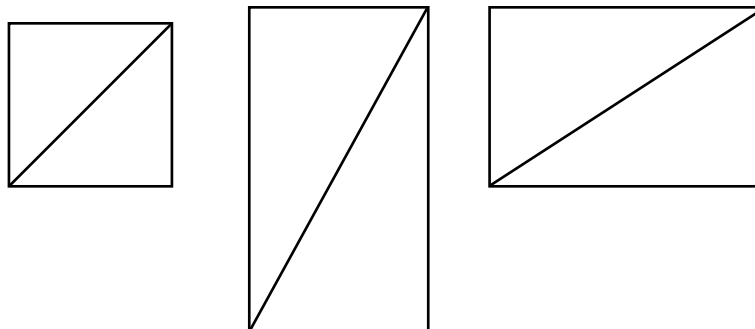
vodoravna lega "hladni mir"

poševna "harmonična" lega

poševna "disharmonična" lega

VISOKI IN DOLGI FORMATI

Diagonala, ki deli format na dva dela, v 'visokih formatih' (portret) presega kot 45 stopinj medtem ko se pri 'dolгих formatih' kot manjša. Zavoljo tega more služiti kot nekakšno merilo napetosti.



45°

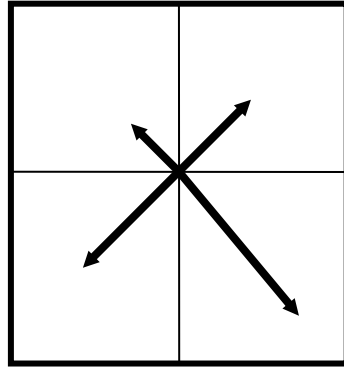
SILE POTREBNE ZA PREHAJANJE IZ SREDIŠČA

a

b

c

d



a = najohlapnejše

d = največji odpor

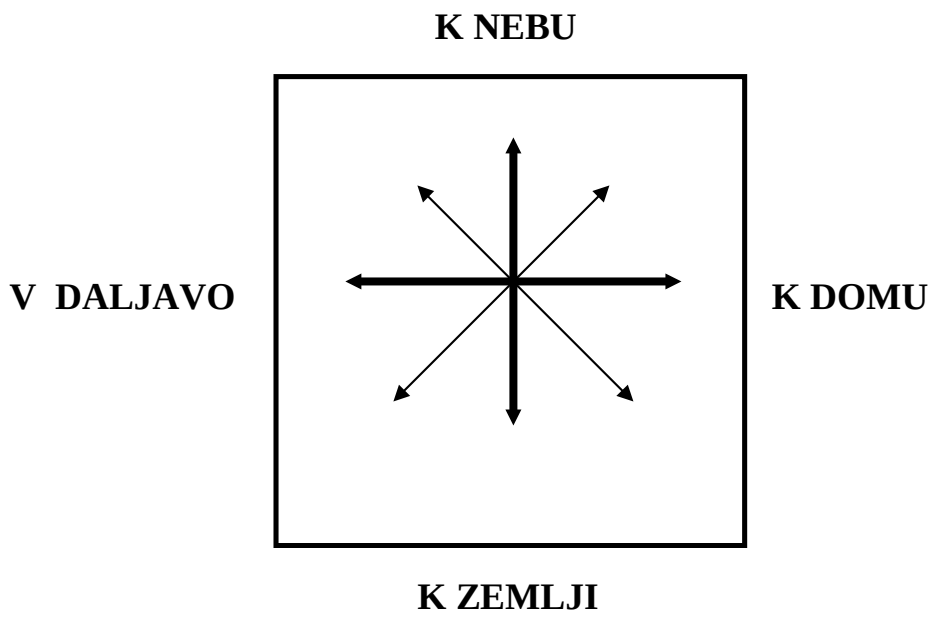
b = zmernejši odpor navzgor

c = zmernejši odpor navzdol

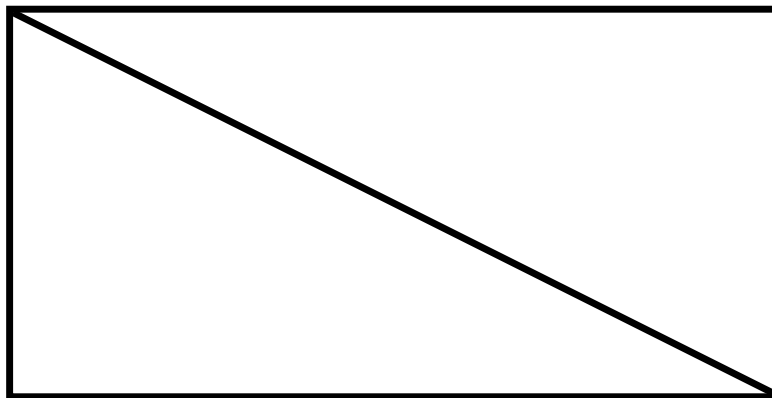
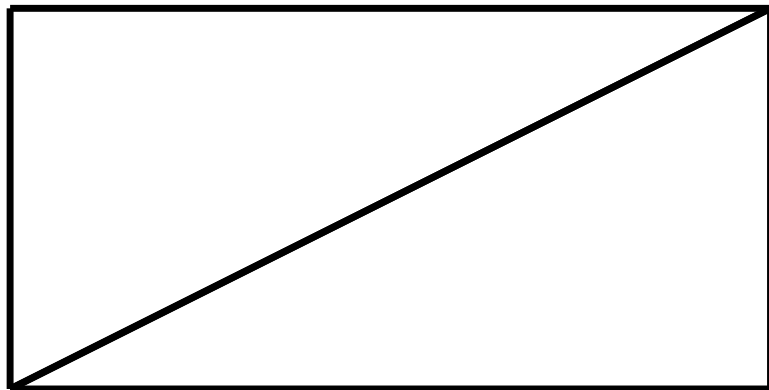
LITERARNO OZNAČEVANJE STRANI TP:

- **hoja proti levemu** gibanje v daljavo, zapušča staro in obremenjujoče, odhajamo v pustolovščino, več je zraka in večja je hitrost
- **hoja proti desnemu** vezanost, je gibanje proti domu, je gibanje povezano z nekakšno utrujenostjo, cilj je mirovanje; gibanje je bolj omejeno

zgoraj k nebu
spodaj k zemlji
levov daljavo
desno k domu



Katera diagonala je harmonična cb ali dc?



Diagonala CB je harmonična (lirična), AD disharmonična
abd/ nestabilno prekriva spodnji trikotnik
abc/ z lahkoto leži na spodnjem trikotniku

LESTEV KREPOSTI. Hortus Deliciarum/ hortus deliciarum=
Vrt /duhovnih/ naslad/, 12. st., Pariz/ Nacionalna knjižnica
krepost/ moralno, značajska pozitivna lastnost (skromen,
zmeren, pošten, neoporečen; krepostnica=krepostna ženska)
Prikaz psihomalije; ponavadi "slepa redovnica" doseže stanje
zmage duhovnega nad zemeljskim

PSIHOMALIJA= gr. "duhovni boj"/ boj kreposti s slabostmi/ duh
in telo/
gotika= krepost kot ženska, ki s kopjem prebada slabost

napetosti iz središča:

v del **a**= najohlapnejša sestava

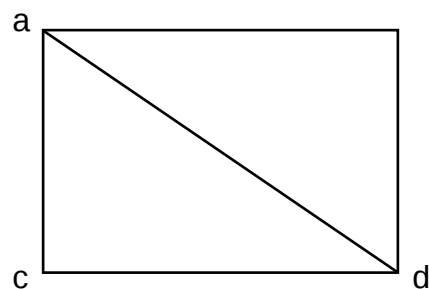
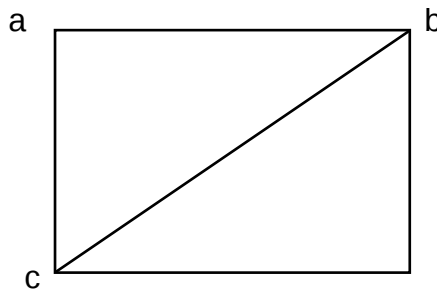
v del **d**= največji odpor

v del **b**= zmernejši odpor navzgor

v del **c** = zmernejši odpor navzdol

poševnica iz **d** v **a** prehod med deloma, ki sta med seboj v največjem nasprotju

poševnica iz **c** v **b** prehod med deloma, ki sta med seboj v najzmernejšem nasprotju



Joan Miro



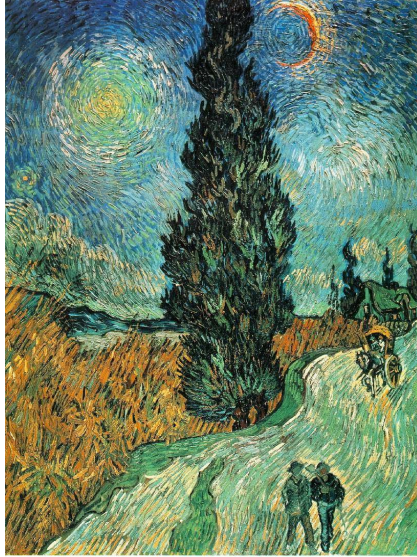
Marc Chagall



Paul Cézanne



Vincent van Gogh



Paul Cézanne



Hans Holbein (mlajši)



Leonardo da Vinci



**Tema 4: LIKOVNA IZRAZNA SREDSTVA
(28. 10. 2013)**

Kazalo:

LIKOVNA IZRAZILA

LIKOVNE PRVINE (LIKOVNI ELEMENTI)

**ORISNI LIKOVNI ELEMENTI (TOČKA, LINIJA, SVETLO-TEMNO,
BARVA)**

M. Butina: *Slikarsko mišljenje*, str. 264-266 (Likovna izrazila)

M. Butina: *Slikarsko mišljenje*, str. 267-277 (Likovna izrazila – temelj likovne misli in jezika)

M. Butina: *Slikarsko mišljenje*,

str. 109 (pasivna linija; Klee)

str.110 (aktivna linija; Klee)

str. 111 (medialna linija; Klee)

poglavje:

linija: str. 109 - 111, 192, 193

diagram: *str. 191, 192*

M. Butina: *Slikarsko mišljenje*,

poglavje:

