

Dr. Nadja Zgonik, Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje

VIZUALNO KOT PODROČJE SPODBUJANJA USTVARJALNEGA MIŠLJENJA

Naše zanimanje bomo usmerili na področje vizualne kulture. To je pojem, ki se je v zadnjem času izrazilo uveljavil v teoretičnih obravnavah, pa tudi že kot strokovno področje akademskega študija, najprej v anglosaškem svetu in kmalu tudi drugod. Omogoča nam, da presegamo zamejitve, ki nam jih je postavila ugledna in okoli dve stoletji razvijajoča se ter že malce postarana akademska disciplina, umetnostna zgodovina. Pojem likovne umetnosti se je v zadnjem času izrazilo razširil in ga ne moremo več zamejiti le z zvrstmi slikarstva, grafike, risbe, kiparstva, arhitekture in oblikovanja, saj ga dopolnjujejo nove medijske prakse, ki so se razvile ob pomoči novih tehnologij, od fotografije, filma, videa in računalniške grafike do spletne umetnosti. Iz tega vzroka, pa tudi zato, ker se je začela meja med umetniškimi področji, predvsem pa med elitno in množično umetnostjo krhati, je treba obravnavo fenomenov v razširjenem polju likovnega zastaviti na nov način. Seči je treba prek meja umetnostne zgodovine pa tudi onstran likovne teorije, estetike in teorije vizualnih medijev na področje družbenih teorij vizualnega. Pri umetnostni zgodovini nas velikokrat ovira dogmatizacija zgodovinskega pogleda, likovna teorija pa vztraja in se koncentrira le na formalistične ali semiotične vidike in prav tako izpušča tisto, kar je v zadnjem času najbolj pridobilo na veljavi, to je analiza družbenega prostora, predvsem zato, da bi spoznavali, kako odločilno vlogo pri konstrukciji družbenega ima vizualno (in ne le, da bi razkrivali družbeno konstrukcijo vizualnega) (Mitchell, 2002: 170).

Pogledali si bomo, kako uporabljati in razvijati ustvarjalno mišljenje na področju vizualne kulture, pri čemer bomo umetnostnozgodovinska izhodišča preverjali v kontekstu spoznanj sodobnega časa in afinitet, ki jih ima mladostnik danes. Ustvarjalno mišljenje bomo skušali opredeliti kot sinonim za kritično mišljenje, saj poglobljeno opazovanje spodbuja oblikovanje samostojnih sklepov, pri katerih nas vodi ustvarjalni vzgib, s katerimi pozitivno ali negativno vrednotimo pojave, ki nas obdajajo. Njegov sprožilec je kulturni interes, ki pa ga lahko obravnavamo najširše, saj se v vsakdanjem življenju neprestano opredeljujemo do vizualnih pojavov okoli nas, od mode, tiskanih in elektronskih medijev do oglaševanja in prehrane – ti zadevajo čisto vsakega, ki živi in opazuje svet. Vsi smo aktivni opazovalci in ocenjevalci vizualnih pojavov, le da se tega vsi ne zavedamo enako. Vključevanje refleksije v dejanje gledanja pomeni, da se s tem, kar vidimo, soočamo na ustvarjalen in kritičen način. Razvijati moramo veščine, s katerimi bomo sposobni vrednotiti vizualne pojave in razbirati vzvode, ki te pojave kodirajo, včasih tudi z namenom,

da nas privlačnost iluzije prevara in premami, da spremenimo mišljenje, ali da si zaželimo določenega predmeta in si ga kupimo. Zato bomo v besedilu preverili postopke ustvarjalnega mišljenja, kot so sorodnosti, posplošitve, vzročne razlage, napovedi in pogojno utemeljevanje, pri čemer bomo uporabljali osnovna izhodišča, utemeljena na metodah umetnostne zgodovine in likovne teorije, ki pa bodo le osnova za prikaz razmerja med vizualnim in družbenim.

Pri naši obravnavi bo osrednjega pomena proces gledanja, ki pa se spreminja glede na to, kako se v različnih obdobjih spreminja predmet, ki ga gledamo. Da bi poudarili odločujočo vlogo vizualne zaznave, bomo namesto o ustvarjalnem mišljenju raje govorili o ustvarjalnem gledanju ali videnju, saj z besedo uvid v slovenskem jeziku označujemo, da smo se kot gledalci dokopali do osrednje (bistvene) zamisli, ki se skriva v predmetu, ki ga gledamo.

