

SPOZNAVNA ARTIKULACIJA PSIHIČNIH VSEBIN IN NJHOVA GRAFIČNA SIMBOLIZACIJA

Nina A. Kovačev*

POVZETEK

Spoznavna artikulacija subjektivih psihičnih vsebin, njihova kristalizacija in fik-sacija v epistemični strukturi njegovega spoznavnega aparata omogočajo njihovo objektivizacijo, tj. njihovo reprezentacijo v objektivni stvarnosti.

Grafična simbolizacija psihičnih vsebin, ki implicira njihovo kodiranje, omogoča izgradnjo strukturno drugačnega znakovnega sistema. Slednji odpira kljub svojim notranjim omejitvam nove možnosti za izražanje pomenov, ki jih ni mogoče izraziti z verbalnim jezikom. Vsaj delen vpogled vanj je mogoče dobiti s poglobljeno analizo likovnih elementov, njihovih pomenskih implikacij in njihovega medsebojnega uglaševanja.

THE COGNITIVE ARTICULATION OF PSYCHIC CONTENTS AND THEIR GRAPHIC SYMBOLIZATION - ABSTRACT

The cognitive articulation of the subject's psychic contents, their crystallization, and their fixation in the epistemic structure of his mental apparatus are usually followed by their objectification, i.e. their representation in the objective reality.

The graphic symbolization of psychic contents, which implies their codification enables the construction of a structurally different system of signs that (in spite of its inner restrictions) provides a possibility for the expression of the meanings that cannot be expressed by the verbal language. A partial insight into them is provided by a profound analysis, their meaning implications and their mutual articulation.

* Oddelek za psihologijo, Aškerčeva 2, Ljubljana

GRAFIČNO SAMOIZRAŽANJE IN NJEGOVA VLOGA PRI EKSTERNALIZACIJI PRIMARNIH KONCEPTOV

Neartikulirano samoizražanje in njegova postopna artikulacija

Ena temeljnih značilnosti človeškega duha je njegova močna tendenca k različnim oblikam bolj ali manj artikuliranega samoizražanja. Neartikulirana samoekspresija je namreč filo- in ontogenetsko zgodnejša od artikulirane, saj jo opazimo že zelo zgodaj in to najpogosteje kot različne oblike vokalizacije. Toda spontano glasovno ali gibalno samoizražanje kaj hitro doseže stopnjo večje ali manjše artikulacije. Eksperimentiranje z lastnim telesom je namreč relativno dober indikator razvoja subjektivih spoznavnih potencialov, ki jih ta v prvih fazah svojega razvoja še ni sposoben aktualizirati. Sorazmerno z razvojem njegovih spoznavnih zmogljivosti, ki mu omogočajo refleksijo lastnega psihofizičnega dogajanja, lastnih vedenjskih vzorcev in njihovih učinkov v okolju (kamor umeščamo tudi reakcije njegove referenčne skupine), se razvija in izpopolnjuje tudi njegova sposobnost za artikulirano samoizražanje.

Psihofiziološka podlaga subjektovnega samoizražanja

Subjektova zavestna refleksija lastnega notranjega in zunanjega sveta je temeljnega pomena za njegovo zrcaljenje objektivne stvarnosti v lastnem psihičnem aparatu. Njegovo fiziološko podlago tvorijo možgani, ki jih lahko pojmuje kot kompleksen reprezentacijski sistem, tj. kot aktivno samovpleteno in samodopolnjujočo se tvorbo, ki zrcali svet medtem ko se razvija*.

Že sam obstoj reprezentacijskega sistema implicira oziroma ustvarja pogoje za določeno razvojnost znotraj njega in njegova stalna spontana dejavnost poteka brez posebnih motenj in sprememb celo v primerih, ko za nekaj časa pretrgamo dotok zunanjih dražljajev - evokatorjev systemske dejavnosti. Ti dve značilnosti reprezentacijskih sistemov omogočata stalno uravnoteževanje med obema antagonističnima procesoma adaptacije reprezentacijskega sistema njegovemu naravnemu okolju**.

Spontana organska dejavnost živih bitij je mnogo primarnejša od njihove evocirane dejavnosti, saj jo je mogoče opaziti že pri najpreprostejših organizmih***. Zato jo lahko pojmuje kot eno izmed potencialnih manifestacij njihove aktivacije.

