

Peter Marolt

**Prispevek k razumevanju izrazov, ki se tičejo oblikovanja
prostora, likovne teorije ter pogledov na svet in umetnost**

Prva izdaja

Fakulteta za arhitekturo Univerze v Ljubljani

januar 2023

NAMESTO UVODA

Pri predmetu Osnove likovne teorije, večkrat pa tudi sicer v takšni ali drugačni likovni praksi, preigravamo možnosti pristopa k (likovni) kompoziciji, na katere morda poprej še nismo pomislili, saj se nalog nismo lotevali na tovrsten analitičen način in urejeno, po korakih, ki smiselno sledijo eden drugemu, ali pa vsaj nismo gledali na kompozicijo s takšnimi očmi. Med drugim se skozi prakso, praktične primere učimo prepoznavati možna izhodišča likovnega oblikovanja in primerne pristopa k zasnovi kompozicije na podlagi likovnega razmisleka, vpeljave reda v kompozicijo, ko hkrati iščemo primeren odgovor glede oblike in materiala, ki naj bosta skladna z našo zamisljivo o formi in se tako rekoč mimogrede, bolje rečeno vzporedno učimo abecede, ki se tiče likovnega oblikoslovja. Tarča našega dela je (lahko) vzpodbujanje likovnega razmišljanja kot načina abstraktnega načina razmišljanja, pri čemer skušamo dojeti, da v določenem segmentu (preseku) posameznih vej likovne umetnosti, ni ločnice na primer med arhitekturnim oblikovanjem, oblikovanjem predmetov ali izražanjem likovnih vsebin, ki se kaže na primer v slikarstvu, kiparstvu, grafiki. Razlika med njimi sicer obstaja v nekaterih specifičnih zahtevah, ki se tičejo posameznih panog likovne umetnosti, v možni kompleksnosti samih nalog in v poudarku na določenih izhodiščih, na katerih sloni posamezna stroka, povezana z likovno umetnostjo in (likovnim) oblikovanjem, podobno, a ne tako drastično, kot obstaja razlika med uporabnostjo slike, ki je v splošnem v njeni estetski vrednosti, (pri čemer bi likovnost morala obstajati pred estetiko, ki predstavlja sodbo in je torej drugotnega pomena, predstavlja pa tudi konsenz glede »lepega«, poleg tega gre lahko za družbeno kritično umetnost, sploh pa ni nujno, da je podoba »lepa«, vsaj če se spomnimo na primer na Umberta Eca in na njegovo Umetnost grdega) medtem, ko uporabnost arhitekture tiči v namenu in izrabi prostora, vendar vsaka od omenjenih specializiranih vej likovne umetnosti, uporablja in prenaša spoznanja likovne teorije v prakso, hkrati, torej obratno, pa se likovna teorija iz likovne prakse tudi ponovno napaja in oplaja.

V kontekstu nabiranja izkušenj in/ali preučevanja kaj se dogaja z apliciranjem osnovne ideje v nek (drug) kontekst, lahko operiramo z isto izhodiščno, to je izbrano pra-obliko in z različnimi pojavnostmi taiste oblike (taistih oblik), skladno s spremenjenimi pogoji, morda celo vsebino, Forma, ki smo jo izbrali kot izhodišče je pri tem lahko konstanta, spremenljivi pa so lahko umestitev, se pravi njen položaj in/ali odnos do drugih elementov, kontekst, material in tehnika izvedbe, njeno merilo, mesto in vloga, ki jo ima, imajo v celotnem sestavu – kompoziciji, Naša pozornost je lahko usmerjena na to, kako to formo vsaj do neke mere ohranjati, pa čeprav na primer v drugačni legi, položaju, ali pa jo do določene mere predrugačiti, transformirati, a da bo kot taka še vedno prepoznavna kot osnovni gradnik kompozicije oziroma da bo še obdržala vez s prvotno obliko. Ukvarjamo se lahko z enotnostjo v različnosti (vsebin) in/ali s tem, kako poenotiti sistem oblik z uporabo določenih tekstur, s tem, kako elemente združiti v specifičen ustroj, se pravi kako oblike strniti v jasno, oblikovno čisto, ploskovno ali tridimenzionalno strukturo (temelječo na geometriji).

V ospredju našega tovrstnega likovnega delovanja je takšen način razmišljanja, ki nove sestave ponovno osmišlja oziroma jim daje (nov) pečat legitimnosti. Posebna draž pri tovrstnem likovnem oblikovanju je lahko prav pristop, ki omogoča sledenje zveznosti sprememb.

V primeru, da se navežem na besedno zvezo likovno oblikoslovje, (kot se je imenoval izbirni predmet, ki sem ga vodil pred leti) ki govori o primernem likovnem izrazu, o likovni slovnici, o sistemu neverbalnih izrazov, gre v likovni praksi, pa tudi pri vajah pri predmetu Osnove likovne teorije, za razvijanje občutka za oblikovanje prostora (pa četudi govorimo o dvodimenzionalnem prostoru - ploskvi) in tudi za hkratno razvijanje likovne občutljivosti. (V nekaterih primerih nas tovrstni pristop privede celo tako daleč, da lahko govorimo celo o moči simbolne likovne govornice.) S tovrstnimi vajami pridobivamo vpogled v izrazno moč oblik in elementov kompozicije prostora ter več občutka za materialnost, teksturo in ustroj (prostora), pa tudi za umeščenost v kontekst (okolice), pa četudi sta to v našem primeru barvna ploskev ali »okvir« podobe, motiva, arhitekturnega prostora.

Peter Marolt

V RAZMISLEK

Format slike ima svoje zakonitosti. (Sam uporabljam starejši tip diapozitivov, katerega razmerje je verjetno v razmerju ena proti koren iz dve, ker mi preveč vzdolžen format, ki se približuje razmerju, kjer je daljša stranica skorajda dvakrat daljša od krajše, ne odgovarja.) Pri sestavljanju treh podob v horizontalni smeri, bi bil ustrežnejši novejši, torej bolj podolgovat format.