Usmerili se ne bomo v način razmišljanja pri izjemnih, izstopajočih mladostnikih, niti nas ne bo zanimala analiza pojava pri tistih posameznikih, ki kažejo večje zanimanje za likovno izražanje ali nagnjenost k vizualnim medijem. Posvetili se bomo vizualni kulturi v najširšem smislu in zato poskusili izhajati iz pristopa slehernika. Ne gre za ustvarjalnost kot nekaj izjemnega, kar je rezervirano samo za izbrane posameznike, pač pa nas zanima splošni ustvarjalni vzgib. Tega najdemo pri vseh živih vrstah – tudi živali ustvarjajo; ptice pletejo gnezda, pajki mreže, polži gradijo svoje polžje hišice, le da je pri živalih to početje gensko programirano in ne izraža osebnih ali kulturno posredovanih zamisli. Ustvarjalni vzgib pa, ki vodi produkcijo in refleksijo, odkrivamo pri ljudeh od najzgodnejše dobe dalje, ko otrok, ki dobi v roke barvni svinčnik, z njim najprej čečka in potem riše, ali zida hiše iz kock in gradove iz peska. Ta vodi posameznika do tega, da začne ustvarjati predmete, ki se od narave razlikujejo in jo dopolnjujejo (Schneider Adams, 1996: 5).

Horst Woldemar Janson je začel svojo znamenito *Zgodovino umetnosti*, ki je prvič izšla leta 1962 in je s ponatisi in prevodi v najrazličnejše svetovne jezike postala prava knjižna uspešnica, z uvodom, v katerem je spregovoril o razmerju med umetnikom in njegovim občinstvom. V njem se je spraševal, kaj je umetnina in kako mora biti ustvarjena. Postavil je definicijo, da je umetnina nekaj otipljivega, kar je ustvarjeno s človeško roko. A jo je takoj polemično začinil s Picassovim kipom *Bikova glava*, ki ga kot umetniško delo visoko cenimo in občudujemo, čeprav omenjeni definiciji ne ustreza. Picassovo umetnino iz leta 1942 sestavljata najdeni sedež kolesa in njegovo krmilo.

Umetnik ju je odtujil iz izvornega konteksta in sestavil na izviren način, da spominjata na bikovo glavo z rogovi, in potem celoto ulil v bronu. Umetnina je iz snovi, ki je delo človeških rok, a je bil prvotni izdelek ustvarjen v industrijski proizvodnji. Ali bi si zaradi tega Picasso avtorstvo moral deliti z industrijskim delavcem? Navkljub zadregi, ki bi jo kdo začutil ob spoznanju, kako je bilo delo ustvarjeno, saj se umetniku ni bilo treba ubadati z ročno izdelavo, smo vsi pripravljeni občudovati njegovo sijajno vizualno domisljico, ko je iz dveh delov zelo običajnega, industrijsko proizvedenega uporabnega izdelka naredil prepričljivo umetnino, ki spominja na podobo iz narave. Janson nas tudi opozarja, da nas umetnikova domisljica, če bi nam jo pripovedoval – kako je danes šel mimo sedla in krmila kolesa, ki sta ga spomnila na bikovo glavo –, ne bi niti malo ganila. Besede bi zveneale prav suhoparno. Umetnik se je šele s tem, da je plastično ponazoril svojo zamisel, prepričal, da je učinkovita. Z tem delom je sredi vojne leta 1942, v času ko so bile poteptane človeške vrednote, pokazal, kakšna je moč človeške domišljije in njena sposobnost, da tudi v času vojne oživi mrtvi svet (Janson, 1995⁵: 18).

Picasso je z *Bikovo glavo* uporabil moč, ki jo ima vizualna metafora, saj umetnina v nas zbujata bogate asociacije. Ob njej se spomnimo na njegove kubistične raziskave obraznih fiziognomij, pri katerih je izhajal iz oblik afriških mask; bik nas spomni na vlogo te živali v mitologiji, saj izžareva moč in je s tem tudi simbol moške plodnosti, in ker poznamo Picassovo nagnjenje do bikoborb, je bikova glava tudi metafora z avtobiografskim pomenom. Picasso se je iz otroštva spominjal, kakšne preglavice mu je domišljija povzročala pri matematiki. Ker ga je število sedem (7) spominjalo na narobe obrnjen nos, nikoli ni prav izračunal enačbe. Tudi tu se je zgodil preskok v zaznavi. Na glavo obrnjena številka je bila prevod abstraktnega znaka v konkretno, spoznavno podobo, podobno kot je pri bikovi glavi moral zasukati sedlo in krmilo kolesa na neobičajen način, da je iz njiju dobil nekonvencionalno asociativno obliko (Schneider Adams, 1996: 12–13). Za Picassa je značilno, da je njegov postopek ustvarjanja podoben otroški igri in da je sposoben sintetiziranja različnih oblik v enotno končno podobo, kar postaja zaradi učinkovite rabe enostavnih oblik visoko sofisticirano početje. Včasih preprosto zaobrat zadošča, da z njim sprožimo delovanje svoje domišljije. Ustvarjalno gledanje z asociativnim branjem oblik je vzvod, ki sproža spoznanje, da moramo, zato da širimo območje svojih zamisli, stvari pogledati na nov način.