Aktivacijo bi lahko na ravni skrajnega poenostavljanja kompleksnih organskih procesov izenačili z gibanjem, ki je temeljna komponenta vse subjektive psihofizične dejavnosti. Toda človek največkrat teži k nadaljni strukturaciji in dograjevanju spontanega tipa vokalne ali gestikularne samoekspresije. Njegovo psihično dogajanje namreč v precejšnji meri determinira močan impulz po izražanju lastnih psihičnih vsebin z ustvarjanjem novih (umetnih) in s preoblikovanjem starih (naravnih) oblik.

* Takšno pojmovanje možganov kot reprezentacijskega sistema uvajata D. R. Hofstadter in D. C. Dennett (D. R. Hofstadter, D. C. Dennett (1981). *The Mind's I. Fantasies and reflections on self and soul*. New York, Basic Books, Inc., Publishers.) in pri tem poudarjata predvsem njihov aktivacijski vidik in njihovo stalno dejavnost.

** Tu merimo na Piagetovo delitev subjektive adaptacije na asimilacijo, ki omogoča prilagoditev zunanje stvarnosti subjektivim psihičnim strukturam, in akomodacijo - njej nasproten proces. Slednja namreč vključuje prilagajanje subjektivih psihičnih struktur objektivni stvarnosti. Oba procesa se stalno uravnotežujeta med seboj in končni cilj njunega medsebojnega uravnoteževanja je vzpostavitev nekega stabilnega ravnotežja, ki ga znotraj subjektivnega spoznavnega aparata ni mogoče doseči. Njegovo doseženje niti ne bi imelo pravega smisla, saj bi pripeljalo do systemske statičnosti in inertnosti, medtem ko že uravnoteževanje samo implicira razvojnost v subjektivem spoznavnem aparatu.

*** Primer takšne spontanе dejavnosti je širjenje in krčenje amebe, kar lahko označimo kot izredno primitiven modus bivanja. Vendar je takšna dejavnost kljub svoji preprostosti in navidezni primitivnosti prisotna tudi v vseh pomembnejših fizioloških procesih višje razvitih organizmov in tvori celo podlago človekove ustvarjalne dejavnosti.

Subjektovo aktivno, ustvarjalno poseganje v njegovo naravno in umetno okolje temelji na njegovi sposobnosti za zavestno refleksijo fizičnih, psihičnih in socio-kulturnih danosti ter za njihovo načrtno artikulacijo. Slednjo mu omogoča njegova sposobnost za analitično mišljenje, na kateri temelji njegovo spoznavno in fizično razgrajevanje objektivne stvarnosti, manipulacija z njenimi elementi, ugotavljanje njihovih izraznih zmogljivosti in njihovih spoznavno-teoretskih implikacij ter njihovo medsebojno povezovanje in izgrajevanje kompleksnih struktur.

Zgoraj omenjena dejavnost je mogoča le znotraj določenega znakovnega sistema z dovolj obsežnim znakovnim repertoarjem, iz katerega subjekt izbira elemente oziroma osnovne gradbene enote za izgrajevanje zapletenih arhitektonskih struktur s številnimi pomenskimi implikacijami.

Artikulacijo glasov - temeljno operacijo verbalne govorice - lahko primerjamo z artikulacijo likovnih elementov - glavno operacijo likovne govorice. Proces medsebojnega usklajevanja elementov in njihovega povezovanja v obsežnejše kompozicijske sklope poteka v obeh primerih po enakih, ali vsaj zelo podobnih pravilih. Čutne prvine je potrebno najprej jasno razlikovati med seboj, jih selekcionirati in umestiti v skupine glede na kvalitativne sorodnosti med njimi. Šele nato jih je mogoče strukturirati v smiselne enote, ki označujejo različne stvari in pojave zunaj znakovnega sistema.

Likovna simbolizacija in njen filo- in ontogenetski razvoj

Likovna simbolizacija psihičnih vsebin spada med filo- in ontogenetsko najzgodnejše oblike njihovega ponazarjanja. Porebski* celo domneva, da človek ni samostojno ustvarjal prvih tvorb, ki jih že lahko pojmuje kot likovne strukture, ampak jih je odkrival v sledih poigravanja narave in vanje projiciral določen pomen.