Svetlostne vrednosti; str. 93 - 106

diagram: *str. 191, 192*

**Vaja 4A: KOMPOZICIJA S PASIVNO, MEDIALNO IN AKTIVNO
LINIJO**

**Vaja 4B: KOMPOZICIJA S KONTINUIRANIM IN
DISKONTINUIRANIM PREHODOM SVETLOSTNIH VREDNOSTI
(modelacija)**

**Vaja 4C: KOMPOZICIJA IZBRANIH SVETLOSTNIH TONOV, TOČK
IN LINIJ**

literatura:

*MILAN BUTINA: SLIKARSKO MIŠLJENJE (Od vizualnega k likovnemu);
Cankarjeva založba, 1995*

slovarček likovno teoretičnih pojmov:

LINIJA

LIKOVNA IZRAZILA (so pojmi)

LIKOVNE PRVINE (LIKOVNI ELEMENTI)

orisni: točka, linije, svetlo-temno, barva

orisani: oblika, prostor

preberi:

str. 109 (pasivna linija; Klee)

str.110 (aktivna linija; Klee)

str. 111 (medialna linija; Klee)

poglavje:

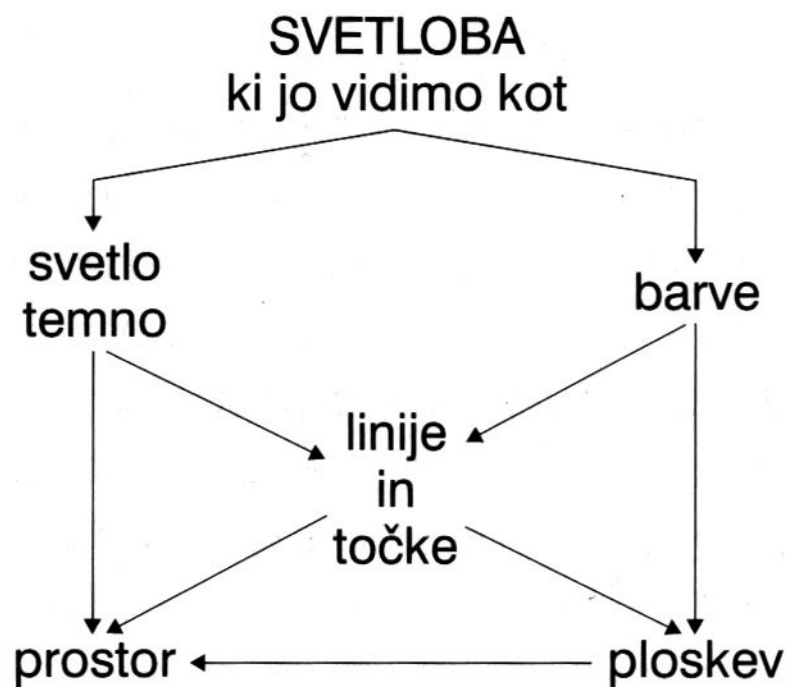
linija: str. 109 - 111, 192, 193

diagram: *str. 191, 192*

Milan Butina:

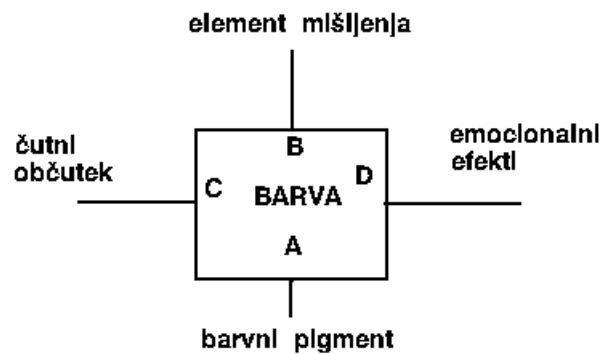
LIKOVNA IZRAZILA, iz čutnih zakonitosti vida in tipa izpeljane likovne prvine: barva, svetlo-temno, linija in točka, ki so se v tem procesu osamosvojile **v likovne pojme**. Ti so še vedno povezani s čutnostjo, ker je to edini možni način označevanja likovnih pojmov na specifično likovni način. (Označevanje z besedami ni likovno, ker je izraženo v zvočnem mediju.) Zato je mogoče, da se likovna misel spet izrazi na čutni način in na ta način izpolni svojo nalogo na človeku najbolj ustrezen način, saj sta duhovna in snovna ravnina združeni v delujoči likovni celoti.

LIKOVNE PRVINE, likovni elementi: glavne likovne prvine so orisne: **barva, svetlo-temno, linija in točka**; orisne zato, ker z njimi orisujemo druge, npr. orisane likovne prvine kot so **prostor, oblika, likovne spremenljivke**.



LIKOVNI ELEMENTI IN NJIHOVI ASPEKTI

primer: **barva**



A barvni pigment /fizični svet

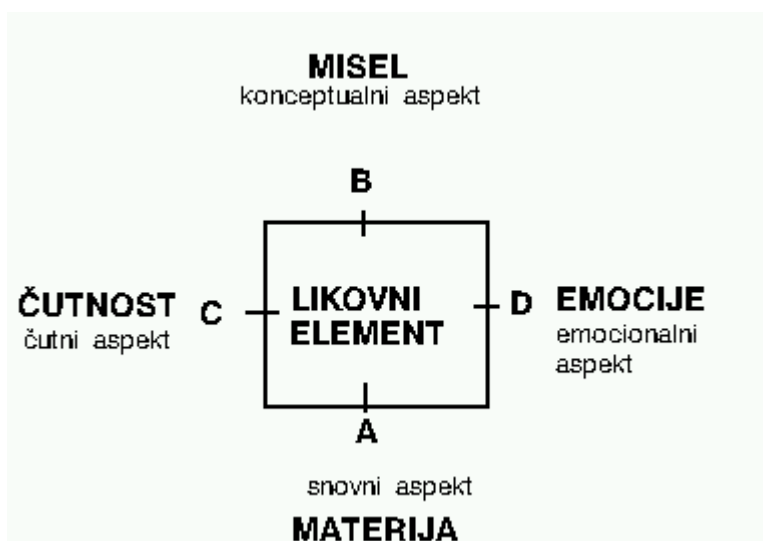
B čutni občutek /psiho-fiziološko zaznavanje

C emocionalni efekt /spontane psihološke reakcije

D element mišljenja /svet mišljenja

- vsakega od temeljnih likovnih elementov je mogoče obravnavati skozi njihove različne aspekte
- vsak od temeljnih likovnih elementov pripada tako materialnemu kot miselnemu oz. čutnemu oz. emocionalnemu svetu
- našeti aspekti so v realnosti simultano povezani
- vsak likovni element je razpet med:

materialnostjo in mišljenjem
čutnostjo in emocijo



SISTEMATIZACIJA LIKOVNIH ELEMENTOV

- likovne elemente bomo sistematizirali glede na:
 - a) minimalne semantične vrednosti

b) likovno valenco (zakonitost povezovanja)

(sistematizacijo je mogoče primerjati s periodičnim sistemom; kriteriji za razporeditv elementov: atomska teža, kemijska valenca)

svetloba

- z svetlobo se likovnik ukvarja na posreden način (svetlobo potrebujemo, da vidimo naravo in se likovno izražamo)

- ambientalna svetloba kot konstanta, ki jo likovnik upošteva

- primer odnosa do svetlobe:

gotški vitraji v Chartresu:

- kako upodobiti božansko in nesnovno?

- človek je materialno in duhovno bitje

- svetloba kot minimalna materialnost

- upodobitev duha naj vključuje kar največ nesnovnega; likovna izrazna sredstva naj bodo podana v takšni tehniki, ki aktivno vključuje svetlobo

TOČKA

- matematična definicija (neskončno majhne točke): JE BREZ DIMENZIJE

- točka v likovni produkciji ima 2 ali 3 dimenzije (primer 3D: plastično oblikovanje; Moor, Arp)

Je koncentracija draži. Ker ima moč, da ujame (zaustavi) in zadrži pogled je njena temeljna likovna naloga povezana z to njeno bazično lastnostjo. Točke večkrat uporabljamo kot poudarke (akcent) in z njimi lahko izpostavimo najpomembnejše.

Pravilne oblike (krog, kvadrat... ; krogla, kocka...) so kvalitetne točkaste tvorbe, ki z maksimalno močjo izražajo lastnosti točke. Nepravilne oblike imajo nekoliko manj moči. Križišča linij oz. začetki in konci daljic imajo značaj točk.

Lastnosti točk v likovni kompoziciji oz. vizualni stvarnosti so seveda odvisne od konteksta. (Primer: srednje velika točka v praznem formatu bo izgubila na moči, kadar v isti format postavimo drugo podobno točko... ; oko deluje kot močna točkasta tvorba (od blizu); kadar človeško figuro opazujemo iz večje razdalije, zaznavamo njeno glavo kot točkasto tvorbo; kadar gledamo človeško figuro na veliki razdaliji pridobi status točke). Moč in funkcija

točke znotraj likovne kompozicije je odvisna od ostalih likovnik elementov (rumena točka na belem ozadju; rumena točka na črnem ozadju). Prav tako je mogoče spremeniti moč točki s pomočjo likovnih variabl (velikost in položaj točke, število ...)

linearno zaporedje točka linija ploskev prostor
zgoščevane večjega števila točk ploskev prostor
večje število barvnih točk ploskev barva (optično mešanje) prostor

Likovna kompozicija in funkcija točke (strnjeno)

V likovni kompoziciji je mogoče točko uporabiti:

- za poudarjanje določenih delov kompozicije (npr.: desno zgoraj);
- kot načrtovanje logike gledalčevega pogleda (strukturiranje gibanja pogleda);
- kot poudarjanje določenih (mimetičnih in abstraktnih) elementov v likovni kompoziciji (npr.: ribi v kompoziciji poudarimo oko in s tem poudarimo celoten element).

Slikovno gradivo:

Miró
Klee

LINIJA

Kaj je linija ?

Vsebina linije je ozko mični element je nasprotje točki, ki miruje.

(Natančnejša opredelitev: TOČKA gibanje noter-ven

LINIJA gibanje levo-desno, zgoraj-spodaj; noter-ven)

Kadar govorimo o liniji kot zaporedju točk imamo opravka s točkami, ki omogočajo pogledu linearno potovanje in s sledenjem ena drugi predstavlja kontinuiteto. Povedano drugače: posamezna točka znotraj linije pritegne pozornost pogleda, vendar ga ni sposobna obdržati.

