

Mojca Puncer

# Umetnost barve med disciplino in kaosom: modra

*The Art of Colour Between Discipline and Chaos: Blue*

## Teorija barv: kontekstualne in metodološke uvodnosti

Znani zgodovinar barve John Gage v eni izmed svojih metodoloških razprav ob tem, ko se sprašuje o relevantnosti pomenljive trditve, da mora biti barva imenovana, da lahko proizvede pomen, poudari, da bi morala biti sleherna semiotika barve zgodovinsko naključna.<sup>1</sup> Sam si v svojih študijah prizadeva identificirati lokalne zgodovinske naključnosti – to je tisti vidik, s katerim se strukturalistični semiotiki in filozofi običajno ne ukvarjajo.<sup>2</sup> Ocena teh kontingentnosti naj bi nadalje temeljila na presojanju imanentnega značaja preučevane barve – to pomeni na fenomenološkem pristopu k barvi, in to je tisto, kar ponujajo nekateri filozofi barve bližnje preteklosti ter tudi starejša nemška »šola« zgodovine barve (*Koloritgeschichte*). Gageeva teoretska pozicija gradi zlasti na prevpraševanju zgodovinskega konteksta barve, barve in kulture ter barve v umetnosti in literature o barvi. Zanj so izvori oz. zgodovinski viri ključnega pomena, saj sugerirajo funkcije in namene, ki so podvrženi spremembam v času. V svojih zgodovinskih študijah se sprašuje po izvornih metod in konceptov vizualne umetnosti ter obravnava umetnost kot posebej očitno manifestacijo splošnega odnosa do barve nekega časa. Pri tem odkriva pomenljivo fragmentarnost teoretskega ukvarjanja z barvo, čeprav je bila barva skozi zgodovino bogat amalgam fizičnih in metafizičnih idej, in ne zgolj neki določen skupek pravil.

V zadnjem času lahko detektiramo povečano zanimanje za idejo o univerzalni ali »osnovni« izkušnji barve.<sup>3</sup> Odzivanje na barve se v tem kontekstu nanaša na arhetipske človeške izkušnje črne noči, bele kosti, rdeče krvi itn. Ta pristop je razširjen zlasti med antropologi in daje prednost stabilnim referentom pred barvami.

Številni raziskovalci barve zagovarjajo interdisciplinarni metodološki pristop, kar pomeni, da mora študij barve v umetnosti sodelovati s številnimi drugimi disciplinami.<sup>4</sup> Poleg razširjenega prepričanja o univerzalnosti določenih idej o barvah je barva podobno kot druge formalne značilnosti ideološko nevtralna, zato lahko služi za širok spekter estetskih in simbolnih namenov.

Pri analizi barve s simbolnega vidika je ključna identifikacija barve v danem kontekstu, ki je zavestno in verbalizirano dejanje, odvisno od dostopnega barvnega jezika oz. govornice barv. Kandinski nekje ugotavlja, da je barva le ohlapno povezana s predmetom in ima svojo gramatiko, ki je podobna gramatiki glasbe.<sup>5</sup> Po Kandinskem sta barva in forma ključni slikarski sredstvi, ki tvorita jezik afektov.<sup>6</sup> V kontekstu spraševanja po pomenu velja imeti v mislih, da so barvo od nekdaj uporabljali kot semiotični vir. Tako so modernistični »barvni kodi« omejena področja uporabe in posamezne barve imajo lahko zelo različne pomen v različnih kontekstih. Dela Kandinskega in drugih abstraktnih slikarjev so bila preizkus možnosti obstoja širše uporabnega »jezika barve«. Vendar jim takšnega jezika ni uspelo iznajti. Kot ugotavlja Gage, so njihovi poskusi sicer »ponudil možnost univerzalnosti«, a so se slednjič izkazali za »popolnoma hermetične«.<sup>7</sup> Na to lahko navežemo tudi

1 Glej John GAGE, *Colour and Meaning*, Thames and Hudson, London, 2006, str. 7–66. V nadaljevanju povzemam ključne poudarke iz njegove uvodne metodološko kontekstualne razprave.

2 V tej zvezi velja omeniti prispevek k semiotiki barve, v delu Guntherja Kressa in Thea van Leeuwen *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, Taylor & Francis Group, London in New York, 1996/2006, zlasti str. 225–238. Avtorja v drugi izdaji v kontekst družbene semiotike vključita tudi obravnavo barve kot semiotične modalitete in kulturno specifičnega fenomena (njune ključne reference so zapisi o vizualni semiotiki Rolada Barthesa, obravnava jezika kot družbene semiotike Michaela Hallidayja ter gestalt teorija Rudolpha Arnheima, ki ga smatrata za izvrstnega družbenega semiotika). Gre za poststrukturalistično semiotiko, ki se osredotoča predvsem na družbene vidike – je družbeno orientirana semiotika (za razliko od semiotike kot splošne vede o znakih, ki sicer izvira iz jezikoslovja in je v središču strukturalizma kot sinhrono metode raziskovanja simbolnih sistemov).

3 GAGE, nav. delo, str. 22.

4 Glej Slava JELER, Marko KUMAR (ur.), *Interdisciplinarnost barve I., II.*, Društvo koloristov Slovenije, Maribor, 2001.

5 Glej KRESS in van LEEUWEN, nav. delo, str. 227.

6 Vasilij KANDINSKI, »O duhovnem v umetnosti«, v: KANDINSKI, *Od točke do slike: zbrani likovnoteoretski spisi*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1985, str. 66.

7 GAGE, *Colour and Meaning*, str. 248.

problem hermetičnega značaja modernistične kritike in skupaj s tem obsežne avtoanalize samih umetnikov, ki jo je kritika pogosto imela za zadostno.

Kljub temu lahko govorimo tudi o politiki barve kot predmetu proučevanja vsaj od zgodnjega 19. stoletja, ko se pojavljajo razlage barve simbolike v kontekstu socialne in družbene razslojenosti. Te barvno kodirane družbene delitve se kristalizirajo v vrednotah, ki se jih v zahodnih družbah pripisuje črni in beli barvi – gre za vrednote, ki podpirajo rasne in družbeno-spolne predsodke. Znotraj zgodovine zahodnega slikarstva lahko odkrivamo strukture moči v sami ekonomiji izdelave slike. V rasnih teorijah 19. stoletja je bela pogosto enačena z moškostjo in črna z ženskostjo. Nadalje je risba okarakterizirana z moškim spolom in barva z ženskim. Spolne polarizacije, aplicirane na barvo sistematiko najdemo tudi pri neoromatičnih ekspresionistih v Münchnu: tako za Franza Marca in sprva tudi Vasilija Kandinskega modra pomeni moški princip in rumena ženski.<sup>8</sup>

Nekatere teme se vedno znova vračajo v zgodovinske in teoretske razprave o barvi, med njimi prepričanje, da verbalni jezik ni zmožen ustrezno definirati izkustva barve ter pojmovanje vsega »orientalskega« kot vira vznemirljivih in nevarnih barvno zaznamovanih stališč. Ti dve temi sta povezani v prepričanju, »da je racionalna tradicija zahodne kulture ogrožena z zvičajno nezahodno čutnostjo«<sup>9</sup>. Obsežna zgodovinska raziskava barvne teorije dokazuje, da je bila barva vedno povezana z drugimi bolj dokumentiranimi seksualnimi in rasnimi fobijami. Sicer pa se historiografija o barvi v umetnosti 20. stoletja po Gageevih opazanjih sooča s trdovratnim problemom, ki zadeva kategorije barvne analize – terminologija, vpeljana z moderno barvno sistematiko in s koncepti psiho-fizoloških učinkov barve ostaja takšna, kot se je razvila v teku prejšnjega stoletja. Potemtakem obstoječa terminologija teži k temu, da jo jemljemo za samoumevno in izvzeto iz zgodovinske analize. Obravnave posameznih umetnikov, kot je Kandinski, seveda vključujejo tehtne razmisleke o njihovem teoretskem interesu za barvo. Kar tem študijam pogosto manjka, je upoštevanje načinov, na katere so diskusije in uporaba običajno vezane na bolj splošne preokupacije barvne teorije njihovega časa.