Picassovo igrivost odraža tudi njegov komentar: »Zgodila se je metamorfoza. Zdaj bi rad videl, kako se bo zgodila naslednja metamorfoza v obratni smeri. Recimo, da bi se zgodilo, da bi nekdo zavrzel mojo skulpturo na smetišču. Mimo bo prišel mož in rekel, tukaj je nekaj, kar bi lahko uporabil kot krmilo svojega bicikla.« In tako bi se zgodila dvojna metamorfoza (Schneider Adams, 1996: 14). Umetnik, ki si je za matično območje ustvarjalnosti izbral vizualni izraz, se prepušča toku ustvarjalnih impulzov, s katerimi preobraža svet, predvsem v smislu

odprtosti zaznave in pripravljenosti sprejemati odprto in gibljivo sliko sveta.



Slika 1: Pablo Picasso, *Bikova glava*, 1943, v bron odliti deli kolesa, v = 41 cm, Musée Picasso, Pariz (repr. iz: Horst Woldemar Janson, *History of Art*, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1995⁵, str. 18)

Kolesa, motorji, avtomobili, vlaki, letala, ladje, rakete itd. so učinkovita transportna sredstva sodobnosti, ki privlačijo vse, tako tiste, ki jih uporabljamo v vsakdanjem življenju, kot umetnike, ki jih uporabijo na različne načine. Posebej so privlačna za mladostnike, ki se navdušujejo nad hitrimi motorji in avtomobili, saj z njimi preizkušajo samostojnost in prestopajo v svet odraslih. Z dvojno metamorfozo, ki jo igrivo uvaja Picasso, lahko k ustvarjalnemu gledanju pritegnemo mladostnika, ki ga svet koles in motorjev gotovo precej bolj zanima kot svet umetnosti. Tudi prvi *ready-made* v zgodovini je bil povezan s kolesom. Leta 1913 je Marcel Duchamp vzel kuhinjski stolček in nanj postavil narobe obrnjene kolesarske vilice, v katere je pritrdil kolo bicikla. Tako nastali izdelek je poimenoval *Kolo bicikla* in nastal je prvi *ready-made* v zgodovini umetnosti. Ko je bila celota sestavljena, je kolo zavrtel, užival v opazovanju in spodbujal druge k istemu estetskem doživetju, kljub temu da je bil njegov prvotni vzgib za ustvaritev umetnine, sestavljene iz industrijskih delov, da naredi nekaj protiestetskega. Ne le kolesa, tudi avtomobili so privlačili umetnike, od futuristov, ki so se navduševali nad hitrostjo in v slikarstvu odkrivali privlačnost ptičje perspektive, ki je z letalskimi poleti odprla nove možnosti krajinske slike. Naklonjenost do aerodinamičnih oblik se je potem širila v oblikovanju sodobnih tehničnih proizvodov, od avtomobilov do malih gospodinjskih aparatov v artdekojevskem oblikovanju. Avtomobilsko podjetje BMW pa je v sodobnem času povabilo najuglednejše umetnike, Alexandra Calderja, Franka Stello, A. R. Penka, Davida Hockneyja in kot edino umetnico Jenny Holzer, da so karoserije hitrih avtomobilov obravnavali kot slikarska platna in so od leta 1975 do danes ustvarili živopisno serijo umetniških avtomobilov BMW.

Za ustvarjalni uvid v podobo potrebujemo orodja. Ta so se v umetnostni zgodovini neprestano razvijala. Od kar je v času od 18. do 19. stoletja postala umetnostna

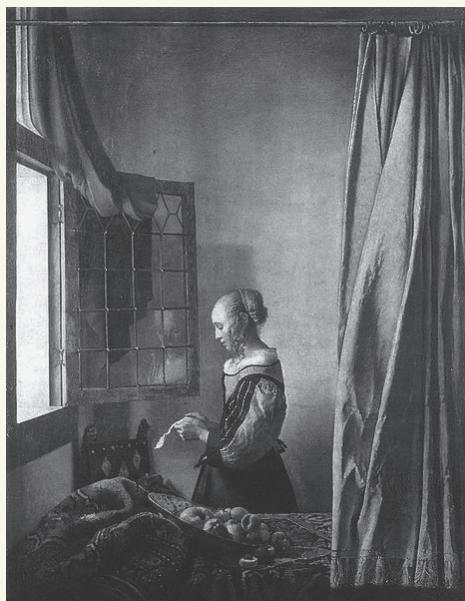
zgodovina znanstvena disciplina, si je za svoj znanstveni status izbrala formalno ali oblikovno analizo, utemeljeno na zunanjih izraznih elementih stila, prav zaradi njenih povezav z naravoslovnimi znanostmi, ki zakoreninjeno veljajo za bolj reprezentančne od humanističnih. Ta je tedaj obveljala kot edini ali glavni znanstveni instrument za pravo branje umetniškega dela. Enega od pomembnejših prispevkov k oblikovni analizi in njeni metodiki je v zgodnjem obdobju prispeval Heinrich Wölfflin z delom *Osnovni pojmi umetnostne zgodovine* (*Kunstgeschichtliche Kunstbegriffe*, 1912). Wölfflin je prvi uvedel predavanja ob spremljavi vzporedne projekcije posnetkov umetnin. Ta način dvojne projekcije je soustvaril njegovo umetnostnozgodovinsko metodo, saj nam vzporedna projekcija omogoča primerjavo med dvema deloma tako, da med njima odkrivamo podobnosti in razlike. Odnosno gledanje, ali če temu v sodobnejšem jeziku rečemo relacijsko gledanje, je Wölfflin postavil na petih parih binarnih dvojic. To so: linearno / slikovito, ploskovito / poglobljeno, zaprta / odprta oblika, večplastnost / enovitost in absolutna / relativna jasnost. Tako je razvil natančno oblikovno sistematiko in na njej utemeljeval stališče, da taka metoda omogoča konstrukcijo umetnostne zgodovine »brez imen«, reducirano na povsem brezoseben, nujnosten proces.

