

Monika Vrečar

BARVA KODA: Učinek in razumevanje barvitih površin

COLOUR CODE: Impact and Understanding of Painted Surfaces

»Nekaj je na barvi, kar slabi omejitve koda, sama ideja koda je z vnosom barve presežena, kot da bi barva želela prevarati samo sebe: rumena pomeni zlato, svetost in junaškost, po drugi strani pa izdajstvo in strahopetnost.«¹

Barva in njeno nelagodje

»Zanje [otroke] je barva tekoča, medij vseh sprememb,«² je zapisal Walter Benjamin v eseju 'Otrokov pogled na barvo', v katerem se ukvarja s fundamentalno razliko med percepcijo barv pri otrocih in odraslih. Zdi se, da je ravno ta tekočnost tisto, kar zbuja pozneje v odraslem človeku izredno ambivalenten odnos do barve, saj – kot poudarja Benjamin –, za odraslega barva lahko funkcionira zgolj v okviru trdnih zakonitosti, ki jih sam ustanavlja v težnji zagotoviti določen red v svetu, zato je bolj kot z iskanjem inherentnega pomena oz. esence stvari samih obremenjen z ustvarjanjem pomena po svojih merilih.³

Kultura Zahoda oz. – kot zatrjuje Vilém Flusser – vsaka kultura nasploh je usmerjena k pripisovanju pomena predmetom in pojavom v svetu. Vse od humanizma in renesanse, ki je v evropski kulturi postavila človeka za izvor vsega smisla, se je razumevanje v zahodni kulturi gradilo na temelju vse močnejše težnje po objektivnem znanstvenem spoznanju, ki je spodbujalo tudi občutek nadvlade in nadzora nad naravo. Barva kot nekaj duhovnega, singularna živost, ki prehaja iz predmeta na predmet, celo substanca, ki skriva pravo naravo predmeta, se – kot kaže – vselej izmika objektivnemu spoznanju.⁴ Navkljub temu, da veliko pridoda k razlikovanju oblik, barve ne moremo zares

razumeti kot lastnosti predmetov, temveč prej kot presežek oblike, ki slednjo priključuje v življenje, ji podarja svojskost in avtentičnost, hkrati pa zaradi svoje zmuzljive narave in bivanja na površini barva vselej zbuja občutek, da nekaj prikriva ali celo skriva.⁵ Tako kot v naravi plenilci zvabijo plen v smrt s privlačnimi barvami, tako se tudi v kulturi človeška fascinacija nad barvo množično izrablja. Vabljava rdečica strupenega jabolka, v katerega vsakič znova zagriže nič hudega sluteča Sneguljčica, je danes le še prisposoda množične potrošnje.

V preteklosti se je z evropocentričnega stališča (predvsem v razsvetljenski Evropi 17. in 18. stoletja) močne barve največkrat povezovali s primitivizmom.⁶ Johann Wolfgang von Goethe zapiše v študiji *Teorija barve*⁷ z začetka 19. stoletja, da imajo primitivna ljudstva, necivilizirani narodi in otroci afiniteto do močnih, svetlih barv, hkrati pa omenja tudi večjo naklonjenost barvam v kulturah toplejših krajev, kjer je intenziteta svetlobe večja in zato radiacija barv intenzivnejša.⁸ V severni Evropi 19. stoletja se je nenaklonjenost močnim barvam odražala tako v modi (ženske so nosile belo, moški črno) kot tudi proizvodnji predmetov nasploh, pri čemer so se žive barve največkrat izločevale ali se uporabljale zgolj v sledovih. Nasprotno pa so bile živo obarvane vojaške uniforme vse do prve svetovne vojne, ko se je uveljavil spremenjen način vojskovanja.⁹ Močne tople barve kot asociacija divjosti, vročokrvnosti, vojne, celo kar same krvi, so zbujele nelagodje v civilizirani evropski družbi, ki je gradila kulturo na strogem kultiviranju čustev in čutil, sprva zaradi restriktivnosti religije, kasneje pa v kontekstu razvoja moderne znanosti, ki je v osnovi težila k matematičnemu razumevanju fenomenov.

Kot piše Taussig, skrivnost barve leži v tem, da se ji je,

¹ Michael TAUSSIG, »What Color Is the Secret?«, v: *Critical Inquiry*, let. 33, št. 1, 2009, str. 38. (28–51).

² Walter BENJAMIN, »A Child's View of Color«, v: Michael W. JENNINGS (gl. ur.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1, 1913–1926*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1999, str. 50.

³ Ibid., str. 51.

⁴ Ibid., str. 50–51.

⁵ Glej: Ibid., str. 50.

⁶ Glej: Michael TAUSSIG, »What Color Is the Secret?«, str. 28–29.

⁷ Johann Wolfgang von GOETHE, *Theory of Colours*, Dover Publications, Mineola, New York, 2006.

⁸ Johann Wolfgang von GOETHE v: Michael TAUSSIG, »What Color Is the Secret?«, str. 28, 29.

⁹ Michael TAUSSIG, »What Color Is the Secret?«, str. 28.

čeprav tako ključna za človeški obstoj, uspelo do neke mere izogniti celostnemu znanstvenemu klasificiranju, saj je nikoli ni bilo mogoče popolnoma podrediti sistematičnemu razumevanju. Kljub tendenci zahodne kulture k podreditvi in kontroliranju vseh čutov se je barva izkazala za izjemno zmuzljiv fenomen, ki ga ni bilo mogoče povsem pripisati ne materialni substanci, kateri je na videz pripadala, ne fenomenu svetlobe in niti docela zaznavnemu aparatu.¹⁰

Resnico oz. trdnost in stabilnost se je tako na Zahodu predvsem povezovalo z obliko, medtem ko se je barva pojavljala kot nekaj nevarno neulovljivega, kar je bilo potrebno zamejiti, obrzdati, zapreti v obliko.