Tako Gage opozarja na psihološki kontekst idej Kandinskega, Delaunayja in Mondrijana ter na razprave o strukturi barvnega prostora, ki oblikuje pomemben del znanosti o barvi prejšnjega stoletja.<sup>10</sup>

## Disciplina v družbi, znanosti in umetnosti barve

Barva z vidika discipline, ki jo vzpostavlja moderna družba s panoptičnim sistemom,<sup>11</sup> predstavlja domnevno nasprotje perspektivi in drugim geometričnim sistemom urejanja prostora. Vendar Mirzoeff ugotavlja, da je barva v resnici zanimiv komplementarni primer perspektivi in ne njeno skrajno nasprotje.<sup>12</sup> V zgodnji moderni dobi je uporaba barve predstavljal alternativno metoda slikovne konstrukcije glede na prevladujoči sistem geometrične perspektive. Sicer jo je bilo mogoče opisati z natančnim znanstvenim izrazoslovjem kot lastnost svetlobe, toda barvna percepcija je vselej subjektivno pogojena. Poleg tega na barvno zaznavanje vplivata tako okus kot barvni simbolizem določene kulturne sredine. Nadalje se neskončne variacije barvnih odtenkov upirajo logično urejeni barvni sistematiki.

V modernem slikarstvu je veljalo prepričanje, da svetloba disciplinira barvo. S takšnim poudarkom na svetlobi so impresionisti in kasneje umetniki avantgardnih smeri in modernizma 20. stoletja poskušali nadzorovati realnost samo. Pri tem je – tako kot pri perspektivi in panoptiku – bistvena kontrola pogleda in vizualnih reprezentacij skozi navidezno trdno strukturiran sistem vednosti, ki lahko preseže dvoumnost reprezentacij. Potemtakem uporaba barve v moderni vizualni reprezentaciji sama po sebi ni bila uporna, alternativna, avantgardna. Umetniki, znani kot radikalni inventorji so praviloma barvo podvrgli podobni sistematični kontroli kot neoklasicisti risbo in uradna umetnost perspektivo. Pri interpretaciji moderne zgodovine umetnosti je pogosto stališče, da je prevlada perspektive in linije v uradnem sistemu vizualne reprezentacije akademske umetnosti in moderne družbe vodilo avantgardne umetnike v obrat k barvi kot alternativnemu sredstvu ustvarjanja slikovnega prostora.<sup>13</sup>

Tako umetniki kot znanstveniki so izdelali številne barvne sisteme, vendar nobena sistematizacija ne zmora v popolnosti standardizirati in nadzorovati barve. Umetniki uporabljajo barvo na način, ki se vedno bolj ali manj razlikuje od znanstvenega razumevanja barve. Danes so barve vse bolj ujete v »barvne sheme«, v barvne sisteme, ki jih je mogoče definirati na podlagi specifične uporabe, ki jo pogojujejo razločevalne lastnosti barv – k njihovi precizni diferenciaciji bistveno pripomore digitalizacija barve. Na barvni karti je vsak odtenek digitalna, individualizirana in diskretna enota. Številne barvne sheme kljub temu, da

<sup>8</sup> Prav tam, str. 35–36.

<sup>9</sup> John GAGE, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Thames and Hudson, London, 1995, str. 10.

<sup>10</sup> Glej GAGE, *Colour and Meaning* (poglavje »A Psychological Background for Early Modern Colour«), str. 249–260.

<sup>11</sup> V modernih družbah poznega 18. in zgodnjega 19. stoletja se izoblikuje sistem *panoptikona* kot nazoren primer socialne organizacije in z njo povezanega vizualnega sistema reprezentacij (model modernega discipliniranja je načrt zapora Panoptikon, ki ga je britanski vladi leta 1791 predstavil filozof Jeremy Bentham). Glej Michel FOUCAULT, *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora*, Krtina, Ljubljana, 2004, str. 215–248 (»Panoptizem«).

<sup>12</sup> Nicholas MIRZOEFF, *Introduction to Visual Culture*, Routledge, London in New York, 1999, str. 51.

<sup>13</sup> Glej prav tam, str. 52.

imajo jasno zgodovinsko umestitev, živijo svoje življene tudi onkraj svojega zgodovinskega obdobja kot prepoznani semiotični viri, ki so lahko še naprej v uporabi in tako v različnih kontekstih udeležajo različne ideološke pozicije.<sup>14</sup>

Doslej so bili predlagani številni in raznovrstni sistemi primarnih in mešanih barv – eni fizični, drugi psihološki in tretji kot mešanica obojega –, vendar to iskanje primarnih ali osnovnih barv ni rezultiralo v splošno sprejetem sistemu, marveč »je dokazalo, da je izredno nekonsekventno in močno obremenjeno z ideologijo, ki je videti daleč od zadev običajnega uporabnika barvnega jezika«.<sup>15</sup>

Nekateri pisci so videli problematiko v tesni zvezi z vprašanjem poimenovanja barv.

Barve z običajno uporabljenimi posamičnimi imeni, kot je na primer modra, se običajno dojema kot čiste. Imena drugih barv, kot je na primer cian, večinoma uporabljajo specialisti, nepoznavalci pa jih bodo naslavljali s sestavljenimi imeni, kot je modro-zelena, in tašne barve bodo dojete kot mešane. Izrazi, kot sta »čistost« in »hibridnost«, že sugerirajo neki pomenski potencial tega barvnega vidika. »Čiste« barve iz »Mondrianove« barvne sheme so postale ključni označevalci ideologije modernosti, medtem ko je barvna shema z bledimi otenki ciana in vijolične postala eden izmed vidnejših označevalcev ideologije postmodernizma, v kateri je ideja hibridnosti pozitivno vrednotena.<sup>16</sup>

## Spodletelo discipliniranje: kromofobija

V poznem 19. stoletju so umetniki poskušali kontrolirati in disciplinirati barvo tudi z zatekanjem k rasni teoriji, ki jo je pogojevala imperialistična in kolonialistična ekspanzija Evrope. V svoji *Teoriji barv* nemški romantični pesnik Goethe pojasnjuje, da »imajo divji narodi, neizobraženi ljudje in otroci izjemno nagnjenje do živih barv«.<sup>17</sup> Nadalje Goethe vse umetnike Orienta označi za »naravne« koloriste. Od tu je le še korak do stališč, ki so skupna tako uradni umetnosti kot »avantgardi« zgodnjega 19. stoletja, namreč da je risba moškega in barva ženskega spola; in nadalje do s kolonialnimi in patriarharnimi predsodki obarvanih pozivov, da naj avtoriteta za risbo barvo kolonizira podobno kot zahodni beli moški Afriko, naj si barvo podredi tako kot žensko ipd. Potemtakem formalna kvaliteta uporabe barve, kot na podlagi tovrstnih trditev ugotavlja Mirzoeff, »vključuje kompleksno interakcijo rase, spola in kolonialne politike«.<sup>18</sup>

Umetnik in teoretik kulture David Batchelor v knjigi *Chromophobia* dokazuje, kako je bila barva v zahodni kulturi predmet ekstremnih predsodkov, kako je bila od antike dalje sistematično marginalizirana, sramotena, omalovaževana in degradirana.<sup>19</sup>

»Kromofobija se manifestira v številnih in raznolikih poskusih, da se barvo očisti s kulture, da se jo razvrednoti, zmanjša njen pomen, zanika njeno kompleksnost. Bolj specifično: to očiščenje od barve je običajno uresničeno na enega od dveh načinov. V prvem je barva razumljena kot lastnost nekega "tujega" telesa – običajno ženskega, orientalskega, primitivnega, infantilnega, vulgarnega, queer ali patološkega. V drugem je barva premeščena na področje površinskega, dopolnilnega, nebitvenega ali kozmetičnega. V enem je barva razumljena kot tuja in zato nevarna; v drugem je dojeta zgolj kot sekundarna lastnost izkustva in zato ne vredna resne obravnave.