Projiciranje pomena v nek delno oziroma nezadostno strukturiran material lahko namreč izenačimo z njegovim miselnim dograjevanjem, tj. z njegovo nadaljno strukturacijo na popolnoma abstraktni ravni, ki pa ima kljub temu lahko reference v objektivni stvarnosti. Slednje seveda niso neposredne, ampak temeljijo na subjektivnih asociacijah med nestrukturiranim in nesmiselnim materialom, ki ga je potrebno še osmisлити, ter med predmeti in pojavi iz realnega sveta.

Omenjene asociacije so pretežno izkustvene narave, pri čemer ne smemo zanameriti spoznavne vrednosti teh izkustev. Slednja namreč ne vključujejo golih čutnih izkustvenih kvalit, ampak jih je mogoče vzpostavljati tudi na popolnoma abstraktni ravni.

Vzporedno z razvojem človekovih spoznavnih zmogljivosti, ki sovpada s porastom njegovih sposobnosti za ustvarjalno poseganje v okolje in njegovo aktivno preoblikovanje, so se likovne tvorbe vedno bolj oddaljevale od narave. Njihova grobost, nedodelanost in spremenljivost so prisilile posameznika k temu, da jih je pričel sam dopolnjevati. Začetno miselno, pretežno domišljijско ali projektivno dopolnjevanje kmalu ni zadoščalo več, zato jih je pričel dograjevati tudi fizično - s črto in z barvo.

Subjektova fizična strukturacija likovne ali objektivne stvarnosti sovpada z njegovo željo po utelešanju spremenljive stvarnosti v stabilno obliko, ki že presega čisto abstraktno pojmovno raven. E. Faure** zato poudarja, da determinira zgodovino

* M. Porebski (1978). Ikonosfera. Beograd, Prosveta.

** E. Faure (1964). Histoire de l'art. L'esprit des formes I, II. Paris, Jean-Jacques Pauvert.

vsakega umetnika, vsake umetnostne smeri in verjetno kar vse umetnosti želja po ulovitvi uhajajočega trenutka v podobo, ki jo je mogoče opredeliti za vselej.

LIKOVNI ELEMENTI IN NJIHOVA ARTIKULACIJA

V vsakem likovnem delu delujeta dve temeljni prvini, ki s svojim vstopom na platno oživita likovno ploskev in jo prisilita k delovanju. To sta točka in črta*.

Točka kot najpreprostejši likovni element

Točko imenuje Kandinsky prapravno slikarstva, nevidno in nesnovno, ki je s stališča snovi enaka ničli. Seveda pa je točka lahko različnih oblik in velikosti, pa tudi njena pozicija na ploskvi je lahko različna.

Umestitev točke v središče likovne ploskve zbuja vtis harmonije in uravnoteženosti, toda s svojim približevanjem enemu izmed njenih robov izzove točka v opazovalcu občutek nedorečenosti. Že sama likovna ploskev namreč implicira določen strukturalni skelet, ki je seveda na različnih ploskvah različen. Najstabilnejša je vsekakor podlaga v obliki kvadrata, pri kateri se oblikuje središče - temeljno mesto privlačnosti in odbojnosti - z medsebojnim križanjem štirih glavnih strukturalnih linij. Vsaka struktura, ki sovпада s strukturalnim skeletom, deluje uravnoteženo, v nasprotnem primeru pa se na slikarski površini pojavljata dvosmiselnost in disonanca.

Točka je najbolj vase obrnjen in statičen element, vendar vključuje tudi možnost za gibanje. To možnost je mogoče razbrati že iz same strukture točke, kjer jo nakazuje njena neenakomerna zapolnjenost - pokazatelj notranjega trenja, zajetega v njej in njene težnje k razbitju zunanjega okvirja. Realizacijo gibalnih zmogljivosti točke lahko opazujemo šele takrat, ko točko dejansko poženemo v gibanje in ko pusti to gibanje na papirju sled - črto.