Oko kamere ima svoje zakonitosti. Ko fotografiramo na primer arhitekturni model, lahko v posnetku zaznamo nove kvalitete. S pomočjo kamere lahko zavestno, pa tudi nezavedno izpostavimo del likovnega objekta oziroma njegovo okolico. (Velja seveda in predvsem tudi za sence.) Določen zorni kot – pogled kamere, lahko na primer drastično poudari perspektivo, ali pa poudari določen del kompozicije. Vsekakor lahko vzpostavi novo dinamiko in razmerja med elementi. (Le da včasih tega ne želimo. Včasih je težko doseči dokumentarno fotografijo brez „popačenj“, ki to v drugih primerih sploh niso, pač pa so potreben del predstavitve, kadar gre za želeno poudarjeno dinamiko objekta, se pravi njegove podobe.) V splošnem gre za **oddaljenost** od objekta in za **kot** gledanja.

Dogaja se celo to, da ko gledam skozi oko kamere, lahko vidim objekt drugače, kot ga vidim kasneje na posnetku. Vsekakor pa lahko vidim njegovo postavitev drugače kot oko kamere. Svoje seveda naredijo jakost svetlobe, toplina njenega tona in sence. Tako lahko objekt, ki ga fotografiramo, postane zelo dramatičen, zgodi pa se tudi, da nam ne uspe doseči učinkov, ki jih želimo. Kadar je fotografija odvisna od zunanjih okoliščin, je lahko za spremembo dovolj že trenutek, ko oblak deloma zakrije sonce. Se pravi, da gre za kup **spremenljivk**, ki lahko vplivajo na rezultat.

MOŽNO IZHODIŠČE DOJEMANJA PROSTORA

Fizični (materialni) vidik forme in prostora, ki ga sestavljajo materialni elementi (kot nosilci oblike) in praznina, notranji in zunanji prostor, sledi sistemom organizacije prostora, njegovemu ustroju, zamejenosti in uporabljeni tehnologiji.

Percepcija prostora temelji na zaznavanju s čutili in na dojetanju fizičnih elementov (entitet) na podlagi časovnega zaporedja. Tovrstno celovito dojetanje prostora vključuje približevanje (dostop) in oddaljevanje (izstop), vhod in izhod, gibanje skozi sosledje prostorov, izrabo in aktivnosti znotraj prostorov, kvaliteto svetlobe, barve, teksture, pogledov in zvočnost (akustiko).

Pojmovanje prostora sledi dojetanju urejenih ali neurejenih odnosov znotraj grajene strukture oziroma ustroja in pomeni odziv na pomene, ki ga ti v nas izzovejo (na spomin, ki ga v nas obudijo). Sem štejemo podobe, vzorce, znake in simbole. [Ching, 1979: 13] (Simbol je je za razliko od znaka, dogovorjen znak.)

Ching, Francis, DK, (1979): Architecture: Form, Space & Order. Van Nostrand Reinhold Company, New York, Cincinnati, Atlanta et al..

VSEBINA

Arhitekt	7
Arhitektura – stavbarstvo	
Arhitekturno oblikovanje	8
Asemblaj	
Atmosfera	9
Barvni akord	
Barvni in oblikovni kontrast	10
Črkopis (in grafična tekstura) (primer)	11
Dvojna narava obstoječega	12
Fibonaccijevo zaporedje	
Formalna analogija	
Gibanje po prostoru	13
Doživljanje prostora	
Harmonija	14
Iluzija, resničnost in popolnost	15
Intuicija	16
Kolaž	17
Trganka	18
Krpanka	
Frotaž ali odtiranka	19
Monotipija	
Dekalkomanija	
Kompozicija	20
Konstrukcija	
Konstrukt	
Konstruktivizem	
Likovni jezik	21
Likovna kvaliteta	
Likovna občutljivost	22
Likovni efekt, likovna podoba	
Likovno mišljenje	23
(Pred)faze likovnega razmišljanja	24
Problem abstrahiranja	25
Likovna umetnost	26
Motiv	27
Motiv, podoba, zaznava in občutja	
Ozadje, »okvir« in poudarek, vodilo	
(Oblikovalska) mreža	29
Oblika (forma	30
(Arhitekturno) oblikovanje	31
Primerno oblikovanje	35
Oblikovanje prostora: oblikovanje javnega, urbanega prostora ali krajine	36
»Optična prevara« (primer)	37
Optična tesnost in fasadna opna	

Perspektiva	40
Ponavljanje	
Prostor	41
Idealni prostor	
Projektiran (usmerjen) pogled	42
Prostorski ključi	
Ravnovesje	43
Ready made	
Relacija (odnos, zveza)	
Red v kompoziciji	
Red in narava stvari	44
Red v kompoziciji: ureditev prostora, struktura (sestava)	45
Ritem	
Simbol	
Simbolna govorica	47
Alegorija	
Metafora	
Prispodoba	
Simbol	
Znak	
Ideogram	48
Struktura	52
Tekstura	53
Temeljne likovne prvine	54
Zaznavanje prostora	56

Arhitekt – oblikovalec prostora je nekaj podobnega kot dirigent orkestra. Poznati mora partituro, potem pa mora znati uskladiti različne »instrumente«, različne dele, »posamezne strukture«, sklope, sodelujoče med seboj.

Arhitektura - stavbarstvo

»Če je arhitektura umerjena po meri človeka, potem lahko arhitekturo (podobno kot vsako zvrst umetnosti) poimenujemo tudi kot kozmično umetnost. (V uvodu Maxa Theuerja k nemški izdaji Albertijevih desetih knjig o arhitekturi [1991: XXVII] je že na začetku zapisano, da je arhitektura kozmična umetnost. Morda bi lahko zapisali celo, da gre za umetnost kozmosa.) Umetnost oblikovanja prostora torej predstavlja nadaljevanje vesoljnega, kozmičnega, to je univerzalnega, splošnega reda in bi jo v tem smislu lahko poimenovali kot kozmološko umetnost, to je kot svetoslovno umetnost.« [Marolt, 2022: 169] Arhitektura - umetnost stavbarstva je kompleksna tvorba in ima ambivalentno naravo, je hkrati forma in vsebina, abstraktna in konkretna hkrati. [Venturi, 1983: 8] Zaznamujejo jo tudi možna protislovja, saj je stavbarstvo hkrati umetnost, znanost in filozofija (življenja, bivanja in o bivanju). Arhitektura se loči od ostalih zvrsti likovne umetnosti med drugim prav po tem, da naj bi že v osnovi postavljala v ospredje uporabnika in ne bi smela biti le izraz posameznika. [Marolt, 2022: 203] »Stavbarstvo, to je arhitektura, seveda vsaj ali samo v svojih najboljših pojavnih oblikah predstavlja torej logično, bolje rečeno, smiselno urejen sistem, v okviru katerega se izkazuje tudi prisotnost umetniške komponente.« [Marolt, 2022: 168] Arhitektura pa je tudi družbena znanost. (Raziskovalci oblikovanega prostora dokazujejo pomen arhitekture v posameznih obdobjih in njen pomen za premike v družbi oziroma premike v družbi, ki pomenijo drugačno oblikovanje prostora, ker se potrebe bivanja spremenijo. [Marolt, 2022: 153]) Arhitektura je izraz (odraz) časa in človekovega duha. Oblikovanje prostora ustvarja najprimernejše pogoje za bivanje človeka - uporabnika. Vključuje celo na videz nasprotne si elemente kot sta znanost in umetnost, ideja in njena materializacija (vsaj kot virtualna arhitektura), namen in lepota, sicer pa inženirstvo in tehnologijo, tehniko (gradnje) in izvedbo, ... [Marolt, 2022: 168] Oblikovanje prostora, ne le arhitektura, v najboljšem primeru temelji na sožitju obstoječega in novega, to je na sobivanju prvotnega, in tistega, kar je dodano in/ali preoblikovano. [Marolt, 2022: 218]