Hitro beleženje narave ponavadi zahteva izražanje s pomočjo linije (kroki, skica, hitra risba). Redukcija na linijsko obravnavo zahteva transformacijo vizualnih impulzov v izraz linije. Z linijo orisujemo tudi tisto kar ne vidimo oz. rišemo tisto kar vemo.

Linijo uporabljamo v pisavi.

Linija je povezana z transparentnostjo.

Kadar se večje število linij nahaja druga ob drugi, linija kot samostojni likovni element izgublja na moči in se spreminja v ploskev.

Primeri sledi gibanja v naravi: (linija je konzervirano gibanje)

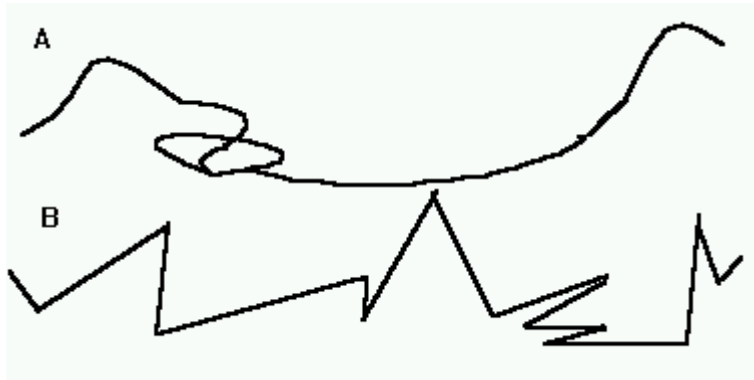
- reka;
- fotografija avtomobilskih luči ponoči (odprta zaslonka);
- strela;
- sled reaktivnega letala;
- sledi v snegu.

Risanje kot sled, ki ohranja (konzervira) gibanje naše roke (delovanje v času in prostoru) in s tem ohranja našo misel .

Posledica gibanja rok dirigenta je glasba (delovanje v času in prostoru).

Linija in ritem sta vzajemno povezana.

Sprememba smeri linearne tvorbe govori o vsebini, ki jo le ta vzbuja v nas.



A gladko, tekoče, sorazmerno postopne spremembe smeri

B trdo, zlomljeno, zelo hitre spremembe smeri

vodoravnica= umirjenost

navpičnica= aktivnost

diagonala= nemir

Linija je povezana tako z orisnimi likovnimi elementi, kot z orisanimi likovnimi elementi:

- točkasta linija
- svetlo-temna linija
- rdeča linija

- z linijo lahko orisujemo obliko in prostor (polnoplastičnost)

Kadar opazujemo naravo in se izražamo predvsem z linijo moramo vizualne podobe narave spremeniti v vsebino linearnega likovnega izraza. Linije so namreč abstrakcije vidne narave.

LINIJA V NARAVI

Kadar opazujemo naravo v njej iščemo linijo kot:

- mejo med figuro in ozadjem;
- mejo med dvema svetlostnima vrednostima;
- mejo med prostorsko različno usmerjenimi ploskvami.

KAKŠNE VRSTE MODALITETE LINIJ POZNAMO? (Klee)

Linija v vseh treh modalitetah obstaja v slikarskem (risarskem) in kiparskem prostoru. Različne modalitete linij se ponavadi uporabljajo izmenično in v prepletu.

A. AKTIVNA LINIJA

Aktivna linija se poraja sama iz sebe. Nastaja kot gibanje po prostoru in to gibanje ima svojo obliko. Aktivna linija je avtonomna in se ne zaključuje v ploskev. Kadar je takšno avtonomno gibanje linije mogoče brati tudi kot ploskev, govorimo o medialni liniji.



Primer:

Picasso
Kandinski

B. PASIVNA LINIJA

Pasivna linija je kontura (obrisna linija) neke ploskve. Pasivna linija nastane kadar so razlike v barvi ali svetlostni vrednosti ploskev. Razlike v svetlobi med ploskvami nastanejo zaradi različne svetlostne (barvne) vrednosti, ki so dane že po sebi, zaradi različne osvetlitve, ki se pojavi kot posledica prostorsko različno usmerjenih ploskev.

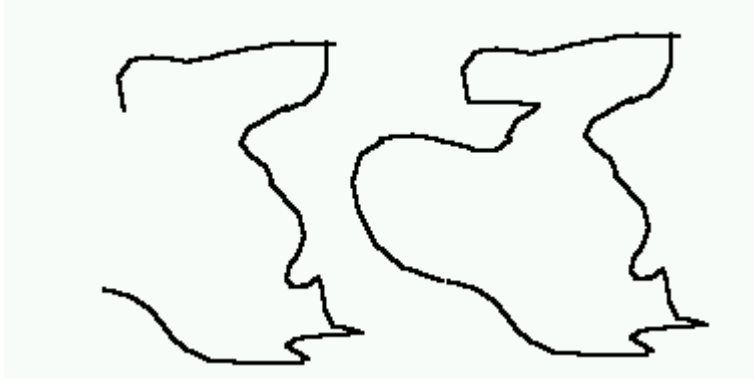
Tiste likovne tehnike, ki izražajo predvsem s pomočjo ploskve, linijo uporabljajo le pasivno (sekundarno). Vendar tudi pasivna linija izraža gibanje.

Likovne tehnike, ki se izražajo s pasivno linijo:

- slikanje (action painting ne);
- plitki relief;
- barvni linorez in lesorez;
- akvatinta, litografija.

D. MEDIALNA LINIJA

Medialna linija je pravzaprav aktivna linija, ki se vrne v izhodiščno točko in orisuje obliko. Medialna linija definira mejo med obliko in ozadjem.



aktivna linija

medialna linija

SVETLO-TEMNO

- Henry Matisse: citat.... od bežnih občutkov do strnjene misli

iztočnice: pred nami je model, ki ga želimo narisati...

1

- bežni občutki (začetek)
- oko, roka,
- iskanje detajlov (izguba celote)
- hipno beleženje **čez čas tak postopek privede do izgube podobnosti**

2

- stanje koncentracije
- zgoščevanje občutkov
- pridobivanje zavesti o notranji strukturi (rezultat uma)
- iz površine v globino
- transponiranje modela
- linija kot rezultanta daljšega opazovanja
- prodiranje onkraj videnega
- boj z vizualnostjo
- rezultanta linij= rezultanta občutenja (strnjevanje)
- čar neposrednosti bo nekoliko potisnjen v drugi plan
- prestop iz območja čutne dražljivosti na konceptualno raven

zgodovinski presek

(tendenca od narativnosti k konceptualizaciji in izpostavljanju avtonomije likovnih izrazil):

- renesansa
- Ingres
- Matisse
- Picasso
- De Kooning

od KAJ ? smo prešli na KAKO ?

SVETLO TEMNO

- razlike med svetlimi in temnimi deli se kažejo kot informacije
- le-te govorijo o:
 - **OBLIKI** (plastičnost oblik)
 - **TEKSTURI**
 - **GLOBINI PROSTORA** (plastičnost)
- zgodovinska obdobja, kjer uporaba svetlo-temnega dominira:
 - pozna gotika
 - renesansa

- barok
- klasicizem

primer1: Massaccio/ "KRIŽANJE"/ zgodnja renesansa
princip organizacije: (vsebina in namen; konceptualnost)

A OZADJE

- plosko zlato ozadje
- idealiteta/ metafizika/ zlata ploskev

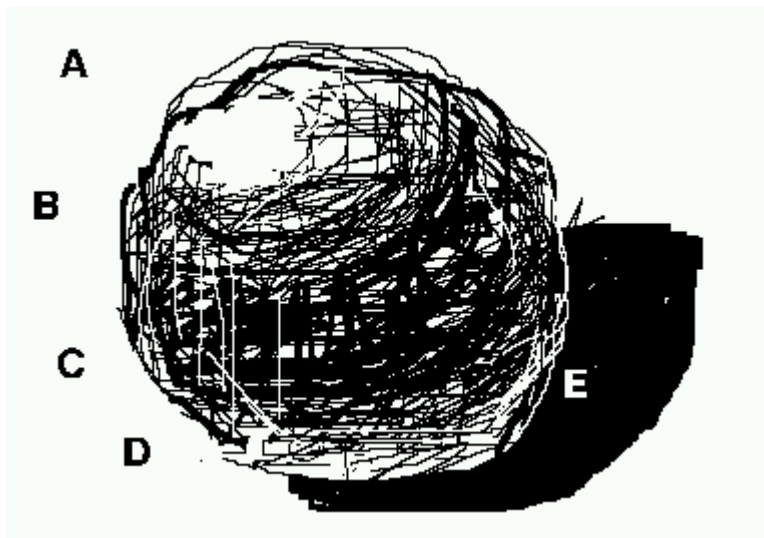
B FIGURA

- polnoplastičnost/reliefnost
- realiteta/ fizika/ polnoplastičnost

svetlo temno/ doseganje oblike, volumna in globine

- način 1: SFUMATO
- način 2: SCHIARO-SCURO (KJARO-SKURO)
- način 3: PERSPEKTIVA (linearna, zračna,...)

svetlostne gradacije pri jajcu/krogli



- A** svetloba
- B** polton
- C** nasebna senca
- D** refleks
- E** vržena senca

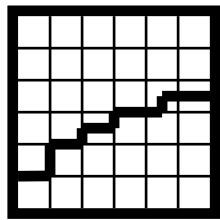
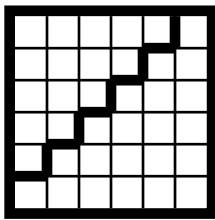
svetlostne gradacije (svetlostni gradienti)

- človeško oko je sposobno ločiti 60.000 svetlostnih tonov

akomodacija čutov

- čutni efekt ni sorazmeren s čutnim stimulusom

- prilagajanje velja za vse čute



aritmetično zaporedje: 1,2,3,4,...

geometrično zaporedje: 1,2,4,16,...