Barva je nevarna ali trivialna ali oboje. (...) V obeh primerih je barva rutinsko izključena iz višjih zadev Razuma. Je drugo glede na višje vrednote zahodne kulture. Ali pa je kultura drugo glede na višje vrednote barve. Ali pa je barva popačenje kulture.«<sup>20</sup>

Onkraj zapovedanega simbolizma zahodne družbe povezujejo barvo s tujim, nenadzorljivim, celo zlim.

Skladno z Batchelorjevimi konceptom kromofobije povezujejo barvo z drogami, homoseksualnostjo, infantilnostjo in nenadzorovanim užitek. »Biti barvit pomeni biti tako prepoznaven kot tudi zavržen.«<sup>21</sup> Barva je neločljiva od življenja in je potemtakem tudi sestavni del slehernega predsodka. Zato se zatekamo k brezbarvnosti, saj naj bi bili normalnost in varnost brez barve, kar Batchelor ponazori s klasičnim primerom pravljicne zgodbe Lymana Franka Bauma iz leta 1900 *Čarovnika iz Oza*.<sup>22</sup> Dorothy pade iz varne rutine brezbarvnega Kansasa v Oz, deželo, ki je radoživa, a tudi dekadentna, celo smrtonosna; toda vseskozi blesti v barvah. Dekličin vstop v svet barve dejansko pomeni padeč v nezavedno.<sup>23</sup> Kadar je Dorothy osvobodena nezavednega, zapusti svoj domišljjski svet in se vrne v budno stanje brezbarvnosti. Barva ne terja domišljije zgolj zato, ker jo doživljamo čutno, senzualno, marveč ker fizično ne obstaja v nobeni zamisljivi obliki.

Zaradi nasprotij med objektivnostjo, subjektivnostjo in iluzijskosti barve ni mogoče neposredno obravnavati v vsej njeni kompleksnosti. Barva kot pojav je najprej senzorno izkustvo, ki je bilo deležno že številnih interpretacij, a je nobena ne pojasni v celoti. Le redko je ustrezno pojasnjeno, v kakšnem razmerju sta subjektivni in objektivni vidik.

14 Glej KRESS in van LEEUWEN, nav. delo, str. 238.

15 GAGE, *Colour and Meaning*, str. 107.

16 KRESS, van LEEUWEN, nav. delo, str. 234.

17 Johann Wolfgang von GOETHE, *Theory of Colours*, MIT Press, Cambridge (MA) in London, 1970, str. 55.

18 Glej MIRZOEFF, nav. delo, str. 56.

19 David BATCHELOR, *Chromophobia*, Reaction Books, London, 2000.

20 Prav tam, str. 22–23.

21 Prav tam, str. 67.

22 Glej prav tam, str. 39–41; 75.

23 Prav tam, str. 39.

Skupaj z Batchelorjem lahko povzamemo, da barva »nagovarja prej čute kot razum«<sup>24</sup> in je potemtakem lahko razumljena kot nekakšen »jezik narave«.<sup>25</sup> Naravni fenomeni, ki zadevajo tudi svetlobo in z njo barvo, pa so preokupacija tako klasične in moderne kot tudi postmoderne oz. sodobne znanosti. Če je tradicionalna znanost verjela v svojo zmožnost obvladovanja narave, se sodobna znanost sooča z njeno temeljno neobvladljivostjo, še zlasti, če k njej pristopa z orodji klasične znanosti.

Od Newtona dalje sta znanost in umetnost barve običajno obravnavani kot povsem ločeni, kar onemogoča številne globlje uvide. Sicer obstaja določena kontinuiteta med izkustvom barve v naravi in njenim izkustvom v umetnosti, pri čemer so imeli umetniki vselej specifične poglede na barvo. To linijo razmisleka lahko sklenemo z ugotovitvijo, da je tako moderna umetnost 19. stoletja kot tudi avantgardna umetnost 20. stoletja oz. tista umetnost modernizma, ki kulminira v abstrakciji, tesneje povezana s sistemi vizualnih reprezentacij zgodnje moderne družbe, kot je nemara videti na prvi pogled. Vseskozi je namreč ohranjen znanstveni pristop k vizualni organizaciji, ki temelji na formalni analizi likovnih elementov ustvarjanja slikovnega prostora, pa naj bo ta utemeljen na risbi ali na barvnih razmerjih. Razvoj moderne umetnosti v smeri abstrakcije ostaja zavezan kontrolirani uporabi barve in je tako povsem v skladu s konceptom klasične oz. moderne znanosti, ki si sistematično prizadeva za nadzor nad svetom.

To koncepcijo znanosti omaje šele nastop teorije kaosa sredi 60-ih let prejšnjega stoletja. »Kjer se kaos začne, se klasična znanost neha.«<sup>26</sup>

## Od discipline h kaosu: ekskurz v novo znanost

Pri raziskovanju zakonov narave so znanstveniki dolgo zelo malo vedeli o neredu in šele od srede prejšnjega stoletja se jih je nekaj začelo prebijati skozenj. Ker gre pri kaosu za vedo o globalni naravi sistemov, je povezala raziskovalce z zelo različnih področij. Kaos postavlja problem, pri katerih so ustaljeni znanstveni pristopi neuporabni. Zgodnjim teoretikom kaosa je med drugim skupen občutek za vzorce, slučajnost, dinamiko in kompleksnost. En od za nas ključnih konfliktov v znanosti se je v prvih letih 19. stoletja razvil zaradi razlik v pogledih na naravo barve med Newtonovimi privrženci v Angliji in Goethejem v Nemčiji.<sup>27</sup> Za newtonovsko fiziko so bile Goethejeve ideje psevdoznanstvena uganjanja. Goethe na barvo ni gledal kot na statično količino,

ki jo merimo s spektrometrom, marveč je trdil, da je barva stvar zaznavanja. Preskusni kamen Newtonove teorije je bil njegov znameniti poskus s prizmo: prizma razkloni curek bele svetlobe v mavrico barv prek vsega vidnega spektra. Newton je spoznal, da so te čiste barve osnovne sestavine bele svetlobe. Nadalje je predlagal, da barve ustrezajo različnim frekvencam. Pri tem si je predstavljal, da tresoča se telesca, ki jim je rekel »korpuskule«, proizvajajo barvo, sorazmerno hitrosti tresljajev. Ponovno oživljenje Newtonove korpuskularne teorije je privedlo do nastanka kvantne teorije svetlobe. Znotraj fizike se je študij kaosa pojavil v stranskem rokavu, medtem ko je bilo glavno dogajanje večino prejšnjega stoletja na področju fizike osnovnih delcev.