V končni fazi se lahko strinjamo s Pallasmaa-o, ki pravi, da bi arhitekturo morali videti kot način bivanjskega in metafizičnega razmisleka s pomočjo prostora, strukture, (ustroja v pomenu grajenosti, to je odnosa med posameznimi elementi celote), materiala, težnosti in svetlobe. [2012: 20]

Kar pa se kvalitete arhitekture tiče, tako meni Zumthor, je dobra arhitektura tista, ki se te dotakne, ki te gane, ki te nagovori. Mišljeno dobesedno, je to tista arhitektura, ki (v) te (bi nekaj) premakne, oziroma, ki sproži nekaj v človeku. (Enako naj bi veljalo za celotno umetnost, s tem pa tudi za likovno umetnost kot celoto.) Pravi, da je prisotnost (pristnost) tista, ki se dotakne človeka. Ta sprožilec označuje s pojmom **atmosfera**, ki jo povezuje s prvim vtisom, s tistim občutkom, ki ga o arhitekturi dobiš v delčku sekunde. [2006: 11, 12] Te **občutke** povzroča vse tisto, (zvoki, podobe) kar je že v človeku. [istotam: 17]

Alberti, L. B. (1991): Zehn Bücher über die Baukunst. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. (reprint izdaje: Alberti, L. B. (1912): Zehn Bücher über die Baukunst. Heller, Wien, Leipzig.)

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

Pallasmaa, J. (2012): Misleča roka: eksistencialna in utelešena modrost v arhitekturi. Studia humanitatis, Ljubljana.

Venturi, R. (1983): Složenosti i protivrečnosti u arhitekturi. Gradjevinska knjiga, Beograd.
 Zumthor, P. (2006): Atmospheres : architectural environments, surrounding objects.
 Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin.

Arhitekturno oblikovanje, podobno kot likovno oblikovanje, le da je zaradi večplastne narave oblikovanja prostora, prvo bolj kompleksno kot drugo, oziroma je drugo del prvega, med drugim (po osebnih izkušnjah) pomeni tudi, da je treba (najprej na idejni ravni) po potrebi umestiti, premestiti določen element (ali skupino njih) na zanj(e) najprimernejše mesto, da bo celota delovala, kot je najbolje mogoče. Zadnjega seveda ni mogoče doseči le z analitičnim umom, kvečjemu skozi proces, ki je v veliki meri podoben umetniškemu pristopu in se zanesti na neposreden uvid, skladno s katerim smo poleg upoštevanja ostalih izhodišč in dejavnikov pri oblikovanju prostora, delovali okoliščinam kar najbolj primerno. Pri tem se ne moremo obnašati samozadostno, saj je tovrstno oblikovanje oziroma poseganje (v prostor) vedno z nečim v interakciji. [Marolt, 2022: 313] Arhitekturno oblikovanje lahko pomeni tudi srečevanje s težavnimi izhodišči in »z značilnostmi določenega prostora, njegovo neponovljivostjo, enkratnostjo oziroma z duhom kraja.« [Marolt, 2022: 168] (Likovno - prostorska) ideja in primerna, to je umetelna »izvedba«, ki se tiče večšine, strokovnosti, poznavanja tehnike oziroma tehnologije, to je kar se da primernega pristopa kako nekaj izvesti, sta soodvisni. Gre namreč za povezavo med (likovno) oblikovalsko zamislijo, to je abstraktno idejo o obliki, z znanjem, vednostjo, kako zamišljeno formo izvesti v določenem materialu, z uporabo določene tehnike oziroma tehnologije. Torej lahko trdimo tudi, da je **(likovno) oblikovanje** tisti vezni člen, ki spaja idejo in znanje glede tega, kako okoliščinam kar najbolj primerno nekaj narediti, izvesti, »spraviti določeno stvar v primerno obliko«. (glej tudi **(Arhitekturno) oblikovanje**)

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

Asemblaž pomeni montiranje, združevanje in povezovanje različnih elementov v likovno celoto, kjer gre običajno za uporabo najdenih tridimenzionalnih elementov, ki jih predstavljajo predvsem serijsko izdelani predmeti, ki s spajanjem v harmonično likovno - prostorsko celoto, dobe nov, duhovni, predvsem pa likovni smisel. (Beseda asemblaž, francosko *assemblage*, poleg montiranja, pomeni tudi združevanje, kombiniranje, spajanje, spenjanje pripravljenih, gotovih elementov, praviloma v prostostoječe prostorske kompozicije, ki imajo včasih zaradi tehničnih razlogov enotno bazo, na kateri stojijo. Kadar so najdeni objekti v tehničnem, likovnem in vsebinskem pogledu vezani na vertikalno podlago, običajno govorimo o kolažu. [Muhovič, 2002: 143] Asemblaž torej v svojem osnovnem pomenu označuje združitev oziroma spojitev odpadnih industrijskih izdelkov, pa tudi najdenih elementov, ki jim pridamo novo likovno vlogo, v likovno kompozicijo. »Tehnično gledano« je torej razlika med asemblažem in kolažem v tem, da o kolažu govorimo, kadar kompozicija visi, je pripeta na vertikalno podlago, ne glede na to, ali ga sestavljajo tridimenzionalni elementi, medtem, ko je asemblaž položen oziroma stoji na horizontalni podlagi.