Odnosno ali relacijsko gledanje nam omogoča, da skonstruiramo identiteto posameznega predmeta, ki ga gledamo. Objekt našega pogleda moramo primerjati z nekim drugim predmetom in opredeliti razliko. Primerjava bo uspešnejša, če bomo poiskali ključ. Ker smo ugotovili, da je oblikovna analiza primarna, lahko strukturo vizualnega branja opredelimo takole: Njegova abeceda je oblikovna (tudi slogovna) analiza, saj vsak likovni fenomen primarno zaznamo kot snov, materijo, kot obliko. Uporabimo jo kot

slovnično analizo tega, kar je upodobljeno. Orodje branja pa je ikonografija. Njegova zraščenosť s sodobno kulturo in prepletanje z aktualnimi problemi ter utripom časa pa so kontekst.

Da bomo videli, kaj vse kot običajni, neformirani gledalec lahko razberemo iz slike, si bomo pomagali s primerjavo dveh podob, ki sta si sorodni. Sorodnost bomo utemeljili na vsebinski podobnosti, zato si bomo za primerjavo vzeli slikarski umetnini z istim ikonografskim motivom, ki ju dodatno povezuje še to, da si je drugi slikar vzel delo prvega za slikarski zgled. Primerjali bomo *Deklico s pismom pri odprtem oknu* (ok. 1659) Jana Vermeerja in *Bralko* (1994) Gerharda Richterja.

Gerhard Richter se je s ponovitvijo motiva poklonil Vermeerju kot velikemu slikarskemu mojstru, ki ga je občudoval. Začnimo pri tehničnem ali obrtnem vidiku izvedbe umetnine in se vprašajmo, kako sta nastali umetnini. Ugotovimo, da je Vermeer za predlogo svoje slike uporabil risbo, medtem ko si je Richter pomagal s fotografijo. Kakšna je postavitev figur v prostoru? Vermeer je skrbno skonstruiral perspektivni prostor in pri tem uporabil več prostorskih pomagal. Od svetlo rjave odstrte zavese se prostor pogloblja prek s preprogo pregrnjene mize s skledo sadja, za katero stoji deklica pred odprtim oknom, katere podoba se zrcali v okenskem steklu. Medtem ko je Richterjeva bralka postavljena v izpraznjen prostor v prednji plan pred ploskovitim ozadjem. Prostor na prvi sliki simbolno uprizarja renesančni koncept odsrke škatle, na drugi pa imamo opraviti z modernističnim sploščenim slikovnim poljem. Tudi iz načina osvetljave v obeh prizorih lahko razbiramo različne tehnološke možnosti obeh časovnih obdobj. Prvi prizor je osvetljen z naravno svetlobo, ki sije skozi okno in osvetljuje dekličin obraz in pismo v njenih rokah, drugi pa z umetno, električno lučjo, ki se kot snopasta, usmerjena reflektorska osvetljava zgosti na časopisu v bralkinih rokah. Deklica bere pismo, napisano z rokopisno pisavo, v bralkinih rokah pa je časopis, ki ga poznamo od dobe razvoja mehanskega tiska dalje, izuma litografije, ofseta do digitalnega tiska. Rahlo ekscentrična



Slika 2: Jan Vermeer, *Deklica s pismom pri odprtem oknu*, ok. 1659, olje na platnu, 83 x 64,5 cm, Gemäldegalerie, Dresden (repr. iz: *Vermeer Studies*, ur. Ivan Gaskell in Michiel Jonker, Washington: National Gallery of Art, 1998, str. 45)



Slika 3: Gerhard Richter, *Beroča* (*Lesende*), 1994, olje na lanenem platnu, 72,39 x 101,92 cm, MoMA, San Francisco (repr. iz: Robert Storr, *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*, New York: The Museum of Modern Art, 2002, str. 255)

postavitev figure pri Richterju in središčna pri Vermeerju nam kažeta, da je pri prvem v ospredju dejanje branja, pri drugem pa bralka, kar si lahko razložimo s spremenjeno vlogo subjekta v sodobni družbi, ki je postal razsređen in izgubljen. Slikarski umetnini nam ob enostavnem motivu omogočita, da iz njune primerjave razberemo vse bistvene spremembe, ki so se zgodile v kontekstu časa, predvsem pa lahko precej kompleksno opredelimo tehnološki napredek, ki ga je družba opravila v treh stoletjih, ki ločijo umetnini.



