

UNIVERZA V LJUBLJANI  
PEDAGOŠKA FAKULTETA

NUŠA DIJAK

**ILUZIJA V SLIKARSTVU**

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA, 2020

UNIVERZA V LJUBLJANI  
PEDAGOŠKA FAKULTETA  
ODDELEK ZA LIKOVNO PEDAGOGIKO

NUŠA DIJAK

Mentorica: doc. mag. ANJA JERČIČ JAKOB

ILUZIJA V SLIKARSTVU

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA, 2020



## POVZETEK

V diplomskem delu sem se posvetila vlogi iluzije v likovnem ustvarjanju. Na teoretični ravni me je zanimalo predvsem kako vzpostaviti iluzijo tridimenzionalnosti v sliki, na praktični ravni pa sem se spraševala, ali sploh lahko prikažemo iluzijo dvodimenzionalnosti na tridimenzionalnem objektu. Diplomsko nalogo sem torej razdelila na strokovno teoretično raziskovanje in empirični del.

Naslov naloge je Iluzija v slikarstvu. Oba pojma vključujeta bistvo moje diplomske naloge. SSKJ (Slovar slovenskega knjižnega jezika, b.d.) pravi, da je iluzija: »iluzija -e ž (î) predstava, navadno optimistična, ki ni osnovana na resničnosti; slepilo, samoprevara«. Po definiciji Muhoviča (2015, str. 544) so optične iluzije »...pojavi, pri katerih vidni aparat o naravi zaznavnega materiala oblikuje napačne domneve, katerih napačnost je mogoče razkriti s sodelovanjem drugih čutov, z razširitvijo perceptivnega konteksta ali z odstranjevanjem sprožilnih mehanizmov«. Pri iluziji v splošnem pomenu besede lahko rečemo, da gre torej za neke vrste prevaro.

V svoji diplomski nalogi sem se usmerila v slikarsko umetniško področje. Diplomaska naloga je sestavljena iz dveh delov in sicer iz strokovno teoretičnega raziskovanja na začetku, v katerem sem se ukvarjala z vprašanjem kaj je bistveno in na kaj moramo biti pozorni pri ustvarjanju iluzije v slikarstvu, predvsem na področju grajenja likovnega prostora. Teoretični del diplomske naloge sem podrobno razdelala in vsak segment temeljito obravnavala. Najprej sem se poglobila v osnove ploskve in prostora, od tega kaj ju definira, do tega kako preidemo iz enega v drugega. Velik del diplomske naloge sem posvetila likovnemu problemu barve kot likovne prvine. Za tem sem se osredotočila na iluzijo v slikarstvu. Zanimalo me je, kako prikazati tridimenzionalnost v prostoru, in kako je za doseg tega učinka potrebno graditi likovni prostor. Nato sem raziskovala različnosti, ki se pojavljajo v načinih modernističnega slikanja ter ugotavljala, kako način slikanja vpliva na končni učinek likovnega dela.

Sledi empirični del, kjer sem uporabila metodo praktičnega dela. V metodi praktičnega dela sem izvajala in predstavila svoje avtorsko ustvarjanje – ukvarjala sem se z doseganjem nasprotnega učinka, se pravi kako na tridimenzionalnem objektu doseči iluzijo dvodimenzionalnosti. Nato sem analizirala lastna likovna dela in ob tem iskala povezave ter odgovarjala na vprašanja, ki sem si jih zastavila. Zanimalo me je na kakšne načine se slikanje na živi osebi razlikuje od klasičnega slikanja po platnu ter ali sploh lahko prikažemo iluzijo

dvodimenzionalnosti na tridimenzionalnem objektu. V praktičnem delu sem ustvarjala na klasični dvodimenzionalni nosilec v akrilni tehniki in na telo, kjer sem uporabljala tehniko poslikave telesa. Ob tem sem ugotavljala, ali prihaja do razlik med slikanjem po živi osebi in slikanjem po platnu. Hkrati me je zanimalo, kakšne prilagoditve so za to potrebne. Ugotavljala sem razlike v modernističnih načinih slikanja in kako le-te vplivajo na moje praktično ustvarjanje.

Nastala slikarska dela sem razstavila skupaj s fotografijami poslikav na telo.

**KLJUČNE BESEDE:** prostor, barva, ploskovna vloga barve, iluzionistična vloga barve, iluzija, avtoportret, poslikava telesa.

## ABSTRACT

In the thesis, I focused on the role of illusion in painting. On a theoretical level, I was primarily interested in how to establish the illusion of three-dimensionality in a painting, and on a practical level, I wondered if I could display the illusion of two-dimensionality on a three-dimensional object. I, therefore, divided the thesis into professional theoretical research and empirical part.

I titled my thesis *Illusion in Painting*. Both terms include the essence of my thesis, which I will delve into. SSKJ (Slovar slovenskega knjižnega jezika, b.d) says that the illusion is: "illusion - e ž (î) a performance, usually optimistic, not based on reality; blindness, self-deception". According to Muhovič's definition (2015, p. 544), optical illusions are "... phenomena in which the visual apparatus forms erroneous assumptions about the nature of perceptual material, the erroneousness of which can be revealed by the participation of other senses, by expanding the perceptual context or by removing triggers". One could interpret an illusion, in the general sense of the word, as some kind of deception.

In the thesis, I focused on the field of painting. The thesis consists of two parts: professional theoretical research, where I dealt with the question of what is essential and what we must pay attention to while creating the illusion in painting, especially in the field of building art space. I divided the theoretical part of the thesis thoroughly and gradually. I first explored the basics of plot and space; from what defines them to how we move from one to the other. I devoted a large part of my thesis to the artistic problems of colour as an artistic element. Following, I focused on the illusion in painting; I was interested in how to show the three-dimensionality in space and how necessary it is to build an art space to achieve this effect. I then explored the differences that emerge in the ways of modernist painting and found out how the way of painting, affects the final effect of the artwork.

The theoretical part is followed by the empirical part, where I used the method of practical work. I performed and presented my work. I was engaged in achieving the following effect: how to achieve the illusion of two-dimensionality on a three-dimensional object. I wanted to investigate how painting on a person differs from classical painting on a canvas, and whether I can show the illusion of two-dimensionality on a three-dimensional object. In the practical part, I created a classic two-dimensional bracket in the acrylic technique and on the body, using the body painting technique. I was trying to find out if there were any differences between painting

on a person and painting on a canvas. I was intrigued by the question of which adjustments I needed to make to achieve that. I also found out what the differences in modernists' style of painting are and how it affects my artwork.

I exhibited the paintings alongside the photographs of body paintings.

**KEY WORDS:** space, colour, flat role of colour, illusionist role of colour, illusion, self-portrait, body painting

## Kazalo vsebine

Kazalo slik.....	VIII
1. Uvod.....	1
2. Problem oblike, ploskve in prostora.....	1
2.1 Oblika .....	1
2.2 Ploskev.....	4
2.3 Prostor.....	4
3. Barva v slikarstvu.....	5
3.1 Ploskovne, površinske in prostorninske barve .....	6
3.1.1 Ploskovne barve .....	6
3.1.2 Površinske barve .....	7
3.1.3 Prostorninske barve .....	10
3.2 Barvne dimenzije.....	11
3.2.1 Bistvene barvne lastnosti.....	11
3.2.2 Nebistvene barvne lastnosti.....	12
4. Iluzija v slikarstvu .....	12
4.1 Gradnja likovnega prostora .....	13
4.2 Aplikacija iluzije v slikanje .....	14
4.3 Prostorski ključi.....	16
5. Modernistični načini.....	21
5.1 Impresionizem in postimpresionizem .....	22
5.2 Ekspresionizem in fovizem.....	24
5.3 Pop-art.....	26
6. Praktični del.....	28
6.1 Uvodni del .....	28
6.2 Motiv .....	29
6.3 Prvi praktični del .....	29



6.4	Drugi praktični del.....	30
7.	Primerjalna analiza.....	31
7.1	Van Gogh (Avtoportret) .....	31
7.1.1	Referenčno umetniško delo .....	31
7.1.2	Slikarska izvedba.....	32
7.1.3	Bodyart izvedba.....	37
7.1.4	Primerjalna analiza .....	42
7.2	Matisse (Zelena črta) .....	43
7.2.1	Referenčno umetniško delo .....	43
7.2.2	Slikarska izvedba.....	44
7.2.3	Bodyart izvedba.....	49
7.2.4	Primerjalna analiza .....	51
7.3	Warhol (Marilyn).....	52
7.3.1	Referenčno umetniško delo .....	52
7.3.2	Slikarska izvedba.....	53
7.3.3	Bodyart izvedba.....	56
7.3.4	Primerjalna analiza .....	58
8.	Sklep.....	58
	Viri slik.....	60
	Viri .....	62

#### Kazalo slik

SLIKA 1: OPTIČNA ILUZIJA ZAJCA IN RACE (B) .....	2
SLIKA 2: JEAN ARP, COMPOSITION 1, 1960, LITOGRAFIJA (A) .....	2
SLIKA 3: ZORAN MUŠIČ, AVTOPORTRET, 1932, LINOREZ (D).....	3
SLIKA 4: ČRKI B IN L (C).....	3
SLIKA 5: (E).....	3
SLIKA 6 (F) .....	3

SLIKA 7: RIHARD JAKOPIČ, KRIŽANKE V JESENI, OLJE NA PLATNU, 1908 .....	9
SLIKA 8: KRIŽANKE V JESENI, DETAJL .....	9
SLIKA 9: HENRI MATISE, INTERIER V NICAH, 1921, OLJE NA PLATNO .....	15
SLIKA 10: JACQUES LIPCHITZ, FIGURA, 1918.....	15
SLIKA 11: TIRNICE - KONVERGENCA PARALELNIH LINIJ .....	17
SLIKA 12: POUДАРJEN OBCUTEK GLOBINE Z VELIKOSTNIMI RAZLIKAMI.....	17
SLIKA 13: DETAJLI V OSPREDJU, OBRISI V OZADJU .....	18
SLIKA 14: PRIMERI ABSTRAKTHNIH GLOBINSKIH VODIL.....	20
SLIKA 15: VINCENT VAN GOGH, AVTOPORTRET, 1889, OLJE NA PLATNO .....	24
SLIKA 16: HENRI MATISSE, ZELENA ČRTA, 1905, OLJE NA PLATNO.....	26
SLIKA 17: ANDY WARHOL, MARILYN MONROE (HOT PINK), 1967, SITOTISK.....	28
SLIKA 18: SNAZAROO BARVE ZA POSLIKAVO TELESA.....	30
SLIKA 19: VINCENT VAN GOGH, AVTOPORTRET, 1889, 65 X 54 XM, OLJE NA PLATNO .....	31
SLIKA 20: NUŠA DIJAK, GOG, 2020, 50 X 70 CM, AKRIL NA PLATNO .....	32
SLIKA 21: GOG V NASTAJANJU 1 .....	33
SLIKA 22: GOG V NASTAJANJU 2 .....	34
SLIKA 23: GOG V NASTAJANJU 3 .....	35
SLIKA 24: GOGANJE 1.....	37
SLIKA 25: GOGANJE 2.....	37
SLIKA 26: GOGANJE DETAJL 1 .....	39
SLIKA 27: GOGANJE DETAJL 2.....	39
SLIKA 28: GOGANJE DETAJL 3.....	39
SLIKA 29: GOGANJE V PROCESU 2.....	40
SLIKA 30: GOGANJE V PROCESU 1.....	40
SLIKA 31: PRIMER SLABE SVETLOBE 1 .....	40
SLIKA 32: PRIMER SLABE SVETLOBE 2 .....	41
SLIKA 33: PRIMERJAVA 1 .....	42
SLIKA 34: HENRI MATISSE, ZELENA ČRTA, 1905, 40,5 X 32,5 CM, OLJE NA PLATNO .....	43
SLIKA 35: NUŠA DIJAK, ...IZEM, 2020, 50 X 70 CM, AKRIL NA PLATNO.....	44
SLIKA 36: ...IZEM V NASTAJANJU 1 .....	45
SLIKA 37: ...IZEM V NASTAJANJU 2 .....	46
SLIKA 38: ...IZEM V NASTAJANJU 3 .....	47

SLIKA 39: ČRTA 1 .....	49
SLIKA 40: ČRTA 2 .....	50
SLIKA 41: ČRTA 3 .....	50
SLIKA 42: DETAJL ČRTE 2 .....	51
SLIKA 43: DETAJL ČRTE 1 .....	51
SLIKA 44: PRIMERJAVA 2 .....	51
SLIKA 45: ANDY WARHOL, MARILYN MONROE (HOT PINK), 1967, 91.5 X 91.5 CM, SITOTISK .....	52
SLIKA 46: NUŠA DIJAK, MARILYNUŠA, 40 X 40 CM, AKRIL NA PLATNO .....	53
SLIKA 47: PROCES NASTAJANJA MARILYNUŠE.....	54
SLIKA 48: MARLENKA 1 .....	56
SLIKA 49: MARLENKA 2 .....	56
SLIKA 50: MARLENKA DETAJL.....	57
SLIKA 51: NASTAJANJE MARLENKE .....	57
SLIKA 52: PRIMERJAVA 3 .....	58

## 1. Uvod

V pričujoči diplomski nalogi se ukvarjam z iluzijo v slikarstvu. Zastavila sem jo tako, da sem jo razdelila na teoretični in praktični del, saj želim najprej celostno razumeti probleme, s katerimi se ukvarjam, nato pa naučena dejstva preizkusiti v praksi. Najprej sem poglobljeno obdelala splošne likovne pojme kot so oblika, ploskev in prostor, kjer me je predvsem zanimalo, kaj sploh so teoretične značilnosti omenjenih pojmov. Razmišljala sem o tem, kako pridemo iz tako preprostega pojma kot je dvodimenzionalna oblika do celostnega tridimenzionalnega prostora ter do občutka iluzije v prostoru. Sledi pojem barve v slikarstvu, kjer me je zanimalo, kakšen vpliv ima barva na upodabljanje prostora ter na kakšen način jo je sploh možno uporabljati. Problem oblike, ploskve in prostora, barve v slikarstvu in barvne dimenzije se nato smiselno povežejo v poglavju o iluziji v prostoru, kjer sem opisala, na kakšen način gradimo likovni prostor, kako vplivajo prostorski ključni na prikazovanje tridimenzionalnosti v prostoru ter kako to apliciramo v slikanje. Nadalje sem opisala modernistične načine; impresionističnega, post impresionističnega, fovizem, ekspresionizem in pop-art. Teoretični del sem zaključila s poglavjem o poslikavi telesa, ki je prav tako bistvenega pomena za moje praktično ustvarjanje.

## 2. Problem oblike, ploskve in prostora

Kadar opazujemo sliko na platnu, najprej zaznamo sliko kot tako; likovni motiv, razmišljamo o vsebini, jo cenimo in občudujemo, ali pa jo preprosto le opazujemo brez emocij. Ob teh občutkih se ne zavedamo, da je za to, da mi sliko sploh lahko vidimo, bil potreben proces. Z besedo proces mislimo na celoten potek – proces pošiljanja informacij iz naših oči do možganov, proces zaznavanja in šele takrat proces spreminjanja vsebine od oblik preko ploskve do prostora. Ravno zaradi tega se mi zdi potrebno, da se problema dotaknemo od čistega začetka, postopoma gradimo temelje in preko le-teh preidemo do bistva.

### 2.1 Oblika

Če si spret predstavljamo poslikano platno, sedaj v njegovi fizični obliki brez vsebine spoznamo, da je vsak prostor omejen z neko obliko (Butina, 2000). Ob tem se je potrebno vprašati, kaj sploh je oblika. Oblika je določen videz, ki ga ima stvar v prostoru (Slovar slovenskega knjižnega jezika, b.d). Tako kot je platno samo po sebi platno in ima fizikalno obliko platna, ima tudi vsaka naslikana stvar na njem specifično organizirane fizikalne oblike.

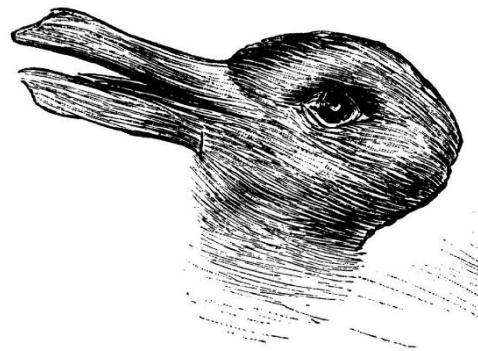
Ko pridemo do razmišljanja o oblikah je potrebno pomisliti, kako jih zaznavamo. Med prvimi stopnjami v zaznavanju pride do razlikovanja med figuro in ozadjem (Butina, 2000). V tem primeru po navadi figuro zaznamo kot obliko, ozadja pa ne, vendar je kljub temu ozadje za zaznavanje celotnega prostora zelo pomembno. Če se spet navežemo na poslikano platno, lahko kot figuro dojemamo motiv na platnu, platno samo pa kot ozadje, lahko pa gledamo širše in kot figuro dojemamo platno, okolico okoli njega pa kot ozadje. Bistvo torej leži v naši preusmeritvi pozornosti. Poleg tega, pa lahko tudi izkušnja vpliva na branje figure in ozadja; čim manj figure obremenimo s pomeni, na tem več načinov jih lahko pomensko beremo. (Butina, 2000).

Razlikujemo (Butina, 2000):

- a) Abstraktne oblike; so brez pomenov, zato jih lahko dojemamo na različne načine. Nudijo več različic branja prostorskih odnosov.
- b) Dve možni prostorski branji; vidimo lahko raco ali zajca. Obe podobi imata specifičen pomen, zato ni drugega možnega branja.
- c) Eno samo branje: črka B in črka L.
- d) Pomensko jasna slika: Mušičev portret, z oblikami prikaže jasno in razumljivo celoto portretne vsebine.
- e) Oblike, ki same po sebi nimajo vsebine, vendar dobijo smisel, ko jih gledamo kot celoto.



Slika 2: Jean Arp, *Composition 1*, 1960, litografija (a)



Slika 1: Optična iluzija zajca in race (b)



Slika 4: Črki B in L (c)



Slika 3: Zoran Mušič, Avtoportret, 1932, linorez (d)



Slika 5: (e)



Slika 6 (f)

Butina (1995, str. 157) je zapisal: » Vsaka barva zaseda nek vidni prostor in vsak vidni prostor omejuje neka oblika. V tem smislu se pojem oblike nanaša predvsem na meje (stvari) in na njihove značilnosti. Ploskovne, dvodimenzionalne oblike so omejene z enodimenzionalnimi linearnimi robovi, prostorske tridimenzionalne oblike pa so omejene z dvodimenzionalnimi ploskvami, ki se lahko srečujejo v enodimenzionalnih robovih (npr. kocka) ali pa kontinuirano prehajajo iz ene prostorske smeri v drugo (npr. kroglja). Likovni pojem oblike se torej nanaša na prostorske odnose med sestavnimi deli oblike, zlasti obrisa in mejnih ploskev«. Iz tega lahko povzamemo bistvo likovnega upodabljanja – za vsakršno likovno upodabljanje so potrebne oblike, ki pa so lahko ploskovne/dvodimenzionalne, ali prostorske/tridimenzionalne.

## 2.2 Ploskev

Butina (2000, str. 94-96) pravi: »Ploskev je vsak dvodimenzionalni prostor, omejen z – aktivno ali pasivno – linijo«. Likovne ploskve sestavljajo oblike, kar pomeni, da so ploskve lahko različnih oblik in niso nujno ravne. Ko začnemo manipulirati z »upogibanjem« stranic ploskev in spremenimo njihove kote pridemo do novega fenomena – dvodimenzionalna ploskev se spremeni v tridimenzionalni prostor. Ob temu lahko manipuliramo s stranicami, s čimer ustvarimo usmerjenost iz ploskve proti gledalcu ali od gledalca v iluzijo globine. Take premike lahko zasledimo pri perspektivi, ki pa je eden izmed ključnih elementov v umetnosti. Je element, katerega umetniki koristijo v svoj prid z njeno raznovrstnostjo uporabe. Perspektiva se torej pojavi, ko slikovno ravnino spreminjamo do te mere, da nastane občutek bližine ali oddaljenosti (Butina, 2000).

## 2.3 Prostor

Prišli smo do ugotovitve, da upogibanje ploskev lahko preide v prostor. Prostor je »kar je nesnovno, neomejeno in v čemer telesa so, se premikajo« (Slovar slovenskega knjižnega jezika, b.d). Če o prostoru razmišljamo v likovnem smislu, pridemo do povezave, da obstaja tudi likovni prostor. Likovni prostor temelji na našem zaznavanju in na temu, kako dojemamo stvarni prostor. Lahko ga upodabljammo z likovnimi sredstvi in z variiranjem uporabe različnih svetlosti, barv, oblik, linij, točk, velikosti in položajev – z ustvarjanjem napetosti z uporabo različnih likovnih prvin (Butina, 2000).

Umetnik ima torej dve izbiri: upodablja lahko ploskve v dveh dimenzijah, ali pa se odloči za upodabljanje prostorov v treh dimenzijah. Omejitve v upodabljanju se pojavijo v likovnih sredstvih samih. Tako dvodimenzionalno, kot tudi tridimenzionalno upodabljanje zahtevata specifičen oblikovalski pristop. Če vzamemo za primer dvodimenzionalno ustvarjanje ugotovimo, da je referenčni okvir meja za prikazovanje slikovne ploskve, ter da so likovne prvine upodobljene tako, da oblikotvorno delujejo znotraj tega referenčnega okvirja. Slikovna ploskev je torej konstantna, likovni znaki, ki jih upodabljammo na njej so odvisni eden od drugega in medsebojno učinkujejo. Pri tridimenzionalnem ustvarjanju pride do drugačnega dojetanja prostora. Pri le-tem referenčni okvir ni določen, zato se si likovnik sam določa izbrane točke ali predmete v prostoru in jih uporablja kot svoj referenčni okvir. Pri upodabljanju se torej umetnik sam odloči, katere točke in predmete bo uporabil v svojo korist in kako bo z njimi upodobil likovni prostor. Likovni prostor človek zgradi sam, z lastno imaginacijo in preko tega pride do pojava iluzije v sliki (Butina, 2000).