Že v Platonovi teoriji Idej so Ideje prikazane kot idealne forme; popolne, nespremenljive esence vseh obstoječih stvari, a oddeljene od njihove partikularnosti in tako nedostopne čutni zaznavi, njihov obstoj pa lahko doume le razsvetljen razum. Dokaz za obstoj idealnih form Platon med drugim najde v geometrijskih oblikah, katerih izvora ne moremo najti v naravi.¹¹

V razsvetljenski estetiki kot primer povzdigovanja pomena oblike nad barvo lahko izpostavimo mišljenje gotovo enega izmed najpomembnejših razsvetljenskih filozofov Immanuela Kanta, ki v *Kritiki čistega uma* izpostavi obliko kot ključni element lepih umetnosti za proizvajanje estetskega učinka, medtem ko barva, kljub temu da lahko poživi objekt občudovanja in pridoda k njegovi privlačnosti, ne more biti izvir lepote umetniškega dela.¹²

Vendar po drugi strani Michael Taussig ugotavlja, da je nenehno postavljanje barve v drugi plan prineslo tudi opozicijo mislecev in umetnikov (sam omenja Benjamina, Prousta in Borrowsa), ki so slavili moč barve in dokazovali, da barva nikakor ni podrejena obliki, kar je postalo tudi eno izmed glavnih vodil slikarske avantgarde začetka 20. stoletja. Taussig zaključuje, da je nazadnje v zahodni kulturi ravno ta mešanica privlačnosti in odbojnosti najbolj plodna za polno udejanjanje magičnih lastnosti barve.¹³

Rudolf Arnheim v svoji obsežni študiji o psihologiji zaznave *Umetnost in vizualna percepcija* ugotavlja, da v resnici vsi vizualni pojavi, tudi oblika, dolgujejo svoj obstoj svetlobi in barvi.¹⁴ V vizualni zaznavi je oblika torej pojav, ki je pogojen z razlikovanjem med svetlostmi in barvami površin. Če smo kdaj imeli priložnost opazovati nevihto na morju, ki je povzročila poenotenje barve neba in morja, s tem pa zabrisanje horizonta, si zlahka predstavljamo dezorientacijo, ki jo povzroči ukinjanje ločevanja med oblikami

in tako odprava enega temeljnih prostorskih vodil. Vendar se oblika v splošnem izkaže za boljši predmet razlikovanja in identifikacije kot barva, ne le zaradi širšega obsega kvalitativnih razlik, temveč tudi zaradi večje odpornosti proti okoljskim spremembam.¹⁵ Kot primer lahko izpostavimo danes najširše uveljavljeno identifikacijsko obliko – prstni odtis, ki je po obliki neponovljiv in nespremenljiv, pri čemer si lahko predstavljamo veliko večje težave z razlikovanjem med različnimi barvami kože, še posebej ker se te nenehno spreminjajo glede na izpostavljenost svetlobi.

Subjektivni vid

Johan Wolfgang von Goethe je s študijo *Teorija barve*, prvič izdano 1810, želel povečati pomen vizualnega čuta; v prvi vrsti je dokazoval, da sta fenomen barve in barvni vid relativno neodvisna od zunanjih predmetov. Med drugim je želel tudi redefinirati razumevanje barve kot svetlobnega pojava in pri tem poskušal ovreči trditev Isaaca Newtona, pobudnika modernega razumevanja barve, da se barva na površini predmeta pojavi zaradi loma bele svetlobe.¹⁶ V nasprotju z Newtonom za Goetheja struktura, oblika in barva ne morejo izvirati iz nečesa, kar je čisto (bela svetloba), temveč iz soočenja čistega in nečistega, kar obenem enači s temeljnim aktom umetniškega genija.¹⁷

Za Goetheja je bila svetloba tako prednostno razumljena kot snov, ki stimulira retino (vidni čut) k zaznavi predmetov in barv. Ko razpravlja o odnosu svetlobe in barve, zapiše: »Barve so akti svetlobe, njene pasivne in aktivne modifikacije; zato lahko od njih pričakujemo določene razjasnitve glede same svetlobe.«¹⁸ Vendar pa moramo tako barvo kot svetlobo raziskovati kot del celote narave, kakor se na svoj poseben način manifestira vidnemu čutu.¹⁹

Goethejeva teorija je pomembno vplivala na mladega češkega študenta medicine in filozofije, Jana Evangelista Purkyně, ki je raziskoval zakone notranjih vizualnih impresij in jih poimenoval »subjektivna vizija«, s predpostavko, da jih vsi ljudje (zavedno ali nezavedno) občasnno doživljamo. Purkyně fenomen barve prižene še korak dlje od Goethejeve predpostavke, da je naša zaznava barv pogojena z učinkom svetlobe na retino, temveč se »subjektivna vizija« navadno pojavlja šele, kadar smo izpostavljeni popolni temi ali zaradi različnih drugih dejavnikov, kot so čustveno stanje, predhodna izpostavljenost močni

¹⁰ Ibid., str. 32.

¹¹ PLATON, »Republic, Book X«, v: David H. RICHTER (ur.), *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, St. Martins Press, New York, 1989, str. 21–29.

¹² Immanuel KANT, v: Martin JAY, *Chromophilia: Der Blaue Reiter, Walter Benjamin and the Emancipation of Color*, medmrežje: <http://www.rubinoffsculpture-park.org/events/2011jay.pdf>, (18. 3. 2013)

¹³ Michael TAUSSIG, »What Color Is the Sacret?«, str. 31.

¹⁴ Rudolf ARNHEIM, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley, California, 2005, str. 332.

¹⁵ Ibid., str. 333.

¹⁶ Siegfried ZIELINSKI, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, Anglija, 2006, str. 192–193 in *Vision Science & the Emergence of Modern Art, Color Vision in Art*, medmrežje: <http://www.webexhibits.org/colorart/bh.html>, (23. 3. 2013).

¹⁷ Ibid., str. 193.

¹⁸ Ibid., str. 193.