Ekspresivna in reprezentativna vrednost črt

Črta je najelementarnejši izraz umerjanja kretnje v likovno kompozicijo in omogoča precejšnjo heterogenost v predstavljanju in izražanju. Kot sredstvo predstavljanja reducira podobe iz zunanjega sveta na konturo, obris oziroma povzetek (abstrakt).

Kontura opredeljuje obliko, seka prostor in povezuje elemente na likovni ploskvi med seboj. Z redukcijo oblik na njihove najbolj tipične lastnosti in s teženjem k enostavnim strukturam ponazarja črta (ki je seveda rezultat subjektive kretnje) konceptualno organizacijo sveta. Vendar zmore kretnja zaradi svoje izrazne neposrednosti prodreti še korak naprej v globlje plasti spoznavne organizacije (seveda le takrat, kadar je konvencije ne omejujejo preveč). To je lepo razvidno iz Kandinskyjeve shematizacije skoka plesalke Gret Palucca, na kateri sta očitni hkratna abstrakcija temeljnih potez predmeta upodobitve in njihova generalizacija.

Kandinskemu je uspelo v dvodimenzionalno podlago zajeti telesno gibanje in hkrati izločiti njegovega nosilca (plesalko). Tako je postala slika posplošena ponazoritev skoka, morda že zgolj giba, ali pa le še napetost in neravnovesje brez kakršnih koli objektne implikacij. S takšnim pristopom se abstraktna umetnost pri-

* Pri razčlenjevanju obeh likovnih prvin se opiramo zlasti na pionirsko likovno-teoretsko delo W. Kandinskega (W. KANDINSKY (1925). Točka in črta na ploskvi. V: W. KANDINSKY (1985). Od točke do slike. Zbrani likovnoteoretski spisi. Ljubljana, Cankarjeva založba.), delno pa tudi na druge avtorje, ki so se kasneje lotevali iste problematike (W. KOSCHATZKY (1977). Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Muenchen, dtv, 184-244., R. ARNHEIM (1987). Umetnost i vizualno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja. Beograd, Univerzitet umetnosti.).

bližuje izražanju primarnejših oblik miselne dejavnosti in prodira od koncepta proti primitivno organiziranemu

endoceptu, izvoru ustvarjalnega deja, v katerem amorfn misel še ni artikulirana v razpoznavno strukturo.

Poleg predstavitvenega vsebuje črta še čisti izrazni potencial. Ko se kretnja osvobodi usmerjevalnega vpliva zavesti se prične skozi njen spontani potek izražati subjektivno nezavedno. Tudi ekspresivno kretnjo je mogoče razumeti kot možnost za postopno prodiranje proti endoceptu ali bolje kot način njegovega povnanjanja. Ta namreč ni rezultat ustvarjalčevih spoznavno teoretskih ambicij, saj ne temelji na njegovem načrtnem manipuliranju z materialom, s publiko in z lastnim psihičnim aparatom.

Gola ekspresivna uporaba črte je značilna za manj razvite oblike likovne ustvarjalnosti in latentna struktura tako nastalih del se bistveno razlikuje od strukture načrtno artikuliranih. Zato jih je mogoče uspešno uporabiti kot psihodiagnostično sredstvo, saj je zaradi subjektivega nezadostnega poznavanja izraznih vrednosti kretne njeno zavestno uravnavanje silno oteženo. Toda črta omogoča likovno neizobraženemu ustvarjalcu manjšo izrazno širino kot elementi verbalne govorice, zato skozi njo ne more izraziti vseh pomenskih odtenkov. Eksternalizacija kompleksnih psihičnih vsebin je tako omejena na nekaj preprostih obrazcev, kar povzroča težave pri interpretaciji. Črta kot najelementarnejša oblika subjektivega samozražanja in simbolična vrednost njenih temeljnih manifestacij

H. Leporini* označuje črto kot najprimitivnejši začetek vsake umetnosti in jo zato pojmuje kot simptomatični izraz tistih predstav, ki zajemajo razvoj od nezmožnosti do zmožnosti. Črta "na sebi" je najprej breztelesna in brezpredmetna. V naravi črt ni, vendar se lahko konture različnih predmetov raztezajo preko njih in tako preidejo v melodične linije, ki poleg lastne estetske vrednosti implicirajo še formalno vrednost.