Slika 4: Jožef Petkovšek, *Pismo*, 1888–1889, olje na platnu, 41,5 x 33,5 cm, Narodna galerija, Ljubljana (© Narodna galerija, Ljubljana, 2013)

V primerjavo lahko vključimo še umetnino iz slovenske nacionalne umetnostne zgodovine. S tem preverimo, kako lahko iz likovne umetnine razberemo še kulturni kontekst. Na sliki Jožefa Petkovška *Pismo* (1888–1889) stoji dekle, oblečeno v narodno nošo, ki je zatopljeno v branje pisma. Postavljeno je v skromen interier, kjer nič razen obleke ne označuje stanu upodobljenke. Tu ni bogate retorike govornice predmetov kot v bivališču holandskega dekleta. Po redukciji prostorskih podatkov nas slika bolj spominja na Richterjevo, s katero jo povezuje še to, da je tudi Petkovšek kot predlogo za sliko uporabil fotografijo. (Ta je ohranjena s čeznjo narisano mrežo za prenos motiva z manjšega na večji format.) Preseneča nas, da niti fotografija ni bila namenjena temu, da bi posredovala elaborirane detajle interierja, kar hkrati pomeni, da je redukcija prostorskih podatkov omogočila, da se koncentriramo na ženski lik, ki se nam zdi kot zatopljen v branje, pri čemer noben odvečen predmet ne odvrta naše pozornosti. Zaradi asketskega interierja in fotografije kot pomagala slika deluje moderno, kljub narodni noši, v katero je oblečeno dekle.

Umetniško delo je poleg simbolne vedno tudi nosilec ekonomske vrednosti. Omenjena slika je bila 29. junija 2000 sredi belega dne ukradena iz Narodne galerije iz stalne postavitve. Sliko še vedno najdemo na spletnih straneh umetniške zbirke Narodne galerije, kjer je označena kot: »Umetnina je umaknjena iz stalne postavitve.« Motiv za

krajo umetnin je navadno ekonomski, tisti, ki izvede tako dejanje, si želi pridobiti denarno korist, ker pa je znane ukradene umetnine nemogoče prodati, je pri njih motiv včasih tudi naročilo nekoga, ki si je za vsako ceno, tudi s protipravnimi sredstvi, pozelel specifičnega umetniškega uživanja v prav določeni umetnini. Za tako egoistično željo se skriva visoka mera narcizma, za katerega ugotavljamo, da postaja ena od osrednjih psihičnih lastnosti sodobnega človeka.

Zdaj bomo primerjali še slike, ki sta nastali v istem času in istem prostoru ter ju veže soroden motiv, ki odraža psihološko razpoloženje posameznika, ko se po dolgotrajni odsotnosti zaradi izobraževanja spet vrne v domači kraj. O družbenem in ekonomskem kontekstu umetnosti lahko spregovorimo, če si ogledamo, kako se odrazi psihološki trenutek vrnitve v domače okolje in kaj se po dolgotrajni odsotnosti in svetovljanskem življenju zgodi ob vnovični vrnitvi domov. Poskusimo postaviti pendant sliki Jožefa Petkovška *Doma* (1889), ki je z občutjem nelagodja, ki preveva razmerja med upodobljenimi liki zaradi literarne uprizoritve v črtici Ivana Cankarja Petkovškov obraz in številnih umetnostnozgodovinskih interpretacij postala že kar nekakšna metafora slovenskih razmerij med urbanim in podeželskim sprejemanjem sveta, v sliki Ivane Kobilce *Poletje* (1889–1890). Slika je nastala v počitniškem razpoloženju na domu slikarkine matere v Podbrezju v dveh poletjih, 1889 in 1890. Na njej je slikarka v podobi sestre Fani, obdane z bratrancem Blekovim Janezkom in njegovo sestrico Katrico na idiličnem podeželskem vrtu, upodobila mladenko, ki je prišla iz tujega okolja in se s svojo meščansko obleko razlikuje od tega prizorišča. Prikazan je trenutek vrnitve v domače okolje, sentimentalni in srečen, vendar z očitnimi sledmi odtujenosti od tega sveta, pri čemer je prepad med svetovoma premagan, saj idilični trenutek srečne zatopljenosti v delo premaguje družbene razlike. To je preprost svet, v katerem idealizacija prekrije komunikacijske zadrege. V njem ni prostora za tragične zgodbe in družbene stiske. Čisto drugače je pri Jožefu Petkovšku, pri katerem na sliki *Doma* občutek odtujenosti in popolno nezmožnost vključiti se v stari svet prikazuje vse, od izrazov na obrazih in gest likov do predmetov, ki podkrepijo ta vtis.

Želja poustvariti staro na nov način, ali, če se postavimo v vlogo gledalca, pogledati staro na nov način, je neuničljiva. Še najbolj bi bilo, ko bi se zavedali, da je način, s katerim gledamo, vedno tak, da v njem odseva senzibilnost časa in tehnološke možnosti sodobnosti, da pa se temeljna človeška občutja bistveno ne spremenijo.