¹⁹ Ibid.

svetlobi, izpostavljenost fizičnim pritiskom na organe vida ali celo elektriziranje oces. Razumevanje barve je bilo s tem popolnoma osvobojeno snovnosti in zvedeno na kemične in nevrološke procese v telesu. S svojimi raziskavami je Purkyně veliko prispeval k razvoju psihologije senzorične zaznave, ki se je v prihodnjih letih razvila v samostojno disciplino.²⁰

Raziskovanje »intimne« soodvisnosti med svetlobo in barvo ter temu pripadajoči senzorični vtisi postanejo pomemben del nadaljnjih raziskav na področju teorije barv in optičnih študij skozi celotno 19. stoletje in močno vplivajo na konceptualne in praktične težnje modernističnega slikarstva konec stoletja, ki svoj izraz gradi na teoretičnemu razumevanju barve in njenega delovanja, kot je na primer ta, da večje sopostavljanje (nasprotujočih si) barv lahko ustvarja učinek gibanja in večje radiacije.²¹

Psihološke, antropološke in nenazadnje tudi umetniške študije v 19. in predvsem v začetku 20. stoletja so objektivnost človeške zaznave in s tem tudi kanonične estetske modele postavile pod vprašaj, in sicer zaradi redefiniranja senzoričnih predpostavk, na katerih so bile utemeljene prejšnje debate. Ideja univerzalnosti je padla na podlagi opustitve stabilnega nabora skupnih lastnosti v naši percepciji in reprezentaciji sveta ter uveljavitve serije nepovezanih realnosti, katerih percepcija je odvisna od kulturnih razlik in z njimi povezanih družbenih in intelektualnih struktur. Uveljavilo se je prepričanje, da je selektivnost zaznave odvisna od širokega spektra faktorjev, od specifične širšega kulturnega okolja do individualnih potreb v določenem trenutku.²²

Rudolf Arnheim omenja vrsto študij, ki kažejo na to, da je percepcija barv in oblik močno pogojena okoljskim spremembam, kulturnim faktorjem in tudi osebnostnim karakteristikam. Herman Rorschach, izumitelj Rorschachovega testa za testiranje psihološke odzivnosti na barve in oblike, in njegovi nasledniki so med eksperimenti na duševno motenih pacientih ugotavljali, da na odzivnost človeka v veliki meri vplivajo njegove osebnostne lastnosti in celo trenutno razpoloženje. Eden izmed Rorschachovih zaključkov se glasi, da depresivni pacienti bolj pogosto (močneje) reagirajo na oblike, medtem ko dobro razpoloženje osebe izzove pogostejšo reakcijo na barve. Barva ima tako domnevno večji vpliv na ekstraverten tip karakterja, se pravi takšen, ki je bolj odprt na vplive zunanjih dražljajev in teži k čustvenemu, impulzivnemu reagiranju, medtem ko so ljudje, ki močneje reagirajo na obliko, domnevno introvertni, nečustveni in nagnjeni h kontroliranju impulzov. Rezultati raziskav kažejo tudi na večjo odzivnost majhnih

otrok na barve, ki pa se v poznem otroštvu, domnevno zaradi procesa socializacije, premakne v prid večje odzivnosti na oblike kot identifikacijskega sredstva.²³

Ernest Schachtel predlaga, da je izkušnja zaznavanja barve podobna doživljanju afektov ali čustev, saj smo v obeh primerih zgolj pasivni prejemniki impulzov. Čustva niso produkt aktivnega organiziranega uma in podobno na zaznavo delujejo barve, medtem ko prepoznavanje oblik zahteva bolj aktivno mentalno odzivnost. Arnheim komentira, da je takšno razumevanje verjetno pretirano simplistično, in predlaga, da najverjetneje ekspresivne kvalitete, ki jih primarno povezujemo z barvo, a jih najdemo tudi v obliki, spontano izzovejo afekt pri pasivnemu umu, medtem ko tektonična struktura vzorca, značilna za obliko, a prisotna tudi v barvi, stimulira aktivno organiziran um.²⁴

Kljub temu lahko sklepamo, da je zgoraj omenjena lastnost barve eden izmed razlogov za težavnost določanja njene semantike. Ko gre za komunikacijo, ima pri konvencionalnih kodovnih sistemih barva svoje mesto, saj na primer pri signalih, zastavah, uniformah razširja spekter pomenskih razlik.²⁵ A se s konvencijo dogovorjen pomen največkrat pripiše jasnim čistim (»osnovnim«) barvam, medtem ko smo v vsakdanjem življenju vselej obdani z neskončnimi barvnimi variacijami, ki pomenu uhajajo oz. odpirajo spekter konotativnih pomenskih variacij, saj ima barva ravno zaradi svojega neposrednega senzoričnega učinka močno asociativno moč, ki je kulturno pogojena.

V odnosu z že omenjenim nelagodjem do močnih barv v severno- in srednjeevropski kulturi je posebej zanimivo dejstvo, da je pomemben temelj zahodne kulture alfabetična pisava, ki je bila zadnjih nekaj stoletij dominanten sistem kodificiranja in ki svoj znakovni sistem naslanja na obliko. Pisava je kodifikacija, ki svojo konvencijo v vizualnem smislu ohranja v obliki znaka, kar znaku daje prepoznavnost in jasno možnost dekodiranja. Če takšnemu sistemu kodifikacije dodajamo barvo, dosežemo določeno konotativno raven, ki v samem kodu (in njegovem denotativnem karakterju) ni določena. S tem na neki način, kot trdi Taussig, rahljamo sama pravila koda.²⁶ Kadar barva nima s konvencijo določenega pomena (npr. bela zastava v vojni situaciji pomeni vdajo), ji pomen pripisujemo zgolj asociativno. Zaradi domnevne spontane (čustvene/čutne) reakcije na barve, se vseskozi zdi, da imajo barve neki inherenten pomen, ki se veže na njihov učinek.

Benjamin predlaga, da je barva nekaj duhovnega (spiritualnega), nekaj živega, kar prehaja iz oblike na obliko. Odrasel človek razume barvo kot nekaj, kar je umetno pridano snovi in tako dodaja zavajajočo kvaliteto objektom,

²⁰ Glej: Siegfried ZIELINSKI, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, str. 193.