Tudi ameriški matematični fizik Mitchell Feigenbaum (1944–), ki je eden izmed pionirjev teorije kaosa, se je od srede 60-ih let ukvarjal z delci. Poleg interesa za odkrivanje reda v kaotičnih fenomenih je hkrati razmišljal o barvi. Ko je prišel do izvoda Goethejeve razprave o barvi, je ugotovil, da je Goethe med svojim raziskovanjem barv dejansko izvajal izjemne poskuse. Tako kot Newton je tudi on začel s prizmo. Newton je postavil prizmo v svetlobo in je razklonjeni curek prestregel na belo površino. Goethe je skozi prizmo gledal na belo površino in zaznal enakomernost; če je bila na beli površini drobna pega, je videl barve. Trdil je, da »izmenjava svetlobe in sence« povzroči barvo. V sodobnejšem jeziku lahko izpeljemo, da se barva pojavi »zaradi robnih pogojev in singularnosti«.<sup>28</sup> Medtem ko je bil Newton redukcionist, je bil Goethe holist. Feigenbaum je menil, da ima Goethe pravo predstavo o barvah – ta misel je bila eden izmed pomembnih impulzov njegovih razmišljanj o nelinearnosti in računskih raziskav kaotičnih pojavov, kakršni so atraktorji, in pri tem odkril določene univerzalne zakone. Tudi Goethe je poudarjal ponovljivost svojih poskusov; zanj je bila univerzalna in objektivna prav zaznava barve.

Feigenbaum se je začel spraševati ali obstaja matematični formalizem, ki bi ustrezal človekovim zaznavam, še posebej zaznavi, ki ureja zmedo mnogoterosti izkušnje in najde univerzalne pomene. Modra barva ni nujno določen pas v spektru svetlobe, kakor so trdili Newtonovi zagovorniki, marveč gre za območje kaotičnega sveta in njegovih meja ni lahko opisati, s tem da naš um ve, kaj je modro. »A če hočemo razumeti, kako se človeški um znajde v kaosu zaznav, moramo razumeti, kako iz nereda pride do univerzalnosti.«<sup>29</sup> To so glavna izhodišča, ki so preko razmisleka o barvi Feigenbauma vodila pri raziskovanju nelinearnosti kot temelju za razumevanje kaotičnih pojavov.

Znanstveni publicist James Gleick, ki je pomembno

<sup>24</sup> Prav tam, str. 28.

<sup>25</sup> Prav tam, str. 25.

<sup>26</sup> James GLEICK, *Kaos: rojstvo nove znanosti*, DZS, Ljubljana, 1991, str. 13.

<sup>27</sup> Prav tam, str. 158–160. V nadaljevanju povzemam tiste nasledke tega konflikta, ki zadevajo teorijo barv in odmevajo tudi v teoriji kaosa.

<sup>28</sup> Prav tam, str. 160. Gre za fraktalne robove področij, t.i. matematični »čudni atraktor« (znameniti računalniško vizualizirani matematični konstrukt so robovi Mandelbrotove množice – znanstveniki so jo proučevali, da bi dobili vpogled v nelinearne, kaotične dinamične oz. realne sisteme), kjer vlada kaotično stanje (samopodobnost v različnih merilih itn.), ki privlači točke/števila in jih pripravi k ponavljanju.

<sup>29</sup> Prav tam.

prispeval k popularizaciji teorije kaosa, slednjo poveže s krizo klasičnega znanstvenega modela, ki so ga povzročila odkritja fraktalov in teorije kaosa sredi prejšnjega stoletja.<sup>30</sup> Teorija kaosa se ne omejuje zgolj na fraktalno geometrijo.<sup>31</sup> Njeno področje so predvsem nelinearni pojavi, kjer se majhne začetne spremembe sistema odražajo v velikih končnih spremembah (vremenski pojavi, rast rastlin itn.). Vrsta teh pojavov nam je izkustveno blizu; med glavnimi značilnostmi so samopodobnost, kompleksnost, nelinearnost, dinamičnost, efemernost in fraktalnost. Tradicionalna znanstvena metoda se izkaže za nezadostno pri obravnavi živih, dinamičnih pojavov v naravi in kulturi, med katere sodi tudi barva. Ne le sodobni znanstveniki, marveč tudi umetniki svetlobo in z njo barvo dojemajo kot dinamičen, nelinearni in potemtakem fraktalni pojav.<sup>32</sup> Fraktalno barvno dinamiko lahko opazujemo pri računalniškem generiranju fraktalnih podob s postopki iteracije: pri tem je lahko paleta stvar izbire in s tem določenega nadzora, lahko pa apliciramo tudi privzeto ali naključno barvno paletto. Estetska učinkovitost fraktalne barvne dinamike, poleg tega, da prinaša povsem novo izkustvo barve, zadeva tudi filozofsko prevpraševanje naključnosti v umetnosti. Fraktalne podobe občudujemo zaradi harmonije, ki jo pri njih odkrivamo; ta se kaže z vzorci, ki lovijo ravnovesje med redom in kaosom. Umetniki, ki so jih fascinirale ideje kaosa in fraktalov ustvarjajo podobe in objekte z oblikami »čudnih atraktorjev«.<sup>33</sup> Podobno kot čudni atraktorji, genererani z računalnikom, se materialne linije vijejo skozi (slikovni) prostor in tako ustvarjajo »paradoksen občutek hkratne neskončnosti in ponovitve, fragmentarnosti in enotnosti« – kar je bistvo fraktalne estetike.<sup>34</sup>

Sodobni umetniki s svojimi raziskavami in poetičnimi kreacijami pomembno prispevajo h globljemu dojetju kaotičnih naravnih pojavov, kakršne utelešajo fraktali.<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Za podrobnejšo razlago temeljnih postavk teorije kaosa glej GLEICK, nav. delo; glej tudi John BRIGGS, *Fractals: The Patterns of Chaos*, Thames and Hudson, London, 1994.

<sup>31</sup> Začetnik fraktalne geometrije, Benoit Mandelbrot (1924–2010) je leta 1975 vpeljal besedo *fraktal* (iz lat. prid. *fractus*, iz gl. *frangere*, zlomiti) za poimenovanje nenavadnih oblik, dimenzij in geometrije. Njegove študije nepravilnih vzorcev v naravnih pojavih in preiskave neskončno zapletenih oblik so imele skupno lastnost samopodobnosti (ponavljanje oblik v različnih merilih). Ključno je spoznanje, da tudi končna površina omogoča neskončno kompleksnost, ki jo določa fraktalna (ulomljena) dimenzija. Fraktalna geometrija ni samo merjenje narave, saj prehaja od kvantitativne h kvalitativni obravnavi objektov in pojavov, ki jih je evklidska geometrija spregledala.

<sup>32</sup> V delu vizualne umetnice Uršule Berlot *Kristalni diagram* (razstava *Prehodnost*, Galerija Božidar Jakac, samostanska cerkev v Kostanjevici na Krki, 2006/07) najdemo fraktalu podobno kristalinično obliko, ki iz odsevne folije na pleksi steklu ustvari difrakcijo svetlobe, tako da nastane abstraktna barvna podoba svetlobnega spektra, mavrica na steni pravokotno ob njej. Kot osnovo kompozicije umetnica uporabi računalniško obdelan posnetek izolirane možganske žile, pri čemer človeški vaskularni sistem obravnava kot naravni fraktal. Glej Uršula BERLOT <<http://www.ljudmila.org/~berlotur/podstrani/en-portfolio.html>> (dostopno 8. 5. 2013).

<sup>33</sup> Najbolj znan je Lorenzov atraktor (po Edwardu Lorenzu, 1917–2008), imenovan tudi »metuljev pojav«, ki je postal simbol zgodnjih proučevalcev kaosa in je nekakšen fraktalni portret temeljne nepredvidljivosti, ki jo je Lorenz odkril v vremenu; njegova računalniško generirana podoba spominja na krila metulja, nekakšno dvojno spiralo, ki zarisuje svoje zanke v neskončnost in odraža urejeno strukturo v navidez neurejenem toku podatkov kaotičnega sistema (za opis glej Gleick, str. 21–39).