Navadno umeščamo različne črte v tri glavne kategorije:

1. ravna črta
2. oglata črta
3. ukrivljena črta.

Ad 1) Ravna črta je najkrajša možna zveza med dvema točkama. Večina avtorjev jo pojmuje kot sled točke, ki se pomika po površini, kar omogoča boljše razumevanje njene dinamike, smeri, napetosti in časovnega poteka. S potegnitvijo črte dinamiziramo statičnost točke, saj na splošno velja prepričanje, da je nastala črta kot sled gibanja točke po površini.

Ravna črta spada med temeljne elemente različnih konstrukcij tehnično-intelektualnega sveta. Je črta znanosti, zemeljskih meritev, trigonometrije, planometrije, gradbeništva, arhitekture in strojništva. Nepogrešljiva je pri racionalnem konstruiranju sveta, ki ga po občem prepričanju prežemata pretirani tehnicizam in intelektualizem. V naravi je ne zasledimo nikjer, zato jo večina umetnikov zavrača kot nenaravno, F. Hundertwasser** pa jo je označil celo kot nečloveško in brezbožno. Slednji namreč zatrjuje, da živimo v "kaosu ravnih črt" oziroma v "džungli ravnih črt in pravih kotov".

* citirano po W. Koschatzky (1987). Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Muenchen, Deutscher Taschenbuch Verlag, 194.

** F. Hundertwasser (1958). Verschimmelungsmanifest., citirano po W. Koschatzky (1987). Die Kunst der Zeichnung, 197.

Zaradi zgoraj omenjenih lastnosti bi ravno črto težko označili kot temeljno sredstvo umetniškega izražanja, saj ne implicira nobene notranje napetosti in ne dopušča posebno veliko prostora domišljiji. Prej bi jo lahko primerjali z direktno izstrelitvijo energije proti končnemu cilju. Zato se je uveljavila kot temeljno izrazno sredstvo predvsem v konstruktivizmu, ki temelji na prepričanju o načrtljivosti gospodarstva, kulture in družbe.

Kljub temu, da je v naravi ni, spada ravna črta med najstarejše simbole, ki so za človeštvo temeljnega pomena. Njene simbolične implikacije variirajo v odvisnosti od njenega položaja in smeri. Razlikujemo namreč tri temeljne tipe ravnih črt: horizontala, vertikala in diagonala.

Horizontala predstavlja podlago, na kateri temeljijo vsi človekovi produkti. Simbolizira zemeljsko realnost (obzorje) in mirovanje oziroma počitek. Kandinsky jo povezuje še s hladom in črno barvo. V simboliki vseh ljudstev in časov ponazarja zemlja podlago življenja in realnost, že od nekdaj pa simbolizira še ležanje, smrt in konec. V skladu s tem velja horizontala za črto pasivne zemeljskosti.

Vertikala oziroma navpičnica ponazarja aktivno duhovno moč. Kandinsky jo povezuje s toploto in z belo barvo. Poleg tega simbolizira vertikala vse tisto, kar je onkraj tu-bit, božjo svetlobo vzpon in rast. Kot axis mundi povezuje tri kozmična področja med seboj, povezujejo pa jo tudi s falično simboliko.

Diagonala ali poševnica ima spet popolnoma drugačno vlogo v tradicionalni in sodobni simboliki. Simbolika višine se tu povezuje s simboliko strani. Leva in desna - srce in roka - se namreč povezuje z že omenjenimi pomeni pridevnikov "zgoraj" in "spodaj". Pomembno je ali poteka diagonala od leve spodaj proti desni zgoraj ali od leve zgoraj proti desni spodaj. V prvem primeru simbolizira vzpon, dvig oziroma napredovanje, človekovo iskanje, stremljenje in upanje, medtem ko ponazarja v drugem primeru pogrezanje, drsenje navzdol, pojevanje, upad, resignacijo in propad. Zato povezuje Kandinsky obe vrsti diagonal z dvema različnima, diametralno nasprotnima barvama - z rumeno in modro barvo.

Ad 2) Oglata črta je sestavljena iz dveh ravnih črt, ki se povezuje pod določenim kotom, tako da jo lahko pojmuje kot rezultat dveh sil, ki delujeta v različne smeri in je njuno srečanje na ravni ploskvi mnogo bolj dramatično navezano nanjo kot potek ravnih črt.