²¹ Glej: Martin KEMP, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University press, New Haven, 1992, str. 312.

²² Ibid., 336.

²³ Rudolf ARNHEIM, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, str. 335.

²⁴ Ibid., str. 336.

²⁵ Ibid., str. 333.

²⁶ Michael TAUSSIG, »What Color Is the Sacret?«, str. 38.

ki bivajo v prostoru in času.²⁷ Drugače rečeno, barva kot nenehno spremenljiv fenomen, kot singularnost, kateremu je gibanje inherentno, spodbuja afektni učinek in predvidoma »slabi« možnost natančnega razumevanja dejanskega objekta, ki ima določeno prostorskost in trajanje v času. To je verjetno eden izmed razlogov, da večji del zahodne kulture zaznamuje določeno nelagodje pred živimi barvami, prav zaradi močne, skoraj magične privlačnosti za človeka. Če parafraziram Taussiga: Niti v sanjah si ne moremo predstavljati, da bi stene v našem stanovanju pobarvali z divjimi toni, šele ko smo varni v naši belini, pa le obesimo divje obarvano sliko na steno, varno zaprto v okvir.²⁸

Rezultat poskusov standardizacije barve je bil razcvet industrije kemičnih barv, ki je močno spremenila potrošniško kulturo, saj so vsakdanji uporabni predmeti zdaj dobili dodano vrednost, ki je bila na razpolago širšim množicam.²⁹

Standardizacija barv je v Evropi zgodnjega 20. stoletja prinesla tudi določeno mero olajšanja: barva je bila sedaj pod nadzorom, saj se je kot umetno pridodana neki snovi zdaj razumevala kot dodana vrednost predmeta. Skoraj se zdi, da je stroga evropska kultura našla način, kako izživeti svojo potlačeno privlačnost do barv na zanjo legitimen način, tj. skozi kemijsko znanost in industrializacijo.

Barva – gibanje – življenje

Na drugi strani je to učinkovalo na modernistično umetnost 20. stoletja, ki daje velik pomen emancipaciji barve kot samostojne entitete, ločene od objektov in oblike.

Ena izmed nalog vizualnega modernizma je bila emancipacija barve oz. – kot piše Martin Jay – osvoboditev od njenega podrejenega položaja v umetnosti. Avantgardne umetniške skupine z začetka 20. stoletja, kot so bile Nabis in Fauves v Franciji ali Die Brücke v Nemčiji, so si dale veliko opraviti z razvojem inovativnega kromatičnega jezika. Kot ugotavlja Jay, pa je skupina Blaue Reiter bila tista, ki je najbolj stremela tudi k teoretični podkrepljenosti slikarske prakse. Eden izmed njenih najvidnejših predstavnikov, ruski slikar in teoretik Vasilij Kandinski, je razvijal teorijo barve z metafizičnim pridihom ter temelječ na predpostavki, da bo emancipacija barve v umetnosti vodila tudi k svobodnejši in intenzivnejši čutni izkušnji človeka.³⁰

Kandinski je svojo teorijo gradil na predpostavki, da mora slikar razumeti barvo kot sredstvo izraza notranje nuje, pri čemer igra bistveno vlogo teoretični študij, saj tako kot telo tudi duha lahko krepimo le z rednimi vajami,

ključna izhodiščna točka za umetnikovo vadbo duha pa je študij barv in njihovih učinkov na človeka.³¹ Dobršen del študije Kandinski posveti poskusom konceptualizacije osnovnih barv in določitev njihovega inherentnega pomena, predvsem njihovih primarnih lastnosti, kot je toplost/hladnost in svetlost/temnost, ki sta po njegovem ključni za učinek barve. Nadalje pripisuje barvam impliciranje fizičnih lastnosti, na primer zbujanje bolj ali manj materialne kvalitete glede na toplo/hladni učinek ter celo, da lahko povzročajo občutek gibanja: tople barve se na videz približujejo gledalcu, hladne se mu odmikajo, na ta učinek pa dodatno vpliva svetlost ali temnost barve.³²

Kandinski je v svoji teoriji barve precej natančno pisal o določitvi pomena določeni barvi, in sicer glede na občutek, ki ga ta zbujajo ob zaznavi, in celo trdil, da imajo oblike in barve moč »notranje sugestije« oz. da določena barva ali oblika zbujajo specifično notranje stanje, ki je univerzalno: »Modra je tipično nébesna barva. Prodira zelo globoko in razvija prvino miru.«³³ Vendar pa pri tem poudarja: »[b] esede so in ostanejo zgolj namigi, precj zunanje oznake za barve. V tej nemoči, da bi nadomestili bistveno v barvi z besedo ali katerim drugim sredstvom, leži možnost monumentalne umetnosti.«³⁴

Bogastvo barve je tako po njegovem nemogoče uloviti z enim samim izraznim načinom, saj različne narave ljudi drugače reagirajo na različne oblike izraza. Za dosego polnega izraza barve je tako potrebno simultano kombinirati različne oblike umetnosti, saj le preplet teh lahko doseže učinek, ki presega eno samo izrazno obliko. Kandinski trdi, da je prvi korak slikarstva k abstrakciji osvoboditev od tretje dimenzije oz. modelacije. Kompozicija slike naj prikliče v življenje barvo in obliko, vsako v svojem lastnem obstoju, a združeni v harmoniji življenja slike, ki je posledica neke notranje nuje.³⁵

Kandinskejeve teoretične poskuse k emancipaciji barve lahko beremo tudi kot poziv k preseganju omejujoče narave konvencionalnih komunikacijskih znakovnih sistemov, za katere se čim večja jasnost in univerzalnost (ne pa relativnost) (de)kodiranja izkaže kot prednost.