<sup>34</sup> BRIGGS, nav. delo, str. 171–172.

<sup>35</sup> Umetnica in teoretičarka Uršula Berlot v svojih umetniških projektih in teoretskih besedilih artikulira vidike teorije kaosa različnih naravnih fenomenov.

S premikom v teorijo kaosa se moramo vprašati, ne kako kompleksne fraktalne oblike tvorijo preprost, stabilen sistem, marveč kakšna je njihova dinamika. In nadalje, kako se urejalni princip dinamičnega sistema, kakršen je umetnina, ki lovi ravnotežje med redom in kaosom z aktivacijo barve, slednjič razodeva v gledalčevi percepciji. Pri iskanju odgovorov velja upoštevati tisto premeno v znanosti, ki nastopi s teorijo kaosa in fraktalni dinamizem vnese tudi v umetniško in teoretsko dojetje barve.

## Umetnost modre barve med redom in kaosom

Podobno kot podoba kaosa se tudi poetična podoba izmika kavzalnosti. Gaston Bachelard zapiše: »Če želimo filozofsko osvetliti problem poetične podobe, se je treba zateči k fenomenologiji domišljije. S tem imamo v mislih fenomen poetične podobe, ko ta vznikne v zavesti kot neposreden proizvod /.../ človeškega bitja v njegovi sedanjosti.«<sup>36</sup>

### Moralno-psihološki in simbolni karakter barve na poti v abstrakcijo: Kandinski in modra

Konceptualni okvir za psihološke interpretacije barve lahko najdemo v nemški romantični teoriji, v Goethejevem delu *Farbenlehre* (1810) in v neoromanticizmu nerezultacijskega slikarja zgodnjega 20. stoletja Vasilija Kandinskega (1866–1944) – njegov spis »O duhovnem v umetnosti«, ki je izšel v nemščini leta 1912, zajema nekatere temeljnje ideje o barvi pri modernih umetnikih.<sup>37</sup> Širok razpon stališč o barvi kot dinamični in afektivni, ki jih zastopa Kandinski v svojem znamenitem spisu, vključno z barvnim sistemom, s katerim zarisuje tradicijo moralnega in simbolnega vrednotenja barv, precej dolguje tako dunajskemu psihologu poznega 19. stoletja Ewaldu Heringu kot tudi romantičnemu piscu Goetheju. V kontekstu nemškega modernizma Goethejeva teorija odmeva na različnih ravneh likovne ustvarjalnosti. Kljub osrednjemu pomenu Goethejevega barvnega priročnika je bil nemški pristop k barvi precej bolj abstrakten in simbolen kot pa zaznaven. Tako sta bila na sledi romantičnega dojetja barve kot niza polarnosti, kakršna je polarnost med modro (tema) in rumeno (svetloba), Marc in Kandinski prepričana o moški poduhovljenosti modre – romantične barve *par excellence*.

Glej npr. Uršula BERLOT, »Umetnost med naravnim, tehnološkim in mentalnim«, *Likovne besede*, št. 89–90, zima 2009, str. 80–99.

<sup>36</sup> Gaston BACHELARD, *Poetika prostora*, Študentska založba, Ljubljana, 2001, str. 8.

<sup>37</sup> Glej KANDINSKI, nav. delo, str. 35–108.

»Oba sva ljubila modro,« je povedal Kandinski *a propos* imenu almanaha *Der Blaue Reiter* (1911), »Marc konje, jaz jezdec.«<sup>38</sup> O svoji posebni simpatiji do modre barve, o »nagnjenju modre k poglobitvi«, je Kandinski zapisal:

»Nagnjenje modre k poglobitvi je tolikšno, da je prav v globljih tonih intenzivnejša in deluje notranje bolj značilno. Kolikor globlja je modra, toliko bolj zvačlja človeka v neskončnost, zbuja v njem hrepenenje po čistem in do kraja nadčutnem. Je barva nébesa, zato si jo predstavljamo pri zvoku besede nebo.

*Modra je tipično nébesna barva.* Prodira zelo globoko in razvija prvo miru. Ko tone črnini naproti, pridobiva prizvok nekakšne nečloveške žalosti. To je brezkončno poglobljanje v resna stanja, kjer ni konca in ga ne more biti.

Ko pa prehaja v svetlo, za kar je modra manj primerna, postaja bolj vnamarnega značaja in se kaže človeku prostrana in ravnodušna kot visoko svetlomodro nebo. Bolj ko je torej svetla, manj je zvočna, dokler ne preide v molčečo tišino – postane bela.

Glasbeno predstavljena je svetlomodra podobna flauti, temna vijolončelu, bolj in bolj globoka pa čudovitim zvokom kontrabasa; v globoki, slovesni obliki lahko zvok modre primerjamo z globokim zvokom orgel.«<sup>39</sup>

Ta odlomek velja za ključnega pri razumevanju pristopa Kandinskega k barvi, saj razkriva vire vplivov na slikarjevo dožemanje.<sup>40</sup> Tradicionalno pripisovanje duhovnosti modri barvi je bilo na začetku prejšnjega stoletja okrepljeno s teozofskim gibanjem, s katerim je Kandinski simpatiziral, čeprav ni bil nikoli njegov član. Iz njegove barvne teorije odmevajo Goethejevo kontrastiranje med svetlim in temnim, ki se manifestira tudi v polarizaciji med moškim in ženskim, pri čemer modra sprva predstavlja moški princip.

Kar najbolj očitno veže skupino Modri jezdec z romantično tradicijo barve teorije, je vera v polarnost in kontrast, ki zaznamuje vso njeno misel – ta vera je videti specifično navezana na Goetheja. Tabela para nasprotij med modro in rumeno pri Kandinskem je verjetno eden izmed najbolj očitnih dokazov.<sup>41</sup>

### **Konceptualizacija umetnosti barve: Kleinovo modro obdobje, skok v praznino in lekcije o modri senzibilnosti**

Sredi 50-ih let prejšnjega stoletja je na mednarodno umetnostno prizorišče stopil francoski slikar in performativni umetnik Yves Klein (1928–1962) in v njem pustil močan pečat. K temu sta bistveno pripomogla njegova ekstravagantna osebnost in izvirni slog, ki se odraža v njegovih

modrih monokromih, platnih velikega formata, s prefinjenimi, meditativno navdahnjenimi površinami, prekritimi z intenzivno modro barvo.

Odločitev, da bi uporabil barve v čisti obliki in tako izrazil »prostolebdečo senzibilnost«, se je porodila že na začetku njegove kariere in ga spodbudila k zavrtniti linije in konture kot zapiranja v formalne in psihološke predsojke ter k zanašanju zgolj na percepcijo duha.<sup>42</sup> Klein se intenzivno ukvarja s percepcijo in s svojimi monokromi od gledalca terja določeno zmožnost dožemanja čiste barvne kvalitete in nadalje praznine. Prvi eksperimenti z monokromnim slikarstvom so zabeleženi v njegovih dnevnikih (1947–1948), kjer je izrazil prepričanje, »da bodo ljudje začeli slikati slike v eni sami barvi, nič drugega kot barva ...«.<sup>43</sup>

Njegovo nagnjenje k raziskovanju eteričnega prostora, izpraznjenega sleherne materije, črpa svoj navdih v brezmejnem nebu; s simbolno gesto podpisa na nebo se Klein s svojo umetnostjo zapiše seganju za neskončnim prostorom. Kmalu monokromijo razglasi za temeljni koncept svoje umetnosti, v kateri je čista barva nosilka absolutnega. Klein je prepričan, da čista barva reprezentira »nekaj« na sebi, kar omogoča »neposredno komunikacijo« med enobarvno podobo in gledalcem. S svojimi monokromi je Klein izpostavil optični učinek čistih barvnih pigmentov, ki izzivajo gledalčevo emocionalno senzibilnost. Problem fiksiranja pigmenta in doseganja specifične barvne intenzitete je umetnik rešil z novim kemičnim produktom, ki je prišel na tržišče leta 1955 pod imenom »Rhodopas M 60 A«; leto zatem je slednjič odkril svetleč, vseprežemajoč ultramarin kot »najpopolnejši izraz modre«. Ta specifični barvni pigment sproži optični vtis popolne potopitve v barvo, ne da bi od gledalca terjal opredelitev njenega značaja.