MODELACIJA

1. kontinuiran prehod
2. diskontinuiran prehod

FIGURA IN OZADJE

princip 1: svetlostne razlike med figuro in ozadjem če poudarimo

princip 2: svetlostne razlike ne poudarjamo on jih ne manjšamo

princip 3: svetlostne razlike med ozadjem in figuro zmanjšamo

DRAMATIČNOST KONFRONTACIJE SVETLEGA IN TEMNEGA

- renesansa uporablja:
 - linearno in zračno perspektivo, modelacija
- barok izkušnjo renesanse še potencira

PRINCIP SVETLOSTNIH EKRAOV

- primer: gorska krajina.... prikrivanje gmot, gradacija svetlostne vrednosti
 - primer: Rembrandt...
-

svetlo/temno

- bele snovi (odbijajo skoraj vso svetlobo, ki je padla nanje)
- črne snovi (posrkajo skoraj vso svetlobo, ki je padla nanje)
- jakost svetlobe povzroča svetlostne razlike /svetlo-temno/
- jakost svetlobe=količina svetlobe na mersko enoto

- svetlostne razlike pojasnjujejo:

- a) obliko
- b) teksturo
- c) globino prostora
- d) položaj

modelacija

- kadar opazujemo polnoplastično prostorsko telo (npr. ženski akt) zaznavamo svetlostni vzorec
- vendar *svetlostni vzorec narave* spreminjamo (preoblikujemo) v svetlostni vzorec likovnega dela
- obliki spreminjanja svetlobne vrednosti
 - a) *hiter prehod* (diskontinuiran prehod) konture, robovi
 - b) *počasni prehod* (vezni, kontinuiran prehod) počasno spreminjanje prostorske usmerjenosti



2. 12. 2013

Tema 5: LIKOVNA IZRAZNA SREDSTVA: BARVA (I.)

Kazalo:

Johannes ITTEN. Umetnost barve, Študijska izdaja, Jesenice 1999

1. **KAJ SE SKRIVA ZA POJMOV BARVA ?**
 - a. primer sobe z rumenim slonom
 - b. različne asociativne povezave z pojmom barva
 - c. različni aspekti pojma barva

2. **SVETLOBA, BARVNA SVETLOBA**
 - a. Newtonov eksperiment (znanstveni poizkus)
 - b. Fiziološka pogojenost nastanka barv
 - c. Posebnosti pri zaznavanju barv

3. **BARVA**
 - a. Sistematizacija barvnih svetlob
 - b. Sistematizacija barvnih snovi (barvni krog in barvno telo)
 - c. Dimenzije barve (barvno telo)

4. **BARVA ZNOTRAJ LIKOVNE KOMPOZICIJE**
 - a. barvni kontrasti
 - b. dodatek

literatura:

MILAN BUTINA: SLIKARSKO MIŠLJENJE (Od vizualnega k likovnemu); Cankarjeva založba, 1995

slovarček likovno teoretičnih pojmov:

BARVA

BARVNE DIMENZIJE

BARVNI KROG

poglavje:

Ureditev slikarskih barv; str. 57-65

diagram:

Barvni krog, barvno telo; str.59, 60, 63

bazična literatura o barvi:

JOHANNES ITTEN: UMETNOST BARVE, Študijska izdaja , Jesenice 1999

2. 12. 2013

VAJA 5: LIKOVNI ELEMENTI: BARVA

Vaja 5A: naključna barvna kompozicija (naivni realizem);

Vaja 5B: barvna kompozicija **kontrasta barve k barvi**

Vaja 5C: barvna kompozicija **komplementarnega kontrasta**

LIKOVNE PRVINE, likovni elementi: glavne likovne prvine so orisne: **barva, svetlo-temno, linija in točka;**

orisne zato, ker z njimi orisujemo druge, npr. orisane likovne prvine kot so **prostor, oblika, likovne spremenljivke.**

1. KAJ SE SKRIVA ZA POJMOV BARVA ?

- a. primer sobe z rumenim slonom
- b. različne asociativne povezave z pojmom barva
- c. različni aspekti pojma barva

a. primer sobe z rumenim slonom

Zakaj je slon rumen?

Ali ga samo vidimo rumenega?

Ali je barva (rumena) lastnost predmeta, ali lastnost fiziološke narave očesa?

b. različne asociativne povezave z pojmom barva

barva v tubi

barva kot žarenje

temna barva

umetna barva

mrtva barva

zelena barva

svetla barva

...

c. različni aspekti likovnega izrazila barve

A/ MATERIJA snovni aspekt

B/ ČUTNOST čutni aspekt

C/ EMOCIJE emocionalni aspekt

D/ MISEL konceptualni aspekt

A barvni pigment /fizični svet

D element mišljenja /svet mišljenja

B čutni občutek /psiho-fiziološko zaznavanje

C emocionalni efekt /spontane psihološke reakcije

BARVA

- večpomenski izraz (barva v tubi, barva sosedovega avtomobila, barva kot pojem,...)
- "barva" kot večpomenski kumulativni (rezpršeni) izraz
- "barva" se pojavlja kot "konkretno" in "abstraktno"
- pojem "barva" - je najbolj splošna opredelitev (pojem je splošna opredelitev pojava)

SLIKARSKA BARVA/ TUBA BARVE

- je materialno dejstvo, vendar so konkretne izpeljave barvnih oblik še brezoblične in samo virtualno prisotne
- zato je slikarska barva po vsebinski plati abstraktna in ni konkretno vezana za določen predmet, motiv oz. konkretni likovni izraz
- kot abstrakcija je barva pripravljena prevzeti izraz in s tem vsebino, ki ji ga daje likovni ustvarjalec

LIKOVNI ELEMENTI IN NJIHOVI ASPEKTI

- vsakega od temeljnih likovnih elementov je mogoče obravnavati skozi njihove različne aspekte
 - vsak od temeljnih likovnih elementov pripada tako materialnemu kot miselnemu oz. čutnemu oz. emocionalnemu svetu
 - naštetih aspekti so v realnosti simultano povezani
 - vsak likovni element je razpet med: materialnostjo in mišljenjem; čutnostjo in emocijo
- likovne elemente smo sistematizirali glede na:
- a) minimalne semantične vrednosti
 - b) likovno valenco (zakonitost povezovanja)

2. SVETLOBA, BARVNA SVETLOBA

a. Newtonov eksperiment (znanstveni poizkus)

b. Fiziološka pogojenost nastanka barv

c. Posebnosti pri zaznavanju barv

a. Newtonov eksperiment (znanstveni poizkus)

Newton je leta 1676 skozi prizmo razprl snop bele svetlobe ... mavrica

Ko je Newton spustil skozi kristalno prizmo brezbarvno sončno luč, se je razdelila v rdeče, oranžne, rumene, zelene, modre in vijolične žarke. Iz tega je sklepal, da je sončna svetloba sestavljena iz mavričnih barv. Ta sklep se je rodil iz prepričanja fizikov, da so za naravo svetlobe naši čuti brez pomena.

Goethe zagovarja čutnost, ter zavrača Newtonova znanstvena stališča.

Za znanost je čutnost varljiva, zato skušajo izpopolniti mehanizme merjenja.

Vendar izza čutnosti stojijo zakonitosti čutov, ki so bile odkrite prav po zaslugi znanosti.

Zato "danes vemo," piše Herald Küppers, "da barva ni nikakršen fizikalni pojav, ampak fiziološki. Barva je zgolj občutek barve. Zato je temeljni zakon vede o barvah tista zakonitost, po kateri deluje organ vida. Vse oblike nastajanja, mešanja in občutenja barv morajo biti in so lahko pojasnjene s tem nadrejenim principom." Kajti svetlobni žarki fizikov "niso nikakršne barve, pač pa provocirajo vidni organ, da proizvede občutek barv."

DELI OČESA

- zunanost (beločnica, roženica in zenica-pupila)
- leča
- mišica, ki obrača lečo
- rumena pega (FOVEA CENTRALIS)
- vidni živec

SONČNA IN AMBIENTALNA SVETLOBA

svetloba, elektromagnetno sevanje, ki se širi premočrtno; na meji dveh snovi (npr. zraka in stekla ali zraka in vode) se smer žarkov spreminja (lom svetlobe). Pri vpadu na neprozorno telo se svetloba ali popolnoma odbije, kakor pri zrcalih ali na belih ploskvah, ali pa se absorbira (vpija) na barvastih površinah deloma, na črnih pa popolnoma.

svetlobna hitrost je 300 000 km/s

Po *kvantni teoriji* svetlobno valovanje sestoji iz brezmasnih osnovnih delcev, svetlobnih kvantov ali fotonov, ki jih oddajajo ali vpijajo elektroni v atomih. (Leksikon Cankarjeve založbe)

bela svetloba kot ničelna točka

kvalitetno belo spoznamo vedno takrat kadar nek predmet v isti meri odbija vse v spektru vidne svetlobe vsebovane valovne dolžine. V resnici 'bele' v naravi sploh ni. Zunaj so samo spreminjajoče se razdelitve valovnih dolžin in enakomerna razdelitev teh frekvenc, kadar imamo vtis 'beline'. Najbolj enakomerno se te frekvence razdeljene v sončni svetlobi.

barva, čutna zaznava, ki jo povzroča elektromagnetno nihanje valovnih dolžin nekako med 380 in 750 milimikroni (vidna svetloba) in nam jo posreduje oko. Če zadene svetloba različnih valovnih dolžin istočasno na isto mesto na mrežnici, nastane v očesu enoten barvni vtis. Takšni dvojice imenujemo komplementarne barve (npr.: rdeča-zelena; modra-rumena).

telesne barve

Barve so vidne šele po osvetlitvi. Temeljijo na pojavu, da določena snov močno vpija nekatere valovne dolžine vpadajoče svetlobe, druge pa odbija ali prepušča. Barvni vtis je potem posledica *subtraktivnega* mešanja barv. (LCZ)

osnovni pojmi:

- vidni spekter elektromagnetnega valovanja
- vsaka barva ima določeno valovno dolžino in frekveco
- mešanje barvnih svetlob
- mešanje barvnih snovi
- substrakcija = substraktivno mešanje
- adicija = aditivno mešanje

SVETLOBA

- z svetlobo se likovnik ukvarja na posreden način (svetlobo potrebujemo, da vidimo naravo in se likovno izražamo)

- ambientalna svetloba kot konstanta, ki jo likovnik upošteva

- primer odnosa do svetlobe:

gotski vitraji v Chartresu:

- kako upodobiti božansko in nesnovno?