Tendence k upodobitvam ne le reprezentacij življenja, temveč življenja samega, njegove živosti in spremenljivosti, se že konec 19. stoletja v umetnosti začne bolj aktivno ločevati od tradicionalnega slikarskega modela modelacije. Martin Kemp izpostavi, da je slikarstvo tega časa veliko črpalo iz napredka naravoslovne znanosti, ki je zagotovo veliko pripomogla k razumevanju učinkov fenomenov, kot so svetloba, barva in gibanje. Zanimivo Kemp omenja

27 Walter BENJAMIN, »A Child's View of Color«, str. 50.

28 Michael TAUSSIG, »What Color Is the Sacret?«, str. 33.

29 Glej: Ibid., str. 30.

30 Martin JAY, *Chromophilia: Der Blaue Reiter, Walter Benjamin and the Emancipation of Color*, medmrežje: <http://www.rubinfoffsculpturepark.org/events/2011jay.pdf>, (18. 3. 2013)

31 Vasilij KANDINSKI, *Od točke do slike: Zbrani likovnoteoretski spisi*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1985, str. 76–77.

32 Ibid., str. 77–78.

33 Ibid., str. 81.

34 Ibid., str. 88.

35 Ibid., str. 88–91.

tudi, kako je znanost v tem času pospešeno razvijala svoj lastni diskurz znotraj discipline in uvajala tehnični jezik, ki je bil pogosto težko dostopen laikom ali strokovnjakom druge discipline, kakršni so bili umetniki. Kljub temu so se številni znanstveniki zavedali pomena svojih dognanj za umetniško disciplino, in ti so bili pomembna referenca francoskim neoimpresionistom.³⁶

Pri avantgardnem slikarstvu se izrazna prednost premakne v prid barve ravno zaradi njene večpomenskosti in ugotovitve, da slikar lahko z barvo doseže skoraj magične senzorične vtise (impresije). Kot piše Kemp, so nekateri moderni slikarji že prej (impresionisti, neoimpresionisti) želeli izkoristiti samo »živost barve«, ki je postala sredstvo za dosego iluzije svetlobe in gibanja, o njeni spremenljivi naravi pa se je pogosto razpravljalo tudi v teoriji. Britanski umetnostni kritik John Ruskin v *The Elements of Drawing* (1857) opozarja na kompleksnost kolorizma in meni, da mora slikar barvi, če jo želi obvladati, posvetiti vse življenje, saj je barva povsem relativna.³⁷

Kot kasneje piše Kandinski: »Oblika v ožjem pomenu vsekakor ni nič drugega kakor omejitve ene [barvne] ploskve od drugih.«³⁸ S tem pa napoveduje osvoboditev oblike od splošnih pomenskih asociacij in vpeljava abstrakcije, z nadomeščanjem objekta s »čistejšo« formo in barvo, ki izraža (ali celo poudarja, vizualizira) notranji pomen tega objekta: »Oblika je torej pozunanjenje notranje vsebine.«³⁹ Ker vse naše impresije sestojijo iz treh elementov; impresija barve predmeta, impresija oblike predmeta ter in kombinacije barve in oblike – oz. predmeta samega –, mora umetnik težiti k temu, da povzroči v gledalcu harmonijo vibracij, kar najlažje doseže z abstrakcijo – kot trdi Kandinski, bolj abstraktna je oblika, čistejši in direktnejši je njen učinek. Pomembno pri tem je, da naj barva povzroča direktni čustveni in čutni učinek, ki ne naredi ovinka skozi že obstoječe asociacije. Kandinski predvsem razume nalogo umetnosti kot širjenje možnosti izraza, ki s se z uporabo konvencionalnih izraznih modelov oža. Zato je nujno, da slikar pri svojem izrazu dela tako z obliko kot z barvo ter vsemi stopnjami abstrakcije, saj s tem širi možnosti učinkovanja umetnine, ki stremlje k povzročanju širokega spektra notranjih vibracij.⁴⁰

Učinek in razumevanje

Tako imenovane notranje vibracije, o katerih z nekoliko metafizičnim pridihom govori Kandinski, lahko poleg

psihološke dimenzije razumemo tudi kot senzorični učinek optičnega čuta, kar je pomemben predmet naravoslovnih znanstvenih raziskovanj v 19. stoletju. Popularizacija elektrike ni prinesla le izboljšanja tehničnih sistemov za opazovanje (kot npr. elektrifikacija teleskopa, ki se je takrat uporabljal za prenašanje vidnih sporočil na daljavo), temveč so novi komunikacijski sistemi (npr. telegraf) postali modeli za funkcije človeškega telesa in tudi orodja za njihovo raziskovanje.⁴¹ To je vodilo k lažjemu zbiranju informacij, ki so bile potem statistično obdelane. Zielinski piše o posledično naraščajoči objektivizaciji znanja v naravoslovnih znanostih: »Kar je štelo, so bila dejstva. Eksperimentalni fiziologi so bili inderferentni do občutkov individualnega telesa. Vsi odkloni in nepravilnosti so imeli primarno statistično vrednost, kot različne stopnje v kontekstu določene funkcije, katere delovanje je bilo potrebno razumeti, v nekaterih primerih popraviti in po možnosti izboljšati.«⁴²

Moderna doba se je tako odvijala ravno skozi to napetostjo med univerzalnim, objektivnim sistematiziranjem sveta in raziskovanjem možnosti subjektivnih čutnih učinkov na človeka; med določanjem nespremenljivih matematičnih zakonov v hitro napredujočem znanstveno-tehničnem diskurzu ter s koristenjem in preseganjem tega v polju umetnosti. Kot zapiše Gunning: »Avantgardo lahko mislimo kot rezultat stoletje in pol trajajočega gibanja med dvema poljema – direkten in vseprevzemajoč poziv čutom na eni strani ter kritika iluzije na drugi strani.«⁴³

Kolizija znanstvenega razumevanja fenomena svetlobe, zaznave in optičnih naprav in signifikantnosti popolne čutne izkušnje pa ima tudi bistveno vlogo pri razvijanju tehničnih aparatov, ki so predhodniki zabavne industrije zadnjega poldruega stoletja in katerih glavna namera je, kot se je izrazil Gunning, »namerno uveljavljanje nerealnosti.«⁴⁴

Laterna magica, ena izmed prvih naprav za svetlobno projiciranje podob, je bila popularna že v poznem 17. stoletju, saj so jo pogosto uporabljali potujoči zabavljači za ilustriranje zgodb, ki so jih pripovedovali. To je bilo v časih pred elektriko, naprava pa tudi ni imela leče, zato se je zaradi šibke osvetljave občinstvo moralo zbrati okrog pripovedovalca in njegove laterne, ki je bila nameščena razmerno blizu projekcijskega zaslona. Takšna razporeditev je še ohranjala tradicionalno vlogo pripovedovalca.⁴⁵

Bistveno drugače je bila zasnovana kasnejša fantazmagorija, izredno popularen aparat za projiciranje slik na prelomu 18. in 19. stoletja, ki je bila izumljena v Franciji

³⁶ Martin KEMP, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, str. 312.