Leta 1957 je Klein razglasil nastop »modrega obdobja« in leta 1960 patentiral *International Klein Blue* (IKB).<sup>44</sup> Leta 1958 je v pariški Galerie Iris Clert priredil »razstavo« *Praznina* kot poskus »ujeti absolutno modro v praznem prostoru.«<sup>45</sup> Otvoritveni dogodek med izpraznjenimi belimi stenami galerije je bil zamišljen kot obred prehoda v neznano dimenzijo nebesno modre, potopitev v nekakšno »slikovno senzibilnost«, ki meri na intelgibilno dožemanje barve. Nadalje je Klein skušal za svojo publiko ustvariti »cone nematerialne slikovne senzibilnosti« – namesto reprezentacije objektov s poudarjeno umetniško subjektiviteto. Prazen prostor naj bi gledalca navdahnjal za poglobitev v lastno zaznavno in mentalno senzibilnost. S to konceptualno gesto je Klein podčrtal pomen nematerialne,

<sup>42</sup> Hannah WEITEMEIER, *Yves Klein, 1928–1962: International Klein Blue*, Taschen, Köln, 2001, str. 7–8.

<sup>43</sup> Prav tam, str. 9.

<sup>44</sup> S patentom št. 63471, datiranim 19. maja 1960, Francoski patentni urad razglasi kemično sestavo Kleinovega IKB pigmenta za zaščiteno iznajdbo (nav. v Weite-meier, str. 17).

<sup>45</sup> Weite-meier, nav. delo, str. 31.

<sup>38</sup> GAGE, *Colour and Meaning*, str. 182.

<sup>39</sup> KANDINSKI, nav. delo, str. 81.

<sup>40</sup> Glej GAGE, *Colour and Meaning*, str. 192.

<sup>41</sup> Glej KANDINSKI, nav. delo, str. 79.

inteligibilne razsežnosti umetniškega dela ter novo vlogo gledalca v njem. Tako postane eden izmed ključnih glasnikov konceptualne umetnosti; gibanje fluksus, hepening, performansi in body art so se pogosto sklicevali na njegovo delo. Medtem ko so bile slike IKB enakomerno obarvane, je Klein eksperimentiral z različnimi načini uporabe barve; najprej je z raznovrstnimi valji in kasneje z gobicami ustvaril vrsto različnih površin. To ga je privedlo do serije del, ki so nastala s pomočjo golih ženskih modelov, prekritih z modro barvo – poimenoval jih je *Antropometrije*. V znamenitem performansu *Antropometrije iz modrega obdobja* iz leta 1960 je Klein na tri gole ženske modele nanašal barvo IKB in jih usmerjal, da so jo s svojih teles odtiskovali na platno. Pri tem je za samega umetnika ključno, da so odtisi nastali brez njegove roke, da so slike rezultat njegovih verbalnih napotkov, kar lahko razumemo tudi kot odgovor na gestualnost ameriškega abstraktnega ekspresionizma in na njegov tedanji vpliv na mednarodnem umetnostnem prizorišču.

Feministična kritika se osredotoči na telo kot glavno postavko tega Kleinovega dela. Amelia Jones ugotavlja, da Kleinovo delo »razpira procesualni vidik proizvodnje in opazovanja umetnosti (z vključitvijo gledalčeve želje kot sestavnega dela doživljanja dela in njegovega pomena)«. »Klein je s tem, zavestno ali ne, odpiral (moško) umetniškovo telo za destabilizirajoče učinke interpretativne 'zainteresiranosti'«. <sup>46</sup>

### Performativna potopitev v morje pisarniško modre: modro urejeni kaos Jana Fabra

Telo je osrednjega pomena tudi v delu belgijskega umetnika Jana Fabra (1958–), ki je v mednarodni umetnostni sistem vstopil v 80-ih Letih prejšnjega stoletja. Telo performerja Fabrovih akcij, gledaliških in plesnih predstav ima prednost pred scenerijo in simbolnimi objekti.

Toda risbe in objekti v »najbolj skromni med barvami«, to je v »pisarniško modri«, <sup>47</sup> ki so se znašli v njegovih zgodnjih uprizoritvah, so vzbudili zanimanje za Fabrov tedaj že zajetni likovni opus. V slednjem zavzemajo osrednje mesto risbe velikih dimenzij, ki jih je umetnik izdelal z modrim kemičnim svinčnikom znamke Bic.

Ta specifična Fabrova likovnost t. i. Bic-Arta najbolj celostno spregovori ravno prek gledališča. <sup>48</sup> Fabrovo »modro obdobje« je morda tudi najbolj očiten odraz umetnikovega hrepenenja po popolnosti. Modra je bila že pomembna sestavina njegovega likovnega ustvarjanja, ko

se je pojavila v njegovih scenskih projektih (*Plesne sekcije*, 1987) <sup>49</sup>. Kar se je začelo v tehniki praskanke, se je postopoma razvilo skozi neskončno ponavljanje in vadbo v svojevrstno življenjsko filozofijo, ki se je izkristalizirala v konceptu »modre ure« (*blue hour*). Modra ura se nanaša na čas, ko grede nočne živali spat in se prebujajo dnevne, to je nekakšen vmesni prostor praznine in tišine med dnevom in nočjo, je ura imaginacije, »čas skrivnosti in obscenosti«. <sup>50</sup>

Fabre daje obliko temu pretočnemu prostoru-času s svojo simbolno govorico. Eden od vrhuncev tovrstnih iskanj je predstava *Prometejeva pokrajina* (1988) ob jutranjem svitu v Künstlerhaus Bethanien v Berlinu, ko je bila publika potopljena v Bic-modrino prizorišča. Celoten prostor je bil prežet z njo: stene, strop, okenski okvirji, vse je nadahnila modra. Svetloba je počasi prodirala in ustvarila svoje prve otočke v tem morju modrine. Modre praske so se začele premikati, risbe so postale vidne, zid je zamejil obzorje, dokler svetloba ni postala premočna in dezintegrirala prizorišča v prepoznavne posameznosti.