Fotografija, ki je v že skoraj dvesto letih razvoja od slikarstva prevzela precejšnjo mero njegovih nalog, se v zadnjih desetletjih zelo učinkovito kosa s slikarstvom, tudi na področju umetniškega trga. Avtor, ki se dobro zaveda avratičnosti slikarstva in ga jemlje kot izziv za poustvaritve slikarskih umetnin v fotografskem mediju, je fotograf kanadskega rodu Jeff Wall.

Doslej smo imeli opraviti s fotografijo kot osnutkom za sliko (Petkovšek), ogledali smo si slikarsko interpretirano



Slika 5: Jožef Petkovšek, *Doma*, 1889, olje na platnu, 121,5 x 134 cm, Narodna galerija, Ljubljana (© Narodna galerija, Ljubljana, 2013)

fotografijo (Richter), v naslednjem primeru pa imamo fotografsko interpretacijo slikarske umetnine na način, na kakršnega lahko to naredi izjemno izobražen, teoretično podkovan in domiseln avtor.

Da lahko govorimo o reinterpretaciji in ne o poustvaritvi umetnine iz preteklosti, se mora v razmerju med umetninama vzpostaviti posebna povezava. Wall govori o tem, da ga zanimajo močna občutja, ki jih odkriva v preteklih delih in jih želi preveriti v razmerju do sodobnih tem. Ko je ustvarjal fotografijo *Razdejana soba* (1978), je mislil na sliko Eugèna Delacroixa *Sardanapalova smrt* (1827). Pri Delacroixovi sliki, ki prikazuje asirskega kralja v uničevalskem zamaknjenju, tik preden bo dal požgati svojo palačo z vsemi dragocenostmi in pomoriti svoje priležnice in bo naredil samomor še on, ga je predvsem pritegnilo vprašanje, kakšno obliko dobi vojaško nasilje, ko se za štirimi stenami preobrazi v erotični ideal. Avtor se je v tem času ukvarjal z oblikovanjem izložbenih oken trgovin z obleko



Slika 6: Ivana Kobilca, *Poletje*, 1889–1890, olje na platnu, 180 x 140 cm, Narodna galerija, Ljubljana (© Narodna galerija, Ljubljana, 2013)

ali pohištvom in takrat sta se estetika punk kulture in njena nasilnost zelo hitro preselili v splošno kulturo. Wall popredmeti nasilje, tako da ustvari odrsko kuliso povsem razdejane sobe, v kateri ni nikogar. K teatrskemu, nerealnemu učinku močno prispeva pogled v zakulisje odrske konstrukcije, zaradi česar je poudarjena njena neresničnost. *Razdejana soba* je eno prvih fotografovih del, pri katerem je uporabil transparenci na svetlobnem panoju, s čimer je želel posnemati svetlobne oglaševalne panoje, ki nas spremljajo v urbanem okolju (<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/>).

Videointerpretacijo Eve Sussman, ki je poustvarila slovito sliko Diega Velázqueza *Las meninas* (*Spletične*) (1656), pa lahko omenimo kot poskus vizualne razčlenbe zapletenih odnosov med liki v tej večfiguralni kompoziciji, ki je ena od teoretično najbolj interpretiranih slik v zgodovini umetnosti. Njen video *89 sekund v Alcazarju* (2004, digitalni video, zvok, 10 min., edicija 9/10, Whitney



Slika 7: Eugène Delacroix, *Sardanapalova smrt*, 1827, 392 x 496 cm, olje na platnu, Musée du Louvre, Pariz (repr. iz: Hugh Honour in John Fleming, *A World History of Art*, London: Laurence King Publishing, 1995⁴, str. 607)



Slika 8: Jeff Wall, *Razdejana soba* (*The Destroyed Room*), 1978, transparenci na svetlobnem panoju, 159 x 234 cm, National Gallery of Canada, Ottawa (repr. iz: Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys, Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, London: Phaidon Press, pregl. in razš. izd. 2002, str. 14–15)

Museum of American Art, New York) je bil prvič prikazan na Whitney bienalu leta 2004. Prenos slikarske umetnine v video postane ob pomoči filmske naracije in privlačne moči, ki jo ima na mladega gledalca gibljiva slika, motiv, ki poveča radovednost o izvorni sliki.