³⁷ Yukiko KATO, »The Life of Color – Color as Cross-Media – John Ruskin and Afterwards«, medmrežje: http://www.ritsumei-arsvi.org/uploads/publications_en/20/2013AVJ_no3_Kato.pdf, (23. 3. 2013).

³⁸ Vasilij KANDINSKI, *Od točke do slike: Zbrani likovnoteoretski spisi*, str. 67.

³⁹ Ibid., 68.

⁴⁰ Glej: Ibid., str. 68–71.

⁴¹ Siegfried ZIELINSKI, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, str. 205–206.

⁴² Ibid., str. 207.

⁴³ Tom GUNNING, »The Long and the Short of It: Centuries of Projecting Shadows, From Natural Magic to the Avant-Garde«, str. 30.

⁴⁴ Ibid., str. 33.

⁴⁵ Erkki HUNTAMO, »Elements of Screenology«, medmrežje: http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_en.html, (14. 3. 2013).

in prvič predstavljena javnosti v Parizu leta 1793, a se je kmalu razširila kot sredstvo zabave po vsej Evropi. Namen takšnih projekcij ni bilo več pripovedovanje oz. ilustriranje zgodb, temveč predvsem ustvarjanje celostne čutne izkušnje pri gledalcu.⁴⁶ Ključna pri tem je bila drugačna tehnična zasnova fantazmagorije, ki je po novem vsebovala lečo in močnejšo razsvetljavo, kar je omogočalo projiciranje podobe na zadnjo stran platna; sam aparat oz. izvor svetlobnih podob pa je lahko ostal skrit pred gledalčevimi očmi. Iluzija je bila ustvarjena predvsem s prekrivanjem vira projekcije.⁴⁷ Učinek je še povečalo skrivanje projekcijskega zaslona, ki so ga odstrili šele, ko je občinstvo že sedelo v popolni temi. Z mokrenjem platna je bila dosežena polprozornost projekcijske površine in skozi celotno izkušnjo se je ustvarjala nova iluzija prostora, saj se je gledalcem zdelo, da se svetlobne podobe pojavljajo iz teme in izginjajo nazaj vanjo.⁴⁸ Tom Gunning se v tem kontekstu sprašuje: »Če tema zakrije prostor, zaslon ali projekcijska površina odpre nov prostor, prostor iluzije, morda, ali reprezentacije, ali preprosto prostor igre svetlobe. (...) Kaj se dogaja znotraj teme? Kako se svetloba strukturira in ustvarja nove svetove?«⁴⁹ Kot kaže je bila v ustvarjanju fantazijskih podob tema največja zaveznica svetlobe, saj se za ključni dejavnik iluzije izkaže omejevanje pogleda (prekrivanje tehničnih sredstev) in tudi manipuliranje s čutili, bodisi z selektiranjem čutnih informacij ali preobremenitvijo čutov gledalcev.⁵⁰

Kot prikazano, je fantazmagorija vsebovala vsa potrebna sredstva za magično očaranje ali celo zbujanje strahu pri gledalcu, kar je bilo najuspešneje doseženo s suspenzijo razumevanja prikazanih fenomenov. Nič čudnega, da so bile najpogosteje projicirane podobe fantazijska bitja iz onostranstva, kot na primer oživali mrtveci, duhovi in prikazni, prav tako pa ni nič nenavadnega, da so po poročanju nekaterih prisotnih dame omedlevala in moške vstajali in uperjali proti podobam svoje orožje.⁵¹ Reakcija ljudi, nevarjenih takšnih fenomenov, je bila, da so jih prej kot s tehničnim napredkom povezovali z magijo, na upravljalcih teh naprav pa je bila odločitev, ali bodo občinstvo fascinirali z zavajanjem in magijo ali z razkritjem novih zmožnosti tehnologije.

Philip Polidor, ki je prvi predstavil fantazmagorijo v Parizu leta 1793, je pred spektaklom svojim gledalcem zagotovil, da so iluzije, ki jih bodo doživeli, zgolj plod domišljije, katerim produkt znanosti in tehnologije omogoča, da se v obliki podob pojavijo pred našimi očmi:

»Nisem niti duhovnik niti čarovnik. Ne želim vas zavajati, temveč vas želim osupniti.«⁵²

Povsem drugačen odnos do občinstva pa je imel eden izmed ključnih protagonistov v zgodovini fantazmagoričnih prikazovanj, Étienne-Gaspard Robert (bolj poznan po odrskem imenu Robertson), za katerega kaže, da mu je največ ugodja zbuvalo ravno zavajanje občinstva, saj je nekoč zatrdil: »Popolnoma sem zadovoljen zgolj takrat, ko moji gledalci v strahu in trepetu dvignejo roke ali si pokrivajo oči iz strahu pred duhovi in demoni, ki švigajo proti njim.«⁵³ Ker je bila naprava dovolj pripravne velikosti in ponavadi položena na kolesa, je Robertson izkoristil mobilnost aparata za proizvodnjo iluzije gibanja.⁵⁴ S premikanjem fantazmagorije za platnom, približevanjem in oddaljevanjem ter z uporabo več naprav hkrati so bile njegove predstave prave predhodnice sodobnih grozljivk.