Pri tem se moramo dotakniti tudi tega, kako svetlostne tonske razlike učinkujejo na dožemanje prostora. Svetlostne tonske razlike imajo zelo velik vpliv pri vzburjanju občutka prostora, globine in plastične oblikovanosti raznih stvari in njihovih površin. Pri problemu prostorske globine, ki temelji na psiholoških dejstvih spoznamo, da imajo svetle barve občutek bližine (nas aktivirajo), medtem ko se nam temne barve zdijo bolj oddaljene (nas ne aktivirajo). Druga zanimiva lastnost pri svetlostnih razlikah je ta, da svetle barve na nas učinkujejo lažje, temne barve pa težje (Butina, 2000).

### 3. Barva v slikarstvu

Barva v slikarstvu je zelo širok pojem. Znotraj tega področja so me zanimale predvsem pojavnosti barv v slikarstvu ter barvne dimenzije – tako bistvene kot nebistvene. Preučitev te tematike se mi zdi bistvena, saj le na ta način lahko razumemo, kakšen pomen ima barva pri prikazovanju iluzije v slikarstvu, ter kako jo uporabljati, da pridemo do tega učinka. V tem poglavju sem se osredotočila na ploskovne, površinske in prostorninske barve, ter ob tem razmišljala kako le-te vplivajo na likovno upodabljanje prostora.

Butina (1997a, str. 195) zapiše: »Pravilna barvna razrešitev opisovanja reliefa in globine se naslanja na delitev barv v tople in hladne. Med tople barve prištevamo rumene, oranžne in rdeče, med hladne pa zlasti modre, zelene in vijolične. Vendar je to le splošna delitev, v vsaki barvni kombinaciji se znova vzpostavljajo odnosi toplih in hladnih barvnih odtenkov. Tako je npr. med čistimi barvami rdečevijolična barva ob oranžni hladna, ob modri topla; citronasto rumena ob oranžni hladna, ob zeleni topla itd. Isto velja za barve, ki so osvetljene ali zatemnjene. Ob rdeči je rjava hladna, ob sivi topla, in tako dalje«. Ugotovimo lahko torej, da imajo barvni odnosi izjemno veliko vlogo pri vzpostavljanju prostorskih odnosov, ter da jih lahko prikažemo s pomočjo toplih in hladnih tonov.

Ugotovili smo, da tudi svetlostne tonske razlike vplivajo na dožemanje prostora v likovnem delu. Ta učinek lahko zaznamo tudi pri uporabi barv, in sicer pri rabi barvne svetlobe. Vsaka barva je namreč lahko tudi svetla ali temna in nam preko tega da informacijo bližine, oddaljenosti, plastičnosti, poleg tega pa lahko izvemo tudi od kod prihaja vir svetlobe. Poglejmo si primer modrega vzglavnika. Če modri vzglavnik usmerimo proti svetlobi, bomo opazili, da je nastalo več modrih odtenkov – od svetlih do temnih. Tam, kjer je vzglavnik osvetljen bo le-ta čiste modre barve, medtem ko bo na predelih, ki so v temi, umazane barve. Če bi ta vzglavnik želeli naslikati in na njem prikazati njegovo osvetljenost in sence, bi ugotovili, da za to potrebujemo modro barvo, ki jo svetlimo z belo in temnimo s črno barvo. Na ta način bi modro



barvo spremenili in ji odvzeli njeno pravo barvnost, barvno kvaliteto in sijaj. Isti pojav opazimo, če zmečkamo moder kos papirja v kepo; pojavijo se razni odtenki modre barve, ki pa si tokrat ne sledijo postopno, kakor pri vzglavniku, temveč so odtenki modre barve v kepi odvisni od tega, kako se je papir zmečkal. Do drugačnega pojava pride, če vzamemo navaden kos modrega papirja in ga položimo na ravno površino. V tem primeru bo modra barva povsod enaka in čista, saj bo razporeditev svetlobe na papirju enakomerna.

### 3.1 Ploskovne, površinske in prostorninske barve

#### 3.1.1 Ploskovne barve

Taki rabi barve, kot je omenjena v predhodnem odstavku – uporaba čistih barvnih tonov, ki jih svetlimo z belo ali temnimo s črno barvo, za npr. doseganje učinka prostora, pravimo ploskovna raba barve. Če hočemo barvo ohraniti sijočo, čisto in jasno, se poslužujemo ploskovnega načina. Zaradi svoje čistosti in sijaja je raba ploskovne barve likovno najbolj upravičena, saj se v takem pojavu barva in ploskev (predvsem ravna) skladata (Butina, 2000). Trstenjak (1978) zapiše, da so ploskovne barve tako rekoč čisti barvni vtisi. Omeni tudi, da imajo te barve izrazit spektralni značaj, in da je praktično nemogoče razlikovati med predmetom in razsvetljavo. Zelo zanimivo se mi zdi njegovo razmišljanje, ki pravi, da se ljudje nahajamo: »v svetu nekakšne abstrakcije, v katerem ni več prostora za morebitno zamenjavo med pravo in zmotno, stvarno ali pa zgolj idealno barvo« (Trstenjak, 1978, str.116). Ob tem stavku razmišljam na lastno likovno izražanje in tem, kako uporabljam barvo sama, ko slikam.

Pa se vrnimo k ploskovni rabi barve. Kljub temu, da je taka raba barve najbolj smiselna, pa barvo lahko uporabljamo tudi za prikazovanje prostora in telesnosti. To lahko storimo z izrabljanjem relativne barvne svetlosti; s svetlostnimi razlikami, se pravi s svetlenjem ali s temnenjem. Izkoriščamo lahko tudi absolutno barvno svetlost in za svetle odtenke uporabimo npr. rumeno, za zasenčene pa vijolično. Tretja lastnost, ki se je lahko poslužujemo, so občutki barvne toplote ali hladnosti. Topli barvni odtenki se gibajo okoli rdeče in oranžne kromatičnosti (barvne kvalitete), medtem ko so hladni barvni odtenki modre ali zelene kromatičnosti. Topli odtenki v sliki delujejo na isti način kot svetli, hladni odtenki pa imajo enak efekt temnim. Naši možgani delujejo tako, da svetlo obarvane in tople predmete zaznavajo kot večje in bližje, zato ti predmeti delujejo, kakor da se nam navidezno približujejo. Popolnoma nasprotno se zgodi pri temno obarvanih predmetih z hladnim tonom, saj le-ti izgledajo optično manjši in dajejo učinek navideznega oddaljevanja (Butina, 2000). Če želimo na primer prikazati predmet, ki je blizu in izkoristiti vse omenjene rabe barve, ga prikažemo s toplo in s svetlo sijočo barvo, medtem ko bomo oddaljen predmet prikazali s temnimi in z hladnimi odtenki. Ob vsem zapisanem

ugotovimo, da ploskovna barva s pravilno rabo lahko torej daje občutek tridimenzionalnega prostora.

### 3.1.2 Površinske barve

Tudi psihologi so se dotaknili ploskovnih in površinskih barv in ugotovili, da lahko celoto barvnih pojavov razvrstijo v tri glavne skupine (Trstenjak, 1978):

1. Prva skupina vsebuje take barve, ki so večinoma odvisne od barvne snovi ali barvila. Te spadajo pod snovno pogojene pogoje.
2. V drugo skupino uvrščamo barve, ki so odvisne od razsvetljave in okoliščin razsvetljave. Te spadajo pod razsvetljavno pogojene barvne pojave.
3. Tretja skupina je sestavljena iz barv, pri katerih je ključnega pomena psihična integracija ali pa vključevanje drugih čutov v doživljanje. Te spadajo v subjektivno pogojene barvne pogoje.

Barvilo v vsakdanjem življenju vidimo na površinah predmetov. Takšne barve psihologi imenujejo »površinske barve«. Pri teh barvah je potrebno paziti na razlikovanje med razsvetlitvijo in predmetom. Značilnosti površinskih barv so:

- Vedno jih moramo točno lokalizirati in postaviti na določeno razdaljo.
- Imajo trdno sestavo in motno površino, ki jo lahko oko začuti kot oviro/odpor.
- lahko imajo kakršnokoli orientacijo nasproti opazovalcu. To pomeni, da je npr. barva lahko nanešena tridimenzionalno v razne smeri.
- Ima krivine, podobne upodobljenemu objektu. Če na primer slikamo drevo, bo tudi površinska barva vsebovala informacijo o površini predmeta.

Površinske barve imajo zanimive lastnosti. Lahko se pojavi:

- Lesk ali sijaj, ki je nerazdružljiv od površine. Skozi sijaj ali lesk namreč spoznamo, kakšno teksturo ima nek predmet. Obstoj teh dveh lastnosti je odvisen od materiala in ne more obstajati sam po sebi. Kljub temu, pa lahko lesk in sijaj delujeta kot neka nadgradnja predmeta, ali pa celo kot barva sama po sebi. Katz (2014) pravi, da je sijaj samostojen način javljanja, saj sklepa, da je sijaj po svetlosti močnejši od barve predmeta, na katerem se nahaja. Zaradi tega sijaja ne zaznamo kot površinske barve, temveč bolj kot samostojno barvo. S pomočjo sijaja ali leska lahko prepoznamo specifičen predmet. Če si vzamemo primer svile – če ne bi imela tega specifičnega leska,

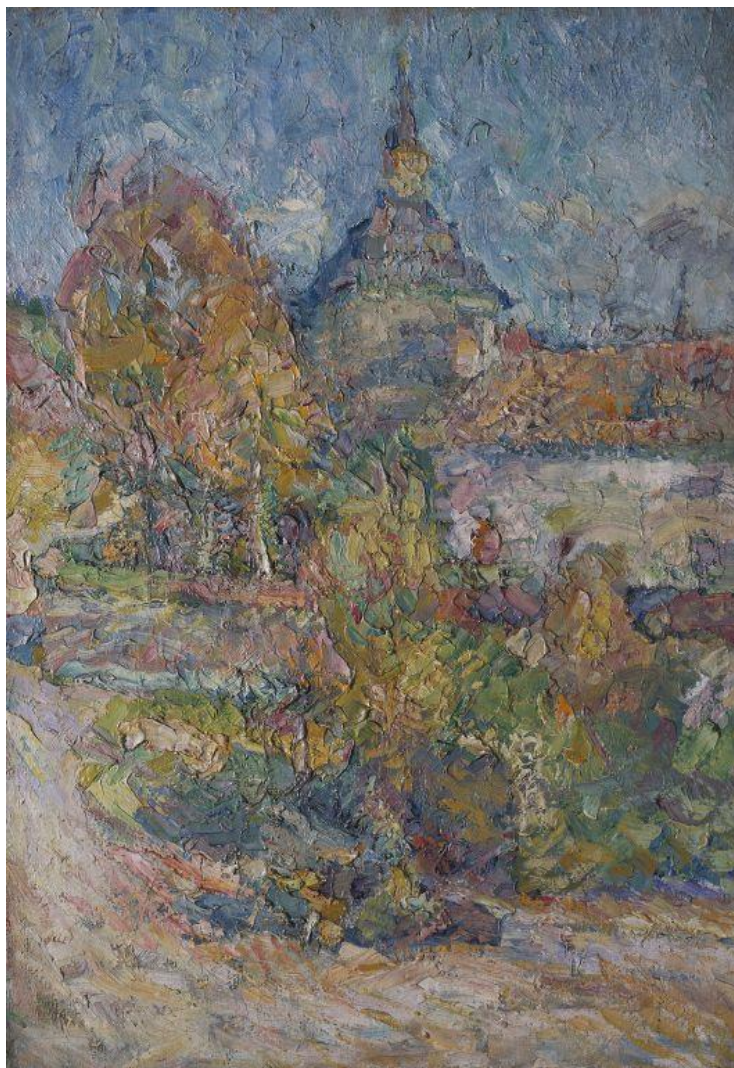
je ne bi prepoznali kot svilo, temveč kot neko preprosto blago. S tem, ko naše oko dobi informacijo o lesku, samodejno to poveže s teksturo svile in prepozna predmet.

- Pri površinskih barvah pride v poštev tudi razmislek o zrcaljenju. Ko je površina predmeta tako gladka in odbija svetlobo na tak način, da v odsevu na površini lahko prepoznamo objekt, govorimo o površini, ki ima lastnost ogledala. Zelo dober primer je torej ogledalo, ki ima vse omenjene lastnosti (Katz, 2014).

V likovni praksi lahko površinske barve zaznamo na več načinov. Ko opazujemo sliko, bomo najprej opazili samo sliko in šele potem predmete na njej. Nato bomo pozornost posvetili vsebini slike in lastnostim naslikanih predmetov. Površinska barva pa lahko tudi škoduje iluziji slike. Bolj namreč slikar izpostavlja površinsko barvo in se fokusira na njeno tridimenzionalnost, bolj uničuje iluzijo predmetov in njihovo vrednost površinskih barv. Lahko pa na to gledamo tudi obratno. Čim bolj slikar izpostavlja vrednost površinskih barv predmetov, tem bolj mora omejiti poudarjanje površine predmeta (Butina, 1995). Če je izpostavljeno oboje in umetnik poudarja tako površinsko barvo predmetov, kot tudi teksturo predmetov (preko površinske barve), težje dojemamo, kaj je dejansko na sliki prikazano, saj je slika prepolna barvnih vtisov ter teksturno prenasočena. Pri slikanju torej moramo upoštevati ali eno ali drugo, če želimo jasno razbrati motiv. Butina (1995) pravi, da se uporabi površinske barve izpodrivata; ali slikar uporabi eno ali drugo. Na izbiro uporabe po navadi vpliva estetsko presojo slikarja. V zgodovini pa prihaja tudi do izjem; najdemo lahko ločeno uporabo površinske barve, pride pa tudi do sinteze uporabe obeh.

Rabo površinske barve slike kot predmeta zasledimo pri impresionistih. Če si ogledamo primer Jakopičeve slike »Križanke«, jasno vidimo, da je površina slike zelo teksturno nasičena, zaradi česar prikazane objekte s težavo zaznavamo. Tudi kasneje, po impresionističnem obdobju se uveljavi takšno slikanje, predvsem v abstraktnem impresionizmu. Takrat to postane vodilni način likovnega izražanja (Butina, 1995). Takemu načinu slikanja pravimo impasto slikanje. Impasto slikanje »je slikarska tehnika, pri kateri se barvne snovi na slikovno podlago oz. nosilec namenoma nanašajo v poudarjeno debelih, reliefnih plasteh, v katerih je mogoče jasno prepoznati poteze čopiča ali sledi slikarske lopatice« (Muhovič, 2015, str. 303).

V baroku se pojavijo zelo dobri primeri rabe površinske barve. V tem obdobju so umetniki preizkušali in uveljavljali svoje spretnosti v iluzionistični uporabi površinske barve. Odličen primer tega so holandski slikarji 17. stoletja (Butina, 1995).



*Slika 7: Rihard Jakopič, Križanke v jeseni, olje na platnu, 1908*



*Slika 8: Križanke v jeseni, detajl*

Potrebno se je dotakniti še tega, kako ploskovne in površinske barve vplivajo na optični vtis. Za optični vtis zadošča, da predmet vidimo v ploskovni barvi, se pravi dvodimenzionalno. To pomeni, da za to, da ustvarimo optični vtis ni potrebe po tem, da se predmet razteza v globino in gostoto (Trstenjak, 1978). Zdi se mi zanimivo, kar je omenil Butina (1995, str. 78); ki pravi, da se ploskovne barve »...javljajo vedno v frontalni smeri, simetrično s smerjo pogleda, tako da jih ne moremo pripisovati nobenemu konkretnemu predmetu«. Pravi tudi, da ločujemo dve vrsti slikarjev. Nekateri slikarji stremijo k temu, da bodo sliko naslikali tako, da bo dajala vtis resničnosti in pri tem pazljivo izbirajo tista likovna sredstva, ki jim bodo omogočila prikazati vtis površinskih barv naslikanih predmetov. Drugim slikarjem pa resnično prikazovanje objektov ni v interesu, zato iščejo nasprotno kvaliteto in se obračajo k abstrakciji. Taki slikarji se opirajo na idealizacijo, se odmikajo od resničnosti in realističnih podob, zato likovne rešitve iščejo v uporabi ploskovne barve.

### 3.1.3 Prostorninske barve

Trstenjak (1978, str. 82) pravi »Komaj smo pri pristni ploskovni barvi (npr. reducirali) izgubili vsako sled površinske oblike, se že začne opazovalcu vsiljevati drug vtis, to je prostorninskost barve«. Tako kot površinske barve, imajo tudi prostorninske barve takšen učinek, kot da se širijo v globino prostora. Delujejo tridimenzionalno. Trstenjak (1978, str. 82) nadaljuje: »Dokler je barva popolnoma neprozorna in neprosojna, tako dolgo je prostorninska oblika le bolj ali manj nakazana, pri čemer pa ploskovni značaj daleč prevladuje. Kakor hitro pa je barva kakorkoli prosojna, dobi znatno prostorninski značaj, s katerim pa zgolj ploskovna oblika barve postopno izginja«. Za prostorninske barve je torej značilna specifična lastnost – transparentnost, zato je tudi obstoj prostorninskih barv odvisen od transparentnosti objekta. Če razmišljamo o primerih prostorninske barve v naravi, razmišljamo o barvi neba in njeni globini z oblaki, jutranja meglica, ki še vedno preseva objekte za njo in pogled pod vodo. Pri transparentnosti je pomembno, da je barva prozorna ali prosojna, kljub podobnosti obeh pojmov pa le-ta delujeta skorajda v obratnem sorazmerju.

Pri prostorninskih barvah je pomembno omeniti, da delujejo na enak način kakor lazure v slikanju. Lazura je tanka plast oz. prosojen nanos barve na slikarsko površino. Pri lazurnem nanašanju barve moramo biti pozorni na to, da barvo nanašamo v tankih slojih – barva ne sme biti preveč ploskovna ali preveč površinska, saj le tako lahko dobimo prostorninski vtis (Trstenjak, 1978).



Ob zapisanem si lahko zamišljamo, da smo v vlogi opazovalca nekega likovnega dela. Čeprav je likovni motiv (če je seveda »iluzionističen«) naslikan na ravno slikarsko površino, npr. platno, nas bo likovni motiv potegnil v globino slikovnega prostora, ki pa v resnici ne obstaja – prikazan je namreč le z barvami.

## 3.2 Barvne dimenzije

Ko govorimo o barvah, je potrebno, da se dotaknemo tudi barvnih dimenzij. Barvne dimenzije ločujemo na bistvene in nebistvene barvne lastnosti.

### 3.2.1 Bistvene barvne lastnosti

Bistvene barvne lastnosti so tri:

1. barvnost/kromatičnost
2. čistost
3. barvna svetlost

Butina (1995, str. 61) pravi, da: »Čiste barve na obodu kroga označuje njihova barvnost, kromatičnost, ki se spreminja po obodu od ene kromatične kvalitete do druge v zaporedju barvnega spektra. To so prave barvne kvalitete, značilnost, ki barve med seboj ločuje po barvnosti ali kromatičnosti«. Po tem takem izvemo torej, da je prva lastnost barve njena barvnost oz. kromatičnost – kakšne barve je torej neka barva.

Druga barvna dimenzija je njena čistost. Čistost barve »se nanaša na količino kromatične kvalitete v nekem barvnem odtenku in jo spremlja ustrezna količina nekromatičnosti«, pravi Butina (1995, str. 62). Če torej razmišljamo o barvni čistosti ugotovimo, da je barva najčistejša, če se nahaja na obodu barvnega kroga. Nasprotno lahko trdimo za barvo, ki je v sivi sredini, saj ima le-ta manj oz. nič kromatičnosti in s tem postane nečista.

Tretja bistvena barvna lastnost je njena specifična barvna svetlost. V tem vidiku smo torej pozorni na to, kako svetla ali temna je neka čista barva. Najsvetlejša barva je rumena, medtem ko je najtemnejša vijolična, ki je hkrati komplementarno barvno nasprotje rumeni. To pomeni, da lahko vsakemu barvnemu odtenku določimo njegov svetlostni odtenek, če odstranimo kromatičnost barve (Butina, 1995). Svetle in temne razlike, pa čeprav so le-te samo tonske, nam pri zaznavanju bistveno pomagajo, saj vzbujajo občutek prostora, globine in plastične oblikovanosti oblik in njihovih površin (Butina, 2000). Če so torej v neki sliki uporabljene tako barve, kot tudi svetle in temne razlike, bomo prostor veliko lažje dojemali, kot če bi bile prisotne le barve, ali le svetlo temne tonske razlike.

### 3.2.2 Nebistvene barvne lastnosti

Pri nebistvenih barvnih lastnostih pride do zanimivega pojava. V realnem svetu in opazovanju namreč nikoli ne naletimo na opisane pojave, ki so značilni za bistvene barvne dimenzije, temveč smo zmeraj vpleteni v neko okolje, situaciji, mi kot opazovalci pa smo v interakciji z okoljem. Ob opazovanju neke barve, kljub temu da je ta barva enake barvnosti, čistosti in enake barvne svetlosti, lahko ta barva deluje in izgleda popolnoma drugače v drugem prostoru. To si lahko razlagamo s pomočjo nebistvenih barvnih lastnosti. To so vse ostale značilnosti barve, ki vplivajo na njen izgled oz. na to, kako se nam barva javlja.