Asemblaž v kontekstu kompozicije, kar lahko velja tudi za arhitekturni model, smo uspeli likovno-kompozicijsko urediti, kadar smo vzpostavili razmerja med elementi na način, ko so ti na primer med seboj do neke mere celo v neobičajnih odnosih, a lahko hkrati govorimo o notranjem redu, (ki ni prepoznaven na prvi pogled) ko gre za tako imenovano notranjo, morda celo za spontano urejenost celote, ko smo elemente uredili v neko vidno, pa tudi tipno obliko na način, da smo med seboj soočili (tridimenzionalne) elemente tudi tako, da

med njimi vladata določena napetost in manj običajen način sozvočja. Pri tem celo naključja, ki to nikoli niso, niso izključena. Pri arhitekturnem modelu oziroma pri tridimenzionalni kompoziciji na primer, gre lahko za neobičajno uporabo in soočanje materialov med seboj, sicer pa to lahko velja za samo kompozicijo, ki do neke mere negira ustaljene oblikovalske principe in vzpostavlja nove na »dekonstruktiven« način, kar v splošnem pomeni, da je mogoče znano, že urejeno kompozicijo (miselno) razstaviti in elemente preurediti, sestaviti v novi maniri oziroma najdene elemente organizirati v novo kompozicijo, ki ima z vsebino prvotnih, kaj malo skupnega. Asemblaž med seboj različnih si elementov (fragmentov), dopušča nove izrazne poti, nove prilagoditve, nove možnosti uporabe in (različne) reinterpretacije. Montaža elementov na eni strani predstavlja ustvarjalno igro, na drugi pa omogoča hitro spreminjanje pozicije posameznih elementov, da bi našli njihov nov optimalen medsebojni odnos in medsebojno lego.

Čeprav to ni videti na prvi pogled, je razumevanje likovnosti, montaže, asemblaža, kolaža, (lahko) pomembno tudi za arhitekturne ustvarjalce. Arhitekti, vsaj, ali predvsem tisti z zvenečimi imeni, si na natečajih lahko privoščijo (celo) takšen arhitekturni model (v arhitekturni stroki običajno govorimo o arhitekturni maketi) oziroma prostorski model urbanizma, ki (kot običajno) predstavi le obrise, volumne in oblike, vse ostalo pa je predvsem stvar načina predstavitve, grafičnega vtisa in izbora različnih grafičnih matric (potiskanih papirjev) in različnih tekstur, da je model (likovno) atraktiven in sam zase tudi likovni objekt. To velja predvsem za dekonstruktivistične pristope in (natečajne) rešitve na primer Daniela Libeskinda, [glej Topos 80: 92, 93.] študijske makete Petra Eisenmana, arhitekturne in urbanistične zasnove Zahe Hadid, (Dekonstruktivizem med drugim pomeni tudi razstaviti na osnovne elemente in sestaviti na drugačen način.) Njihovi projekti so vedno (likovno) prepoznavni in kažejo na to, kako pomembna za uspeh na natečajih sta likovna obravnava in (končna) obdelava projekta.

Muhovič, J., (2002): Prispevki za slovenski likovno-teoretski terminološki slovar 11. V: Likovne besede 59-60: 143-148.

Marolt, P. Povzeti in preoblikovani deli svojega predavanja Kolaž in asemblaž, leta 2020 in 18. 5. 2022 na Fakulteti za arhitekturo v Ljubljani.

Topos (2012) 80: 92, 93.

Atmosfera, ambient kot prostor z določenimi značilnostmi, kot okolje z določenim vzdušjem, ozračjem, razpoloženjem, tudi občutja ob stiku z naravo, kar se kaže na primer v haiku kot pesniški obliki.

Barvni akord

V kontekstu likovne teorije gre vsekakor za podobnost glasbenega akorda s triadnim sestavom barvnih vrednosti, zagotovo pa za barvne harmonije, ki jih najdemo v dvanajstdelnem subtraktivnem barvnem krogu.

V primerjavi z barvnim krogom, bi akord v glasbi lahko vzporejali z barvnim akordom. Čisti triadični akord (**trizvočje**) v dvanajstdelnem subtraktivnem barvnem krogu dobimo tako, da ga sestavljajo barvni toni, ki med seboj tvorijo enakostranični trikotnik: modra-rumena-rdeča, zelena-oranžna-vijolična, Najmočnejši in najbolj jasen triadični akord po Ittenu tvorijo primarne barve. Harmonične triade pa dobimo tudi tedaj, ko barvni toni omenjenega barvnega kroga tvorijo enakostranični trikotnik: rumena-modrovijolična-rdečevijolična, vijolična-rumenozelena-rumenooranžna, [Muhovič, 2015: 101]

(Kar se melodije tiče, gre v osnovi lahko za tri glavne stopnje: tonika (C), dominantna (G) in subdominantna (F). Melodija se vedno vrne v toniko (ki je v našem primeru lahko tako imenovana pra-oblika). Dominanta se vedno razveže v toniko, h kateri se vedno znova vračamo. (Načeloma se ne vračamo v subdominanto.) Dominanta je najbolj napeta in se želi sprostiti, od tod vračanje k njej. Tonični kvintakord v C duru vsebuje tone C,E,G; subdominantni F,A,C; dominantni pa G,H,D. Na takšni osnovi bazira večina preprostih skladb. (Glej kvintni krog.)) [Marolt, 2022]

Marolt, P. (2022): Gradivo za predavanje pri OLT.

Muhovič, J. (2015): Leksikon likovne teorije: slovar likovnoteoretskih izrazov z ustreznici iz angleške, nemške in francoske terminologije. Celjska Mohorjeva družba, Celje.

Barvne in oblikovne kontraste izkoriščamo tako pri vizualnih komunikacijah, kakor tudi v (likovnem) oblikovanju, v končni fazi pa tudi v oblikovanju prostora. Karikirane in na drugi strani abstrahirane podobe živali, živalske like, najdemo pri ilustracijah, risanih filmih, oblikovanju igrač. Vsi ti liki imajo korenine v obstoječem (in najdenem) v naravi. Običajno gre za opozorilno barvo kot zaščito pred plenilci. Drugi pol iste stvarnosti pa predstavlja zlitje (harmonija) s prostorom – postati neviden bodisi za žrtev ali plenilca, kjer gre lahko tudi za povzemanje barv okolice (kameleon).