Na tem mestu velja izpostaviti različne motive, ki se vselej pojavljajo ob vzniku tehnološkega in znanstvenega napredka: v nasprotju z Polidorjem, ki je ljudem želel predstaviti in približati revolucionarne zmožnosti tehnologije, je bila po mnenju Robertsona esenca magičnega učinka teh naprav ukinjanje racionalne refleksije pri gledalcu, kar je povzročil s suspendiranjem vednosti gledalca in okupiranje njegovih čutov z močnimi in nerazumljivimi senzoričnimi vtisi. Začela se je tradicija množične fascinacije nad produkti tehnologije, ki je v nekoliko drugačni obliki prisotna še danes in se v veliki meri naslanja na umanjkanje znanja za racionalizacijo tehnoloških pojavov, ki je nadomeščena z idejo polnejše čutne izkušnje gledalca. Fascinacija postane izredno problematična, kadar v celotni meri nadomesti smisel, saj odpira prostor za manipulacijo z gledalcem oz. uporabnikom tehnologije v vprašanje.

Vendar pa je popularnost teh naprav rasla prav zaradi dejstva, da so se gledalci prostovoljno vdajali manipulaciji čutov in so celo sami sebi zavestno preprečevali racionaliziranje vidnega, da bi svoje čute lažje popolnoma prepojili z iluzijo. Po pričevanju kultiviranega Parižana, enega od gledalcev zgodnejše fantazmagorične predstave: »... vse se združi da zaprepade tvojo domišljijo in da zaseže zgolj in posebej vse tvoje čute za opazovanje. Razum ti je povedal, da so te reči zgolj prikazni, katoptični triki, (...) tvoji oslabljeni možgani pa lahko verjamejo le, kar jim je dano videti, in sami sebi verjamemo, da smo transportirani v neki drug svet in neko drugo stoletje.«⁵⁵

V resnici fantazmagorija ni dosegala svojega učinka z navidezno magijo, temveč je predvsem povzročala zmedo,

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Tom GUNNING, »The Long and the Short of It: Centuries of Projecting Shadows, From Natural Magic to the Avant-Garde«, v: Christopher EAMON in Stan DOUGLAS, *Art of projection*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009, str. 28, (23–34).

⁴⁸ Ibid., str. 26.

⁴⁹ Ibid., str. 23.

⁵⁰ Ibid., str. 28.

⁵¹ Ibid.

⁵² Philip POLIDOR v: Tom GUNNING, »The Long and the Short of It: Centuries of Projecting Shadows, From Natural Magic to the Avant-Garde«, str. 30.

⁵³ Wikipedia, The Free Encyclopedia: Phantasmagoria, medmrežje: <http://en.wikipedia.org/wiki/Phantasmagoria> (26. 3. 2013).

⁵⁴ Tom GUNNING, »The Long and the Short of It: Centuries of Projecting Shadows, From Natural Magic to the Avant-Garde«, str. 28.

⁵⁵ Ibid., str. 30.

ki je gledalce zabavala.⁵⁶ V družbi, ki je večino svojih vrednost zgradila na razumnosti, se je prelisičiti razum nenazadnje izkazalo za esenco čistega užitka.

Barva koda

Če se danes ozremo okoli sebe, vidimo, da so žive barve vsepovsod in nenehno kričijo po naši pozornosti. Naša oblačila, predmeti, knjige, kozmetika in tehnika. Vse je v *tehnikolorju*, opaža Flusser, pri čemer poudarja, da ne gre za estetski učinek, temveč so vse te barve prepojene s pomenom: »Rdeča barva na semaforju pomeni stop, zelena barva graha pa pomeni: Kupi me. Obdani smo z barvami, izpolnjenimi s pomenom, *programirajo* nas z barvami.«⁵⁷ Kakorkoli že razlagamo ta porast obsesije z barvitostjo, pa vse kaže, da govori nekaj o našem razumevanju sveta: naj so to površine naših komunikacijskih naprav ali barva naše majice – ni več dvoma, da je naša komunikacija s svetom vse bolj zvedena na površino.

Ena od značilnosti danes prevladujočega digitalnega sistema kodifikacije, so njegove mnogotere manifestacije v obliki podob, ki se s procesom komputacije pojavljajo na naših zaslonih. Računalniški zaslon ima podobno kot fantazmagorija dvojno vlogo: je površina, na kateri se manifestirajo uresničene možnosti koda, medtem ko zaslon zakriva sam kod, operativne procese in strukturo naprave.

Lev Manovich ugotavlja, da je značilnost skoraj vseh gibljivih podob do danes, ko so se ekrani začeli pojavljati na lahkih prenosnih napravah, da imobilizirajo gledalca in agresivno zahtevajo njegovo pozornost.⁵⁸ Vsrkavanje pozornosti povzroči t. i. imobilizacijo uma, ki pravzaprav v prvi vrsti omogoča iluzijo. Gibljiva slika tako ni totalna izkušnja, na območju katere lahko gibljemo svoj pogled po lastni želji, se vračamo na določene točke ter pri tem reflektiramo že videno. Zdaj podoba postane izkušnja v času, pri čemer je njen glavni atribut suspenzija tehnološke diskontinuitete ter sveta zunaj iluzije. Gledalec ima vse manj lastnega maneverskega prostora za reflektiranje vidnega materiala, saj je nenehno prezentiran z novimi čutnimi vtisi, ki onemogočajo vračanje in hkrati spreminjajo vse vtise za nazaj. Še več, razumevanje in refleksija sta sedaj potisnjeni v kot ravno zato, ker se v svetu nenehne spremembe (osveževanja) razumevata kot odložitev akcije, na drugi strani pa je ultimativno akcijo (ukrepanje) nadomestilo proizvajanje vedno novih informacij.

Zdi se, da bolj ko se intervencija uporabnika z aparatom zvaža na površino, bolj je učinek teh površin magičen.