Na to, kako zaznavamo barvo vpliva veliko dejavnikov. Shevell (2003) omenja:

- Velik vpliv ima način javljanja barve, ki jo opazujemo. To pomeni, da bo neka barva izgledala drugače, če jo opazujemo na neki površini objekta, kakor če jo na primer opazujemo v mavrici.
- Druga pomembna lastnost je součinkovanje ostalih lastnosti okolja, kot na primer velikost objekta, njegova oblika in to, kje se nahaja. Če vzamemo primer, zelene preproge - zelena barva, bo izgledala popolnoma drugače, kot na primer barva zelenega lista na krošnji.
- Vpliv na zaznavanje barve imajo tudi barvne iluzije. Naše oko včasih ne more zaznati, kakšna je razlika med specifičnimi senzoričnimi podatki in med našim zaznavanjem barve (Smithson, 2015). Lahko torej rečemo, da so barvne iluzije posledica tega, kako naše oči delujejo in naših psiholoških zaznavnih mehanizmov, lahko pa so tudi mešanica enega in drugega.
- Pri nebistvenih barvnih lastnostih ne smemo spregledati psihološkega doživljanja barve. Z besedo doživljanje samodejno pomislimo na nekaj subjektivnega, zato je torej doživljanje barve v veliki meri subjektiven pojav. Naša čutila se namreč različno odzivajo – pri tem ne gre le za odziv na barvo samo, temveč tudi na kontekst, v katerem se barva nahaja. Trstenjak (1978) pravi, da ima barva ekspresivno, prostorsko, psihološko in simbolno funkcijo. Trdi, da so za zaznavo barv pomembnejši konkretni atributi barve – nebistvene barvne lastnosti.

## 4. Iluzija v slikarstvu

Ob začetku tega poglavja je smiselno spregovoriti o tem, kaj je iluzija, kaj je iluzija v slikarstvu in pregledati tako splošno, kot tudi specifično slikarsko definicijo iluzije. SSKJ (Slovar slovenskega knjižnega jezika, b.d) pravi: »*iluzija* -e ž (*i*) *predstava, navadno optimistična, ki ni*

*osnovana na resničnosti; slepilo, samoprevara: to spoznanje mu ni dovoljevalo nobene iluzije; sanje in iluzije mladih; moč iluzije / ni mi hotel vzbujati iluzij; ekspr.: vse je samo iluzija; vdajati se iluzijam / ekspr. živeti v iluzijah, • ekspr. ne delaj si iluzij o njem ne predstavljaš si ga boljšega, kot je, // knjiž., navadno z roditeljem kar daje videz, vtis resničnosti: nastala je iluzija gibanja; umetnik je ustvaril iluzijo globine, prostora / iluzija resničnosti, sreče». Po definiciji Muhoviča (2015, str. 544) so optične iluzije »...pojavi, pri katerih vidni aparat o naravi zaznavnega materiala oblikuje napačne domneve, katerih napačnost je mogoče razkriti s sodelovanjem drugih čutov, z razširitvijo perceptivnega konteksta ali z odstranjevanjem sprožilnih mehanizmov«. Pri iluziji v splošnem pomenu besede lahko rečemo, da gre torej za neke vrste prevaro. Ko sama slišim besedo iluzija, pomislim na neko optično prevaro, ki nam daje vtis namišljenega, a hkrati prepričljivega prostora. V tem poglavju bomo pregledali, kaj je bistveno pri ustvarjanju iluzije v slikarstvu, na področju grajenja likovnega prostora. Ker se bom v praktičnem delu ukvarjala z doseganjem nasprotnega učinka, se pravi, kako na tridimenzionalnem objektu doseči iluzijo dvodimenzionalnosti, se mi zdi pomembno, da razumemo, kako sploh za začetek ustvariti ter naslikati iluzijo tridimenzionalnosti.*

#### 4.1 Gradnja likovnega prostora

Geometrija temelji na tem, da so tri dimenzije dovolj, da opišemo obliko katerega koli objekta. Trdi tudi, da s pomočjo odnosov ostalih objektov lahko prepoznamo lokacijo, kje se ta objekt nahaja. V fazi ene dimenzije je pojmovanje prostora omejeno na linijo. Ne moremo govoriti o oblikah. Odnosi v sliki se vzpostavljajo v smislu razdalje med linijami, njihovih relativnih hitrostih, razliko med smermi linij, ipd. Mišljenje, ki bi delovalo le v eni dimenziji, bi lahko povezali s primitivnim. Glede na to, kakšne izrazne zmožnosti umetnost omogoča, lahko o fazi ene dimenzije govorimo kot o umetnosti, ki jo opazujemo skozi ozko režo. V vsakodnevnem življenju težko razmišljamo o prikazu ene dimenzije, saj hitro naletimo na ovire – vzemimo za primer svetlo rdečo piko laserja, ki se premika po steni. Že dejstvo, da se ta rdeča pika mora nahajati na steni nas asociira na ploskev, mogoče celo na celoten prostor in s tem uniči iluzijo ene dimenzije. Drug primer je črta na listu papirja – ko pogledamo črto, ne vidimo le črte temveč vidimo črto na listu, kar spet izniči eno dimenzijo in nas pripelje do razmišljanja o dveh dimenzijah. Dve dimenziji prinašata dve izboljšavi. Prva izboljšava prinaša širjenje linije v prostor in s tem hkrati prinaša možnost izkoriščanja raznolikosti v velikosti in obliki – lahko prikažemo npr. majhne, velike objekte, okrogle in ostre, pravilne in ne pravilne, in še bi lahko naštevali. Druga pomembna stvar, ki se pojavi je možnost uporabe raznih smeri in usmeritev. Oblike na ta način lahko prepoznamo glede na različne smeri v katere so usmerjeni, tudi njihova

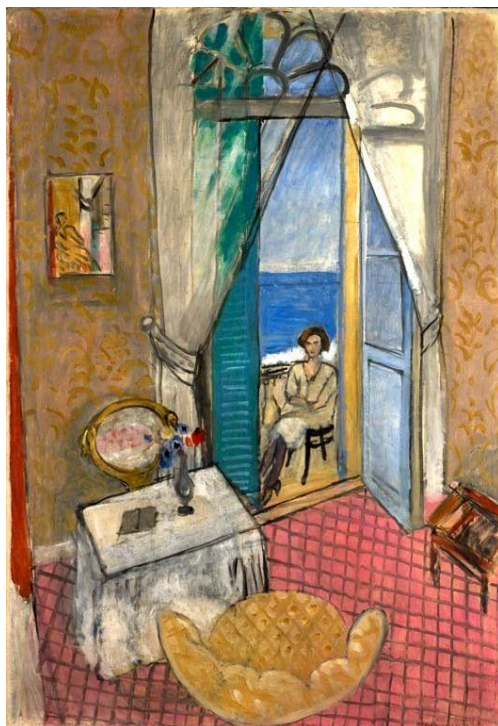


postavitve v prostoru v odnosu z drugimi lahko neskončno variira. Tretja dimenzija ponuja popolno svobodo; oblike se razširjajo v katerokoli smer, prisotne so neomejene ureditve predmetov in popolna mobilnost vseh elementov (Arnheim, 1974).

Butina (1997a) piše o uporabi razsežnosti prostora. Pravi, da medtem ko kipar ustvarja v treh razsežnostih in deluje v »realnem« prostoru, slikar lahko iz realnega prostora izvzame le dve dimenziji ter naknadno doda tretjo dimenzijo, s katero preko likovnih sredstev ustvari iluzijo. O takem prostoru govorimo ne kot o prej omenjenimi prostori. Naravni prostor je realni prostor, ki se ravna po fizikalnih zakonitostih odboja; lahko preide tudi v psihološki prostor. Naša psiha iz vzorcev naravnega prostora ustvari sporočila in jih ureja v skladu s tem, kako naravni prostor čutno, čustveno in razumsko doživljamo ter ga preuredi v psihološki prostor. Likovni prostor je drugačen od naravnega in psihološkega, kljub temu da izhaja iz njiju. Zanj je značilno, da ga artikuliramo z likovnimi izraznimi sredstvi. Pri likovnem prostoru moramo izpostaviti to, da gre za dvorazsežno oblikovanje slikovne ploskve, ki se lahko spremeni v tridimenzionalen iluzionistični prostor (Butina, 1997a).

#### 4.2 Aplikacija iluzije v slikanje

Umetniki aplicirajo naučena pravila o dimenzijah intuitivno ali zavestno in s tem ustvarjajo vidno globino prostora. Če kot opazovalci gledamo neko fotografijo ali znano reprodukcijo, nam je v pomoč to, da imamo neko svojo predstavo o prostoru iz lastnih izkušenj. Opazovalec ve, da je velika človeška figura tako velika v primerjavo z hišo zato, ker je le-ta v ozadju, človeška figura pa v ospredju. Slikarji se lahko zanašajo na to, da imajo opazovalci že neko lastno izkušnjo in to izkoriščajo v svojih slikah, lahko pa to popolnoma zavržejo in uporabijo paradoksalne efekte v slikanju – dober primer tega so Matissove slike. V primeru slike 9 je razvidno, da je stol npr. veliko prevelik v primerjavi z premajhno figuro, vendar je prostor kljub temu zlahka razpoznaven, saj imamo opazovalci neko vizualno izkušnjo – v tem primeru – sobe (Arnheim, 1974).



*Slika 9: Henri Matisse, Interier v Nica, 1921, olje na platno*

Drug dober primer je slika 10 Jacquesa Lipchitza. Ker imamo kot opazovalci že vizualno izkušnjo o figuri, zlahka povežemo oblike in prepoznamo, da je na sliki upodobljena figura (Arnheim, 1974).



*Slika 10: Jacques Lipchitz, Figura, 1918*

Če vzamemo za primer vizualni in likovni prostor, ugotovimo, da vizualni prostor zaznavamo tako, da opazujemo predmete in pojave v njem, medtem ko likovni prostor urejamo in ustvarjamo tako, da vanj smiselno razvrščamo likovna sredstva. Medtem ko kipar gradi v treh razsežnostih, ima slikar na voljo le dve razsežnosti, v katerih poljubno razvršča likovna sredstva in ponazarja/ali pa tudi ne; tretjo dimenzijo prostora in predmetov v njem (Butina, 1997a).

Vsaka umetnostna doba je glede na svoje potrebe ustvarjala svoje likovne sisteme gradnje likovnega prostora. Če so želeli poudariti globino prostora so se osredotočili na poudarjanje globine na slikovno ploskev, če pa so želeli slikovno ploskev ohraniti dvodimenzionalno, pa so poudarjali ploskovitost. Globino in iluzijo prostora so najbolj poudarjali baročni, zlasti pa rokokojski slikarji, ki so slikovno ploskev predrli s svojim iluzionističnim prikazovanjem. Likovno kvalitetnejši iluzionistični slikarji so bili tisti, ki kljub odličnem prikazu iluzije niso pozabili na zahteve dvodimenzionalnosti slikovne ploskve. Dobri slikarji so se torej z organizacijo likovnega prostora ukvarjali na dva načina; prvič, organizirali so slikovno ploskev v dveh dimenzijah, kar je temelj likovne kompozicije in drugič, organizirali so iluzijo globine. Likovni znaki, ki kažejo globino v prostoru, ob tem morajo biti postavljeni v dveh dimenzijah slike in se iz nje pomikati naprej ali nazaj. Zaradi tega morajo slikarji upoštevati tako urejanje ploskve, kot tudi zahteve kompozicije, ki ustvari tretjo dimenzijo (Butina, 1997a).

Butina (1997a) opisuje likovno ploskev kot prostor za slikarja, kjer njegova slika oživi. Zaživi lahko le v primeru, če slikar upošteva zakonitosti ploskve – glavna zahteva likovne ploskve je, da slikar ne poskuša doseči prevelike iluzije, saj v takem primeru zanika ploskovitost podlage. Piše, da mora slikar biti pošten in imeti likovno zavest ter ohraniti slikovno ploskev dvodimenzionalno – s tem nam slikar namreč pove, da ne tekmuje z naravo/naravnim prostorom, temveč gradi duhovni prostor.

#### 4.3 Prostorski ključi

Prostorski ključi nam omogočajo videti globino prostora. Lahko rečemo, da so z drugo besedo psihološki ključi, saj vplivajo na naše psihološko doživljanje nekega prostora. Delujejo tako, da najprej vidimo globino prostora in šele potem, opcijsko lahko razmišljamo o ključih samih. Možnost videnja prostora in globine nam omogoča določena ureditev vidnega polja (Butina, 1995). Prostorske ključe lahko izkoriščamo na več načinov. Tako kot obstaja več načinov rabe barve, obstaja tudi več načinov definiranja prostora.

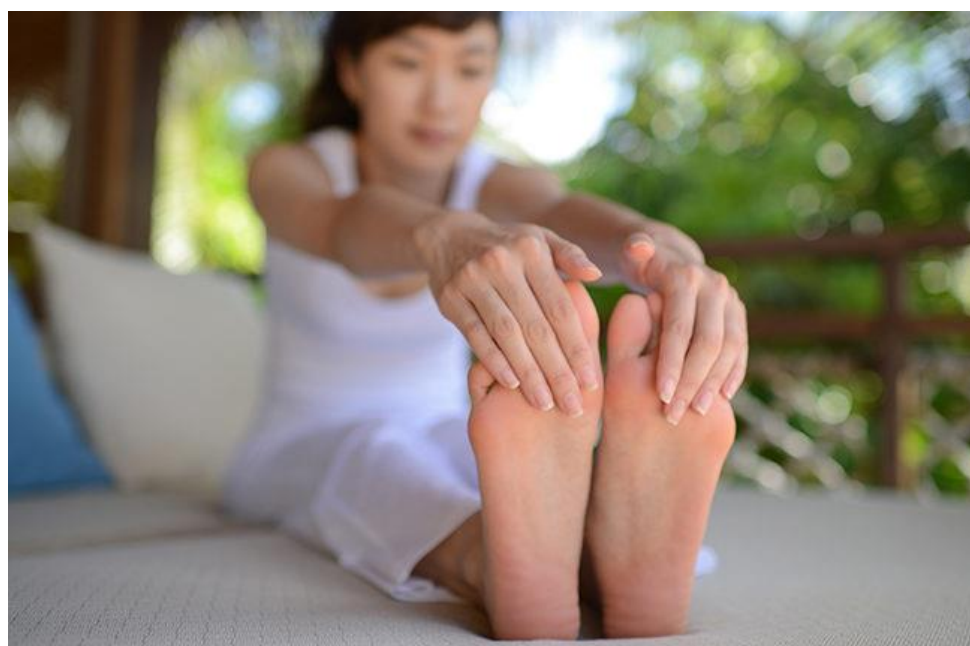
Večina globinskih vodil ima skupno značilnost, imenujemo jo gradient. Gradient je zaporedno in kontinuirano nizanje neke lastnosti vidnega polja – pogosto so v ta namen uporabljeni razni



predmeti, njihove površine in razne oblike. Najbolj pomembno globinsko vodilo je konvergenca paralelnih linij, ki tečejo od opazovalca v globino prostora do neke navidezne skupne točke na obzorju. Ta pojav imenujemo konvergenca linij, ki je osnova linearne perspektive. Šolski primer konvergenca linij so železniški tiri. Kljub temu, da se zavedamo, da so razmaki med posameznimi tirnicami enako široki, se nam vseeno dozdeva, da se z razdaljo oddaljujejo, dokler se ne končajo v točki na obzorju (Butina, 1995).



*Slika 11: Tirnice - konvergenca paralelnih linij*



*Slika 12: Poudarjen občutek globine z velikostnimi razlikami*

S konvergenco linij je povezano tudi manjšanje in večanje velikosti objektov. Ko opazujemo bližje predmete, se nam le-ti zdijo večji in obratno – oddaljeni predmeti navidezno delujejo manjši, kljub temu, da vemo, da so objekti enake velikosti. Ta pojav lahko povežemo tudi z količino podrobnosti in detajlov, ki jih vidimo. Na bližnjih predmetih bomo videli bistveno več detajlov, medtem ko bodo oddaljeni delovali le še kot obrisi predmetov (Butina, 1995).



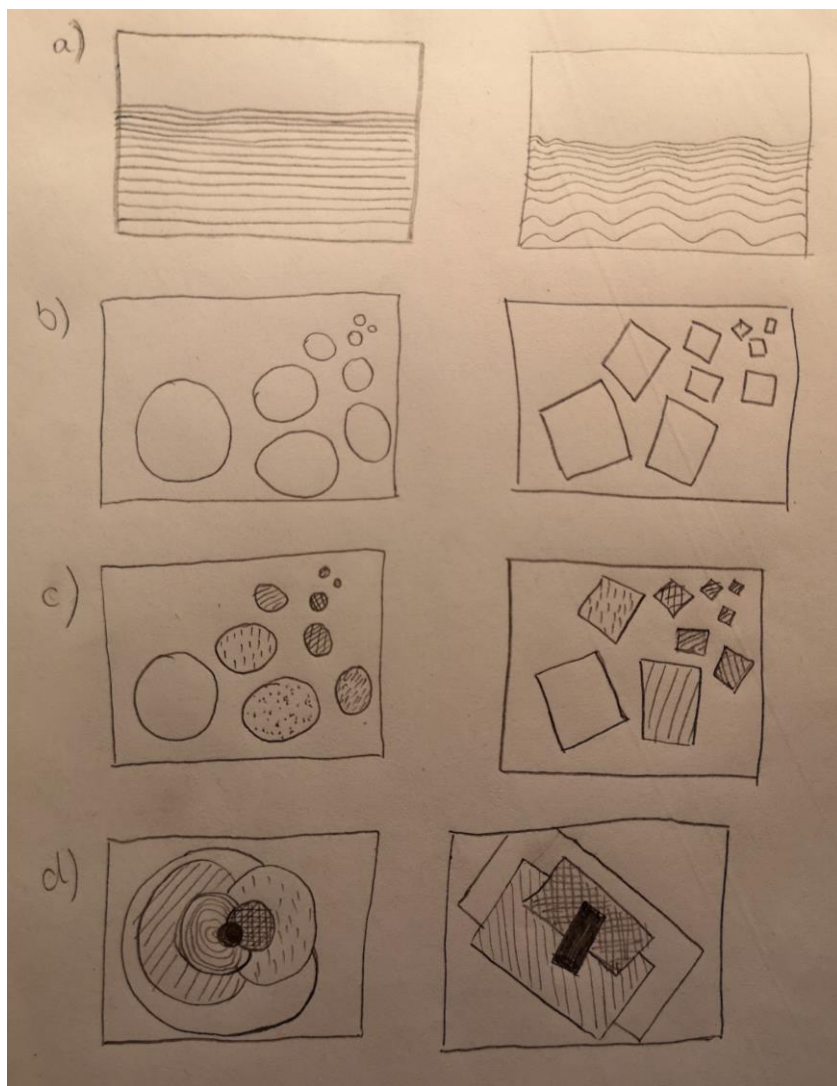
*Slika 13: Detajli v ospredju, obrisi v ozadju*

V naslednji skupini bomo govorili o prostorskih ključih, ki so posledica svetlostnega in barvnega zaznavanja. Tudi ti delujejo po principu stopnjevanja. Dober primer tega pojava je zračna perspektiva. Razdalje med objekti se nam zdijo večje, če je med objekti prisotna megla, ali če je zrak soparen. V tem primeru oddaljeni predmeti zaradi loma svetlobnih žarkov dobijo modrikasto barvo – temu pojavu pravimo barvna perspektiva. Barvna perspektiva temelji na kontrastu toplo – hladno. Tako pri zračni, kot tudi pri barvni perspektivi imajo velik vpliv svetlostni ključi (Butina, 1995). Birren (1961) opisuje lastnosti svetlostnih ključev – najbližje gledalcu deluje bela barva, medtem ko se postopoma v sivinah objekti oddaljujejo. Črna barva ne deluje kot najbolj oddaljena, temveč nam daje občutek, kot da je malo bolj oddaljena od bele. Če povzamemo, svetle in zelo temne, črne odtenke dojemamo bolj blizu, kakor sive odtenke, učinek največje približanosti pa daje bela barva. Tudi tople in hladne odtenke razdelimo na bolj in manj oddaljene. Tople barve dajejo občutek bližine, medtem ko hladne delujejo oddaljeno – ob temu lahko razmišljamo o povezavi z barvno perspektivo, saj tudi v

primeru barvne perspektive oddaljeni predmeti dobijo modrikasti barvni vtis. Če primerjamo čiste, kromatične barve tudi te delujejo bližje kakor nekromatične. Tudi to bi lahko primerjali z izkušnjo v naravi, torej z zračno in barvno perspektivo. Pomemben faktor pri prikazovanju globine so tudi sence, ki določajo lokacijo predmeta in nahajanje svetlobnega vira. Ko govorimo o lokaciji, moramo omeniti tudi lokacijo predmetov kot prostorski ključ. Predmeti, ki so bližje spodnjemu robu slikovnega polja zaznavamo bližje, tiste predmete, ki so pa na zgornjem robu slikovnega polja pa zaznavamo kot bolj oddaljene (Butina, 1995). Predstavljajmo si, da slikamo pogled iz okna – naša okenska polica bo delovala najbližje, saj se tudi fizično nahaja najbližje nam, medtem ko bodo drevesa in obzorje bolj oddaljena. Zadnji prostorski ključ o katerem bomo govorili je prekrivanje oblik. To pride do izraza pri ploskovitem načinu gradnje prostora, saj pri prekrivanju oblik gre za to, da oblike s svojimi zunanji črtami ločujejo barvne površine. Ta ključ je najbolj »prostorsko smiseln«, saj predmeti, ki stojijo spredaj, prekrivajo predmete, ki stojijo za njimi. Bistvo pri prekrivanju je torej v prekinitvi obrisov oblik – oblika, ki je v ospredju bo prekinila obris oblike, ki je za njo. Prostorski ključi lahko v likovnem delu učinkujejo sočasno, uporabljamo jih lahko torej več naenkrat, ali pa uporabimo le enega, ki lahko enako kvalitetno ustvari nastanek zaznave prostora. Slikar ima možnost uporabe prostorskih ključev, kadar iz dvodimenzionalne slike želi ustvariti tridimenzionalni prostor in doseči vtis tretje dimenzije (Butina, 1995).

Globinske ključe pa lahko uporabljamo tudi v abstraktni, nepredmetni izvedbi (Butina, 1995):

- a) pri goščenju linij oz. zmanjševanju razdalj med linijami povzroča iluzijo globine;
- b) pri manjšanju velikosti oblik povzroča, da večje oblike delujejo bližje;
- c) pri stopnjevanje svetlosti – svetlejši plani bodo delovali bližje, medtem ko bodo sivine v drugem planu;
- d) pri prekrivanju oblik – najmočnejši prostorski ključ, – čeprav bo v ospredju npr. neka oblika najmanjša in črne barve, bo optično najbližje gledalcu.