Kljub temu, da je iskanje barvnih kontrastov zabavno, je potrebno najprej poiskati in pomisliti na harmonijo, ravnovesje (barv). Drži pa tudi reklo, ki izhaja iz daoizma, ki pravi, da red raste iz nereda in da iz reda nastaja kaos. Šele ko smo se seznanili z ravnovesjem, si lahko privoščimo več drznosti tudi v uporabi barv. Sicer bodo stvari delovale na silo. Izjemno pomemben je namreč občutek za pravo mero.



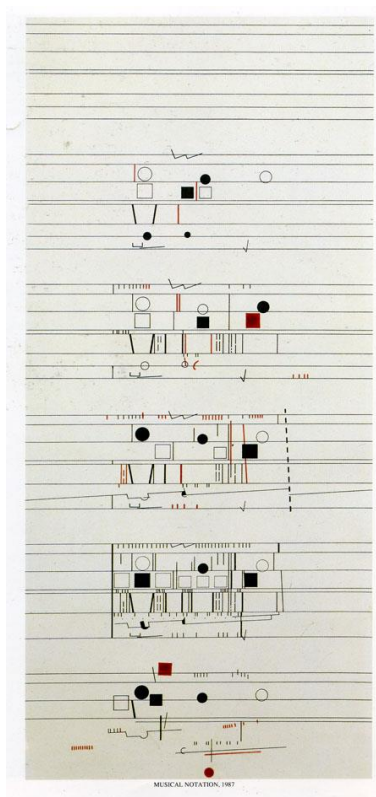
Barvni kontrasti v naravi, ponavadi delujejo kot opozorilo, ki prežene sovražnika.

Vir slik: Mavrica Letnik 42, marec 2012: 36, 37.

Črkopis (in grafična tekstura) (primer)



Avtor verjetno na humoren način predstavlja zmedo, prenatrpanost z vidnimi sporočili. Z likovno-kompozicijskega stališča, z vidika navideznega ali celo zavestno ustvarjenega nereda, so risbe in kompozicija vidnih sporočil, tudi zaradi sledi roke, vsekakor očarljive. Kaj pa to pomeni za uporabnika možnega stvarnega prostora, če avtor kaže na stvarnost, pa celo za gledalca? Kako se le-ta znajde v tem (likovnem) prostoru? Na kaj se njegovo oko lahko opre? Kje lahko najde orientacijske točke (v prostoru)? V stvarnem prostoru (ne v likovni resničnosti) je takšen prostor zaradi prenatrpanosti (z informacijami) prej kot ne moteč element, ko gre za dojemanje celote. Vir slik: Cullen, G., (1971): *The Concise Townscape*. The Architectural Press, London: 152, 153.



Bernard Tschumi, „Glasbena notacija“, 1987. „Tipografija“. (ohlapen primer)

Vir slike: Papadakis, A, Cooke C, Benjamin, A. (1989): *Deconstruction: Omnibus Volume*. Academy Editions, London: 184.

Dvojna narava obstoječega

Čas in prostor, duhovno in materialno, konstantno in spremenljivo, metafizično (tisto onkraj), nadčutno in objektivno, otipljivo, zaznavno s čutili, ..., so med seboj nasprotni si poli iste stvarnosti, skozi katere se izraža tudi umetnost, z njo pa tudi umetnost oblikovanja prostora. V primeru likovne umetnosti se to dogaja tudi skozi simbolno-likoven način izraza: s pomočjo simbolov, prispodob, parabol, alegorij,

Pri (likovnem) oblikovanju gre tudi za vzpostavljanje odnosov med abstraktnim in konkretnim, posameznostjo in celoto, izvorom in izvornostjo,

Fibonaccijevo zaporedje

Gre za seštevek prednjega števila in števila za njim in za zaporedje števil, ki pri tem nastane.

1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144

Razmerje konvergira k zlatemu rezu. ($1: \sqrt{5} - 1$)

(Razmerje je približno $1: 1,618$. Zadnje število je bolj ali manj enako dolžini ene milje.)

»Pri nekaterih cvetnicah so ta števila jasno izražena pri venčnih listih. Tako imajo lilije 3 venčne liste, zlatice 5, ostrožniki pogosto 8, ognjič 13, astre 21 in marjetice ter sončnice navadno po 34, 55 ali 89 listov. Lahko se pojavijo manj običajna števila, in sicer dvojna Fibonaccijeva števila, kar je posledica tehnike gojenja rastlin, ki podvoji število listov, ali pa podobna nepravilna zaporedja (npr. 1, 3, 4, 7, 18, ...). Pri razporeditvi semen so znani primer sončnice, ki imajo semena razporejena v dve družini, pri čemer je v manjših sončnicah v eni družini 34 spiralnih zavojev, v drugi pa 55, pri večjih pa sta ti dve števili 55 in 89 ali 89 in 144. Tudi luske na jelovih storžih so tipično razporejene v dveh družinah prepletenih spiral; storž norveške jelke ima tako 5 zavojev lusk v eni družini, v drugi pa 3.«

Fibonaccijevo število

https://sl.wikipedia.org/wiki/Fibonaccijevo_število , dostop marec 2022

Formalna analogija je tista, ki izkazuje in s pomočjo katere iščemo povezanost med vsebino in obliko, pri čemer gre lahko tudi za kar se da enakovreden izraz duha, »vsebine« obstoječega s pomočjo simbolnega izraza, s pomočjo uporabe simbolnih elementov, ali vsaj za zunanji izraz vsebine. (Krogla in polkrogla v stavbarstvu, pa tudi sicer v likovni umetnosti, lahko predstavljata nebo oziroma Nebo, po drugi strani je oglatost simbol zemeljskega in s tem tudi večinskega dela običajne arhitekture, pri čemer material in konstrukcija lahko narekujeta tudi krožno formo, ki ni nujno povezana s simbolnim pomenom.) V likovni umetnosti omenjena pomeni tisti oblikovni ekvivalent, s katerim naj bi se vsebina izrazila na svoji naravi čim bolj adekvaten način, pravi Muhovič. [2001: 148]

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

Muhovič, J. (2001): Prispevki za slovenski likovno-teoretski terminološki slovar 9. V: *Likovne besede* 55–56: 148–155.