- človek je materialno in duhovno bitje

- svetloba kot minimalna materialnost

- upodobitev duha naj vključuje kar največ nesnovnega;
likovna izrazna sredstva naj bodo podana v takšni tehniki, ki aktivno vključuje svetlobo

literatura: M. Butina/ Slikarsko mišljenje/ O fizionomiji gledanja

svetloba vidna svetloba:

a) valovna dolžina (barva svetlobe)

b) frekvenca (jakost svetlobe=svetlostne razlike)

rdeče	800-650 milimikronov
oranžno	640-590 milimikronov
rumeno	580-550 milimikronov
zeleno	530-490 milimikronov
modro	480-460 milimikronov
indigo modro	450-440 milimikronov
vijolično	430-390 milimikronov

SVETLO/TEMNO

- bele snovi (odbijajo skoraj vso svetlobo, ki je padla nanje)
- črne snovi (posrkajo skoraj vso svetlobo, ki je padla nanje)
- jakost svetlobe povzroča svetlostne razlike /svetlo-temno/
- jakost svetlobe=količina svetlobe na mersko enoto

- svetlostne razlike pojasnjujejo:

- a) obliko
- b) teksturo
- c) globino prostora

SVETLOBA

- je vidni del elektromagnetnega valovanja
- vrsta elektromagnetnega valovanja določamo glede na :

- a) valovno dolžino
- b) frekvenco

kozmični žarki
jedersko sevanje

röntgenski žarki

VIDNI SPEKTER

infrardeči žarki
mikrovalovni
toplotni žarki

tv, ukv valovi

radijski valovi

- vidni aparat = oči + vidni živec + možgani
- jakost svetlobe = količina svetlobe na določeno mersko enoto

c. Posebnosti pri zaznavanju barv

KVALITATIVNA IN KVANTITATIVNA PRILAGODITEV OČI

kvantitativna prilagoditev = adaptacije (sposobnost prilagajanja oči na različne intenzitete razsvetljave)
kvalitativna prilagoditev = "preubranost" (omogoča, da lahko barve relativno dobro prepoznamo tudi pri zelo spremenjeni kvaliteti svetlobe)

barva ne eksistira sama po sebi, ker je vedno spremenjena zaradi vpliva sosednjih barv. Vsak barvni odtenek dobi svojo končno vizualno in vsebinsko opredelitev od svoje okolice.

Videz nekega barvnega odtenka se spremeni pod vplivom okolišnega polja. Ta pojav je znan pod imenom indukcije ali premene.

sočasna nebarvna premena = nebarvna indukcija
sočasna barvna premena = barvna indukcija (simultani kontrast) nastane takrat, ko lik pod vplivom okolja spremeni svoj barvni videz

zaporedna premena= sukcesivni kontrast (pa slika)

1. KONTRAST BARVE K BARVI (primarne, sekundarne in terciarne barve)

Tako kot črno-belo predstavlja najmočnejši svetlo-temni kontrast, tako dajo rumena, rdeča in modra najmočnejši kontrast barve k barvi. Ta kontrast vedno učinkuje barvito, glasno, močno in odločno. Kontrast barve k barvi je manj izrazit, čim bolj so uporabljene barve oddaljene od treh primarnih.

Upodobimo ga s čistimi, nemešanimi barvami.

Gre za trozvočje treh barv.

Slikovno gradivo:

JOAN MIRO: KRAJINA
Olje na platnu, 47 x 45 cm

JOAN MIRO: SEDEČA ŽENSKA, 1938
Olje na platnu, 162 x 130 cm

MATTHIAS GRUNEWALD: VSTAJENJE,
ISENHEIMSKI OLTAR, 1515 (detajl)
Olje na lesu

Vincent van Gogh/ "Avtoportret s krznenim pokrivalom,
povezanim ušesom in pipo", 1889/ Van Gogh/
Neponovljiva dela v velikem formatu

2. KOMPLEMENTARNI KONTRAST

O komplementarnem barvnem kontrastu govorimo:

- (a) kadar z mešanjem dveh barv dobimo sivo nekromatično barvo,
- (b) kadar z optičnim mešanjem dveh barv dobimo belo svetlobo.

Dve komplementarni barvi predstavljata zanimivo dvojico:

- kljub temu da sta si nasprotni, druga drugo privlačita;
- intenzivnost barve se takrat, ko ju postavimo ena ob drugo krepi;
- pomeša se izničujeta v sivo (kot plamen in voda).

Vsaka kromatična barva (12 delni krog) ima samo eno komplementarno barvo.

V barvnem krogu si komplementarni barvi ležita diametralno nasprotni.

Analiza komplementarnih parov kaže, da v vsakem komplementarnem paru delujejo tri osnovne barve: rumena, rdeča in modra.

Nekaj komplementarnih parov:

rumena vijolična (rdeča + modra)
rumeno-oranžna vijolično-modra
oranžna **modra**
rdeče-oranžna zeleno-modra
rdeča zelena
rdeče-vijolična (rdeča+modra)
zeleno-rumena (rumena+modra)

Okoli spontano išče komplementarno barvo takrat, ko je prisotnost osnovnih treh barv okrnjena. Kadar je kompozicija okrnjena za eno primarno barvo jo oko spontano išče in celo ustvarja. Prav tako se čuti potreba da popolno harmonično celoto izrazimo s komplementarnim parom.

Vsaka komplementarna dvojica ima svoje značilnosti:

- **rumena** vijolična (rdeča + modra) == predstavljata tudi skrajna vrednost svetlo-temnega kontrasta
- rumeno-oranžna vijolično-modra
- oranžna **modra**
- rdeče-oranžna zeleno-modra == predstavljata tudi skrajna vrednost toplo-hladnega kontrasta
- **rdeča** zelena == svetlostno enakovredni barvi
- rdeče-vijolična (rdeča+modra) zeleno-rumena (rumena+modra)

Z mešanjem dveh komplementarnih barvnih snovi dobimo sivo oz. različne barvne odtenke. Ker dobljeni odtenki izhajajo iz mešanja dveh barv, ohranjajo harmonično povezavo z njima in ju vežejo v nekakšno "sorodstveno celoto".

Primer: (zeleno steblo in rdeči cvet)

zelena/ rdeča
siva,...
sivkasto zelena,...
rdečkasto siva,...

100.....100
rdeča.....siva.....zelena

Mešanje aktivnih sivin s pomočjo komplementarnih bar:
(a) polaganje plasti barve (lazurno slikarstvo)
(b) s pomočjo majhnih točk, ki se v očesu združujejo v sivo

Primeri komplementarnega kontrasta:(Itten)

Jan van Eyck (1390-1441): "The Virgin of Autumn",
Pariz, Louvre

Piero della Francesca (1410-1492): "Srečanje kralja
Salamona in kraljice iz Sabe", freska v Arezzu

Paul Cézanne:(1839-1906): "Mont Saint Victoire",
Filadelfija, Museum of Art

.....

WILLEM DE KOONING: ŽENSKA, 1942

Olje na platnu

JAN VAN EYCK: ZAKONCA ARNOLFINI, 1434

.....

André Derain: Westminsterski most (1906)

André Derain: Portret Matissa

Paul Gauguin (1848-1903):

"Dekle z mangom"

"Kdaj boš ti Marija?"

"Ob morju"

Marc Chagall (1887-1985):

"Kokoška"(1929)

Van Gogh
"Avtoportret s krzveno kapo, povezanim ušesom in
pipo" (1889)

09. 12. 2013

Tema 6: LIKOVNA IZRAZNA SREDSTVA: BARVA (II.)

Kazalo:

Johannes ITTEN. Umetnost barve, Študijska izdaja , Jesenice 1999

1. KAJ SE SKRIVA ZA POJMOV BARVA ?
 - a. primer sobe z rumenim slonom
 - b. različne asociativne povezave z pojmom barva
 - c. različni aspekti pojma barva

2. SVETLOBA, BARVNA SVETLOBA
 - a. Newtonov eksperiment (znanstveni poizkus)
 - b. Fiziološka pogojenost nastanka barv
 - c. Posebnosti pri zaznavanju barv

3. BARVA

- a. Sistematizacija barvnih svetlob
- b. Sistematizacija barvnih snovi (barvni krog in barvno telo)
- c. Dimenzije barve (barvno telo)

4. BARVA ZNOTRAJ LIKOVNE KOMPOZICIJE

- a. barvni kontrasti
- b. dodatek

literatura:

MILAN BUTINA: SLIKARSKO MIŠLJENJE (Od vizualnega k likovnemu); Cankarjeva založba, 1995

slovarček likovno teoretičnih pojmov:

BARVA

BARVNE DIMENZIJE

BARVNI KROG

poglavje:

Ureditev slikarskih barv; str. 57-65

diagram:

Barvni krog, barvno telo; str.59, 60, 63

bazična literatura o barvi:

JOHANNES ITTEN: UMETNOST BARVE, Študijska izdaja, Jesenice 1999

Vaja 5A: naključna barvna kompozicija (I.);

Vaja 5B: barvna kompozicija kontrasta barve k barvi

Vaja 5C: barvna kompozicija komplementarnega kontrasta

Vaja 6A: barvna kompozicija toplo-hladnega kontrasta

Vaja 6B: barvna kompozicija modulacije barve

LIKOVNE PRVINE, likovni elementi: glavne likovne prvine so orisne: **barva, svetlo-temno, linija in točka;**

orisne zato, ker z njimi orisujemo druge, npr. orisane likovne prvine kot so **prostor, oblika, likovne spremenljivke.**

3. BARVA

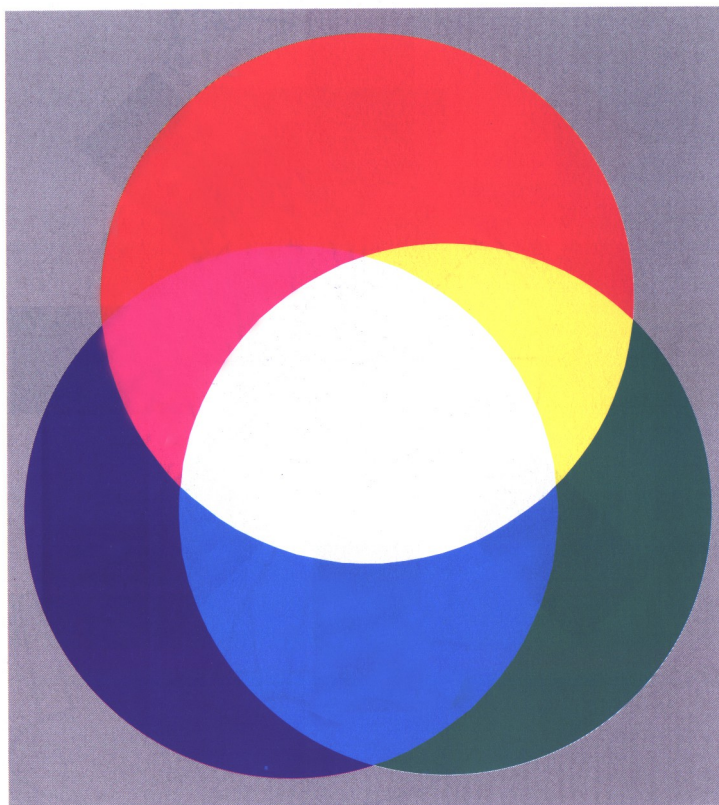
a) sistematizacija barvnih svetlob

b) sistematizacija barvnih snovi (barvni krog in barvno telo)

c) dimenzije barve (barvno telo)