*Slika 14: Primeri abstraktnih globinskih vodil*

Če pogledamo v zgodovino likovne umetnosti opazimo, da so »... npr. renesančni slikarji z linearno perspektivo oko zvaljali v globino, z modeliranjem oblikovali plastičnost predmeta in prostora, barvno organizacijo pa uredili v smislu ploskovne kompozicije, ali drug primer: baročni slikarji so gradili prostor predvsem z zaporedjem svetlostnih prostorskih planov, ki so največkrat ostajali vzporedni z ravnino slikovne ploskve, razmeroma malo pa so dali poudarka linearni perspektivi, ki je urejala globinsko gibanje, največkrat v vsakem svetlostnem planu posebej« (Butina, 1997a, str. 196). Ugotovimo torej, da skozi zgodovino umetnosti, umetniki posegajo po različnih organizacijah prostora, s katerim ustvarjajo tridimenzionalnost v likovnih delih.



## 5. Modernistični načini

V pričujočem poglavju so me zanimali predvsem načini artikuliranja likovnih sredstev v povezavi z modernističnimi načini. Zanimalo me je predvsem, kako so umetniki v modernističnem obdobju uporabljali likovne prvine, kakšne so bile poteze njihovih čopičev in na kakšen način so doživljali ter uporabljali barvo. Na prvi pogled in ob poznavanju likovno zgodovinskih značilnosti, lahko jasno vidimo, da je v modernizmu prišlo do zelo velikih sprememb v likovnem izražanju – umetniki so izstopili iz »con udobja« ter odvrgli okove akademskega načina slikanja, slikanja, ki je bilo pod vplivom neoklasicizma in romantike ter visokih standardov francoske Académie des Beaux-Arts,

Gnamuš (2010, str. 6) zapiše: »Modernizem se je vzpostavil na zavračanju predhodnih upodobitvenih režimov, kjer so bili forma, vsebina in status legitimni le, če so odgovarjali estetski normi in ustrezali direktivam mimesisa...«. Šlo je torej za to, da so umetniki do tedaj bili primorani slediti nekim vnaprej ustvarjenim standardom. V nasprotnem primeru njihova dela niso bila priznana ali cenjena.

Gnamuš (2010) pravi, da je »...koncept modela utemeljen na interpretaciji slikovne forme kot posebni obliki *vizualnega diskurza*, ki svojo sporočilnost artikulira skozi pravila delovanja, ki pa niso konstantna, ampak prilagodljiva, fleksibilna in vezana na konkretne situacije« (str. 13). Gre torej za to, da pravila slikanja niso točno določena, temveč lahko z njimi manipuliramo in jih upoštevamo ter uporabljamo, glede na želen kontekst. Gnamuš (2010) ugotavlja tudi, da »Slikarstvo ni opredeljeno z iluzionistično ali deziluzionistično obravnavo površine...pač pa s pogoji realizacije, ki jih določi *slikovni prostor*« (str. 13, 14). Slikovni prostor torej umetnik definira na njemu ljub način, ob tem ni nujno, da upošteva tridimenzionalni okvir, steno, ali kakršno koli drugo postavitev.

Matisse je zapisal: »Če na belo platno natresem senzacije modre, bele, zelene, rdeče, in če dodajam vedno več potez s čopičem, vsaka od potez, ki sem jih prej napravil, izgubi na pomenu. Slikam nek interjer: pred seboj imam omaro, ki mi da občutek žive rdečine; zato naslikam rdečo, ki me zadovolji. Med to rdečino in belino platna nastane nek odnos. Poleg lahko postavim zeleno, tla lahko obarvam rumeno in med zelenim in rumenim (ki sem ga izbral) ter bledim platnom bodo spet nastali odnosi, ki me zadovoljijo. Toda ti resnični barvni toni si med seboj zmanjšujejo svoje učinke. Znaki, ki jih uporabljam, morajo biti uravnovešeni, da se ne uničijo med seboj. Da bi to dosegel, moram urediti svoje misli: odnos med toni mora biti tak, da jih bo podpiral, ne pa uničeval. Nova kombinacija bo sledila prvi in odrazila celoto moje predstave.



Primoran sem transportirati barve in zaradi tega se zdi, da se je slika popolnoma spremenila, ko je vsled vseh zaporednih sprememb rdeča kot dominantna prevzela mesto zeleni. Ne morem suženjsko kopirati narave; prisiljen sem jo interpretirati in jo podvreči duhu slike. Ko najdem vse odnose barvnih tonov, mora nastati iz tega živ barvni sklad, harmonija...« (Fischer Bücherei, 1961, v Butina, 1995, str. 72-73).

Razvoj modernističnih načinov je bil posledica industrijske revolucije. Pri moderni umetnosti gre predvsem za protest ljudi in umetnikov, ki so si želeli svobode človeka in njegovega duha, borili pa so se s svojimi umetniškimi spretnostmi. Razvoj modernega slikarstva razdelimo na dva umetniška protesta: prvi je ohranjal likovne vrednote preteklosti, drugi protest pa se je preteklosti odločno odpovedal. Skupno obema protestoma je bilo to, da so se oboji uprli proti služenju različnim ideologijam, ki so umetnike izkoriščale za propagande. Umetniki so začeli iskati in raziskovati svoje lastne likovne izraze, uporabljali so predvsem tematike družbenih sprememb (Butina, 1997b).

V modernizmu se je pojavnost barve odklonila od svoje mimetične vloge in se preusmerila k simboliki. Sčasoma so tudi barvne strukture postale bolj samostojne ter se odklonile od spominskih asociacij. Izrazna sredstva slikarske govorice so se v modernizmu reducirale ter izpostavile barvo kot emocionalno in psihično označevalko, ter hkrati kot čisto, brez pomensko likovno sredstvo, ki izpostavlja zavest o avtonomni slikarski praksi (Gnamuš, 2010).

V tem poglavju bom pod drobnogled vzela pet modernističnih načinov: impresionizem, postimpresionizem, ekspresionizem in fovizem ter pop-art. Za teh pet načinov sem se odločila, ker sem v svojem praktičnem delu izhajala iz specifičnih likovnih del, ki izvirajo iz omenjenih obdobj. Izbira del je temeljila tudi na tem, katera dela/avtorji so mi blizu, prav tako pa sem izbirala takšne načine v katerih sem se želela preizkusiti v praktičnem smislu izvedbe.

### 5.1 Impresionizem in postimpresionizem

Prve prilagoditve v slikarskem izražanju so nastale iz nenehnega spreminjanja in nestabilnosti moderne družbe. To se je izražalo v impresionizmu, kateri je hotel prikazati in ujeti bežni trenutek dneva. Sklicevali so se na znanost in s tem želeli pokazati, da so njihove slike bolj resnične od naturalističnih upodobitev. Iz svojih slik so izključili vso predmetnost, pomemben jim je bil le odnos med barvami upodobljenih objektov in ne objekti sami po sebi. Iz nezanimanja po predmetnosti so pripravili pot nepredmetnemu oz. abstraktnemu slikarstvu. Zaradi znanosti so svoje slike razbili na drobne delčke, umetniki so prikazovali optične sestavne

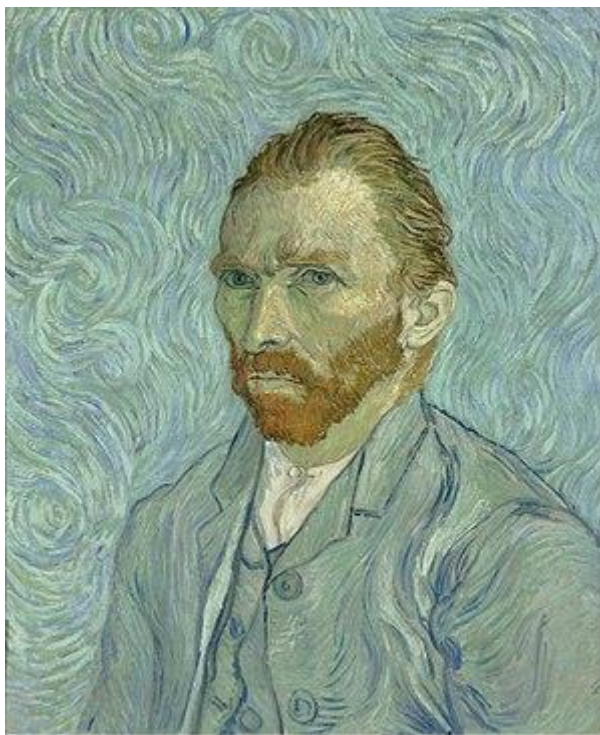
dele, uporabljali so čiste barvne madeže in s tem odprli vrata moderni umetnosti (Butina, 1997b).

Butina (1997a) pravi, da so impresionisti izhajali iz elementov, ki so bili sestavljeni iz likovnih enot – čutnih občutkov, oziroma iz tako imenovanih vidnih senzacij barve. Barva je torej postala ena od osnovnih in najpomembnejših elementov v slikarstvu – postala je zakon.

V impresionizmu se združita tako optični kot tudi materialni vidik barve. Iluzija se ustvari s pastoznimi nanosi, ki opazovalcu ob bližnjem pogledu pokažejo le materijo barve, ki pa iz slikarskega postopka deluje precej deziluzionistično. Slikarji strukturirajo sliko z barvnimi madeži ter ploskvami, ki se povežejo brez potrebe po konturah. Slikarji sliko gradijo od znotraj navzven, od najmanjše forme do dodelane oblike (Gnamuš, 2010).

Impresionizmu je sledilo obdobje post impresionizma. V tem obdobju »kraljujejo« vijuge Van Gogha in čisti barvni vtisi Matissa ter Gaugina. Uporabljali so vijugaste poteze ekspresivnih barv in sprostili »zategnjenost« slikanja narave z uporabo čistih barv. Matisse je zagovarjal dejstvo, da natančnost ni resnica. Trdil je, da obstaja le notranja, prirojena resnica, ki jo vidimo na zunanosti stvari in govori iz njihovih podob (Butina, 1997b).

Če si pobliže pogledamo Van Goghove poteze, zasledimo ekspresivno ter nervozno slikarsko fakturo. Ta faktura je nabita z gestualnostjo ter neke vrste odziv na Goghovo ujetost v njegovih emocionalnih nihanjih. V njegovih delih vidimo močne barvne kontraste, ki prikazujejo intenzivnost Goghovega doživljanja. Napetost se večja s slikarskimi anomalijami, ki nastajajo z neskladnostjo slikovne površine in iluzije. Slikar pretirava z uporabo barve glede na realnost; le-ta je nenaravna in izumetničena, saj je v prvi vrsti pomen slikarjevega doživljanja in ne realnost. Zelo opazni so tudi odkloni od realističnega prikazovanja, še posebej pri njegovih avtoportretih, kjer van Gogh artikulira svoje psihološko doživljanje in prikazuje lastna občutja v obliki podobe (Gnamuš, 2010).



*Slika 15: Vincent van Gogh, Avtoportret, 1889, olje na platno*

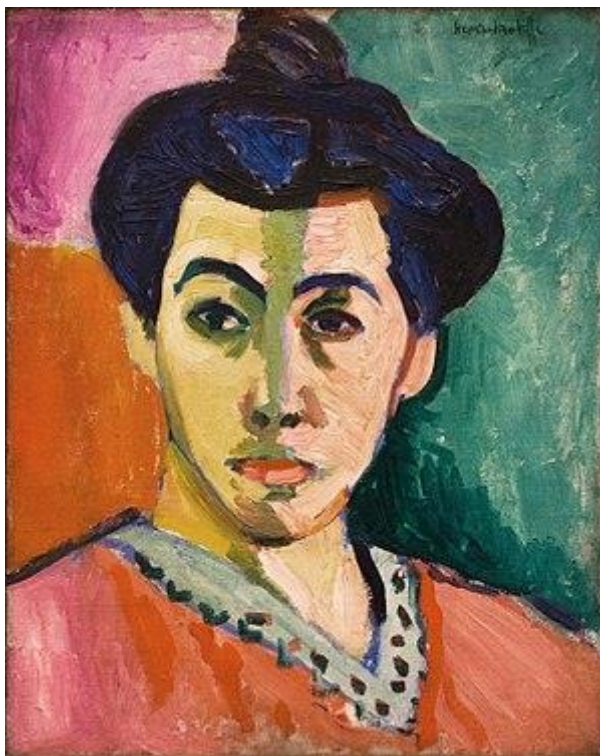
## 5.2 Ekspresionizem in fovizem

Koncept »psihičnega naturalizma«, ki ga izoblikujejo Van Goghove in Munchove ekspresionistične poteze, se prenesejo na slikarstvo nemškega ekspresionizma. Iz tega se razvije vtis ekspresivne in pretirane izraznosti, ki ponazarja specifično predstavo ali stanje. Zelo pogosto se pojavljajo tipizirani izrazi, ki poudarjajo določene značilnosti, tipične za specifičen pomen in prizanašajo k skupni izkušnji (Gnamuš, 2010).

Ekspresionizem in fovizem sta umetniška načina, v katerem umetniki ne poskušajo prikazati objektivne realnosti, temveč s pomočjo predmetov ali odzivov vzbuditi subjektivne odzive v osebi. Umetnik te subjektivne vtise uresničuje z izkrivljanjem, pretiravanjem, primitivizmom in fantazijo ter z živo, zbadljivo, nasilno ali dinamično uporabo formalnih elementov. V širšem smislu je ekspresionizem eden glavnih tokov umetnosti poznega 19. in 20. stoletja. Korenine ekspresionizma so zrastle v delih Vincenta van Gogha, Edvarda Muncha in Jamesa Ensorja – vsi izmed omenjenih avtorjev so v obdobju 1885–1900 razvili zelo osebni slikarski slog. Uporabljali so izrazne možnosti barv in črt in z njimi raziskovali dramatične in čustvene tematike. Pogosti motivi v ekspresionizmu so bili strah, groza, groteska, pojavljalo se je pa tudi slikanje narave s halucinacijsko intenzivnostjo. Oddaljili so se od dobrednega upodabljanja narave in s tem težili k izražanju subjektivnih pogledov in stanju duha (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2019).

Fovizem je kratko umetniško gibanje, nastalo je med leti 1904 in 1908. Fovisti se niso poskušali pretvarjati, da njihove slike temeljijo na realnosti. Slikanje npr. kože, je lahko bilo modro ali zeleno, nebo je lahko bilo rdečo – vse je bilo odvisno od trenutnih emocij. Niso čutili potrebe po tridimenzionalnem slikanju (Hodge, 2009).

V fovizmu barva torej več ni podrejena upodabljanju motiva v neki specifični svetlobni situaciji. Barva in predmeti se osamosvajajo z vpeljavo barvnih ploskev, ki so tokrat večje, bolj intenzivne in bolj ekspresivne; slikarji le-te kombinirajo v komplementarnem kontrastu. Tudi fovisti zapostavljajo emocionalni vidik do stvari, barve pa podrejajo na tak način, da likovno dajejo najboljši možni učinek glede na izbrano kompozicijo. Eden izmed predstavnikov fovizma je Matisse, ki doživlja barvo kot fenomen, s katero lahko ustvarja lastne predstave in psihološke učinke. Gnamuš (2010, str. 123) pravi: »Matisse ne zanima podajanje minljive, nenadne senzacije, temveč sinteza in kondenzacija sosledja vtisov v barvni harmoniji, ki ni več odvisna od pojavnosti v naravi, ampak je subjektivna interpretacija in nosilka razpoloženjskega vtisa«. Matisse posega po slikanju velikih, kontrastno enotnih ploskev, s katerimi začutimo motiv in intuitivno barvno senzacijo. Barvna razmerja uporablja tako, da se barve med seboj ne trejo, temveč vzajemno podpirajo. Pri tem Matisse z količino in intenzivnostjo vzpostavi en dominanten ton, katerega drugi sorazmerno uglašujejo. Njegova izbira barv je odvisna od njegovega razpoloženja, nima začrtane sheme in ravno zaradi tega je njegovo slikanje izjemno fleksibilno. Zanima ga integriteta barvnih ploskev, se pravi barvna površina, ki je enotno pobarvana, saj je mnenja, da taka raba barve doseže največjo moč. Z barvo redefinira koncept prostora, saj se znotraj barvne postavitve prostor razbija, kljub temu pa lahko tri dimenzionalnost vseeno občutimo. Matisse uporablja dinamične barvne trke, ki očesu narekujejo smer pogleda in povzročajo preskakovanje med eno ter drugo barvno ploskvijo, ter omogočajo opazovanje motiva ali ozadja, ki si z barvno napetostjo konkurirata (Gnamuš, 2010).



Slika 16: Henri Matisse, Zelena črta, 1905, olje na platno

### 5.3 Pop-art

Po drugi svetovni vojni je prišlo do novih velikih sprememb, med drugim tudi v umetnosti. Umetniki so se počutili brezupno, prežemal jih je strah pred popolnim uničenjem. Iz teh razmer je prišel na plano pop-art in nova figuracija. Temeljila sta na svojevrstnem naturalizmu. Šlo je predvsem za to, da so umetniki zanikali uporabno funkcijo predmetov in jih prikazali v neki likovni upodobitvi. Namen popartistov ni bil več protest, temveč popolno nasprotje – bili so pripravljeni pristati na vse, kar lahko človeka tehnično zadovolji. S popartom se v slikarskem smislu nekako sklone krog: od klasične upodobitve predmetov pa vse do dejanske uporabe materialov v likovnih stvaritvah (Butina, 1997b).

V tem obdobju je na umetnost imel velik vpliv učinek medijske družbe. Pomemben predstavnik pop-arta je Andy Warhol, ki za razliko od post impresionistov in ekspresionistov ne posega po deformacijah telesa, temveč do telesa pristopa s pomočjo formacijske moči medijskih podob ter podob, ki so se v tistem času pojavljale kot standardizirane predstave. Le-te so s svojimi ponovitvami razvrednotile smisel in zavrle učinek ekspresije. Warhol je na motive svojega upodabljanja gledal enakovredno – zanj je bila človeška podoba enako obravnavana kakor pločevinka juhe. Ne ukvarja se z anonimnostjo posameznika, temveč le-tega transformira v medijsko ikono ali kliše, ki je znotraj potrošniške kulture enako pomemben kot kateri koli drug predmet. Warhol teži k ekspresiji telesa in k njegovi prikriti govorici, katere distorzije telesa

več ne zadovoljijo. Preide k drugi izrazni obliki, kjer živo telo postane »subjekt in objekt dela« (Gnamuš, 2010).

Pop art je dandanes en najbolj prepoznavnih likovnih načinov zaradi naslednjih karakteristik: (Invaluable: The world's premier auctions and galleries, 2018):

- Prepoznavne podobe: Pop-art je uporabljal podobe in ikone priljubljenih medijev in predmetov tistega časa. To je vključevalo komercialne predmete, kot so npr. pločevinke za juho, prometni znaki, fotografije znanih osebnosti, časopisi in drugi predmeti, priljubljeni v komercialnem svetu. Vključene so bile tudi blagovne znamke in logotipi.
- Svetle barve: Za Pop-art so značilne žive in svetle barve. Primarne barve - rdeča, rumena in modra - so bile za pop-art zelo pomembne; pojavljale so se v številnih znanih delih, zlasti v delih Roya Lichtensteina.
- Ironija in satira: Humor je bil ena glavnih lastnosti pop-arta. Umetniki so uporabili neko podobo z namenom, da bi podali mnenje o aktualnih dogodkih, se zabavali in izzivali status quo.
- Inovativne tehnike: Številni pop umetniki so se ukvarjali z grafičnimi procesi, kar jim je omogočilo hitro reproduciranje slik v velikih količinah. Andy Warhol je uporabljal sitotisk, postopek, pri katerem črnilo prenesemo na platno ali papir s pomočjo mrežice in šablone. Roy Lichtenstein je kot svoj razpoznaven vizualni slog uporabil litografijo in tisk z kovinsko ploščo ali s kamnom. Pop izvajalci so pogosto uporabljali podobe iz drugih področij »mainstream« kulture in jih vključevali v svoja umetniška dela, bodisi spremenjena bodisi v prvotni obliki.
- Mešani mediji in kolaž: Pop umetniki so pogosto kombinirali različne materiale in različne vrste medijev.



*Slika 17: Andy Warhol, Marilyn Monroe (Hot Pink), 1967, sitotisk*

## 6. Praktični del

### 6.1 Uvodni del

V diplomski nalogi sem se v praktičnem delu ukvarjala z problemom prikaza dvodimenzionalnosti na tridimenzionalnem objektu.

Spoprijemala sem se z vprašanjem, ali lahko prikažemo iluzijo dvodimenzionalnosti na tridimenzionalnem objektu, razmišljala pa sem tudi o tem, kako z tehniko poslikave telesa poslikati tri dimenzionalni nosilec (obraz), na različne modernistične načine (post impresionistični, fovistični in pop art način) ter preveriti ali nam tridimenzionalnost nosilca to sploh omogoča.

Osredotočila sem se torej na portretno slikarstvo. Praktično delo je potekalo v dveh delih: najprej sem naslikala avtoportret na dvodimenzionalni nosilec, se pravi na platno, z razlogom, da bi dobila občutek slikanja znanega likovnega dela, nato pa sem v drugem delu to prenesla na človeško telo – ustvarila sem impresionistični avtoportret, ekspresionističen avtoportret in pop art avtoportret. Z besedo avtoportret se nanašam na poslikavo obraza in telesa, z poustvarjanjem potez le-teh, v prej omenjenih načinih in ne na dejansko slikanje avtoportreta. Menim, da je bilo odslikati portret/reprodukcijo portreta na človeško telo primerno za obravnavanje moje tematike, saj sem se lahko fokusirala na realno »podlago« (se pravi obraz, telo) ter jo rekonstruirala in poustvarila v izbranih likovnih obdobjih.



Ustvarila sem žive slike – poslikave, pri čemer sem eksperimentirala z modernističnimi načini. Z pojmom »žive slike« sem jih poimenovala zato, ker sem nosilka mojih slik jaz sama. Preizkusila sem se v slikanju impresionističnega, ekspresionističnega in pop art načina in črpala iz specifičnih del umetnikov, ki so ustvarjali v omenjenih obdobjih. Le ti so bili tudi moja inspiracija za ustvarjanje različnih načinov (barva, poteze čopiča, nanos barve) reprodukcij znanih likovnih del. Odkrivala sem, kako barva, poteze čopiča in nanos barve vplivajo na končno umetniško delo in vtis katerega umetniškega obdobja ustvarijo.