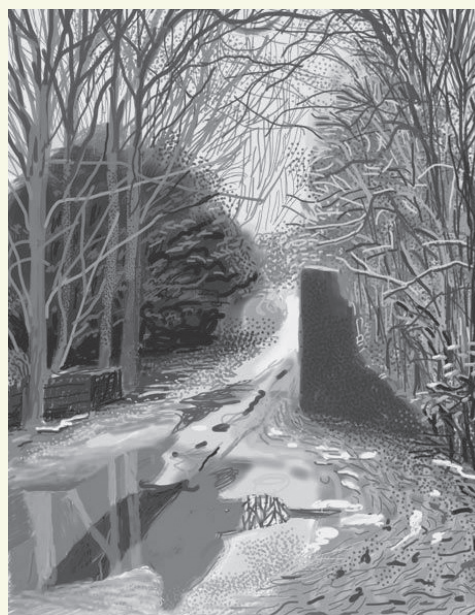
S tem ko smo primerjali slikarsko umetnino in njeno interpretacijo v fotografskem ali videomediju, smo se približali tistemu območju vizualnega, ki je za današnjega mladostnika najbolj običajen spremljevalec. To sta sodobna tehnologija z digitalno fotografijo in videomedijem ter svetovni splet. Ker to območje dobro pozna in mu je domače, je medij lahko tisti vzvod, prek katerega poskusimo pritegniti njegovo zanimanje za teme iz vizualne kulture, ki jih želimo analitično obdelati.

Eno najproduktivnejših razmerij med sodobno tehnologijo in slikarstvom je razvil David Hockney, slikar britanskega rodu, ki ustvarja v ZDA. Že v šestdesetih letih, ko se je preselil v Kalifornijo, so ga pritegnili polaroidi, ki jih je uporabil tako, da je s to fotografsko tehniko po sekvencah razčlenil pogled, ki ga je imel pred seboj. Sistematično je posnel vse delčke kadra in potem doma iz teh polaroidov sestavljal večje slike. Z optičnim pripomočkom je ponazoril gledanje, kot prikaz, kako se sestavi slika v naši zavesti, saj nismo, ko gledamo, nikoli enako osredotočeni na vse delčke prizora, saj našo pozornost lahko pritegne droben detajl, ki nas zanima bolj od preostalih. Hockneyjevo vztrajno razmišljanje o tem, kako so optični pripomočki skozi vso zgodovino vplivali na razvoj slikarstva, ga je pripeljalo do zanimivih raziskav, ki jih je sežel v knjigi *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (2001) in zatem prikazal še z dokumentarnim filmom (2003). Oba prikaza sta prepričljivi sporočili, kako je bila tehnologija stalna spremljevalka in orodje umetnosti.

Prenos znanstvenih praks v vsakodnevno ustvarjalno delo, ki ga je spodbudilo umetniško raziskovanje, se je pri Hockneyju razvijal tako, da je eksperimentiral z različnimi pogledi, tako da je v krajini snemal polaroide s kamero, ki je bila dvignjena na žerjavu. Drugič pa je preobrazil avtomobil v samostojno snemalno napravo, tako da je nanj namestil konstrukcijo, sestavljeno iz devetih kamer, ki so sinhrono snemale krajino, ko se je z avtom vozil po angleškem podežlju.

Ko se je pripravljaj na svojo veliko evropsko razstavo, ki je po prvi postavitvi v Londonu v Royal Academy of Arts leta 2012 potovala še po drugih evropskih mestih, je zanj ustvaril nova dela v tehniki risbe s pisalom na iPadov ekran, dokončana z aplikacijo Brushes za iPad. V tej tehniki je učinek čopičev podoben tistemu iz Photoshopa in Illustratorja, kjer je mogoče spreminjati debelino čopiča in njegovo trdoto, slikati je mogoče v več plasteh in naknadno določiti krovnost ali lazurnost vsakega sloja barve. Tehniko je izbral, ker mu je omogočala zasledovati dogajanje v naravi (npr. prihod pomladi) zgoščeno v kratkem času (slikanje je poimenoval Akcijski teden), kar je bil vzrok, da se je usmeril na uporabo iPada, ki je zelo hitro orodje, s katerim je mogoče beležiti trenutek. Tukaj in zdaj v naravi,

ki se spreminja, ter učinek spontanosti lahko zaznamo v teh Hockneyjevih delih, ki so nastala s tehnološkim pripomočkom, a so kljub temu ohranila slikarsko svežino, ki jo imajo dela velikih mojstrov.



Slika 9: David Hockney, *Prihod pomladi v Woldgate, Vzhodni Yorkshire*, leta 2011, 2011, iz cikla 52 del, narisanih na iPadu (aplikacija Brushes), risbe, tiskane na papir, 144,1 × 108 cm (repr. z: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jan/16/david-hockney-landscapes>)