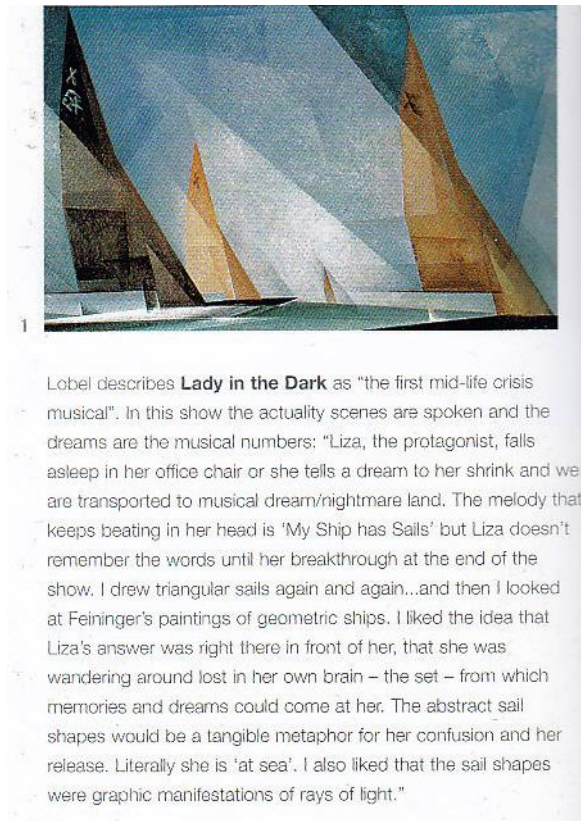
Gibanje po prostoru

Vidna izkušnja, ki jo doživljamo z gibanjem po prostoru, pomeni neprekinjen tok med seboj povezanih pogledov. Krajina, še bolj pa mesto, lahko tako predstavlja nepregleden mozaik podob. Hkrati z gibanjem (vzdolž poti, obale, reke,...) se nenehno spreminja tudi pogled na elemente mestne podobe. Z menjavo naše smeri gibanja, s približevanjem ali oddaljevanjem, se torej celovita podoba kompozicije, ki jo zaznavamo s čutilom vida v danem trenutku, z določene točke, lahko v trenutku menja, razblinja ali na novo preureja. Sekvence, ki jih na tej poti zaznava naše oko, so lahko slikovite, dramatične, tudi nejasne, šokantne. Pri počasnem spreminjanju prizora, lahko pot dojemamo kot monotono, nezanimivo, pa tudi kot jasno, čitljivo in impresivno. Z gibanjem odkrivamo vedute, nenadejane, skrite prizore, povezanost med elementi ali nagle spremembe. [Pogačnik, 1987: 9] Naglasiti je potrebno, da se oko običajno ustavi na (kompozicijsko razčlenjenih in) pomensko bogatih prizorih. [Pogačnik, 1987: 10]

Pogačnik, A. (1987): Prispevek k teoriji mestnega in krajinskega motiva. (raziskava) Katedra za prostorsko planiranje VTOZD Gradbeništvo in geodezija, FAGG, Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani.

Doživljanje prostora

Zavedati se moramo dejstva, da prostor in določeni pogoji, med katere spadata npr. čas dneva in vremenski pogoji, vplivajo na naše doživljanje, počutje v prostoru. Temu je seveda treba prišteti še naše trenutno splošno počutje, razpoloženje, del dneva, ki je že za nami, naše trenutne in/ali bolj oddaljene, na videz dobre ali slabe izkušnje. Gre za objektivne okoliščine in za subjektivni pogled, ki je odvisen od številnih faktorjev. Drugo je tako imenovana atmosfera prostora, ki naj bi bila vzpostavljena z njegovim oblikovanjem, torej z vsem, kar je potrebno rešiti z načrtovanjem prostora in njegovo izvedbo. (**Atmosfera**, to je **vzdušje**, je lahko presodno tudi za katerokoli likovno delo, na primer za sliko. Glej Turnerja na primer.) (V primeru študijske vaje gre lahko za vajo v doživljanju prostora v vsej njegovi celovitosti. Morda gre za nam znan ali prijeten zvok ali celo vonj. Tudi ta dva sta poleg svetlobe, del prostora. V naslednji fazi gre lahko za likovno predstavitev tega, kar so študenti doživeli, občutili v danem prostoru oziroma na poti skozi (mestni) prostor. To seveda ni načrt, tudi ni suhoparna risba. Gre za izkušnjo prostora, ki jo študent izrazi na abstrakten način z likovnimi izraznimi sredstvi. Gre za asociacijo, za nepredmetno podobo doživetega, pri čemer je potrebno odstraniti nebistveno in se izraziti na primer s pomočjo abstraktnih, nepredmetnih oblik. Ali pa na bolj poetičen način. (Morda s pomočjo tekstur.) Karkoli posamezniku že to pomeni. V vsakem primeru je smiselno vzeti v obzir pojem, ki najbolje opredeljuje posameznikovo izkušnjo in to predstaviti na (simbolen) likoven način.) (glej tudi **Zaznavanje prostora**)



Lobel describes **Lady in the Dark** as "the first mid-life crisis musical". In this show the actuality scenes are spoken and the dreams are the musical numbers: "Liza, the protagonist, falls asleep in her office chair or she tells a dream to her shrink and we are transported to musical dream/nightmare land. The melody that keeps beating in her head is 'My Ship has Sails' but Liza doesn't remember the words until her breakthrough at the end of the show. I drew triangular sails again and again...and then I looked at Feininger's paintings of geometric ships. I liked the idea that Liza's answer was right there in front of her, that she was wandering around lost in her own brain – the set – from which memories and dreams could come at her. The abstract sail shapes would be a tangible metaphor for her confusion and her release. Literally she is 'at sea'. I also liked that the sail shapes were graphic manifestations of rays of light."

Jadra (Sails), Lyonel Feininger, 1929.

Tako imenovan negativni prostor, to je prostor vmes, prostor med »materialnimi« elementi, kar naenkrat postane preslikava enega od elementov in ni le prazen prostor, kar opazimo najprej. Teža vetra dobesedno pritiska na jadra, zaradi česar medprostor pridobiva na materialnosti, kot da gre tudi pri likovni podobi za pritisk zračne mase. Toni do neke mere spominjajo na spreminjajoči se raster. Odnos istovrstnih elementov kot svetlo-temen kontrast.

Vir slike in opisa pod njo: Davis, T. (2001): Stage Design. RotoVision SA, Crans-Près-Céligny, Switzerland: 142.