MEŠANJE BARVNIH SVETLOB

- seštevalno ali **aditivno** mešanje pomeni seštevanje barvnih svetlob
- rezultat seštevanja dveh ali več barvnih svetlob je svetlejši od izhodiščnih svetlob, ker pač seštevamo več valovnih dolžin
- kadar mešamo rdečo, zeleno in modro dobimo belo svetlobo
- kadar mešamo cian, magento in jelov dobimo belo svetlobo
- **kadar mešamo vse barvne svetlobe dobimo belo svetlobo**
- osnovne barve so tri: R(ed) G (reen) B(lue);
- sekundarne barve so tri: CYAN, MAGENTA, YELLOW
- komplementarni pari so si v barvnem krogu nasprotne barve



b. sistematizacija barvnih snovi (barvni krog in barvno telo)

POVEZOVANJE BARV PO PODOBNOSTI

"Črta, ki se grize v rep"

"Na prvi pogled nam opazovanje barvnega okolja ne da nobenega vtisa barvnega reda. Barve dojemamo kot lastnosti stvari in so v okolju zato razporejene skupaj s stvarmi. Vendar jih lahko spontano razporedimo v red, če so osamljene. Legewie in Elers poročata o naslednjem eksperimentu: **S pomočjo barvnega**

svinčnika napravimo ploščice, ki ustrezajo valovnim dolžinam spektra. Potem postavimo sebi ali drugim nalogo, barve tako urediti v vrsto, da bo imela vaka barva do obeh sosednjih barv največjo podobnost. Začudenji bomo ugotovili, da začetek in konec vrste - ne glede na to, s katero barvo smo začeli - nista popolnoma različna, ampak da sta si celo podobna: barvna vrsta 'se grize v rep!' Barve moramo urediti v krogu, če hočemo upoštevati vse vse odnose podobnosti..."

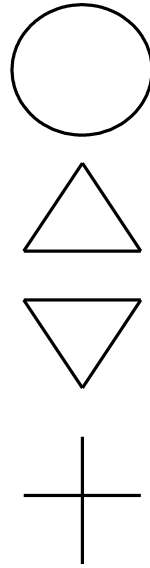
(Milan BUTINA: Slikarsko mišljenje, CZ, Ljubljana 1984, str. 71)

ITTNOV BARVNI KROG

snovni ali pigmentni barvni krog (odštevalni ali subtraktivni način mešanja)

barvni krog sestavljajo:

- tri primarne (barve prvega reda) trikotnik navzgor
- tri sekundarne (barve drugega reda) trikotnik navzdol
- šest terciarnih (barve tretjega reda)



- kadar mešamo barvne snovi pridobimo sivo nekromatično in nevtralno barvo :

1. kadar mešamo tri primarne barve (rumeno, rdečo in modro)

2. kadar mešamo dve komplementarni barvi (npr.: rumena in vijolična (rdeča in modra)

3. kadar mešamo tri sekundarne barve (oranžna = rumena+rdeča; zelena=rumena +modra; vijolična= modra+rdeča)

mešanje barvnih snovi (=barv) je nekakšno odštevanje ali subtrakcija valovnih področij iz bele svetlobe

od sredine navzven čistost barv v barvnem krogu narašča, na sredini je nevtralna siva (kot mešanica dveh komplementarnih barv)



c. dimenzije barve (barvno telo)

DIMENZIJE BARVE IN BARVNO TELO

Kako opisati barvo?

(kot primerjava z lastnostmi predmetov; kot primerjava s svetlobo; kot primerjava z glasbo)

- ali je barva čista?

- ali je barva žareča?
- ali je barva otrpla ?
- ali je barva žalostna ?
- ali je barva neskončna?
- ali je barva svetla ?
- ali je barva prijazna ?
- ali je barva globoka in visoka?

vsaka barva je nosilka treh dimenzij

(hue, brightness, saturation):

- **barvitosti ali kromatičnosti barve - hue** (barva je lahko rumena, zelena, vijolična,... barve barvnega kroga)
- **barvne svetlosti ali svetlostne vrednosti barve – brightness** (rumena je najsvetleša, vijolična najtemnejša, ... vsak barvni odtenek lahko svetlimo še z dodajanjem bele in zatemnimo z dodajanjem črne. Takšne barvne oddtenke imenujemo tone ali valerje)
- **čistosti barve - saturation** (je količina kromatične kvalitete v nekem barvnem odtenku, ki jo spremlja določena količina nekromatične barve; najbolj čiste so barve na obodu barvnega kroga, najmanj pa v sivi sredini, ki sploh ni več kromatična)

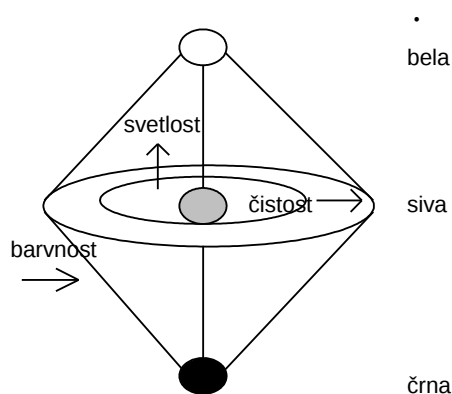
barvni krog barvno telo
 ploski lik prostorsko telo

Barvni krog in barvno telo sta seveda urejena v skladu z abstrahiranimi lastnosti barv, sta umetni ureditvi, ki pa ravno zaradi svoje abstraktne splošnosti omogočita orientacijo v posebnih ureditvah vsake posamezne slike in vsakega posameznega slikarja za njegove posebne namene.

ZGRADBA BARVNEGA TELESA

Zatemnjene in osvetljene barvne odtenke ni mogoče vnesti na ploskev barvnega kroga. Zato postavimo sivo lestvico pravokotno na ravnino ploskve barvnega kroga tako, da gre skozi sivo središče. Siva lestvica postane

nevtralna os barvnega telesa. Beli konec je nad ravnino, črni pod ravnino. Vsako barvo na barvnem krogu nato zvežemo z belim črnim koncem ter s sivimi stopnjami sive lestvice in tako dobimo telo, ki ima podobo dveh stožcev z isto osnovnico, barvnim krogom.

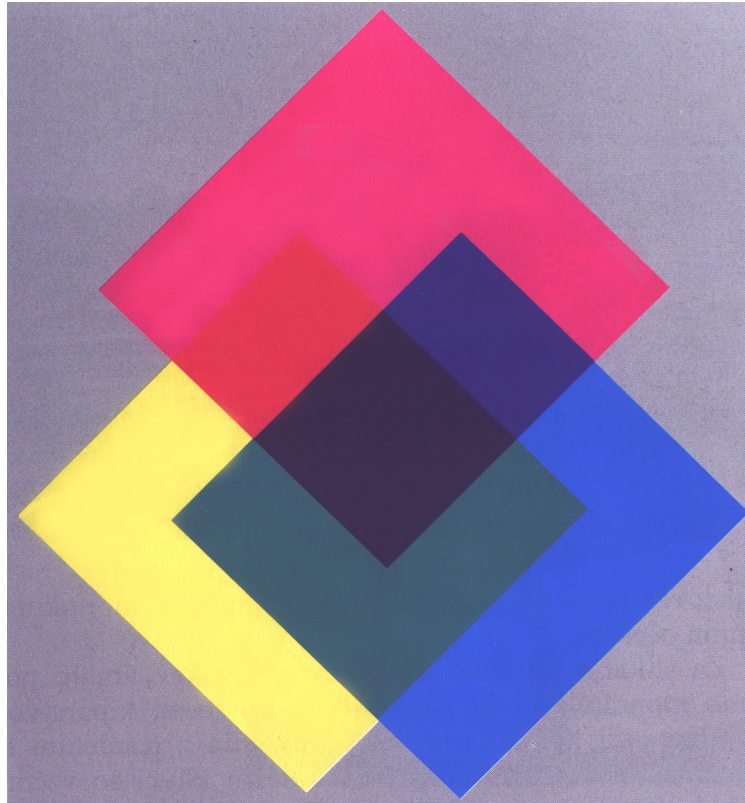


Barvno telo ima na površini vse z belo mešane čiste barve, na površini spodnje polovice pa vse s črno mešane čiste barve. V notranjosti so mešanice različnih odtenkov sivih stopenj s čistimi barvami.

V barvnem telesu se nazorno pokažejo tri dimenzije barv: kromatičnost (na obodu barvnega kroga), čistost (med sivo osjo in čistimi barvami na obodu kroga) ter svetlost (ki se spreminja vzdolž sive lestvice, od bele na vrhu do črne na spodnjem koncu).

Ta tridimenzionalnost barvnega telesa nazorno razkrije nekatere likovne pomembne lastnosti barv: kromatične barve so po svoji naravi ploskovite in leže v ploskvi barvnega kroga; svetlostne tonske vrednosti, ki po svojih likovnih lastnostih sugerirajo globino prostora in plastiko teles, raztegnejo ploskev barvnega kroga v prostorsko telo.

CMYK
(CYAN – MAGENTA - YELLOW - BLACK)



4. BARVA ZNOTRAJ LIKOVNE KOMPOZICIJE
a) barvni kontrasti

KONTRAST

"O kontrastu govorimo, kadar razločno opazimo razliko ko primerjamo dva vtisa. Ko razlika med njima doseže

največjo stopnjo govorimo o diametralnem oz. polarnem odnosu."

Johannes Itten: Umjetnost barve, str. 32

Barvni kontrasti so:

1. Kontrast barve k barvi
2. Svetlo-temni kontrast
3. Hladno-topli kontrast
4. Komplementarni kontrast
5. Simultani kontrast
6. Kontrast kvalitet
7. Kontrast količin

TOPLOST IN HLADNOST BARV

Za slikarstvo je zelo pomembno razlikovanje toplih in hladnih barv.

Osnovna delitev na tople in hladne:

Med tople spadajo: rumena, oranžna, rdeča ter vse mešanice, kjer te barve prevladujejo, med hladne pa zlasti modra in zelena (vijolična) ter vse barvne mešanice, kjer te barve prevladujejo.