Vsako končano delo sem nato fotografirala in to je končno likovno delo.

Naloga se mi je sprva zdela zahtevna, vendar je s svojo zahtevnostjo prinašala zanimiv izziv, katerega sem bila pripravljena sprejeti. S svojo kompleksnostjo me je spodbujala k razmišljanju in raziskovanju pri pisanju diplomske naloge.

## 6.2 Motiv

Že od vsega začetka me je pri umetniškem ustvarjanju najbolj privlačilo človeško telo – deli telesa, različne velikosti in oblike telesa, njegovo gibanje, neponovljivi in edinstveni obrazi ter detajli, ki jih lahko opazimo – seznam je neskončen. Med raziskovanjem sem razmišljala, da je inspiracija umetnikov že skozi celotno zgodovino portret – celoten ali delni. Med opazovanjem likovnih del sem opazila, da se dejansko umetniki skozi zgodovino trudijo prikazati svoj slikarski objekt, ki je tridimenzionalen, na dvodimenzionalnem nosilcu – se pravi platnu. Ob tem sem dobila idejo, da bi lahko poskusila nekaj popolnoma nasprotnega, in sicer poslikati živo človeško telo in iz njega ustvariti videz dvodimenzionalne slike. Predmet mojih upodobitev je torej lasten avtoportret, katerega sem poslikala in ustvarila iluzijo dvodimenzionalnosti. Spraševala sem se, kako spremeniti prostorskost v ploskovitost.

## 6.3 Prvi praktični del

V prvem praktičnem delu sem slikala reprodukcije znanih umetniških del na platno. Odločila sem se za reprodukcijo treh umetniških del, in sicer van Goghov avtoportret, Zeleno črto od Matisa ter Warholovo Marilyn. Pri izbiri referenc sem izbirala dela, ki so me vizualno pritegnila, izbirala sem pa tudi specifične umetniške načine, saj me je zanimalo kako zahtevno je na slikarski način reproducirati izbrana dela. Ob tem sem uporabljala enake barve in slikala na vizualno enak način kot izbrane reference. Bistvena razlika, ki se je pojavila med izbranim referenčnim delom in mojim delom, je bila ta, da sem obraz iz referenčnega (avto)portreta spremenila v lasten avtoportret. Slikala sem v tehniki akrila. Tudi pri tehnikah izvedbe prihaja



do razlik med referenčnimi in mojimi deli. Van Goghovo in Matissova slika sta namreč naslikani v oljni tehniki, medtem ko je Warholova Marilyn ustvarjena v tehniki sitotiska.

#### 6.4 Drugi praktični del

V drugem delu slikarske izvedbe sem se ukvarjala s poskusom prikaza dvodimenzionalnosti na tridimenzionalnem nosilcu. Pri tem sem uporabljala Snazaroo barve za poslikavo telesa, ki temeljijo na vodni osnovi. Lynn Schockmel Body Art (2019) piše o tem, da obstaja veliko različnih vrst barv, ki jih je za poslikavo telesa mogoče uporabiti. To je ključnega pomena, saj so nekatere barve primerne za celotno poslikavo telesa, medtem ko so druge lahko nevarne za občutljivejša področja kože. Barve na vodni osnovi so ena izmed najvarnejših možnosti za poslikavo telesa. Narejene so tako, da so nestrupene, običajno nealergene in se zlahka odstranijo z milom ter vodo. Čeprav ta vrsta potrebuje pogostejše popravke in ni dolgotrajno obstojna, je primerna opcija pri slikanju po občutljivejših tipih kože, saj je narejena v skladu s strogimi varnostnimi standardi (Lynn Schockmel Body Art, 2019).

Barve delujejo na zelo podoben način kot akvareli, saj z dodajanjem vode postanejo precej tekoče. Razlika je ta, da so akvareli precej bolj transparentni od barv za poslikavo telesa, ki so precej prekrivne. Kljub svoji prekrivnosti, sta bila potrebna dva osnovna nanosa barve na obraz, iz katere sem potem gradila končni videz. Zelo priročna značilnost teh barv je ta, da se jih da tudi mešati.



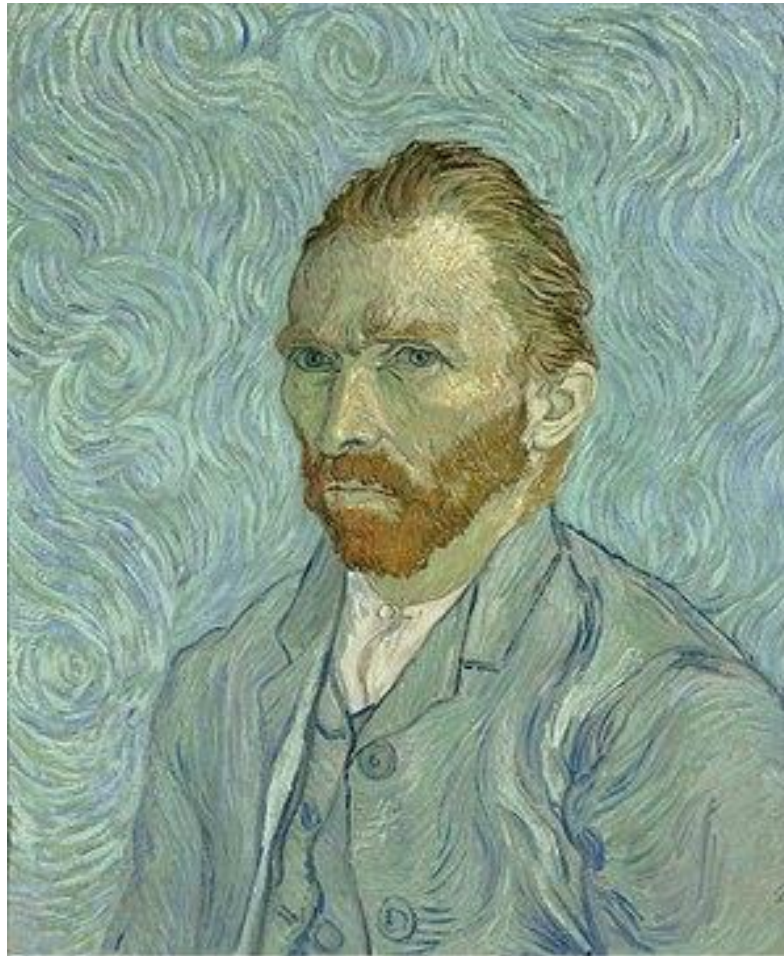
Slika 18: Snazaroo barve za poslikavo telesa

## 7. Primerjalna analiza

V sledečem poglavju bom podrobneje predstavila referenčna umetniška dela, moja avtorska dela na platnu, ki so inspirirana po referenčnih delih ter bodyart izvedbe. S primerjalno analizo želim prikazati podobnosti in razlike slik, ki so se med delom pojavile ter predvsem ugotoviti, ali mi je uspelo prikazati vtis dvodimenzionalnosti na tridimenzionalnem nosilcu.

### 7.1 Van Gogh (Avtoportret)

#### 7.1.1 Referenčno umetniško delo



*Slika 19: Vincent van Gogh, Avtoportret, 1889, 65 x 54 cm, olje na platno*

Delo, ki sem ga izbrala za svojo prvo umetniško referenco je Avtoportret Vincenta van Gogha, iz leta 1889. Slika spada v umetniško obdobje post impresionizma.

V prikazanem avtoportretu ima umetnik oblečen suknjič, namesto obleke, v kateri je običajno slikal. Pozornost je usmerjena v obraz. Njegove obrazne poteze so trde in izmučene, njegove zelene oči se na nek način zdijo nepopustljive in tesnobne. Prevladujoča barva je bleda turkizna barva, kateri v komplementarnem kontrastu nasprotuje ognjena oranžna barva umetnikove

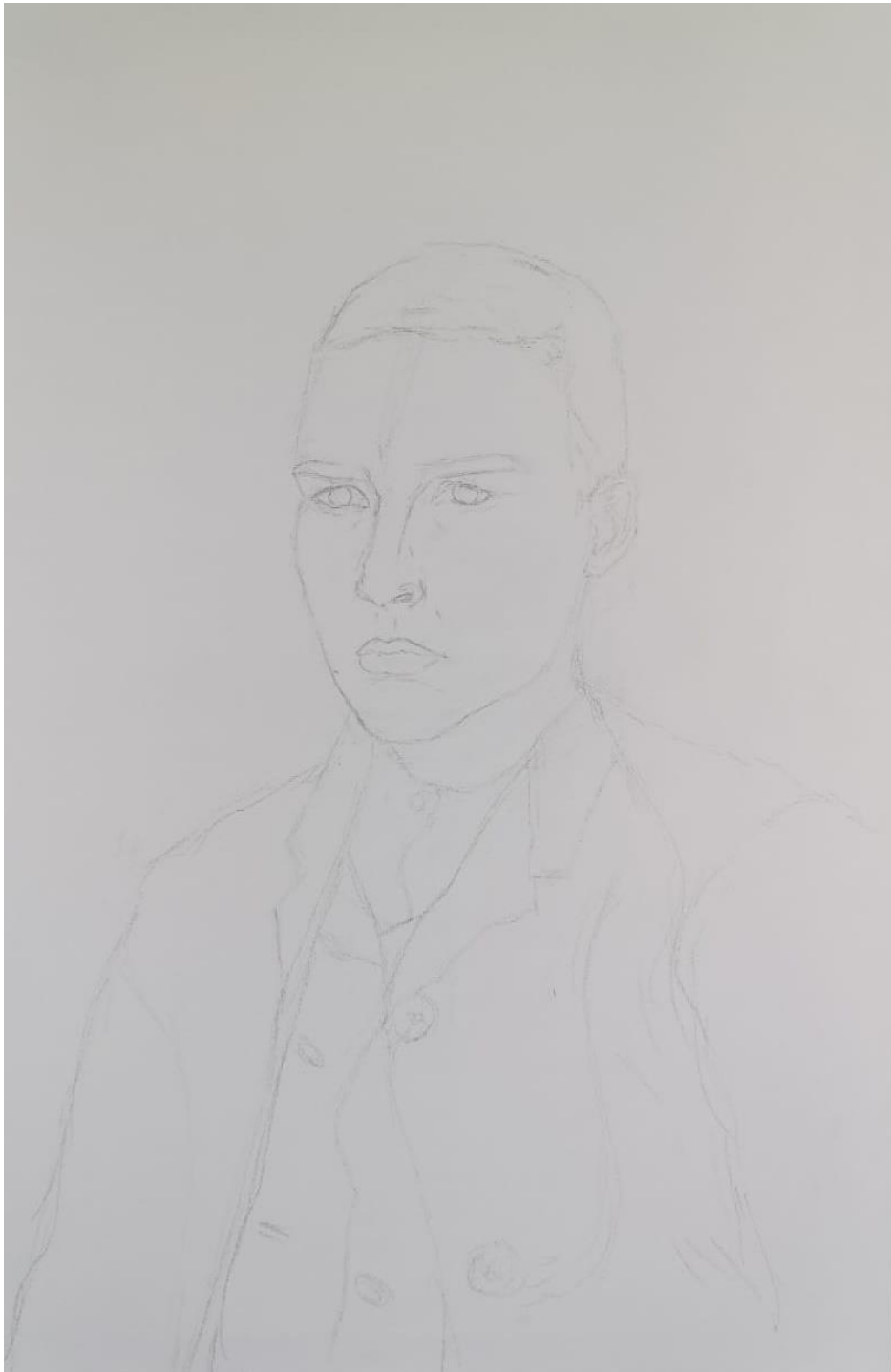


brade in las. Nepremičnost modela je kontrastna z valovitimi lasmi in brado in obenem poudarjena v halucinacijskih arabeskah ozadja (Musée d'Orsay, 2020).

#### 7.1.2 Slikarska izvedba



*Slika 20: Nuša Dijak, Gog, 2020, 50 x 70 cm, akril na platno*

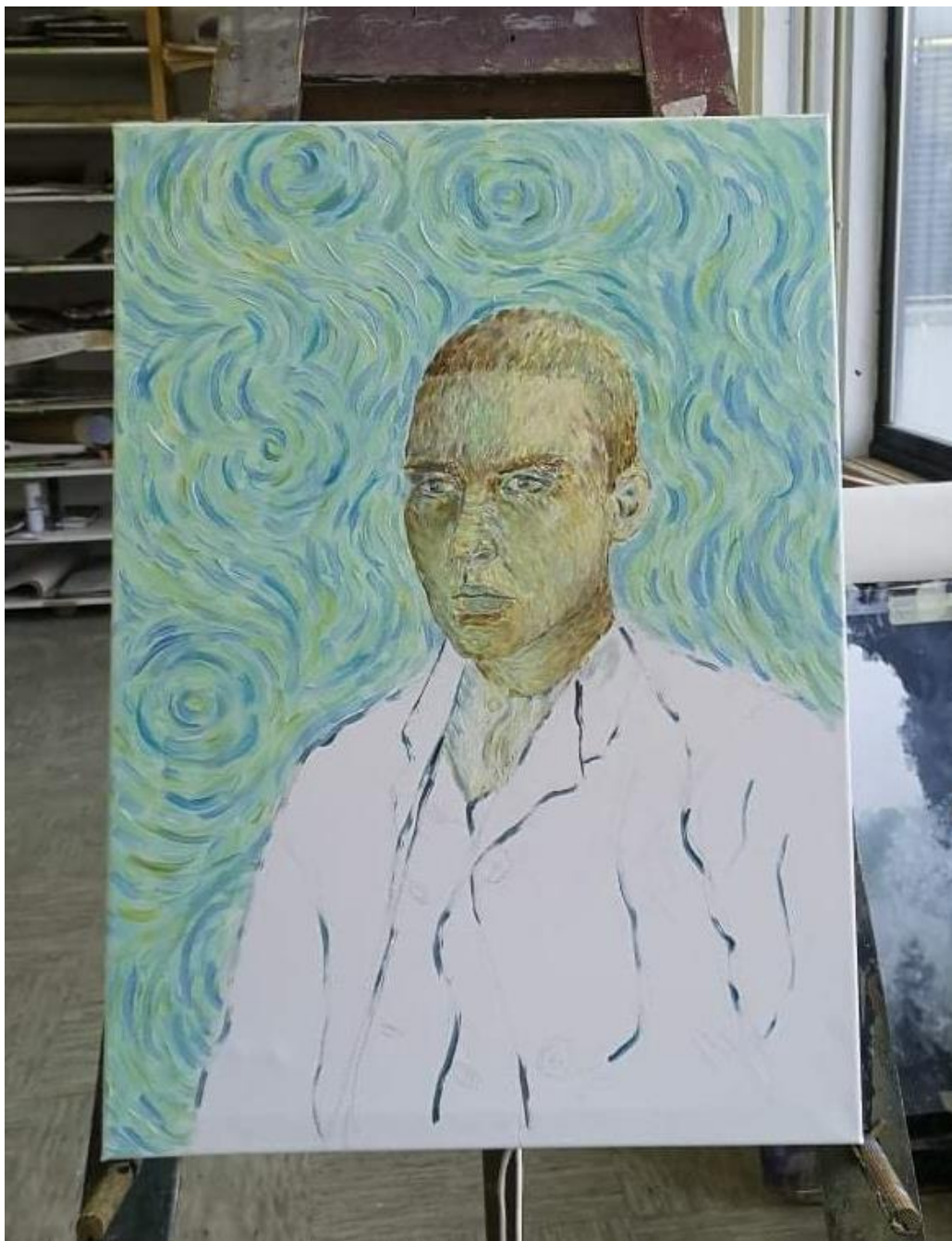


*Slika 21: Gog v nastajanju 1*



*Slika 22: Gog v nastajanju 2*





*Slika 23: Gog v nastajanju 3*

Prva likovna reprodukcija, ki sem jo naslikala je van Goghov avtoportret. Najprej sem izbrani motiv – avtoportret, naslikala na dvodimenzionalni nosilec in se spraševala o likovnih tehnikah ter o barvah, linijah in potezah, ki jih je v tem delu uporabljal Vincent van Gogh. Pri tem je pomembno omeniti veliko razliko – van Gogh je namreč pri svojem avtoportretu uporabil tehniko olja, jaz pa sem slikala z akrili. Bolj kot o tehniki, sem razmišljala o njegovih likovno formalnih izhodiščih in realizacijah, se pravi, na kakšen način je Vincent van Gogh likovno artikuliral svoje umetniško delo.

Pri slikanju sem uporabljala precej kratke poteze čopiča, ki so bile večinoma intuitivne ter sledile potezam obraza. Želela sem ustvariti »migetajoči« vtis, s katerim bi slika zaživela na takšen način, kot »živijo« van Goghove slike. To omeni tudi Gnamuš (2010), ki omeni, da je faktura, ki jo van Gogh uporablja nabita z gestualnostjo. Uporabljala sem tako hladne, kot tople odtenke ter jih izkoriščala na način kot ga omenja Butina (2000) – barve, ki so svetlejše in toplejše, so bliže opazovalcu, medtem ko so temnejše in hladnejše barve bolj oddaljena od opazovalca. V obrazu večinoma vidimo tople tone, ki se dopolnjujejo z hladnimi toni v sukniču in ozadju. Celotna slika deluje bolj hladno kot toplo, saj v ozadju – ki je velik del slike, prevladujejo hladni modro turkizni toni. V sliki se tako vzpostavi močan toplo hladni kontrast. O tem spregovori tudi Gnamuš (2010), ki zapiše, da se v van Goghovih delih pojavljajo močni barvni kontrasti, ki prikazujejo intenzivnost Goghovega doživljanja. Če opazujemo barve, lahko dobimo občutek izumetničenosti in nenaravnosti. Gnamuš (2010) potrdi, da je slikar uporabljal takšne barve in omeni, da je v prvi vrsti pomen slikarjevega doživljanja, ne pa realnost. Gogh je torej prikazoval lastno psihološko doživljanje, kar sem želela ujeti tudi jaz z nekoliko strogim in brezčutnim pogledom.

Barve, ki sem jih uporabljala, so čiste, poteze pa so ekspresivne in nervozne. V ozadju se nahajajo spirale, ki se širijo po prostoru in vzpostavljajo dinamiko ter gibanje v prostoru. Ob tem razmišljam, kaj bi lahko bil ta prostor za avtoportretom: je namišljen, je prikaz psihološkega stanja ali je le zapolnitev prostora? Po besedah Gnamuš (2010) spoznamo, je van Gogh ustvarjal napetost, ki se veča s slikarskimi anomalijami, ki nastajajo z neskladnostjo slikovne površine in iluzije.