Harmonija (oblikovanja) se lahko udejanja v estetskih pojmih kot so veličastno, ljubko, vzvišeno, tragično, dramatično, ali duhovito, komično, humoristično. [Butina, 1997: 19] „Nasprotja in protislovja, to je naša harmonija.“ (Vasilij Kandinski, 1911) [Kandinsky, 1952: 109]

Butina, M. (1997): Uvod v likovno oblikovanje. Debora. Ljubljana.

Kandinsky, W. (1952): Über die geistige in der Kunst. Neuausgabe. Bern-Bümpliz.



Hiroshige Ando (1797 – 1858), Evening Snow in Kamubara, lesorez. (novoletna voščilnica) Urejanje elementov po podobnosti. Podobnost oblike streh in gora, da bi dosegli harmonijo v likovnem izrazu. (Notranja mirnost in sprejemanje vsega kar je in to takšno kot je. Do tega običajno pride šele s starostjo, ki jo sicer lahko simbolizira zima, kot poslednji letni čas v letu. Zima je simbol samote, čas zaziranja vase. To je zen.)

Iluzija, resničnost in popolnost

Iluzija narisane, »upodobljene« prostora, ki deluje nadvse resnično, kaže na dejstvo, kako relativno preprosto je zмести naše zaznavanje, naša čutila oziroma naše doživetje (sveta). Prav zato je mogoče trditi, da je to, kar je vidno, to je zaznavno s čutilom vida, kvečjemu eden od aspektov možne resničnosti, zelo verjetno pa ne predstavlja resničnosti take kot je. Govorimo lahko le o odsevu resnice, resničnosti, podobno kot to v konkretnem smislu velja bodisi za vrženo senco, ki jo predmet meče na površino, bodisi za nasebno senco istega elementa. Po drugi strani drži, da je mogoče preko iluzije, a le tedaj, ko presežemo utvaro, ki jo ustvarja naš um, spoznati resničnost, pri čemer je potrebno najprej dojeti, se zavedati, da tisto kar vidimo, ni ne bistvo, ne original, pač pa kvečjemu posledica delovanja nečesa, kar ostaja v ozadju, kar je očem skrito.

Vsaka iluzija, pa četudi takšna, ki ni škodljiva in se navezuje na likovno umetnost, izhaja iz manipulacije z našim doživetjem resničnosti. To velja tudi za dramsko predstavo in za elemente, s katerimi uspe prepričati gledalca, da je to, kar se dogaja pred očmi publike, resnično, in ki vključuje tudi scenografijo kot pomemben, v določenih primerih celo kot ključen element, ki pripomore k soustvarjanju resničnosti celote. Manipulativni prijemi, ki zmedejo naše doživetje in nas prepričajo v resničnost tega kar vidimo, s pridom izkoriščajo večji iluzionisti, rokohitrci, čarodeji, kot nekaterim tudi pravimo. Manipulacija, seveda druge vrste, ta je škodljiva, pa deluje tudi v splošnem, na široke ljudske množice. Na tej temelji marsikatera vladavina.

Se razume, da s perspektivno risbo ali sliko, to je podobo prostora, ki je pravzaprav iluzija tridimenzionalnega prostora, ni nič narobe, če jo razumemo kot kar se da dober približek bodisi izmišljenega, bodisi resnično obstoječega prostora, ali prostora, ki še ne obstaja v materialni obliki, pač pa v obliki ideje, zamisli o njem. Tovrstna iluzija je verjetno podobno kot večšina iluzionista, resnična v svoji umetniški resničnosti, a je hkrati le odsev resnice, ne pa resnica in/ali bistvo. Bolj ko jo dojemamo kot pristno, pa čeprav je pristna le v umetniški resničnosti, večjo moč ima. (Picassov bik v poslednjih zdihljajih daje vtis, kot da se giblje v krogu, s čimer mu je slikar na umetniški način dodal dimenzijo časa.)

Eden od nekdanjih italijanskih renesančnih slikarjev (ne spominjam se več, morda je bil Giotto) je tako popolno naslikal tihožitje z grozdem, da so ga menda še ptice hotele zobati, kot pravi anekdota. V svoji slikarski veščini je dosegel vrh in (bridek) konec ali nov začetek - transformacijo obenem. Odvisno od tega, kako gledamo na omenjeno popolnost. Če nanjo gledamo z očmi prehoda na novo raven zavedanja, dojemanja sveta, bi temu lahko rekli tudi razsvetljenje. Če nisem pomešal anekdot, je bil ta, lahko pa, da je šlo za drugega slikarja, ki se ni mogel zadržati, da se ne bi smejal tej popolnosti, morda je uvidel srž stvari, in kot pravi anekdota, je ob pogledu na svoje likovno delo, umrl od smeha. Kakor koli že, umetnik se je s svojo slikarsko veščino povsem približal originalu (morda pa božjemu), ki ga je ustvarila narava. Poustvaril je popolno, to je nadvse verno podobo grozdja. Drugače povedano, ustvaril je repliko božanske matrice, vzorca, ki ga v tem primeru vključuje grozdje. Kljub umetniški popolnosti, pa gre še vedno za podobo vzorca. V tem smislu je mogoče, da je umetnik tudi dejansko so-ustvarjalec novega, različice obstoječega. Še posebej, če vzamemo v obzir dejstvo, da umetnost kaže življenju zrcalo. (glej tudi **Konstrukt**)

Marolt, P. Povzeto po predavanju pri predmetu Likovno oblikoslovje.