Glede na specifične barvne sestave (glede na kontekst):

primer 1: rdeča, modra, vijolična

najtoplejša je rdeča

primer 2: modra, zeleno-modra in vijolična

najtoplejša je vijolična

Razlikovanje toplih in hladnih barv je zlasti pomembno zaradi njihovih psiholoških lastnosti, ki so lahko čustvenega značaja ali pa povzročajo dozdevna prostorska gibanja.

barva

- svetlostne razlike pojasnjujejo (npr. ČB fotografija obraza):

- a) obliko
- b) teksturo
- c) globino prostora
- d) položaj

- z barvo pa pridobi informacije dodatne dimenzije (npr. barvna fotografija obraza):

- barva personalizira (posebi) informacije
- barve nas psihofiziološko aktivirajo
- se nanašajo na naše emocije

jakost svetlobe= svetlo/temno **modulacija**
zunanja pojavnost predmeta
valovna dolžina= določa barvo **modulacija**
oblikovanje notranje vsebine

- čisto barvo sence (sprememba svetlostne vrednosti)
"umažejo"

likovna valenca barve: BARVA-PLOSKEV (barva in ploskev se v likovnem izrazu dopolnjujeta in ujemata)

- če želimo likovno izrazilo 'barva' izpostaviti kot osnovni izraz, je vizualne informacije potrebno poenostaviti (abstrahirati) v ploskovite oblike, ki bodo zaživele kot barvna polja

- zato se koloristično obravnavana podoba v zgodovini umetnosti kaže kot tendenca, k barvni čistosti in poenostavljanju oblik narave; skrajni načini abstrahiranja oblik se kažejo znotraj monokromnega slikarstva, ko določena barva prevzame obliko formata - narava, kakor tudi že abstrahirane oblike so podrejene določeni barvi - je samo če barva;

-poenostavljanje = barvne ploskve = uporaba barvne moči = uporaba barvnega sevanja = energetska pojavnost slike =barva kot čista energija

poenostavljanje v ploskve: DERAIN, MATISSE, DUFY, KLEIN, NEWMAN

konceptualna dimenzija primerjave dveh likovnih izrazil:

svetlo/temno pozornost izraza je osredotočena na zunanji/ površinski faktor

barva pozornost izraza je osredotočena na notranjo

vsebino/ globinski faktor

(iskanje notranje realnosti predmetu/ iskanje lastnega notranjega izraza)

- čeprav sta si obe likovni izrazili "barva" in "svetlo-temno" v nekakšnem konceptualnem nasprotju, pa je oba izrazila mogoče tudi uspešno povezovati v kvalitetne likovne celote

modulacija

- oblikovanje prostora s pomočjo barve (s pomočjo toplih in hladnih barv)

- tople barve so kot svetloba

- hladna barva so kot senca

- pri **modulaciji** barvo polagamo v ploskvah (fasetah) diskontinuirani prehod

- pri **modelaciji** barvo polagamo kot kontinuiran prehod
Leonardo v svojem Traktatu o slikarstvu poudarja, da naj slikar s svetlim na temnem ozadju in s temnim na svetlem ozadju. Princip modulacije je nadgradil to njegovo misel s tem ko upošteva razmerje med toplimi in hladnimi toni, s pomočjo katerih gradimo slikovni prostor...

Andre DRAIN "Akt na stolu"

Henri MATISSE "Ženski portret"

FIZIOLOŠKA POJASNITEV ZAZNAVANJA GLOBINE S POMOČJO TOPLIH IN HLADNIH BARV

A/ tople barve se nam optično približujejo
- ostra slika RDEČE je za rumeno pego (filialna mišica ukrivlja lečo)

B/ hladne barve se nam optično oddaljujejo
- ostra slika MODRE je pred rumeno pego (filialna mišica ukrivlja lečo)

TOPLO HLADNI KONTRAST (Itten)

Primer 1:

S poskusi je mogoče dokazati, da obstajajo razlike od tri do pet stopinj v subjektivnem občutju toplote oz. hladu v delovni sobi, ki je obarvana v modro-zeleno oz. delovni sobi, ki je rdeče-oranžna. To pomeni, da so v modro-zeleni sobi osebe občutile hlad pri 15°C, medtem ko so v rdeče-oranžni sobi občutile hlad šele, ko je temperatura padla na 11°C-12°C. (aktiviranje kroženja krvi v ožilju)

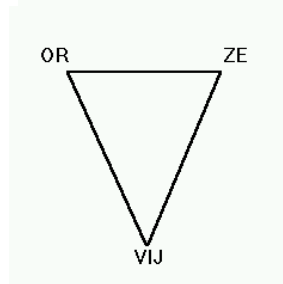
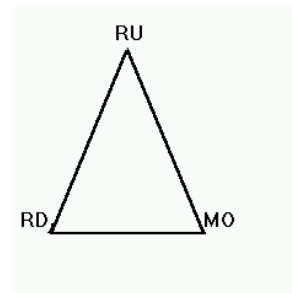
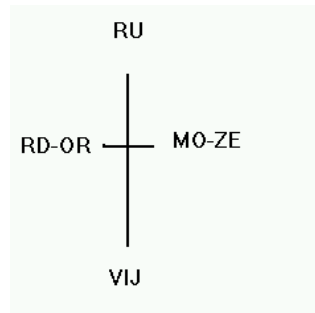
Primer 2: razgreti konji v hladni (modro-zeleni) in topli (rdeče -oranžni) staji

Primer 3: muhe so iz modro-zelene staje odletele v topli rdeče oranžno stajo

Toplo-hladni kontrast je naj bolj zvočni kontrast med sedmimi kontrasti.

Barvni krog:

- navpičnica povezuje dve skrajnosti SVETLO-TEMNEGA KONTRASTA (rumena-vijolična)
- vodoravnica povezuje dve skrajnosti TOPLO-HLADNEGA KONTRASTA (rdeče-oranžna in modro-zelena)



Lastnosti toplih in hladnih barv je mogoče podati skozi nasprotnih si pojmovnih dvojic:

toplo - hladno
svetloba - senca
gosto - redko
zemeljsko - zračno
blizu - daleč
težko - lahko
suho - mokro

Toplo-hladni kontrast kot prostor
MODULACIJA BARVE

Toplo-hladni kontrast nam omogoča, da z njim izrazimo dimenzijo prostora, saj kaže na bližino in oddaljenost. In prav ta lastnost je pomembna za prikazovanje plastičnosti oz. podajanje iluzije, ki jo dosežemo s perspektivo.

TOPLE IN HLADNE BARVE

V dvanajstbarvnem barvnem krogu lahko označimo posamezne barve kot 'tope' in 'hladne'. Vendar je takšna globalna delitev relativna, saj je določena barva, ki jo imamo za toplo topla le do tedaj, ko poleg nje ni še toplejše. Na primer tipična topla barva rdeča je v okolju rdeče-oranžne hladnejša. Slikarski prostor je mogoče "modulirati" z modulacijo toplih oz hladnih barv. Modulacije so najizrazitejše takrat, kadar odstranimo prisotnost svetlo-temnega kontrasta oz. svetlostno barve poenotimo.

tope:
rumena
oranžno-rumena
oranžna
rdeče oranžna
rdeča
rdeče-vijolična

hladne;
zeleno-rumena
zelena
modro-zelena
modra
modro-vijolična
vijolična

Absolutno topla barva: RDEČE-ORANŽNA
Absolutno hladna barva: MODRO-ZELENA

16. 12. 2013

kvantitativni, kvalitativni in simultani kontrast

16. 12. 2013

Tema 7: LIKOVNA IZRAZNA SREDSTVA: BARVA (SIMULTANI KONTRAST)

Kazalo:

LIKOVNA IZRAZILA

LIKOVNE PRVINE (LIKOVNI ELEMENTI)

ORISNI LIKOVNI ELEMENTI (TOČKA, LINIJA, SVETLO-TEMNO, BARVA)

Johannes ITTEN. Umetnost barve, Študijska izdaja, Jesenice 1999

VAJA 7: LIKOVNI ELEMENTI: BARVA (SIMULTANI KONTRAST)

7a: simultani kontrast (študije delovanja)

7b: avtoportret kot barvna kompozicija **simultanega kontrasta**

Barvni kontrasti:

8. Kontrast barve k barvi

9. Svetlo-temni kontrast

10. Hladno-topli kontrast

11. Komplementarni kontrast

12. Simultani kontrast

13. Kontrast kvalitet

14. Kontrast količin

SIMULTANI KONTRAST (Itten)

Kadar opazujemo neko čisto barvo dalj časa, njena intenzivnost počasi pada, oko se utruji, občutljivost za simultano barvo se večja.

Simultani kontrast pa se ne kaže samo ko imamo opravka z parom kromatično - nekromatično (npr: rdeča - siva), temveč tudi med dvema čistima barvama, ki pa si nista v popolnoma komplementarni. V takšnem primeru obe barvi silita drugo v popolno komplementarnoast. Pri tem bo vsaka od njiju spremenila vtis svoje prave pikturalne vrednosti saj bo dajala drugačen vtis. Takšni pogoji omogočajo, da barve

delujejo dinamično aktivno. V takšnem primeru barvi trepetajo ter se kažeta kot nestabilni. Pri tem, ko so izgubile objektivne lastnosti, delujejo neresnično, kakor, da predstavljajo neko novo dimenzijo prostora. Barva se obnaša kot dematerializiran privid resničnosti. Kromatski agens ni skladen s kromatskim učinkom.

Simultani kontrast je izrazito pomemben za vsakogar, ki se ukvarja s problematiko barv. Goethe pravi:
"Simultani kontrast je osnova estetskega uporabljanja barve."

Simultani kontrast razumemo kot pojav, pri katerem naše oko za vsako prisotno barvo istočasno zahteva tudi komplementarno barvo, ter samostojno povzroči videnje te barve v kolikor ta barva ni objektivno prisotna.

Komplementarna barva kot posledica simultane kontrasta nastaja namreč v očesu gledalca, čeprav realno ni prisotna. S pomočjo fotografskega aparata je ne moremo zaznati.