Psihološka vrednost oglate črte je odvisna od velikosti kota, ki ga tvorita njeni komponenti. Pravi kot se nam zdi najobjektivnejši in najhladnejši in je s spoznavnega vidika tudi najlažje obvladljiv. V nasprotju z njo izraža ostri kot največjo napetost, po Kandinskem pa je še najtoplejši najbolj rezek in najaktivnejši. Topi kot izraža nemoč, šibkost in pasivnost.

Za Kandinskega je "zvenenje" omenjenih treh kotov primerljivo z umetniško ustvarjalnostjo, oziroma z njenimi zaporednimi fazami: ostrina in visoka aktivnost vizije, hlad in obvladanost izpeljave in občutje lastne nemoči po zaključenem delu. Seveda je potrebno takšne oznake razumeti metaforično, saj brez njihove interpretacije ne moremo dobiti vpogleda v njihovo implicitno izrazno in eksplanatorno vrednost.

Kljub temu, da je mogoče osmisлити že golo oglato črto, se ta na risbah navadno ne pojavlja brez nadaljevanja ali dodatkov. Grafično sporočilo je namreč največkrat dogajanje, ki lahko kot celota deluje dramatično, vznemirjujoče ali pomirjujoče. Največjo napetost implicira cik-cakasta črta, ki izraža slino močno, vendar jasno vznemirjenje. V teku svojega ustvarjalnega procesa jo uporabi skoraj vsak umetnik, saj ga moč njegovih emocij prisili, da izrazi to, kar čuti, ljubi in tisto česar se boji v

duktusu svojih črt. Na podlagi poglobljene interpretacije je mogoče ta fenomen tudi doumeti, medtem ko lahko nekateri nadpovprečno senzibilni opazovalci te emocije celo podoživijo.

Ad 3) Ukrivljena črta ponuja najširšo paletu možnosti za umetniško sporočanje. Seveda je pri uporabi ukrivljenih črt potrebno upoštevati tudi kontekst njihove uporabe. Njihove izrazne zmogljivosti in temeljne tendence so v geometrično-konstruktivnem ornamentu popolnoma drugačne kot v prostih, ukrivljenih likovnih tvorbah.

Prosta črta se ne podreja eksaktnim pravilom in racionalnosti, vendar veljajo tudi za njen potek določene zakonitosti in njeni učinki so relativno lahko ugotovljivi in obče veljavni. Z njo je mogoče nakazati različne obrise, predstaviti prostor ali različne strukture, izraziti veselje ali zaskrbljenost in ponazoriti lepoto in transcendenco.

Najpomembnejšo vlogo pri ukrivljenih črtah ima vtis napetosti, ki ga lahko pustijo prav zaradi svoje ukrivljenosti, tako da so najpomembnejši elementi ukrivljene črte njena krivina, smer in potek.

Pomen in vrednost krožne črte determinira središčna točka, okrog katere se vije črta in ta povzroča napetost. Njeno morebitno nadaljevanje v zaključen krog ji pripomore k dodatnemu pridobivanju novih simboličnih implikacij, saj slednji najpogosteje simbolizira red, mir, neskončnost, večnost in preseganje vsakdanjosti.

V nasprotju z mirom, ki ga implicira krog, je v spirali zajeta strastna dinamika. Spirala stremi k dvigu v prostor, se vijakasto vrti in zbujata vtis močno obvladane likovne tvorbe, ki jo determinira imaginarna centralna os. Kljub temu je v njej zajeta naravnost fascinantna napetost mnogopomenskosti.

Valovito črto lahko zaradi njenih zaokroženih dvigov in spustov pojmuje kot serijo med seboj povezanih krožnih črt, ki s svojo izmenljivo konveksnostjo in konkavnostjo nakazujejo izmenjavo nasprotnih sil. Celotni duktus črte določa njena smer, tj. njeno dviganje ali spuščanje. Najpogosteje je valovita črta izraz mehke harmonije in pogosto je tudi sama na sebi simbol lepote. Kljub temu lahko v določenih kontekstih izzove odpor. To velja predvsem tedaj, ko gledamo nanjo kot na nedorečeno nihanje sem in tja brez kakršne koli pregnantnosti in trdote. V nasprotju z oglato, zalomljeno obliko izraža namreč valovita črta določeno šibkost.