Kot nekoliko tehno-deterministično pravi Flusser, danes v komunikacijskem procesu človek ni več proizvajalec smisla, temveč je tehnologija (tehnološki napredek) sama postala smisel. Napredek ni več pomemben, pomemben je učinek občutka napredka, ki nam ga daje tehnologija z nenehnimi navideznimi spremembami. Te spremembe delno učinkujejo na ravni neposredne zaznave (oz. fascinacije s svetlobo in gibanjem), ki povzroča nenehno senzorično izkušnjo ter se izmika sprotni konceptualizaciji in refleksiji oz. se njena narava ne pusti prevajati v intelektualno izkušnjo. Vsekakor imajo pomembno težo pri tem svetloba in žive barve, ki biološko delujejo tako, da privlačijo našo pozornost in nas stimulirajo v akcijo, ko zmanjšujejo možnost predhodnega racionaliziranja. Zaradi sintetizacije časa se smisel in akcija stopita v eno.

»V svetu barvitih površin«,⁵⁹ kakor se je v spremni besedi k Digitalnemu videzu (Flusser, 2001) izrazil Janez Strehovec, je naš obstoj vpleten v medij, za katerega bi lahko rekli, da zbuja podobno fascinacijo, kot jo je nekoč zbuvala barva in njej pripadajoča svetloba. Novi medij pomeni tekočnost, spremenljivost v realnem času, in tako eksternalizira in nenehno zadržuje našo pozornost ter ji preprečuje, da bi se vračala v notranjo refleksijo. Nova kodifikacija sveta sloni ne na konvencionalnosti, temveč na neskončni preračunljivosti, na zmožnosti algoritmičnega koda, ter tako izpodbija trdnost kodifikacije, ki se zanaša na (nespremenljivo) obliko. Njen učinek je senzoričen, afektiven in neposreden; sama akcija je stimulacija, in ne narava te akcije.

Če je senzorični učinek v veliki meri odvisen od premagovanja razuma, ali je fetišiziranje nenehnega osveževanja informacij povezano s tisto večno zmuzljivostjo, z nezmožnostjo razumskega sistematiziranja nečesa nenehno spremenljivega – iz česar se je rodila fascinacija nad fenomenom barve? In če je tako, ali to še vedno počnemo zgolj v imenu čutnega užitka, v težnji potopitve v neko drugo realnost, ki ustvarja iluzijo povezanosti s svetom, s tem pa nas odvrta od sveta samega? ■

LITERATURA:

Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley, California, 2005.

Walter Benjamin, »A Child's View of Color«, v: Michael W. Jennings (gl. ur.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1, 1913–1926*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1999, str. 50–51.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Vilém FLUSSER, »O postpovijesti i kulturi medija«, v: Quorum, št. 3, 2000, str. 188, (188–214).

⁵⁸ Lev MANOVICH, »An Archeology of a Computer Screen«, medmrežje: http://manovich.net/TEXT/digital_nature.html, (2. 3. 2013).

⁵⁹ Janez STREHOVEC, »Spremna beseda: V svetu barvitih površin«, v: Vilém FLUSSER, *Digitalni videz*, Študentska založba, Ljubljana, 2001, str. 199–233.

Vilém Flusser, »Letters of the Alphabet«, v: *Does Writing Have a Future?*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2011, str. 23–35.

Vilém Flusser, »O postpovijesti i kulturi medija«, v: *Quorum*, št. 3, 2000, str. 205, (188–214).

Vilém Flusser, »The Digital«, v: *Does Writing Have a Future?*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2011, str. 141–147.

Johann Wolfgang von Goethe, *Theory of Colours*, Dover Publications, Mineola, New York, 2006.

Tom Gunning, »The Long and the Short of It: Centuries of Projecting Shadows, From Natural Magic to the Avant-Garde«, v: Christopher Eamon in Stan Douglas, *Art of projection*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009, (23–34).

Erkki Huntamo, »Elements of Screenology«, medmrežje: http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_en.html, (14. 3. 2013).

Martin Jay, *Chromophilia: Der Blaue Reiter, Walter Benjamin and the Emancipation of Color*, medmrežje: <http://www.rubinoffsculpturepark.org/events/2011Jay.pdf>, (18. 3. 2013).

Vasilij Kandinski, *Od točke do slike: Zbrani likovnoteoretski spisi*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1985.

Yukiko Kato, »The Life of Color – Color as Cross-Media – John Ruskin and Afterwards«, medmrežje: http://www.ritsumeiarsvi.org/uploads/publications_en/20/2013AVJ_no3_Kato.pdf, (23. 3. 2013).

Martin Kemp, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University press, New Haven, 1992.

Lev Manovich, »An Archeology of a Computer Screen«, medmrežje: http://manovich.net/TEXT/digital_nature.html, (2. 3. 2013).

Lev Manovich, »Automation of Sight: from Photography to Computer Vision«, medmrežje: manovich.net/DOCS/automation.doc, (12. 12. 2012).

David H. Richter (ur.), *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, St. Martins Press, New York, 1989, str. 21–29.

Janez Strehovec, »Spremna beseda: V svetu barvitih površin«, v: Vilém Flusser, *Digitalni videz*, Študentska založba, Ljubljana, 2001, str. 199–233.

Michael Taussig, »What Color Is the Sacret?«, v: *Critical Inquiry*, letn. 33, št. 1, 2009 (28 – 51).

Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, Anglija, 2006.

Vision Science & the Emergence of Modern Art, Color Vision in Art, medmrežje: <http://www.webexhibits.org/colorart/bh.html>, (23. 3. 2013).

Wikipedia, *The Free Encyclopedia: Phantasmagoria*, medmrežje: <http://en.wikipedia.org/wiki/Phantasmagoria>, (26. 3. 2013).

Monika Vrečar (1984) je doktorandka na programu Filozofija in teorija vizualne kulture na Fakulteti za humanistične študije na Univerzi na Primorskem, kjer pod mentorstvom doc. dr. Polone Tratnik raziskuje področje filozofije medijev. Od leta 2011 je sekretarka Slovenskega društva za estetiko. Poleg teorije objavlja tudi poezijo in prozo.

Monika Vrečar (1984) is a PhD student of Philosophy and Theory of Visual Culture at the Faculty of Humanities in Koper, where she is conducting research into the field of media studies. She is secretary of the Slovenian Society of Aesthetics. Apart from theoretical writings, she also publishes poetry and prose.