Simultani sukcesivni kontrasti se pojavljajo kot posledica istega vzroka.

simultan = (lat.obenem) sočasen, hkraten

simultanka / hratno igranje

šaha z večjim številom udeležencev

sukcesiven = (nlat.) postopen, sledeč, zapovrsten

ŠTUDIJE DELOVANJA

Primer 1:

Na list papirja vriši šest polj v obliki kvadrata in vanje vnesi intenzivne čiste barve (tri primarne in tri sekundarne). Nato v sredino vsakega posameznega polja vnesi nekromatično sivino, ki bo po svetlostni vrednosti izenačena s prej izbrano kromatično barvo. Nevtralnost sivih bo optično spremenjena: odtenek sive bo prevzel lastnosti komplementarne barve. Intenzivnost medsebojnega delovanja bo povečana, če bomo pojav opazovali od blizu in dalj časa.

Primer 2:

Na list papirja vriši tri polja v obliki kvadrata in vanje vnesi intenzivno čisto barvo (npr. rdečo). Nato v sredino prvega polja vnesi nekromatično sivino, ki bo po svetlostni vrednosti izenačena s prej izbrano kromatično barvo. Opazuj spremembo sivega odtenka!

Nevtralnost sivih bo optično spremenjena: odtenek sive bo prevzel lastnosti komplementarne barve. Intenzivnost medsebojnega delovanja bo povečana, če bomo pojav opazovali od blizu in dalj časa.

Nato v sredino drugega polja vnesi sivino kateri smo dodali kanček zelene barve in bo po svetlostni vrednosti izenačena s prej izbrano kromatično barvo. Opazuj spremembo sivega odtenka!

Pri tem, ko smo v sivi nakazali komplementarno barvo, smo delovanje kontrasta povečali.

Kaj bi se zgodilo, če nevtralni sivi barvi dodamo kanček rdeče barve?

V sredino tretjega polja vnesi sivino kateri smo dodali kanček rdeče barve in bo po svetlostni vrednosti izenačena s prej izbrano kromatično barvo. Opazuj spremembo sivega odtenka!

Primer 3:

Na modro ozadje postavimo rdeče-rumeno kompozicijo. Kompozicija bo barvno harmonična in usklajena - mirna in trdna povezava (primarna trojica). Sprememba modre v modro-zeleno pa aktivira simultano igro in aktivira delovanje med barvami.

Praktični primer:

Vzorec črne na rdeči se je pokazal za kupce kot vzorec zelene na rdeči. Svilene kravate ni želel nihče kupiti. Rešitev, ki nevtralizira delovanje simultane kontrasta: nevtralno črnino, bi spremenili v toplo črno in se tako izognili pojavi simultane kontrasta.

Zmanjševanje simultane delovanja

- svetlostna različnost izpostavlja svetlo-temni kontrast
- nepopolna komplementarnost izpostavlja medsebojno vplivanje in s tem delovanje komplementarne kontrasta; delovanje simultane kontrasta se zmanjšuje če se približujemo čisti komplementarnosti

Praktične izvedbe:

naslov: SIMULTANI KONTRAST

podnaslov: Aktiviranje sivine 1(vaja **7a1**):

izvedba vaje:

V izbrani format postavi tri kvadratne oblike in vsako prekrij z eno izmed primarnih barv. V središču vsake oblike naj se pojavi pomanjšan kvadrat, ki ga bomo prekrili s sivo, ki je svetlostno prilagojeno svetlostni vrednosti izbrane primarne barve.

namen vaje:

aktiviranje in opazovanje delovanja simultanega kontrasta

naslov: SIMULTANI KONTRAST

podnaslov: večanje in manjšanje simultanega kontrasta (vaja **7a2**)

v izbrani format postavi:

(A) tri oranžne kvadrate z svetlostno prilagojenim sivim jedrom, ki ga podajamo v treh stopnjah (hladna siva/ nevtralna siva / topla siva)

(B) tri oranžne kvadrate v katere vstavi:

- komplementarno barvo
- prvo sosednjo komplementarni
- drugo sosednjo komplementarni

namen vaje:

na različne načine aktivirati nastanek simultanega delovanja in spremljati optično delovanje simultanega kontrasta preko po intenziteti različnih stopenj

naslov: SIMULTANI KONTRAST (7b):

podnaslov: avtoportret

izvedba vaje:

- avtoportret (motiv)
- barva/ simultani kontrast (likovno izrazilo)
- čas izvedbe: 30 min
- tehnika: tempera, barvni svinčniki, ...

namen vaje:

Znotraj lastnega idejnega koncepta in individualne ustvarjalne nuje doseži avtonomen likovni izraz, ki v središče izraza postavlja delovanje simultanega kontrasta.

16/12/2013

Tema 8: KONTRAST KOLIČIN, KONTRAST KVALITET

Kazalo:

LIKOVNA IZRAZILA

LIKOVNE PRVINE (LIKOVNI ELEMENTI)

**ORISNI LIKOVNI ELEMENTI (TOČKA, LINIJA,
SVETLO-TEMNO, BARVA)**

*Johannes ITTEN. Umetnost barve, Študijska izdaja , Jesenice
1999*

16/12/2013

**VAJA 8: LIKOVNI ELEMENTI: BARVA
(KONTRAST KOLIČIN, KONTRAST KVALITET)**

Vaja 8a: Avtoportret kot barvna kompozicija kontrasta
količin

Vaja 8b: Avtoportret kot barvna kompozicija kontrasta
kvalitet

**KONTRAST KOLIČIN
KONTRAST KVALITET**

KONTRST KOLIČIN (Itten: str. 59- 63)

**Ta kontrast govori o razmerju velikosti dveh ali več
barvnih površin.**

Velikosti popolnoma čistih barv postavljenih v slikarsko kompozicijo so seveda odvisne od vsebine, ki jo želimo izraziti. Pa vendar, nas na tem mestu zanima ali lahko določimo razmerja, ki v kompoziciji dveh ali več barv zagotavljajo ravnotežje.

Zanimajo nas razmerja med čistimi barvami oziroma razmerja med posameznimi primarnimi in sekundarnimi barvami. Zanima nas npr. kvantitativno razmerje med rumeno in modro. Želimo si odgovoriti na vprašanje »koliko modre in koliko rumene« barve naj uporabim, da bo kompozicija barve uravnotežena?

Rumena se po intenzivnosti ne razlikuje od modre barve, glede na svetlostno vrednost pa je precej svetlejša. Tako je že Goethe podal enostavna številčna razmerja, ki govorijo o svetlostnih razlikah med posameznimi čistimi barvami:

RUMENA	ORANŽNA	RDEČA	VIJOLIČNA	MODRA	ZELENA
9	8	6	3	4	6

Če hočemo te svetlostne vrednosti spremeniti v harmočno velike površine, moramo uporabiti recipročne vrednosti:

RUMENA	ORANŽNA	RDEČA	VIJOLIČNA	MODRA	ZELENA
3	4	6	9	8	6

Glede na podane numerične vrednosti torej lahko barve podajamo v jasnih razmerjih velikosti: npr. uporabimo 3 dele rumene in 9 delov vijolične, 4 dele

oranžne in 8 delov modre, 6 delov zelene in 6 delov rdeče.

Iz navedenega sledijo sledeča razmerja:

$$\text{RU} - \text{VIJ} = 3 : 9 \text{ oz. } 1 : 3$$

$$\text{RD} - \text{ZE} = 6 : 6 \text{ oz. } 1 : 1$$

$$\text{OR} - \text{MO} = 4 : 8 \text{ oz. } 1 : 2$$



Uravnoteženo razmerje med rumeno in modro je tako 3 : 8.

KONTRAST KVALITET (Itten, str. 55-58)

Kadar govorimo o kvaliteti barve imamo v mislih čistost oz. zasičenost določene barve. Glede na to, kontrast kvalitet (ali kvalitativni kontrast) nastane takrat, kadar imamo na eni strani intenzivne, čiste (zasičene) barva, na drugi pa neintenzivne, t.i. "umazane" (nezasičene) barve.

Čiste barvne svetlobe dobimo s prizmatičnim razklanjanjem bele svetlobe.

Kadar čistim pigmentnim barvam dodajamo (1.) BELO, (2.) ČRNO, (3.) SIVO ali (4.) KOPLEMENTARNO BARVO.

Kadar želimo razumeti in jasno prikazati, je potrebno svetlostne vrednosti kar se da izenačiti in se tako odreči delovanji svetlo-temnega kontrasta.



VIZUALNO KOMUNICIRANJE IN LIKOVNO OBLIKOVANJE VSEBINE

16. 12. 2013

TEMA/VAJA 9: OBLIKOVANJE VIZUALNEGA SPOROČILA (koncept in realizacija vizualnega sporočila)

- verbalizacija izhodiščne vsebine
- miselni konstrukt izhodiščne vsebine
- vizualiziranje posameznih elementov verbalne vsebine
- določitev bistvenih elementov vizualizacije
- likovno komponiranje (podob in besed)
- verbalni vsebini iščemo likovne ekvivalente
- tehnična realizacija

1. IDEJNI KONCEPT - splošni pojmi (besede), asociacije;

- vizualni pojmi (besede), asociacije
- likovni pojmi

**2. PRIPRAVA VIZUALIZACIJE (iskanje in priprava vizualnega gradiva)
(internetne baze, fotografiranje, risanje,...)**

3. REALIZACIJA

- končna priprava vizualnega gradiva (slike, besedila, tipografije,...)
- komponiranje (format, usklajevanje kompozicijske celote, prilagajanje posameznih elementov)
- dodelava posamičnih elementov, usklajevanje na nivoju celote;
- usklajevanje informativnega in estetskega nivoja;
- končne korekture in poudarki.

Literatura:

The Polish Poster, Warszawa 1979.

Emil Rudel: Tipografija, Ljubljana 1977.

American Illustration 4, Edward Booth-Clibborn, New York 1985.

06. 01. 2014

TEMA/VAJA 9: OBLIKOVANJE VIZUALNEGA SPOROČILA
(seminarji - predstavitev vizualnega sporočila)

06. 01. 2014

Tema 10: VIZUALIZACIJA GLASBE

GLASBENE KOMPOZICIJE

Vaja 10c: Glasbena impresija I

Vaja 10d: Glasbena impresija II

Vaja 10e: Glasbena impresija III

Kazalo:

1/ Philip GLASS/ Koncert za violino in orkester/ del 1

6.38/ Deutsche Grammophon/ 1993

Glass Philip/ 1937/ skladatelj/ minimalist

2/ Gustav HOLST/Planets/ Mars, the Bringer of War 7:34/ ang. skladatelj/ 1874-1934

3/ Miles DAVIS/ Aura/ Orange

1989/ solo kitara John McLaughlin/ 8:34