Risbe, ki jih je Fabre izdelal z modrim kemičnim svinčnikom, pred gledalca postavljajo problem nepopolne monokromije, ki izhaja iz samega postopka risanja, ter nadalje problem »reda z izkušnjo kaosa«, »reda in utopije«. <sup>51</sup> Teza, da red producira kaos, je mogoča ob dejstvu, da je kaos del pojmovanja reda. Nepopolno monokromijo, ki ima arbitrarno določen začetek in kaotično voden postopek, lahko opazujemo v kontekstu utopične popolne monokromije. Monokromija kemičnega svinčnika se nam bo na določeni točki razkrila v svoji nepopolnosti, kot stvar miselne abstrakcije, in ne izvedbe – »Fabrove risbe so preizkus monokromnosti, ki jo zmore določeno risarsko sredstvo«. <sup>52</sup> Kratek ekskurz v teorijo kaosa nas tokrat oskrbi z razlikovanjem med implicitnim in eksplicitnim redom, ki osvetljuje nekatere ključne značilnosti kaotičnih pojavov (npr. samopodobnost), kar lahko apliciramo tudi na Fabrove abstraktne risbe: »katerikoli del celotne risbe vzamemo in ga iztrgamo iz konteksta risbe, bo še vedno imel vse lastnosti celote«. <sup>53</sup> Kaos risb se z distanciranim pogledom spreminja v urejeno monokromijo. Tako šele z izkušnjo kaosa pridemo do nujnosti urejenega postopka. Ponavljanje je nujno za prepoznavanje reda, in kategorija časa je tista, ki

<sup>49</sup> Pri likovnem oblikovanju predstave *Plesne sekcije* (1987) je Fabre prvič uporabil svojo »Bic-umetnost«; likovno predstava sovпада s ciklom risb *Modra ura*; ogromno modro platno, ki je horizont odra v *Plesnih sekcijah* in poznejših predstavah, je del njegovega risanja z modrim kemičnim svinčnikom, na začetku 80. poimenovane Bic-Art, zatem pa »Modra ura« – glej HRVATIN, *Ponavljjanje, norost, disciplina*, str. 46–47, 57, 128–129.

<sup>50</sup> Glej prav tam, str. 129.

<sup>51</sup> E. HRVATIN, »Modro urejeni kaos«, *Likovne besede*, št. 12–13, marec 1990, str. 75.

<sup>52</sup> Prav tam, str. 76.

<sup>53</sup> Prav tam, str. 77. Hrvatin se sklicuje na predstavo neskončnosti v končni obliki ameriškega kognitivnega znanstvenika in filozofa Doslara R. Hofstadterja in njegovo slavno delo *Gödel, Escher, Bach* (1979) ter na matematično fizikalno teorijo o implicitnem in eksplicitnem redu Davida Bohma (*Wholeness and Implicate Order*, 1980). Podobno kot Hrvatina me pri ekskurzu v fizikalno in matematično teorijo kaosa zanima predvsem umetniška realizacija specifičnih idej o kaosu in redu in ne njihova morebitna (ne)adekvatnost s konkretno znanstveno teorijo.

<sup>46</sup> Amelia JONES, *Body art: uprizarjanje subjekta*, Maska, Študentska založba, Ljubljana, 2002, str. 115.

<sup>47</sup> Luk VANDEN DRIES, »Jan Fabre: Metamorphology«, <<http://www2.eur.nl/fw/cfk/InterAkta/InterAkta%204/PDF/art.lvddd.ia4.pdf>> (dostopno 10. 5. 2013).

<sup>48</sup> Glej Emil HRVATIN, *Ponavljjanje, norost, disciplina: celostna umetnina Fabre*, Moderna Galerija, Ljubljana, 1993.

nam pokaže na kaotični ustroj reda (Fabrovo gledališče), medtem ko prostorske distance omogočajo prepričanje o urejenosti kaotične Fabrove risbe, udejanjijo utopijo čiste monokromije, kakršna je Kleinova.

### **Barva, spol, politika: Blue Dereka Jarmana**

Angleški slikar, filmski režiser in queer aktivist Derek Jarman (1942–1994) je svoje meditacije o barvah zbral v knjigi *Chroma*, v kateri izvorno, lirično kombira klasično teorijo, anekdote in poezijo. Pri tem uvaja vsako barvo kot utelešenje čustva, ki obuja spomine ali sanje. Esez iz knjige *Into the Blue*<sup>54</sup> uporabi tudi kot besedilo v svojem zadnjem filmu *Blue* (1993). Sestavljen zgolj iz zvočnih posnetkov in monokromne modre podobe, je to njegov najbolj eksperimentalni, a tudi najbolj osebni film, ki je med drugim komentar o njegovi izgubi vida zaradi aidsa. Vizualno film ne obsega drugega kot modri zaslon, izza katerega slišimo odlomke iz njegovih dnevnikov. Film je izraz boja z boleznijo, ki je slednjič uničila temeljno vez z njegovim ustvarjalnim delom in življenjskim okoljem. Uro in devetnajst minut sijaja modre svetlobe, nespremenljivega, pomirjujočega in dražčnega obenem, pospremljenega z zvočnim zapisom Jarmanove poetične meditacije o slepoti in bližnji smrti ter o slepoti sveta, ki počasi, a neizogibno tone v propad. Njegova filmska umetnost doseže stopnjo izginotja vseh podob in zavest o svojem lastnem bližnjem izginotju v vsepresegajoči modrini smrti – film transcendirajo svoje lastne podobe. Trepetajoči modri ekran sčasoma vzbudi občutek potopitve v Jarmanov miselni tok in vodi v intimno bližino ultimativni človeški izkušnji, ki jo protagonist sporoča s preseganjem omejitev svoje lastne umetnosti, z modrim platnom kot »ničto stopnjo reprezentacije«.<sup>55</sup> Pri tem gre za zavedanje o nemožnosti obstoja njegove adekvatne podobe v svetu, v katerem je outsider, queerovska figura. »Umestitev subjekta znotraj vidnega je torej opravljena z nevidnostjo, z odsotnostjo realno obolelega telesa.«<sup>56</sup> Nekakšni predhodniki filma so monokromije Yvesa Kleina, ki ga je Jarman zelo občudoval – barva v filmu je dejansko zelo podobna IKB, je kot »skok v praznino«; možgani modrina ekrana kmalu vpijejo kot goba s katere izmed Kleinovih slik. Modri ekran postane prazno platno, na katerega gledalec projicira svoje lastne podobe. Kot slišimo v filmu, nam Jarman prinaša v »pandemoniju podobe /.../ univerzum Modrine« (*blue* pomeni tudi žalost). S formatom filma je režiser našel rešitev za učinkovito filmsko predstavitev narave svoje bolezni.

<sup>54</sup> Derek JARMAN, *Chroma: A Book of Color*, Overlook Press, Woodstock, New York, 1995 (»Into the Blue«, str. 103–124).

<sup>55</sup> Marina GRŽINIČ, »Histerija: fizična prisotnost in pravna odsotnost in aids: fizična odsotnost in pravna prisotnost«, v: *Rekonstruirana fikcija*, Študentska založba, Ljubljana 1997, str. 49.

<sup>56</sup> Prav tam.

Jarmanovo estetsko odločitev motivirajo specifični politični in etični vzgibi, da podeli besedo istospolnim, ki trpijo za smrtonosno boleznijo. V kontekstu binarizma prisotnost/odsotnost je v povezavi s filmom *Blue* ter nadalje v povezavi z novimi mediji in virtualnimi okolji mogoče zaznati artikulacijo še ene pomembne značilnosti, to je »eliminacija trajanja – kolaps časa v realni čas«.<sup>57</sup> Nove tehnologije so namreč zmožne izolirati oz. subvertirati naše doživljanje časovnosti zavoljo nekega drugega prostora, »ki ga ne tvori več naša 'konkretna prisotnost' v svetu«.<sup>58</sup>