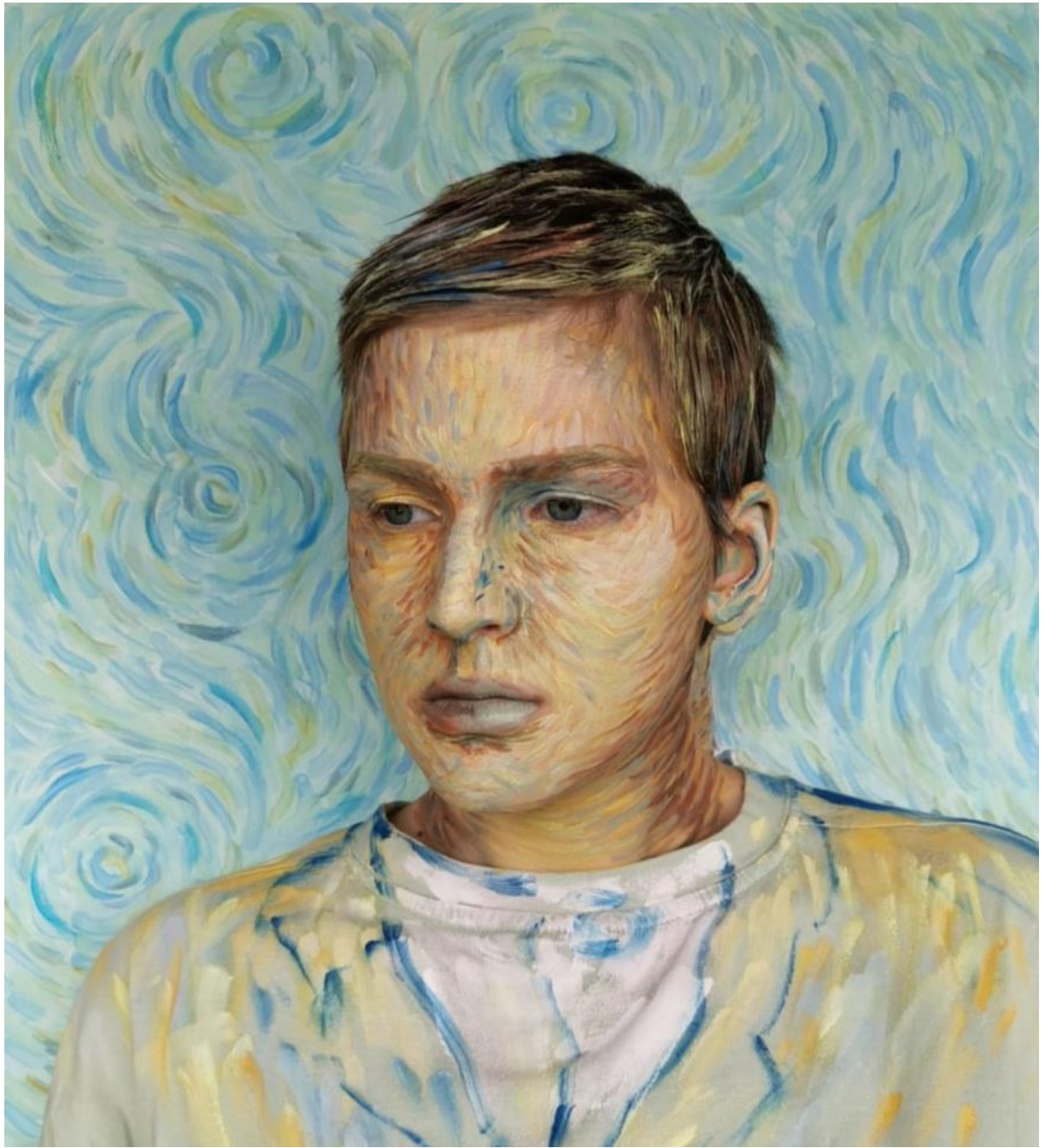
7.1.3 Bodyart izvedba



*Slika 24: Goganje 1*



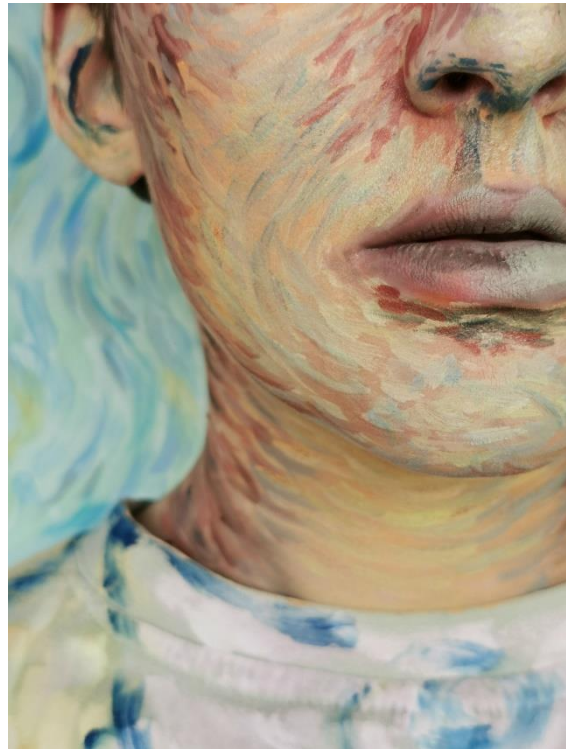
*Slika 25: Goganje 2*



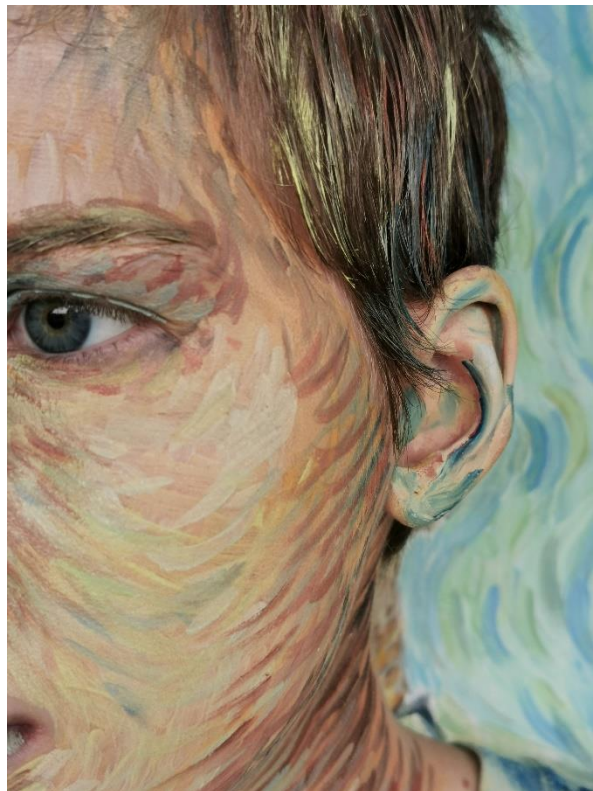




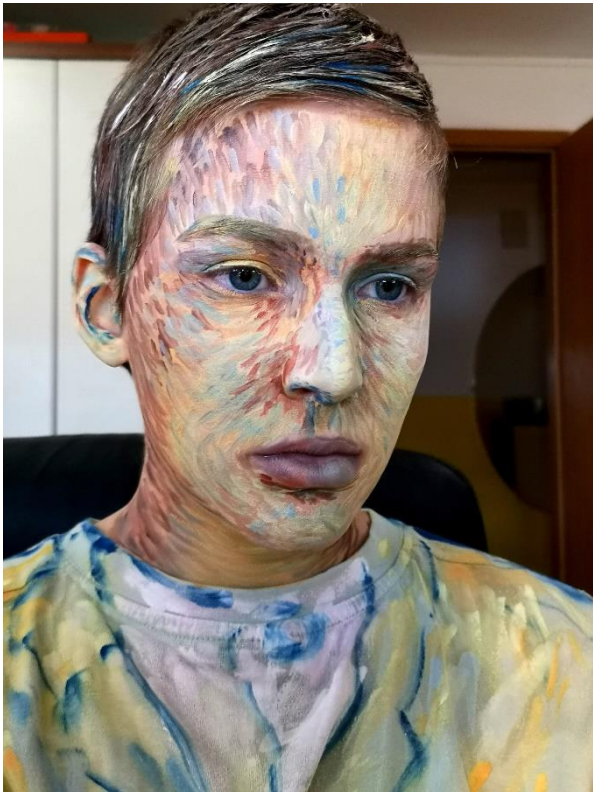
*Slika 26: Goganje detajl 1*



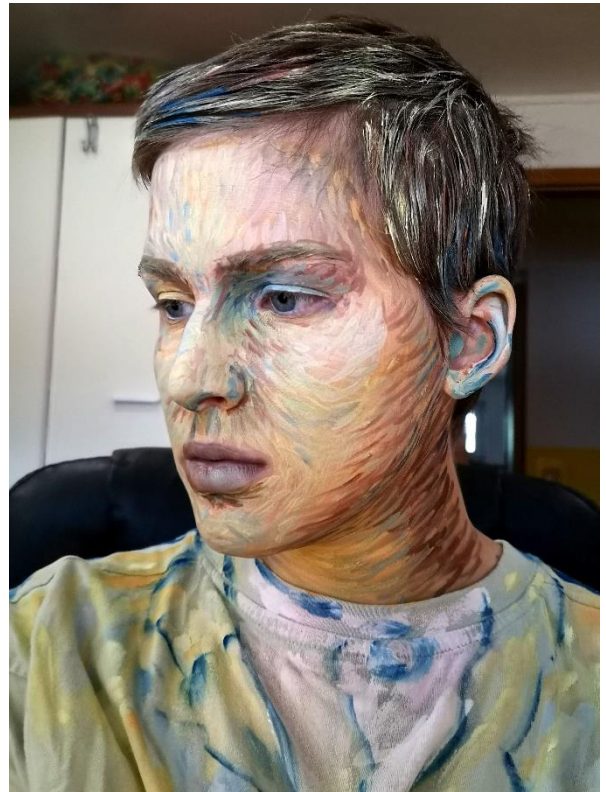
*Slika 27: Goganje detajl 2*



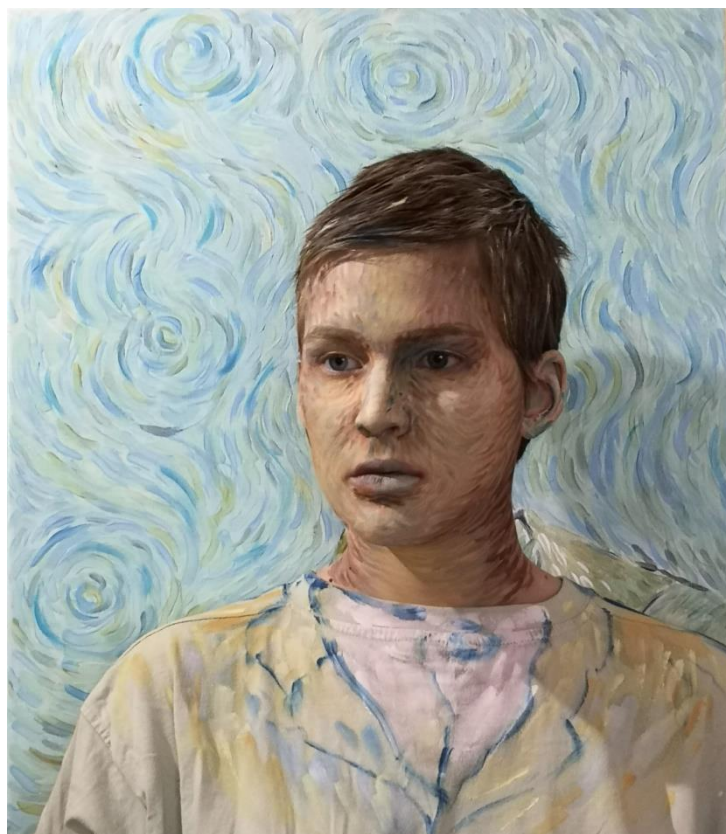
*Slika 28: Goganje detajl 3*



*Slika 30: Goganje v procesu 1*

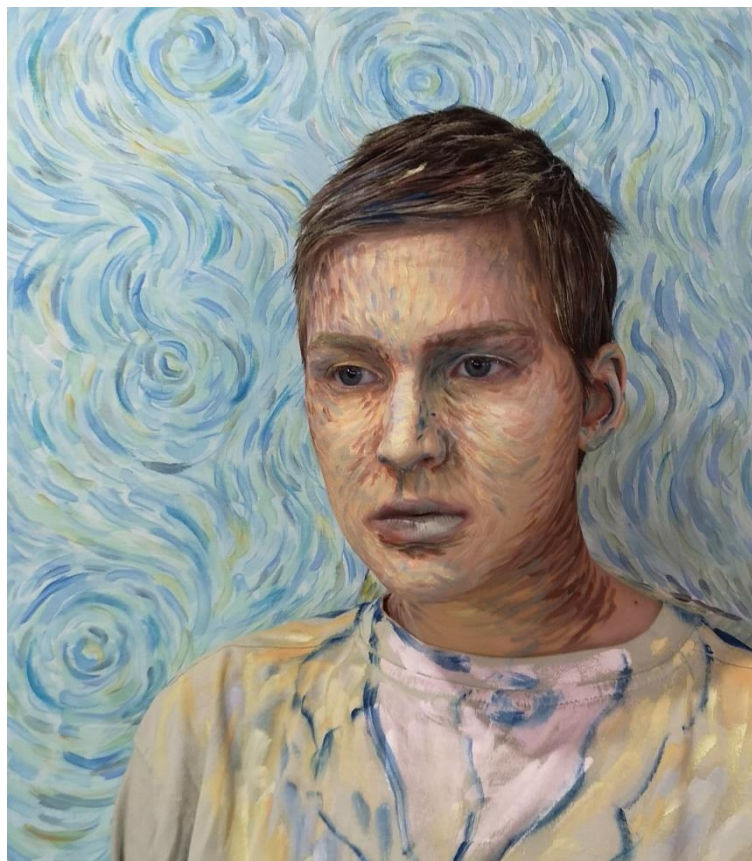


*Slika 29: Goganje v procesu 2*



*Slika 31: Primer slabe svetlobe 1*

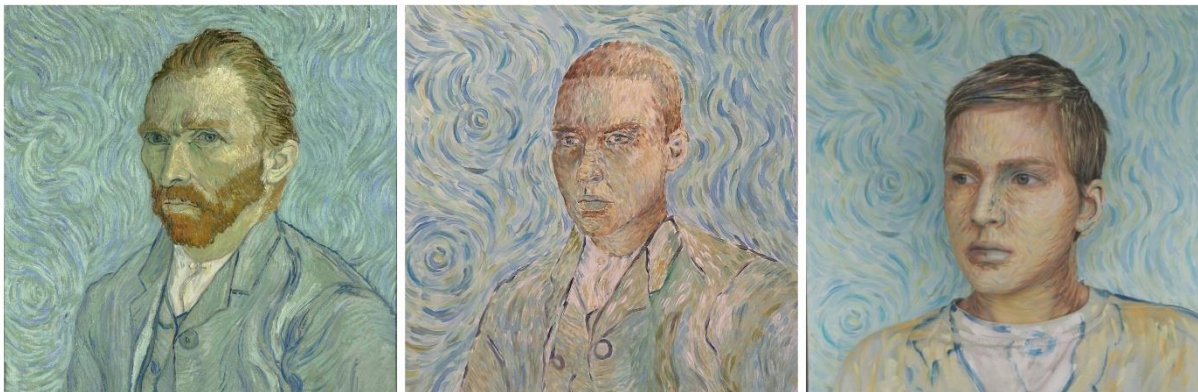




*Slika 32.: Primer slabe svetlobe 2*

V drugem delu slikarske izvedbe sem se ukvarjala z poskusom prikaza dvodimenzionalnosti na tridimenzionalnem nosilcu. Barve sem nanašala na enak način kot pri slikanju na platno. Pri slikanju na tridimenzionalni nosilec se sence precej izgubijo, zato sem pazila, da sem jih bolj poudarjala in ustvarjala vtis dvodimenzionalne slike. Ob končnem fotografiranju poslikanega obraza sem ugotovila, da ima osvetlitev izjemo pomembno vlogo pri prikazovanju dvodimenzionalnosti. Paziti sem morala, da ni bilo vidnih odsevnih senc in da je osvetlitev bila karseda enakomerna. V nasprotnem primeru je senca »izdala« občutek dvodimenzionalnosti.

#### 7.1.4 Primerjalna analiza

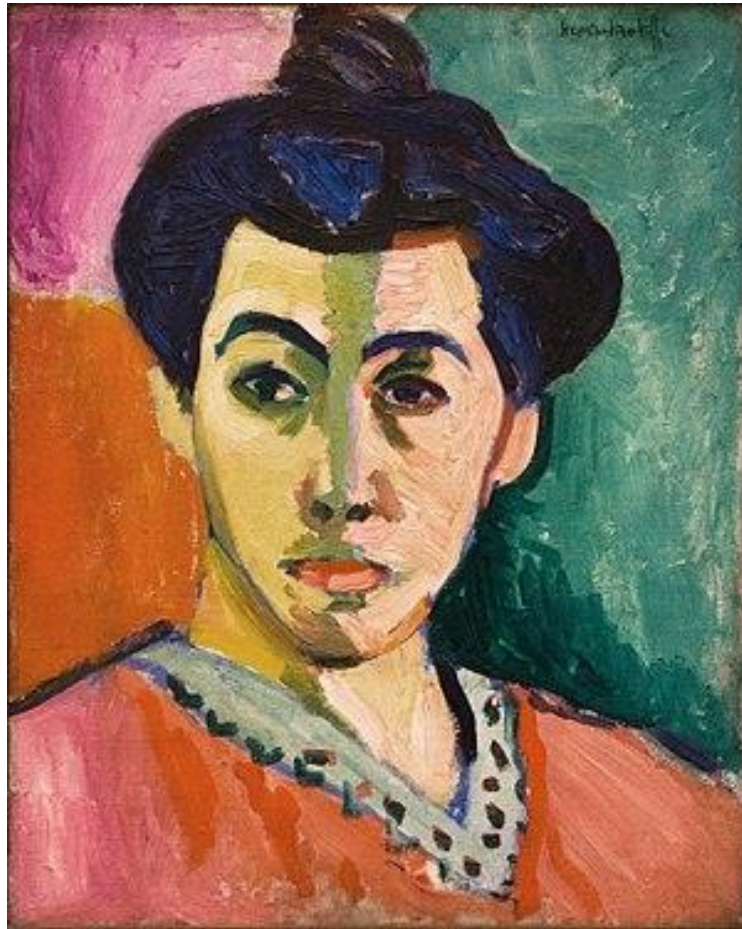


*Slika 33: Primerjava 1*

V primerjavi ugotovim, da se barvna shema res dobro ujema. Možno je, da prihaja do barvnih razlik, saj so vse tri slike bile fotografirane/skenirane (v primeru originalnega dela) z drugim fotoaparatom. Tudi to lahko torej na nek način vpliva na kontraste, nasičenost barv ipd. Zdi se mi, da ob tako pomanjšani sliki dvodimenzionalnost ne pride tako do izraza, kot če Goganje opazujemo v velikem formatu ali – še boljše – v živo. Zdi se mi, da se dvodimenzionalnost lahko začuti, vendar jo izdaja blesk v očeh in detajlni lasje, kateri v naslikani različici niso tako izraziti, oz. so prikazani na popolnoma drugačen način, ki je pri bodyart verziji bil nemogoče praktično izvedljiv, saj tekstura las tega ni omogočala.

## 7.2 Matisse (Zelena črta)

### 7.2.1 Referenčno umetniško delo



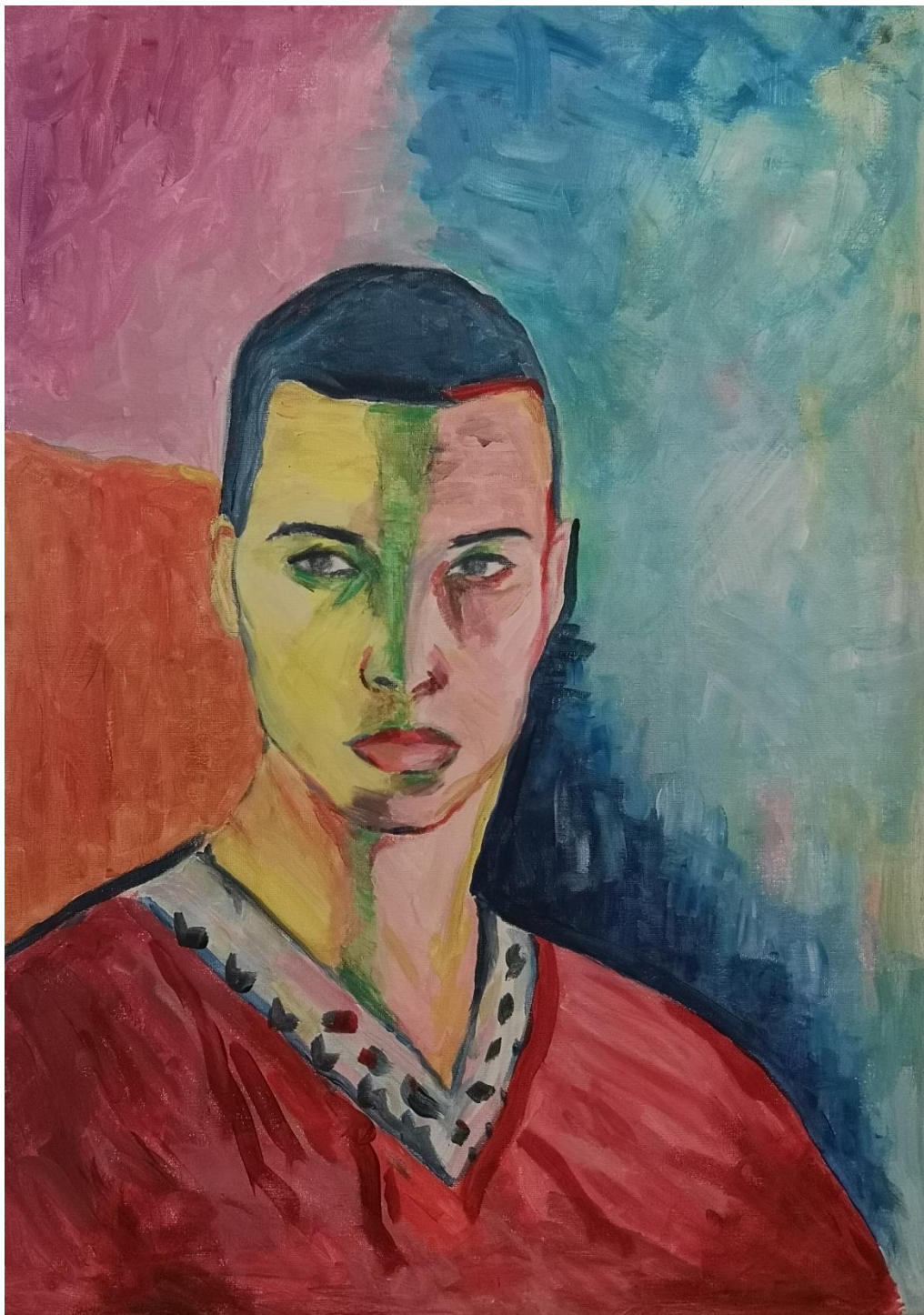
*Slika 34: Henri Matisse, Zelena črta, 1905, 40,5 x 32,5 cm, olje na platno*

Delo Henri Matissa, Zelena črta iz leta 1905 je moja druga referenca, katero sem izbrala. Spada v obdobje fovizma.