Artikulacija likovnih prvin in strukturalne značilnosti celote

Skozi artikulacijo črt v obsežne kompozicijske sklope se povečuje tudi njihova izrazna vrednost, kar je še posebej razvidno v razporeditvi napetosti in sprostitvev v kompleksnih likovnih delih.

V procesu likovne artikulacije se iz likovnih prvin oblikuje likovna struktura, ki jo nekateri likovni teoretiki delijo na površinsko in globinsko strukturo. Ta delno sovpada s tradicionalnim razločevanjem med formo in vsebino, čeprav lahko takšno pojmovanje zavržemo kot naivno in neuporabno. Pomen je namreč mogoče realizirati le v določeni materiji, saj ne more obstajati sam na sebi. Prav tako tudi estetsko artikulirana materija ne more biti brez smisla, vendar ga je včasih nekoliko težavno uvideti v njej oziroma projicirati vanjo.

Če izhajamo iz skupnega pojma - strukture - ugotovimo, da obstaja med sklopom dražljajev in izrazom, ki ga ta nosi, strukturalna sorodnost ali izomorfizem. Skritih pomenov ni potrebno iskati za formo, saj so zajeti v njej. Zaradi neločljive povezanosti forme in njenega pomena kot dveh visoko artikuliranih struktur, ki se prežemata med seboj, je smiselno sklepati na tretjo, latentnejšo, šibkeje artikulirano strukturo, iz katere izvirata in na kateri temeljita obe. To strukturo bi lahko izenačili

s strukturo vektorskih silnic na napetostnem polju, kakršno razčlenjuje v svoji teoriji polja K. Lewin (1969).

Po Lewinu se vektorske silnice sprožijo v določenem prijemališču in so naravnane v širšo ali ožjo pahljačo možnih rezultatov. Iz njih izide tista, ki jo določajo silnice s svojo jakostjo, prijemališčem in smerjo, torej s tremi koordinatami sistema. Pojem napetosti in vizualnih sil uporabljajo tudi gestaltisti in z njim razlagajo subjektivno zaznavo dinamike v likovni kompoziciji. A. Trstenjak (1981) poskuša z enakimi termini razložiti nepredmetno mišljenje, ki naj bi bilo značilno

za začetno fazo ustvarjalnega procesa. Izhodišče vektorskih silnic naj bi bilo v subjektu, smer pa naj bi dobile v strukturah okolja, ki bi povzročile naperitev prvotne nepredmetne misli na določen predmet.

če združimo omenjeni pojmovanji, lahko povzamemo, da subjekt v svoji silnostni naravnosti na predmet in v svoji projekciji sebe v okolje vnaša vanj oziroma vzpostavlja v njem novo vektorsko konstelacijo. Ta je izomorfna tisti, ki obstaja na njegovem miselnem polju napetosti oziroma izvira iz njega. Ker je njeno izhodišče v ustvarjalnem subjektu, ga v sami likovni strukturi ni mogoče neposredno spoznati.

Vektorska struktura tudi ne vključuje rezultante vektorskih silnic, ampak je odprta - naravnana v smeri več možnih oblikovnih in pomenskih rezultatov. Skozi delno projekcijo lastne duševnosti v artikulirani predmet spoznava zaznavajoči subjekt konstelacijo vektorskih silnic, ki pogojuje t.i. površinsko in globinsko strukturo likovnega dela in ji rezultanto določa sam. Za njeno dojetje ne zadošča postopna analitičnost. Doumeti jo je mogoče le z aktivacijo vseh svojih spoznavnih zmogljivosti - z brezkompromisnim rezom v lastno duševnost, katere odblesk bo razviden tudi v strukturi likovnega dela.

LITERATURA:

ARGAN, C. G., Kriza predstavljanja (The crisis of representation.). In: C. G. ARGAN. (1982). Studije o modernoj umetnosti. (Studies on modern art.). Beograd, Nolit.

ARGAN, C. G., Umetnost kao istraživanje. (Art as Exploration.). In: C. G. ARGAN. (1982). Studije o modernoj umetnosti. (Studies on modern art.). Beograd, Nolit.