Če je bila tradicionalno moč umetnosti v tem, da nam je slika, ustvarjena z barvami na platnu, prebudila iluzijo večrazsežnega dogajanja v resničnosti, sestavljenega iz človeških likov, predmetov, krajinskega, urbanega ali tudi nezemeljskega okolja, upodobljenega, kot bi bilo resnično, se je umetniška slika v 20. stoletju odrekla tej vlogi. Osredotočila se je na to, kar je njej lastno, in začela pritegovati pozornost z barvami in oblikami iz želje, da se uveljavi kot »čista forma«, osvobodjena vseh kontekstov. Črta oblika, prostor, barva, svetlost, temnost in potem ravnotežje, red, proporcije, ritem so dobili osrednjo vlogo, ne da bi nam morali priklicati kakršne koli asociacije česa že kdaj prej videnega. Lahko bi rekli, da je bilo konec obdobja varanja očesa, da slika ni dvodimenzionalna podoba, temveč tridimenzionalni gledališki prizor. Etimologija besede iluzija izvira iz latinske besede *ludere*, kar pomeni igrati se (tako kot se je pri ustvarjanju igral Picasso), posnemati, varati. Slika je v 20. stoletju začela prisegati na avtonomijo medija, vendar se podobe iz vizualne kulture niso odrekle moči iluzije. Hkrati s tem, pa je slika zadržala privilegiran položaj, saj sliki verjamemo in smo prepričani, da slika ne laže. Od kod sliki ta privilegij? Oblikoval se je skozi zgodovino in je antropološko utemeljen, mi, dediči tega procesa, pa moč podobe, ki smo jo oklicali za prevarantko, cenimo, spoštujemo in podobi verjamemo. Ker sliki verjamemo, ji to daje silovito moč, ki jo izkoriščajo umetniki, pa tudi marketinški magi, da nas s podobo začarajo in nam prodajo proizvod, ki ga sploh ne potrebujemo.

Naloga ozaveščenega gledalca je, da razvije orodja za uvid v podobo, s katerimi se je sposoben izmakniti vsem zvijačam, s katerimi nas podoba vara in premamlja. Bolj kot se večja količina podob in hitrost, s katero se mora spopasti naš pogled, bolje usposobljenega gledalca potrebujemo, da se lahko kritično sooča z njimi. Proces, ki ga najbolj intenzivno spremljamo v sodobni vizualni kulturi, je proces dematerializacije podobe. Prav je, da se soočimo z njim in posledicami, ki jih prinaša, saj v zaznavo nista več vključena le gledalec in objekt. Tok podob je postal neprekinjen, tudi v smislu modifikacije podobe, še preden se začne proces gledanja. Zavedati se moramo, da vizualni mediji kot medijsko »čisto«, avtonomno področje pravzaprav ne obstajajo več. Podatki iz območja vizualnega so lahko sprožilci najrazličnejših miselnih konceptov, ki opredeljujejo sodobno družbo.

Govorimo o procesu slikovnega obrata (*pictorial turn*), ki ga je W. J. T. Mitchell leta 1992 v knjigi *Picture Theory* opredelil kot novo prelomnico, potem ko se izpelo obdobje »besednega obrata« (*linguistic turn*), ki ga je opredelil leta 1967 Richard Rorty, ko je ugotovil, da je osrednji predmet filozofskih raziskav postal jezik. Zavedamo se vse večje privilegiranosti videoinformacije pred besedilnimi sporočili, tega, da postaja gledanje vse pomembnejše pred branjem. Zato lahko tudi predvidevamo, da bo tisti, ki bo razumel vizualni nagovor sporočil in ga znal z ustvarjalnim gledanjem kritično brati, imel prednost, in to v obeh vlogah, tako takrat, ko bo vsebine posredoval, kot takrat, ko jih bo sprejemal. William Burroughs je že vedel, zakaj je rekel, da iz narave dosti raje nekaj preriše, kot prepiše, ker je prerisano dosti manj konfužno.

LITERATURA

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/>.

http://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913.

<http://www.ng-slo.si/default.asp?id=28&prikaz=umetnina&uid=277>.

Janson, H. W (1995⁵). *History of Art*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers (*pregl. in razš. izdajo pripravil* Anthony F. Janson).

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (2002). Showing Seeing: a Critique of Visual Culture, *Journal Of Visual Culture*, 1, 2, 170.

Schneider Adams, L. (1996). *The Methodologies of Art. An Introduction*. New York: HarperCollins Publishers.

POVZETEK

Besedilo prikazuje, kako je mogoče na področju vizualne kulture razvijati ustvarjalno mišljenje, ne pri ustvarjalnih praksah, temveč ko se kot gledalci soočamo z vizualnimi vtisi. Mehanizme vrednotenja, kot jih je razvila umetnostna zgodovina, lahko prenesemo iz refleksije o slikarstvu, kiparstvu in arhitekturi tudi na področje filma, tiskanih in elektronskih medijev, mode, oglaševanja in prehrane. Zato se moramo priučiti orodij, ki omogočajo ustvarjalni uvid, in razvijati veščine, s katerimi se bomo usposobili za razbiranje vzvodov, ki kodirajo vizualne pojave, da jih bomo lahko kritično vrednotili. S tem se bomo ubranili nevarnostim, da bi nas privlačnost iluzije vizualnih podob prevarala in premamila in bi ostali naivni porabniki vizualnih vtisov in dobrin.

ABSTRACT

This article presents how creative thinking can be developed in the field of visual culture: not during creative but when we as viewers face visual impressions. Evaluation mechanisms developed by the art history can be transferred from reflection about painting, sculpture and architecture to film, printed and electronic media, fashion, advertising and good. Therefore one should learn the tools that enable reading the mechanisms that code visual phenomena. Having this ability we could critically evaluate the events and avoid the threats of being cheated and fascinated by the attraction of illusion and we will remain naive consumers of visual impressions and goods.