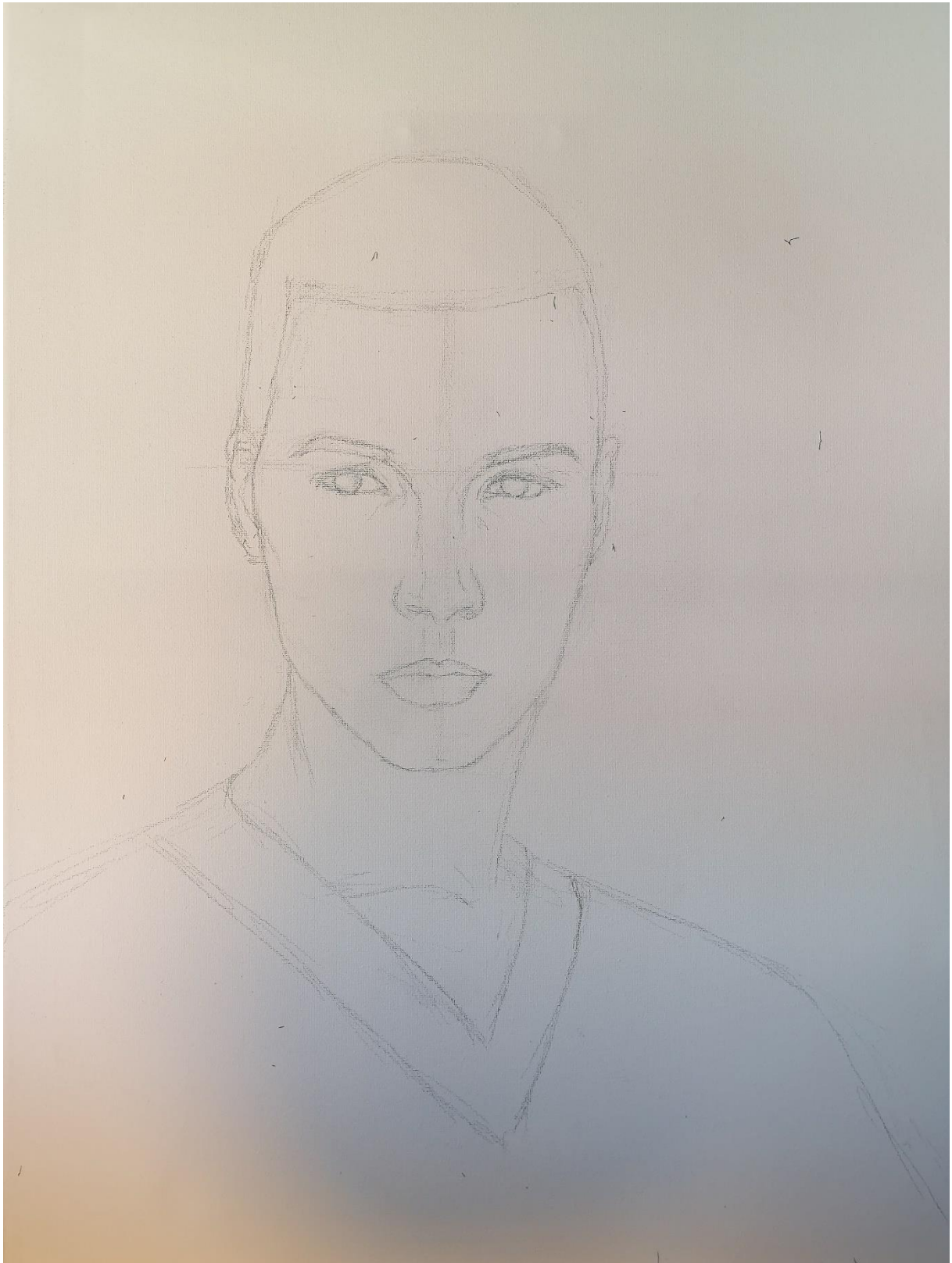
Portret gospe Matisse Zelena črta prikazuje, kako lahko slika postane močno izrazna z zelo malo preprostimi potezami. V sliki so prisotni močni barvni kontrasti, ki so značilni za Matissove slike z začetka dvajsetega stoletja. Le-ti so ključnega pomena, saj tej majhni sliki (40,5 x 32,5 cm) dajejo izrazito vizualno moč. Zelena črta, deli obraz na dve polovici, hladno in toplo, prispeva k dvodimenzionalnemu učinku, zaradi katerega je portret podoben maski ter rahlo teži k abstrahiranju (Google Arts & Culture, b.d).



7.2.2 Slikarska izvedba

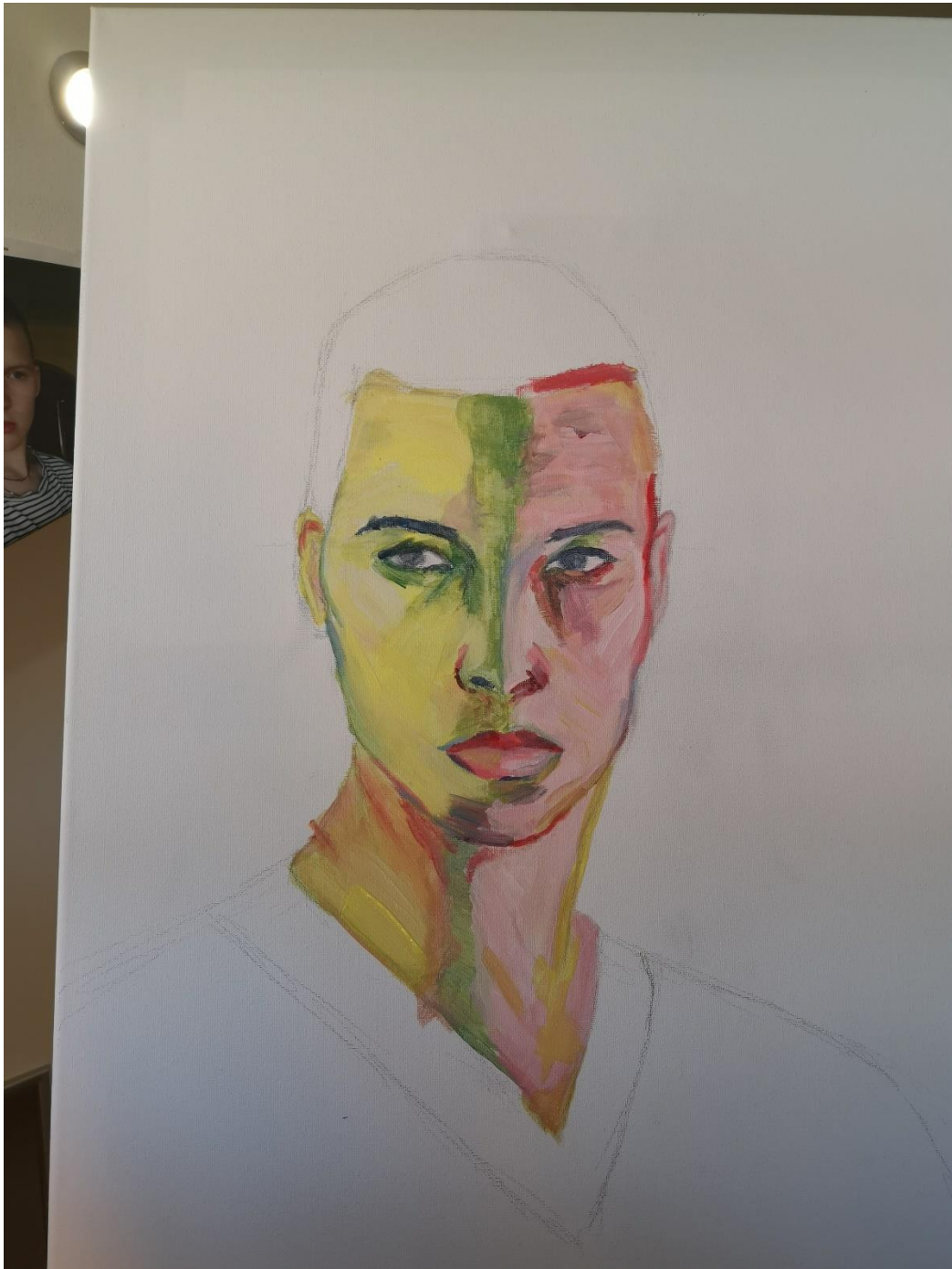


*Slika 35: Nuša Dijak, ...izem, 2020, 50 x 70 cm, akril na platno*

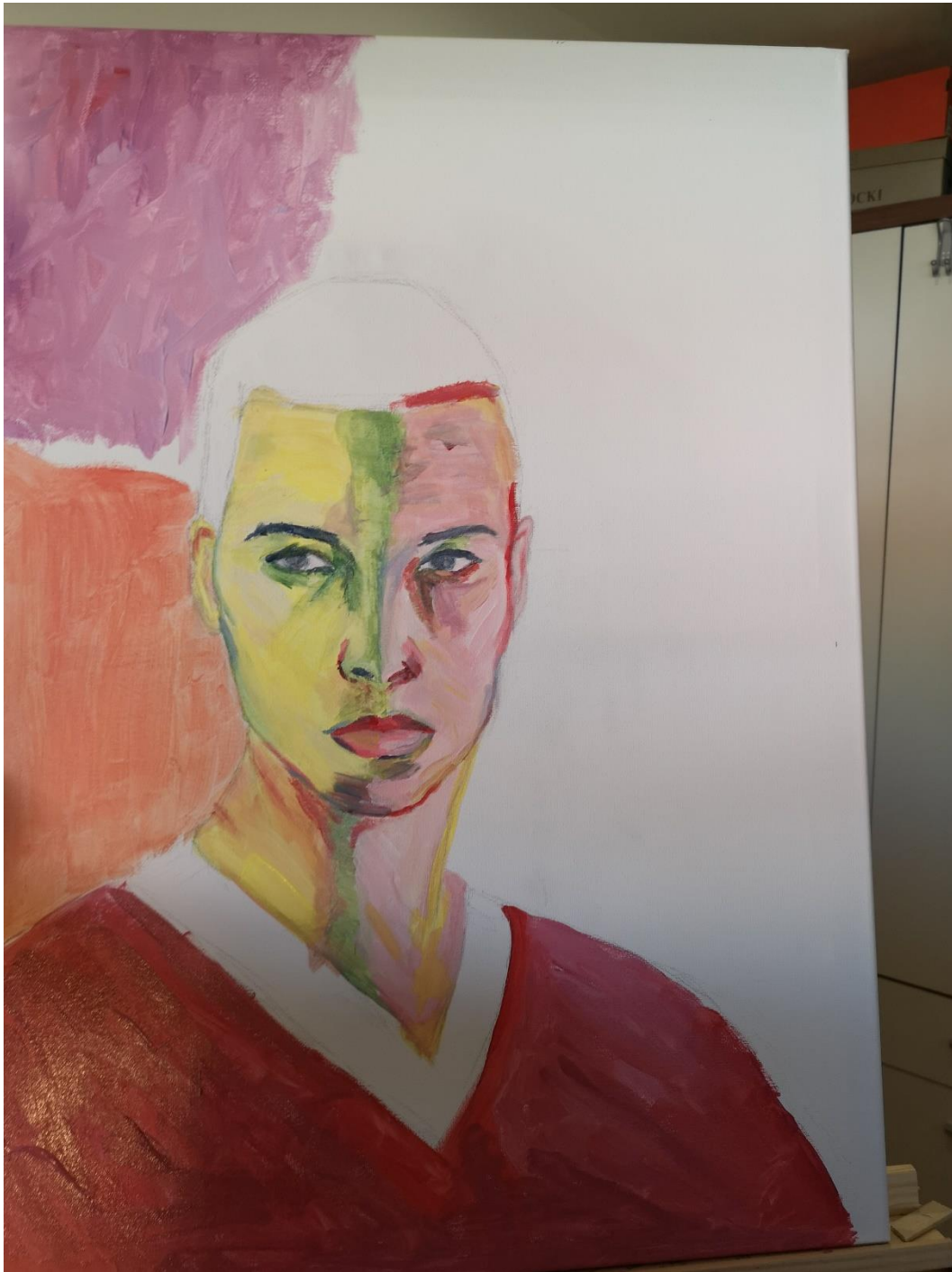


*Slika 36: ...izem v nastajanju 1*





*Slika 37: ...izem v nastajanju 2*



*Slika 38:: ...izem v nastajanju 3*

Druga slika, ki sem jo likovno reproducirala je Zelena črta, ki jo je naslikal Henri Matisse. Tudi tokrat sem imela izrazito obrazno stanje, s katerim sem ponazarjala stanje ljubosumja ali zavisti. Gnamuš (2010) zapiše, da so umetniki v tem obdobju s svojimi slikami želeli ustvariti vtis ekspresivne in pretirane izraznosti, ki ponazarja specifično predstavo ali stanje. Pove, da se zelo pogosto pojavljajo tipizirani izrazi, ki poudarjajo določene značilnosti, tipične za specifičen pomen in prizanašajo k skupni izkušnji. Tudi The Editors of Encyclopaedia Britannica (2019)

govorijo o tem, da so umetniki uporabljali izrazne možnosti barv in črt, z njimi raziskovali dramatične in čustvene tematike ter težili k izražanju subjektivnih pogledov in stanju duha.

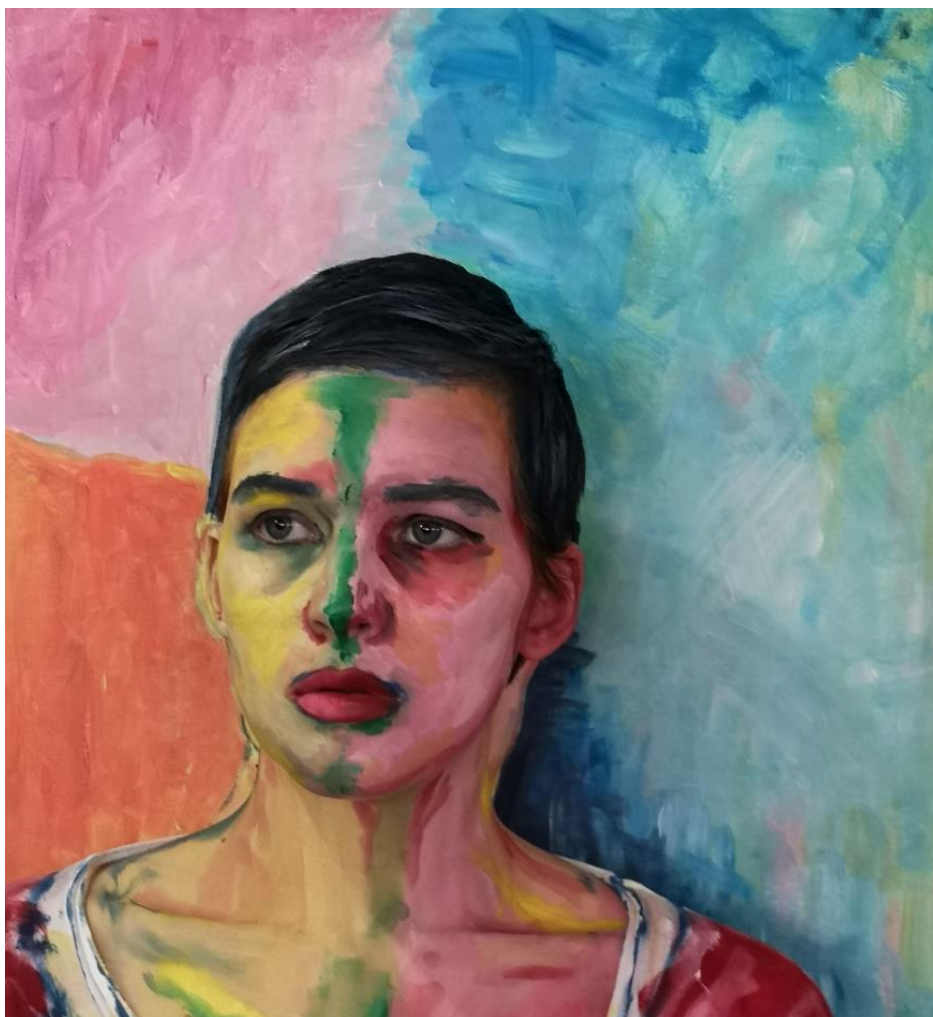
Obraz in vrat sem naslikala z uporabo ploskovnih ter izjemno kromatičnih barv. Na levi strani se nahaja rumena ploskev, medtem ko je desni del roza odtenkov. Obe barvni ploskvi ločuje izrazita svetlo zelena barva, ki pritegne pogled ter nekako omehča prehod med obema velikima barvnima ploskvama. Gnamuš (2010) to izpostavi in zapiše, da Matisse uporablja dinamične barvne trke, ki očesu narekujejo smer pogleda in povzročajo preskakovanje med eno ter drugo barvno ploskvijo ter omogočajo opazovanje motiva ali ozadja, ki si z barvno napetostjo konkurirata. Če razmišljamo o tem, če barve delujejo naravno, je odgovor zagotovo »ne«, vendar kljub temu uporaba barv na nek način funkcionira. Hodge (2009) govori o tem, da se fovisti niso poskušali pretvarjati, da njihove slike temeljijo na realnosti. Zapiše, da je lahko slikanje npr. kože, bilo modro ali zeleno, nebo je lahko bilo rdečo, vse je bilo odvisno od trenutnih emocij. V sliki začitimo veliko komplementarnih kontrastov v barvnih ploskvah: oranžna ploskev na levi sredini slike v kontrastu z desnim delom slike, roza-vijolični odtenki v levem zgornjem kotu v kontrastu z rumeno polovico obraza in zelena linija, ki teče po sredi obraza v komplementarnem kontrastu z rdečo majico. Razmišljam, da mogoče ravno zaradi vseh teh barvnih nasprotij slika tako dobro likovno funkcionira. Gnamuš (2010) potrdi omenjeno in zapiše, da slikarji barvne ploskve pogosto kombinirajo v komplementarnem kontrastu in zapostavljajo emocionalni vidik do stvari, barve pa podrejajo na tak način, da likovno dajejo najboljši možni učinek glede na izbrano kompozicijo. Zapiše tudi, da Matisse barvna razmerja uporablja tako, da se barve med seboj ne trejo, temveč vzajemno podpirajo. Pri tem Matisse s količino in intenzivnostjo vzpostavi en dominanten ton, katerega drugi sorazmerno uglašujejo. Tudi sama sem ustvarila ta učinek na svojem avtoportretu, saj barve res dobro učinkujejo med seboj.

To sliko sem ustvarjala z velikim užitkom, saj se pogosto nagibam k majhnim potezam, tokrat pa sem slikala z velikimi ekspresivnimi slikovnimi ploskvami. V tem primeru sem barve uporabljala na ploskovni način. Gnamuš (2010) zapiše, da je Matissa zanimala integriteta barvnih ploskev, se pravi barvna površina, ki je enotno pobarvana, saj je bil njenja, da taka raba barve doseže največjo moč. Mnenja sem, da se to v moji reprodukciji Zelene črte lepo začuti.

Čeprav Hodge (2009) zapiše, da fovisti niso čutili potrebe po tridimenzionalnem slikanju, pa se v tem delu prostor vseeno začuti z uporabo toplejših tonov v levem »ospredju« slike ter se pomakne v globino na desni modrikasti strani. Tudi Gnamuš (2010) omeni, da Matisse z barvo

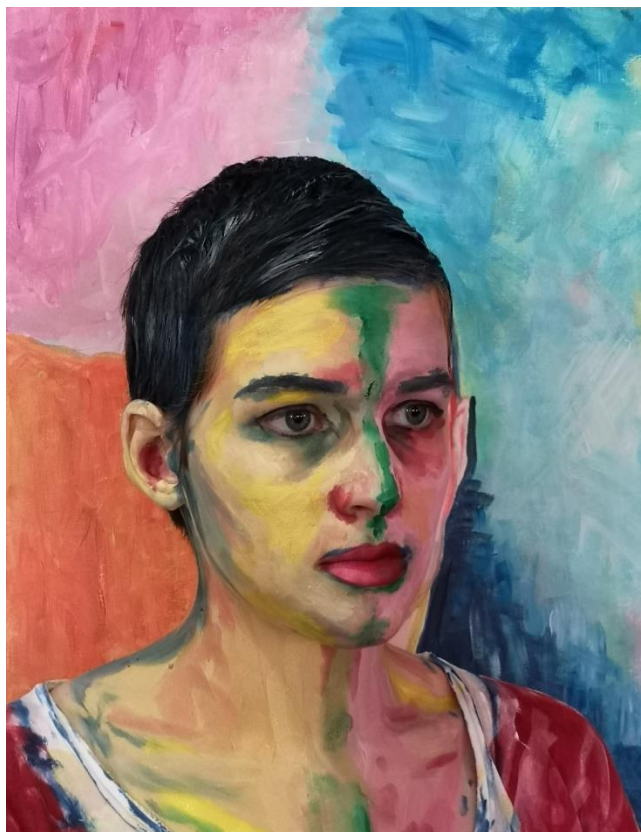
redefinira koncept prostora, saj se znotraj barvne postavitve prostor razbija, kljub temu pa lahko tridimenzionalnost vseeno občutimo.

### 7.2.3 Bodyart izvedba

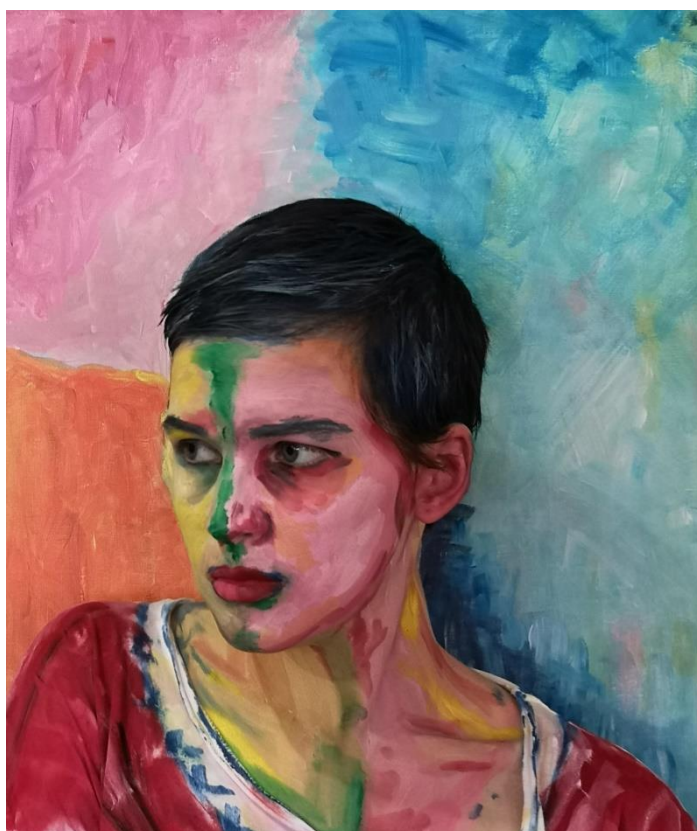


*Slika 39: Črta 1*



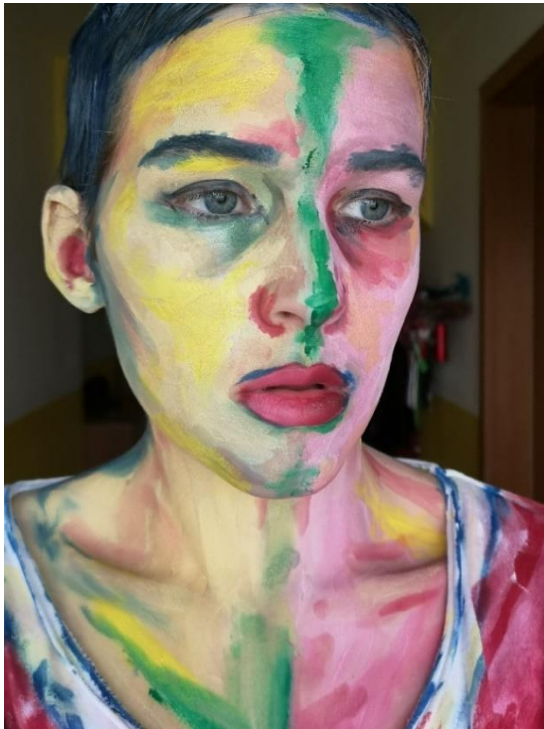


*Slika 40: Črta 2*



*Slika 41: Črta 3*





*Slika 43: Detajl Črte 1*



*Slika 42: Detajl Črte 2*

V drugem delu likovnega ustvarjanja sem izbrani motiv – Zeleno črto naslikala na tridimenzionalni nosilec, nase. To je bila prva izkušnja slikanja na telo, zato je bila bolj spoznavnega duha: ugotavljala sem kakšne so zmožnosti barv na vodni osnovi in ugotovila, da delujejo tako kot akvareli. Barve se namreč nahajajo v trdnem stanju, ko pa nanje naneseemo vodo, se spremenijo v obarvano tekočino. Ugotovila sem, da se tudi te barve dajo mešati po principu mešanja barv. Živo sliko sem ustvarjala na enak način kot sliko na platnu, tudi tukaj sem uporabljala velike barvne ploskve in ustvarjala vtis dvodimenzionalnosti.