ARNHEIM, R. (1987). Umetnost i vizualno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja. Beograd, Univerzitet umetnosti.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A., (1982). Dictionnaire des symboles. Mythes, rites, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres. Paris, Robert Laffont S.A. et Jupiter.

CLAUS, J. (1965). Kunst heute. Personen, Analysen, Dokumente. Muenchen, Rowohlt.

DORFLES, G. (1991). Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Post-moderno. Milano, Giangiacomo Feltrinelli.

DUFRENNE, M. (1987). L'oeille et l'oreille. Montreal, L'Hexagone.

FAURE, E. (1964). L'esprit des formes. Tome I,II. Paris, Editions Jean-Jacques Pauvert.

GILBERT, K. E., KUHN, H. (1967). Zgodovina estetike. (A history of aesthetics.). Ljubljana, DZS.

INGARDEN, R., O zgradbi slike. (On the structure of a painting.). In: R. INGARDEN. (1980). Eseji iz estetike. (Aesthetic essays.). Ljubljana, Slovenska matica.

KANDINSKY, W. (1925). Punkt und Linie zu Fläche. In: W. KANDINSKY. (1985). Od točke do slike. Zbrani likovnoteoretski spisi. (From dot to picture. Collected art-historical writings.). Ljubljana, Cankarjeva založba.

KANDINSKY, W. (1912). Ueber das Geistige in der Kunst. In: W. KANDINSKY (1985). Od točke do slike. Zbrani likovnoteoretski spisi. (From dot to picture. Collected art-theoretical writings.). Ljubljana, Cankarjeva založba.

KOSCHATZKY, W. (1977). Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Muenchen, dtv.

KOVAČEV, N. A. (1990). Sporočilo umetnine. O spoznavni vrednosti likovne umetnosti. (The message of art. On cognitive value of the fine arts.). Ljubljana, Faculty of Philosophy.

KOVAČEV, N. A. (1990). Ekspresivna in reprezentativna vrednost likovnih prvin. (The expressive and the representational value of plastic elements.). IX. posvetovanje psihologov Slovenije. Radenci.

KOVAČEV, N. A. (1991). Chords of plastic elements: the articulation of psychic processes through a plastic composition. 2nd European congress of Psychology, Budapest.

KOVAČEV, N. A. (1992). The structure of a painting and the structure of human mind. Department of Psychology. 40 years. Collection of scientific papers. Ljubljana, Faculty of Philosophy.

LEWIN, K. (1936). Principles of topological psychology. New York and London, McGraw-Hill Book Company, Inc.

MITROVIĆ, M. (1987). Forma i oblikovanje. (Form and Design.) Beograd. Naučna knjiga.

STORIA UNIVERSALE DELL'ARTE. Il XX. secolo. (1989). Novara, Officine grafiche De Agostini.

PANOFSKY, E. (1987). Meaning in the visual arts. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, Ltd.

ROTAR, B. (1972). Likovna govorica. (The plastic language.). Maribor, Državna založba Slovenije in Obzorja.

TATARKIEWICZ, W. (1976). Istorija šest pojmova. Umetnost. Lepo. Forma. Stvaralaštvo. Podražavanje. Estetski doživljaj. Dodatak: O savršenstvu. (A history of six concepts. Art. Beauty. Form. Creativity. Aesthetic experience. Appendix: On perfection.). Beograd, Nolit.

VZGOJA NI ANALIZA

Napovedano dilemo bomo odprli ob premisleku o razmerju med vzgojo in analizo. Vsaj dva dejavnika umeščata vzgojo v register, povsem drug od analize:

1. Povsem neomejeno zadovoljevanje vseh impulzov ni možno. Otroka je treba navajati na etablirani red. Na tem temelji civilizacija, ki je - kot bomo videli - v začetnih Freudovih delih videti kot neposredni dejavnik potlačevanja in onesrečevanja človeka, kasneje pa se izkaže kot organizacija človeške skupnosti na način, ki ga je zavaroval pred "zlom" v njem samem (več o tem prim. v Millot, 1983, str. 180 do 192). A vsi obstoj željanja je utemeljen v prepovedi. Podvrženost Zakonu paradok-