### **Učinki modrega Turrellovega ganzfelda**

Ameriški umetnik James Turrell (1943–) je zaslužen za slovite, mestoma spektakularne in megalomanske, umetniške raziskave percepcije, svetlobe, barve in prostora, s posebno pozornostjo do vloge prostorske specifikke v svojem delu. Turrell je diplomiral iz psihologije percepcije in svoje znanje uporablja pri ustvarjanju umetniških del, ki se osredotočajo na svetlobne posege v prostor. Ti posegi so podprti z novimi tehnološkimi izsledki na področju holografije. Serija instalacij imenovana *Ganzfeld Series* (1967–) vabi obiskovalce, da vstopajo v okolja velikih dimenzij, ki so osvetljena v eni barvi in učinkujejo kot nekakšen vakuum vizualnih dražljajev. Gre za pojav iz psihologije percepcije, t. i. *ganzfeld* (v nemščini »celostno polje«), ko je vidno zaznavanje izpostavljeno uniformnemu polju barvnih dražljajev, kar vodi v svojevrstno zaslepitev, ki posameznika usmeri v raziskavo lastne vidne percepcije, lahko pa pripelje tudi do radikalne dezorientacije in halucinatornih učinkov. Turrell, ki se je med drugim precej navdihoval pri jasnem modrem nebu, je izdelal vrsto del z učinkom *ganzfelda*. Turrellovo delo usmerja publiko k razmisleku o naravi percepcije in resničnosti; interpreti ga povezujejo tudi s sublimnimi občutji. Po drugi strani pa je znotraj te razprave, ki prepričuje modro monokromnost v luči različnih sociokulturnih kontekstov in teoretskih pristopov – s poudarkom na filozofsko estetskih implikacijah kulturnih študijev in kritične teorije umetnosti – Turrellov projekt videti dobro uglasen s tisto vejo umetniških in kulturnih projektov, ki pokriva t. i. izkustveno industrijo kot ključni element sodobne družbe spektakla.

\* \* \*

Potem ko je modri monokrom na sledi abstraktne slikarske tradicije pri Jarmanu postal politično dejanje in mesto dialoga, je monokromija kot nasledek izpopolnjene

<sup>57</sup> Prav tam, str. 53.

<sup>58</sup> Prav tam.



holografske tehnologije in projekcijske igre videti kot svojevrstna regresija. S tehnološkimi sredstvi potopitve v nediferencirano, uniformno barvno polje so človeški možgani, vajeni neprestanega odkrivanja vzorcev v kaosu informacij spričo njihovega umanjkanja, spodbujeni k inveniciji nove, sanjske realnosti.

S poglobljanjem v zgodovino monokromije teoretska refleksija ustvarja nova razmerja z umetniško produkcijo v različnih kulturnih, ideoloških in političnih kontekstih. Tako se umetniška uporaba barve s tem, ko si v svojih stvaritvah prizadeva praktično povezati različne zgodovine, udejanja skozi razmerja lokalnih geografij, migracij, kulturnega prilaščanja, a tudi povezovanja in pretočnosti. Nova digitalna kodiranja zlahka zabrišejo stare kulturne vezi z namenom, da bi ustvarila nove razmerja in načine vizualne komunikacije, pri čemer je barva videti vselej odprta za vedno nove ideološke konotacije in interpretacije. Elektronsko posredovana, digitalizirana in projicirana modra monokromija slednjič spet simbolizira neskončnost kot vsenavzočo potencialnost.

Četudi je neskončnost predstavljiva le v končni formi, umetnost ustvarja vedno nove predstave neskončnosti, točke prehoda iz reda v kaos, ki so tudi točke soočenja z utopijo popolne monokromije. ■

#### Povzetek

Prispevek obravnava značilne umetniške pristope k barvi, ki se v teku prejšnjega stoletja izkristalizirajo v modri monokromiji. Razprava v luči različnih zgodovinskih, sociokulturnih in teoretskih kontekstov (s poudarkom na filozofsko estetskih implikacijah kulturnih študijev in kritične teorije umetnosti) teče od neoromantične abstraktne tradicije, ki izpostavi moralno simbolni karakter barve (Kandinski), preko konceptualizacije umetnosti barve (Klein), njenega vpisa v polje performativnega (Fabre), do trenutka, ko je modri monokrom postal politično dejanje in mesto dialoga med margino in večino v mediatizirani družbeni stvarnosti (Jarman). Monokromija kot nasledek izpopolnjene holografske tehnologije in projekcijske igre je ob tem stopnjevanju videti kot svojevrstna regresija (Turrell). Pri iskanju odgovorov na vprašanje, kako se urejvalni princip dinamičnega sistema, kakršen je umetnina, ki lovi ravnotežje med redom in kaosom z aktivacijo barve, slednjič razodeva v gledalčevi percepciji, velja upoštevati tisto spremeno v znanosti, ki nastopi s teorijo kaosa in fraktalni dinamizem vnese tudi v umetniško in teoretsko dožemanje barve. Neskončnost, ki je predstavljiva le v končni formi, je trajni izziv umetnosti, ki ustvarja vedno nove predstave neskončnosti, točke prehoda iz reda v kaos, ki so tudi točke soočenja z utopijo popolne monokromije.

**Ključne besede:** teorija barv, modra, monokromija, discipliniranje barve, kromofobija, teorija kaosa, Vasilij Kandinski, Yves Klein, Jan Fabre, Derek Jarman, James Turrell

#### Abstract

The paper deals with the typical artistic approaches to colour that crystallized into a blue monochromy over the course of the previous century. The discussion in the light of the various historical, socio-cultural and theoretical contexts (with an emphasis on the philosophical aesthetic implications of cultural studies and the critical theory of art) runs from the neo-romantic abstract tradition, which exposes the moral symbolic character of colour (Kandinsky), through the conceptualisation of the art of colour (Klein), its entry in the field of performative practice (Fabre), up to the moment when the blue monochrome became a political act and the setting for a dialogue between the margins and the majority within the mediated social reality (Jarman). Monochromy as an outcome of perfected holographic technology and a projective game is seen as a sort of regression (Turrell) in this escalation. In searching for answers to the question of how the ordering principle of a dynamic system, such as a work of art which seeks balance between order and chaos through the activation of colour, is finally revealed in the viewer's perception, it is worth considering that alternation in science, which begins with the theory of chaos and introduces the fractal dynamism also to the artistic and theoretical understanding of colour. Infinity, which is conceivable only in its final form, is art's permanent challenge, which creates constantly new notions of infinity, points of transition from order to chaos, which are also the points of confrontation with the utopia of perfect monochromy.

**Key Words:** colour theory, blue, monochromy, disciplining colour, theory of chaos, Vasilij Kandinsky, Yves Klein, Jan Fabre, Derek Jarman, James Turrell

**Mojca Puncer** je doktorirala iz filozofije na Univerzi v Ljubljani (2008), je docentka za filozofijo na Univerzi v Mariboru (2010–), sodelavka Oddelka za likovno umetnost Pedagoške fakultete Maribor (2004–), Oddelka za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Maribor (2011–) in Visoke šole za dizajn v Ljubljani (2012–). Deluje kot neodvisna teoretičarka, kritičarka in kuratorica na področju sodobne umetnosti, pedagoginja v kulturi in publicistka. Je članica IO Slovenskega društva za estetiko. Objavlja v številnih publikacijah doma in na tujem. Je avtorica knjige *Sodobna umetnost in estetika* (2010).

**Mojca Puncer** received her PhD in Philosophy from the University of Ljubljana (2008). She is Assistant Professor of Philosophy at the University of Maribor (2010–); she teaches at the Department of Fine Arts at the Faculty of Education (since 2004), at the Department of Art History at the Faculty of Arts in Maribor (since 2011), and at the Academy of Design in Ljubljana (since 2012). She works as an independent theoretician, a contemporary art critic and curator, a pedagogue in the field of culture, as well as a journalist. She is a member of executive committee of the Slovenian Society of Aesthetics. She has been published in numerous publications in Slovenia and abroad. She is the author of the book *Contemporary Art and Aesthetics* (2010).