#### 7.2.4 Primerjalna analiza



*Slika 44: Primerjava 2*

V primerjavi sem ugotovila, da ploskoven nanos barve v velikih površinah veliko doprinese k vzpostavitvi vtisa dvodimenzionalnosti. Kot sem že zapisala v uvodnem poglavju o referenčnemu delu, Google Arts & Culture (b.d) omenjajo, da portret na nek način daje občutek maske. Tudi meni se zdi tako, predvsem pri bodyart izvedbi, saj ploskovitost barv in izpostavljene lastnosti obraza res izgledajo kot nekakšna maska. Menim, da je to dobra lastnost, saj sem dosegla željeno kvaliteto dvodimenzionalnosti.

### 7.3 Warhol (Marilyn)

#### 7.3.1 Referenčno umetniško delo



*Slika 45: Andy Warhol, Marilyn Monroe (Hot Pink), 1967, 91.5 x 91.5 cm, sitotisk*

Zadnje referenčno delo je delo Andy Warhola, Marilyn Monroe (Hot Pink), ki spada v serijo desetih sitotiskov. Pred nastankom *Marilyn* je ustvaril deset različnih portretov. Le-te je raziskoval v procesu sitotiska in pri tem spreminjal barve ter umetniške učinke. Ustvaril je videz visokega glamurja in slave ter hkrati priznaval temno in zapleteno stran, ki se skriva za bliščem. S tem odkrijemo Warholov subtilni dojem ameriške kulture (Wye, 2004).

### 7.3.2 Slikarska izvedba



*Slika 46: Nuša Dijak, Marilynūša, 40 x 40 cm, akril na platno*





*Slika 47: Proces nastajanja Marilyn*

Kot tretje likovno delo sem reproducirala Marilyn Monroe, delo Andyja Warhola. Pri slikanju sem uporabila zelo izrazite, žive barve: rumeno, svetlo roza, magenta, črno barvo... To potrди Invaluable: The world's premier auctions and galleries, (2018), ki zapiše, da so v pop-artu uporabljali značilne žive in svetle barve. V številnih znanih delih so se pojavljale primarne barve: rdeča, rumena in modra. Barva je uporabljena na izrazit ploskovni način. Prostora v sliki skorajda ne občutimo, saj je v ozadju uporabljena enotna ploskev magenta barve. Način modulacije na obrazu in ušesih nakazuje, da je pa vsaj nek delež tridimenzionalnosti vseeno prisoten. Butina (2000) omeni pomen svetlostnih tonskih razlik v delu; imajo zelo velik vpliv pri vzbujanju občutka prostora, globine in plastične oblikovanosti raznih stvari in njihovih površin. Pri problemu prostorske globine, ki temelji na psiholoških dejstvih, spoznamo, da imajo svetle barve občutek bližine, medtem ko se nam temne barve zdijo bolj oddaljene. Zaznavanje prostora na sliki pri moji reprodukciji poteka torej preko spoznanja, da črna barva na licih, vratu in delno na ušesih nakazuje pomikanje v globino, medtem ko svetla roza barva obraza kaže bližino upodobljenega objekta.

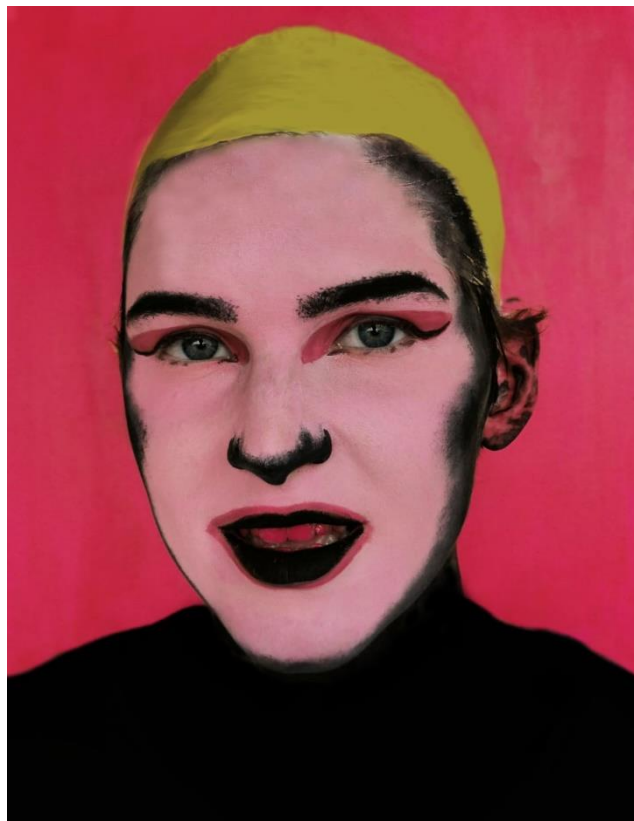
Izraz na obrazu je tako pri Warholovem kot tudi pri mojem delu rahlo zapeljiv. Odprte ustnice in neposreden pogled na subtilen način nakazujejo privlačnost in direktnost brez sramu. Gnamuš (2010) govori o tem, da Warhol teži k ekspresiji telesa in k njegovi prikriti govorici, katere distorzije telesa več ne zadovoljijo. V tem modernističnem načinu torej ni več potrebe po ekspresiji in pretirani izraznosti, saj objekt upodobitve direktno pokaže vizualni smisel dela. Gnamuš (2010) pove tudi, da se način upodobitve premesti k drugi izrazni obliki, kjer živo telo postane »subjekt in objekt dela«. Ta učinek močno začutimo v sliki, saj je ženska – tako Marilyn kot jaz – prikazana kot objekt, ikona. Prikazana je brez posebnega povečevanja ali poudarjanja specifičnih delov telesa, z namenom izpostavljanja njene ženstvenosti – za razliko od klasičnih ali romantičnih upodobitev žensk.

Pri tem delu sem zelo uživala v tehnični izvedbi. Slikanje ploskovitosti mi je bilo res zanimivo, saj se po navadi nagibam k bolj ekspresivnim potezam. Butina (1997b) izpostavi tehnično izvedbo ter zapiše, da so bili pop umetniki pripravljani pristati na vse, kar lahko človeka tehnično zadovolji. Warholovo delo je ustvarjeno v tehniki sitotiska, moje pa na slikarski način. Reproduciranje takšnega dela je bil velik izziv, saj sta tehniki ustvarjanja povsem drugačni; imata drugačne zahteve. Če pogledamo moje delo kot celoto, je zaradi preciznosti in natančnosti tehnično zadovoljivo ter estetsko.

7.3.3 Bodyart izvedba



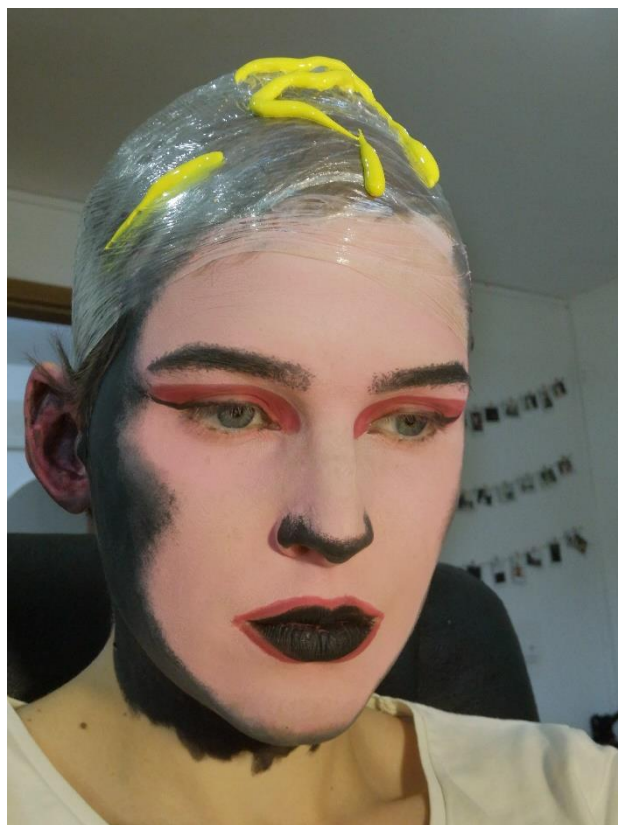
*Slika 48: Marlenka 1*



*Slika 49: Marlenka 2*



*Slika 50: Marlenka detajl*



*Slika 51: Nastajanje Marlenke*



Pri praktičnem delu poslikave po telesu sem se ponovno ukvarjala s ploskovitostjo barv. V izziv mi je bilo senčenje s črno barvo, saj je barve za poslikavo telesa zelo težko nanašati na obraz na ta način. Kot sem prej zapisala, te barve delujejo bolj kot akvareli, zato je zahtevno ustvariti tak zabrisan učinek kot sem ga ustvarila pri delu z akrili. Nanašala sem enakomerne barvne nanose ter pazila na čistost in živost barv. Na lase sem nanese prozorno folijo ter jo prekrila z živo rumeno akrilno barvo. Na koncu sem za piko na i na zobe namazala šminko magenta barve. Pri tem delu se dvodimenzionalnost in ploskovitost izjemno začitita.

#### 7.3.4 Primerjalna analiza



Slika 52: Primerjava 3

V primerjavi tega dela sem ugotovila, da se pri tem nekako najbolj izrazito prikaže dvodimenzionalnost na tridimenzionalnem objektu. Zdi se mi, da ploskovita raba barve z uporabljanjem velikih površin veliko pripomore k ploskovitosti – to smo videli že pri bodyart izvedbi Matissovega dela, vendar je tokrat to še bolj izrazito.

## 8. Sklep

Vse skozi diplomsko delo sem se poglobljala v problem iluzije v slikarstvu. Spraševala sem se kakšno vlogo imajo oblika, ploskev in prostor ter spoznala, da lahko z likovnim manipuliranjem dosežemo, da tridimenzionalno obliko zaznamo kot dvodimenzionalno ploskev. Ko se pri ustvarjanju slike soočimo s ploskvijo, se lahko odločamo ali želimo v sliki ohraniti občutek dveh dimenzij, ali želimo pri gledalcu vzbuditi iluzijo tridimenzionalnosti. Menim, da je bilo razumevanje likovno-teoretičnih pojmov oblika, ploskev in prostor ključnega pomena, saj sem se preko tega naučila, kako v bistvu pride do vzpostavitve globine oz. iluzije v prostoru. Ukvarjala sem se z ploskovno in iluzionistično rabo barve v slikarstvu z osredotočenjem na načine pojavnosti barv v slikarstvu. Spoznala sem, da obstaja več načinov rabe barve, ter da je pri mojem problemu ključna ploskovna raba. Ugotavljal sem, kako ustvariti videz

tridimenzionalnosti v sliki ter ugotovila, da imajo pri tem velik vpliv prostorski ključni, raba toplih in hladnih barv, svetlih in temnih barv. Raziskala sem specifične modernistične načine (postimpresionizem, ekspresionizem in fovizem ter pop art) in proučila likovno-formalne zakonitosti teh treh načinov, z namenom, da bi ugotovila, kako v omenjenih obdobjih umetniki uporabljajo barvo ter kako gradijo likovni prostor.

V praktičnem delu sem povezala naučeno ter poslikala svoje telo (obraz), z namenom, da bi preverila, ali je z tehniko poslikave telesa možno poslikati tridimenzionalni nosilec na različne modernistične načine ter preveriti ali nam tridimenzionalnost nosilca to sploh omogoča. Ugotovila sem, da je možno ustvariti vtis dvodimenzionalnosti na tridimenzionalnem telesu, vendar sem prišla ugotovitve, da vtis dvodimenzionalnosti rušijo in izdajajo oči, saj le-teh ne moremo poslikati. To situacijo bi lahko rešila tako, da bi na veke naslikala oči, ali pa bi fotografijo posnela z zaprtimi očmi.

Diplomsko delo bi lahko z nadaljnjim praktičnim delom razširila tako, da bi preizkusila »žive slike« naslikati v več različnih načinih in tehnikah. Preko tega bi ugotovila, ali je možno vtis dvodimenzionalnosti ustvariti z reproduciranjem vseh umetniških načinov, ali ob tem prihaja do omejitev. Druga nadgradnja, ki bi jo lahko naredila bi bila poslikava celega telesa, katerega bi povezala s prav tako poslikanim prostorom ustvarjala efekt dvodimenzionalnosti.

Ob začetku pisanja diplomskega dela sem o tem, kako priti do učinka ploskovitosti na prostorskem objektu imela dvome, saj skorajda ni bilo podanih teoretičnih informacij o tej tematiki. Kljub temu, pa sem ob velikem zadanem praktičnem izzivu prišla do novega spoznanja in dokazala, da se teorijo da prenesti v prakso, ter da je ustvarjanje vtisa dvodimenzionalnosti na tridimenzionalnem objektu praktično izvedljivo.

## Viri slik

Slika 1; Pridobljeno s: <https://www.artspace.com/jean-hans-arp/composition-1>

Slika 2; Pridobljeno s: <https://i.ytimg.com/vi/mBdi85m0qEk/maxresdefault.jpg>

Slika 3; Pridobljeno s: [https://www.kam.si/wp-content/uploads/2010/05/blogi\\_420\\_11\\_zoran\\_music.jpg](https://www.kam.si/wp-content/uploads/2010/05/blogi_420_11_zoran_music.jpg)

Slika 5; Pridobljeno s: <https://c8.alamy.com/compit/jc9nbe/strada-di-citta-costruire-casa-contrasto-realistici-in-bianco-e-nero-a-fiorire-rinascimentale-barocco-storico-urbano-di-lviv-vita-sullo-sfondo-del-paesaggio-vector-clo-jc9nbe.jpg>

Slika 6; Pridobljeno s: <https://us.123rf.com/450wm/panicattack/panicattack1402/panicattack140200002/26152611-alto-contraste-con-la-cara-de-mujer-seductora-mirando-a-la-c%C3%A1mara-en-la-sombra-sobre-negro.jpg?ver=6>

Sliki 7 in 8, Pridobljeno s: <https://www.ng-slo.si/si/imagelib/14/default/ZBIRKE/NGS/NGS1396.jpg>

Slika 9; Pridobljeno s: <https://i.pinimg.com/originals/f1/5f/b4/f15fb4db99100e1bff668883f9317169.jpg>

Slika 10; Pridobljeno s: <https://i.pinimg.com/564x/9c/d2/47/9cd247841d3a55bb2c86558be7ee3625.jpg>

Slika 11; Pridobljeno s: [https://www.railtech.com/wp-content/uploads/2018/05/landscape-sky-sun-track-railway-sunset-560302-pxhere.com\\_.jpg](https://www.railtech.com/wp-content/uploads/2018/05/landscape-sky-sun-track-railway-sunset-560302-pxhere.com_.jpg)

Slika 12; Pridobljeno s: <https://2rdnmg1qbg403gumla1v9i2h-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/sites/3/2015/10/dont-let-foot-cramps-157742044-650x428.jpg>

Slika 13; Pridobljeno s: [https://stringybarkecological.com.au/wp-content/uploads/2015/01/DSC\\_0162.JPG-e1422511792367.jpg](https://stringybarkecological.com.au/wp-content/uploads/2015/01/DSC_0162.JPG-e1422511792367.jpg)

Slika 15; Pridobljeno s: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b2/Vincent\\_van\\_Gogh\\_-\\_Self-Portrait\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg/450px-Vincent\\_van\\_Gogh\\_-\\_Self-Portrait\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b2/Vincent_van_Gogh_-_Self-Portrait_-_Google_Art_Project.jpg/450px-Vincent_van_Gogh_-_Self-Portrait_-_Google_Art_Project.jpg)

Slika 16; Pridobljeno s: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/2/2d/Matisse\\_-\\_Green\\_Line.jpeg/450px-Matisse\\_-\\_Green\\_Line.jpeg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/2/2d/Matisse_-_Green_Line.jpeg/450px-Matisse_-_Green_Line.jpeg)

Slika 17; Pridobljeno s: <https://product-image.juniqu-production.juniqu.com/media/catalog/product/cache/x800/7/7/776-8-101P-13x18-1.jpg>

Slika 18; Pridobljeno s: [https://thumbs.worthpoint.com/zoom/images3/1/1114/09/risque-nude-sally-rand-vintage-1933\\_1\\_835dd0ab4c312a807b7b3a7ef0f2b187.jpg](https://thumbs.worthpoint.com/zoom/images3/1/1114/09/risque-nude-sally-rand-vintage-1933_1_835dd0ab4c312a807b7b3a7ef0f2b187.jpg)

Slika 19; Pridobljeno s: [https://lh3.googleusercontent.com/proxy/dgtILBX6-U0zeykJJVaj6JUfe53nacQQj15hVNwDMT9-05BXEMe55v3tMInNPKMdozB5P3mxFVEQp0NTE9RdFPh5byd-BYqBcU\\_o-csrHiR7xNvLkNNxqDjSx4bLf9OpSF-\\_nIM3acz5GEm39FV1C7r2sE](https://lh3.googleusercontent.com/proxy/dgtILBX6-U0zeykJJVaj6JUfe53nacQQj15hVNwDMT9-05BXEMe55v3tMInNPKMdozB5P3mxFVEQp0NTE9RdFPh5byd-BYqBcU_o-csrHiR7xNvLkNNxqDjSx4bLf9OpSF-_nIM3acz5GEm39FV1C7r2sE)

Slika 20; Pridobljeno s: <https://anotherimg-dazedgroup.netdna-ssl.com/1885/azure/another-prod/370/8/378650.jpg>

Slika 21; Pridobljeno s:

[https://d7hftxdivxxvm.cloudfront.net/?resize\\_to=fit&width=640&height=353&quality=80&src=https%3A%2F%2Fd32dm0rphc51dk.cloudfront.net%2FrtFAgqn03CJ7937o344InQ%2Flarge.jpg](https://d7hftxdivxxvm.cloudfront.net/?resize_to=fit&width=640&height=353&quality=80&src=https%3A%2F%2Fd32dm0rphc51dk.cloudfront.net%2FrtFAgqn03CJ7937o344InQ%2Flarge.jpg)

## Viri

Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A Psychology of the Creative Eye*. Los Angeles: University of California Press.

Birren, F. (1961). *Creative Color*. New York: Reinhold Publishing Corporation.

Butina, M. (1995). *Slikarsko mišljenje: od vizualnega k likovnemu*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Butina, M. (1997a). *Prvine likovne prakse*. Ljubljana: Debora.

Butina, M. (1997b). *O slikarstvu*. Ljubljana: Debora.

Butina, M. (2000). *Mala likovna teorija*. Ljubljana: Debora.

Gnamuš, N. (2010). *Slikovni modeli modernizma*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Google Arts & Culture. (b.d). *Portrait of Madame Matisse; The Green Line*. Povzeto po: <https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-madame-matisse-the-green-line-henri-matisse/pQER-gMjYy2etA?hl=en>.

Hodge, S. (2009). *How to survive modern art*. London: Tate.

Invaluable: The world's premier auctions and galleries. (2018). *What is Pop Art? Techniques, Artists, and Examples that Shaped the Movement*. Pridobljeno s: <https://www.invaluable.com/blog/what-is-pop-art/>.

Katz, D. (2014). *The world of colours*. Abingdon; New York: Routledge.

Lynn Schockmel Body Art. (2019). *Significance and Origin of Body Painting*. Pridobljeno s: <https://www.body-art.lu/blog/significance-and-origin-of-body-paint>.

Muhovič, J. (2015). *Leksikon likovne teorije*. Celje: Celjska Mohorjeva družba: Društvo Mohorjeva družba.

Musée d'Orsay (2020). *Vincent van Gogh: Self-Portrait*. Pridobljeno s: [https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire\\_id/self-portrait-2990.html?cHash=a87360965](https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/self-portrait-2990.html?cHash=a87360965).

Slovar slovenskega knjižnega jezika. (b.d). Pridobljeno s: <http://fran.si/iskanje?View=2&Query=iluzija&AllNoHeadword=iluzija&FilteredDictionaryIds=130>.



Shevell, K., S. (2003). *The science of color*. Amsterdam; Boston: Elsevier; United States: Optical Society of America.

Smithson, H., E. (2015). *Perception organization of color*. V: Wagemans J., (ed). The Oxford Handbook of Perceptual Organization (str.: 436-465), United Kingdom: Oxford University Press.

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2019). Encyclopædia Britannica: *Expressionism*. Pridobljeno s: <https://www.britannica.com/art/Expressionism>.

Trstenjak, A. (1978). *Človek in barve*. Ljubljana: Univerzum.

Wye, D. (2004). Artists and Prints: *Masterworks from The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art. Pridobljeno s: <https://www.moma.org/collection/works/61239>.