»**Intuicija** pomeni nagonsko, neposredno dojemanje, zaznavanje bistva česa, spoznavanje resnice in resničnosti, neodvisno od razumskega razčlenjevanja, neposredno notranjo spoznavo (tudi navdih). Pomeni pa tudi neposredno spoznanje oziroma dojetje vsebine ali zapletenega procesa, spoznanje izven okvirov razumskega, logičnega razčlenjevanja in ne da bi o nečem premišljevali, razglabljali.« [Marolt, 2022: 16] Prava umetnost naj bi bila po besedah nekaterih intuitivna, po drugi strani pa velja, da je »treba človekovo ravnanje in delovanje v splošnem dojeti v luči obeh, torej logike, razumskega razčlenjevanja, in intuicije, to je neposrednega spoznanja resnice. Logika je del sistema, medtem ko intuicija, ki je neodvisna od logičnega sklepanja, doda duha. (Grška beseda *logos* pomeni besedo, misel, govor, razum, razmerje.)« [Marolt, 2022: 154]

»Po Hribarju, ki preučuje Platona, narava deluje logično. [1997: 12] Deluje, kot bi delovala po načrtu, umno in nikakor ne stihijsko. Le po naravi s takšnim bistvom naj bi po Platonu izvirala tudi umetnost (pa tudi postava – zakon). Umetnost naj bi po Platonu izvirala iz nečesa, kar za naravo ne zaostaja. [prav tam: 13]« [Marolt, 2022: 155] Predvidevam, da umetnost v tem smislu vidi kot produkt razuma, kar do neke mere dejansko velja za del sodobne umetniške produkcije. Glede na tezo, da naj bi se vesolje pretvorilo v kozmos šele, ko se spojita lepota in urejenost, bo držalo, da gre vsaj pri umetnosti oblikovanja prostora – arhitekturi, med drugim, in pri vseh soodvisnih dvojicah, ki jo sestavljajo, (znanost - umetnost, umetnost - filozofija, lepota - uporabnost, ideja - izvedba, material - tehnologija, ...) tudi za sožitje razuma in intuicije. [glej tudi Hribar 1997: 37, 38] (Kozmos pomeni urejen kaos. Iz korena besede kozmos, izvira tudi beseda kozmetika, ki služi urejenosti in (boljšemu) izgledu.)

Hribar, T. (1997): O logičnosti kozmosa. V: *Poligrafi* 2/7, 8: 5–38.

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

Kolaž (francosko *le collage*) v osnovi pomeni tehniko lepljenih papirjev. Poleg papirja, fotografij, tkanine je mogoče uporabiti tudi druge materiale (na primer folijo). Tehniko sta v slikarstvo leta 1912 uvedla Picasso in Braque. [Menaše, 1971: 1024] Podobno pravi tudi Bagnall, ki piše: »Beseda kolaž prihaja iz francoščine, kjer beseda »coller« pomeni lepiti.« (George Braque in Pablo Picasso naj bi okoli leta 1910 v sloje slike začela umeščati na primer izrezke iz časopisov in dele tapet. V svoja likovna dela naj bi elemente kolaža vključevala tudi Henri Matisse in Hans Arp.) Kolaž je vse, kar se nalepi na slikarsko površino. Pomembna prednost tovrstne montaže je na primer v tem, da lahko čez nalepljene elemente tudi slikamo. [1995: 300]

(Tudi) kolaž predstavlja tisti pristop k likovni stvarnosti, ki ponuja ureditev novo zasnovane celote iz posameznih, vnaprej pripravljenih elementov. Kolaž je uveljavljena slikarska tehnika, ki temelji na kombiniranju posameznih elementov, ki so sami po sebi lahko povsem različne narave in lahko sledijo različni logiki, kar velja tudi za možno enakost v različnosti. Z vidika slikarske tehnologije, gre za relativno enostavno tehniko montaže, to je montiranja elementov v neko likovno smiselno celoto. Pri tem so na primer dovoljena nasprotja, tudi na videz nelogično, ali vsaj nenavadno izpostavljanje določenih elementov, navzkrižja in nenavadne relacije med posameznimi elementi.

Odkritje tehnike kolaža, ki se tiče moderne likovne umetnosti, sovпада s filmsko montažo, se pravi s filmsko industrijo, pa tudi z masovno produkcijo uporabnih elementov, embalaže, tiskovin, ki je ponudila možen material, s katerim se je mogoče učinkovito likovno izraziti. Obstajajo številni načini in širok spekter izraznih možnosti, ki pritičejo izražanju s pomočjo kolaža.

Na področju kolaža so se poleg številnih abstraktnih slikarjev izkazali surrealisti, Kurt Schwitters in Max Ernst na primer. Med Slovenci je med kolažisti znan Gabrijel Stupica. [Menaše, 1971: 1024] Med slikarje, ki so se izražali s pomočjo kolaža, pa med drugimi spadajo še Robert Rauschenberg, John Cage, Jean Luc Godard, Pina Bausch, Jasper Johns, ..., ki predstavljajo obširno polje in področja različnih disciplin znotraj pojma, ki ga obsega kolaž.

(V petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja, se je Lojze Spacal v svojih grafikah in slikah bolj poglobljeno ukvarjal s teksturo elementov (in celote), s poudarjeno tipnim (taktilnim). Za odtiskovanje ali montažo na slikarsko ploskev, je na primer začel uporabljati kose usnja, pa tudi lesa, ki so na svoji površini, določen vzorec že posedovali. Takšne elemente je vkomponiral tudi v svoje slike (in jih običajno prekril z barvo ali morda mivko.) Materiale za svoja likovna dela kot so koščki stekla na primer, je za svoja likovna dela uporabljal Vladimir Makuc.)

Kolaž je učinkovita in relativno hitro izvedljiva metoda, ki se jo da uporabiti tudi v procesu oblikovanja prostora. Poleg tega ima tovrstno delo, opravljeno na stari način, se pravi z rokami, svojevrsten avtorski pečat, s čimer lahko predstavlja originalno likovno delo. Kolažiranje kot način predstavitve ideje v svet vidnega, to je z očmi, pa tudi s tipom zaznavnega, je uporabno na primer tudi v procesu izoblikovanja urbanega prostora in v projektih, ki se tičejo krajinske arhitekture.

Raymond Hains je izpovedno moč našel v raztrganih plasteh plakatov, s čimer je, hkrati z Mimmo Rotello, čeprav se nista poznala, iznašel **tehniko dekolaža**. Gre za nasprotni postopek kot pri kolažu, pri katerem gre za montažo, lepljenje elementov, medtem, ko gre pri dekolažu za trganje že nalepljenih elementov. (Rotella se je pri ustvarjanju dekolaža posluževal tudi gverilskih dejanj, ko je ponoči neopažen trgal plakate s kovinskih panojev in tako zbiral material za svoja likovna dela.) Proces trganja je vseboval tudi element naključja.

Ti elementi pa so hkrati predstavljali tudi dokument časa. Ker gre za elemente - oglase iz reklamnih panojev, gre v končni fazi tudi za vnašanje dimenzije časa v strukturo slike. [Zalaznik, 2009: 55]

Element časa, ki ga je mogoče zaznati v kolažu elementov, v splošnem pa v vsaki »patini« kot posledici »delovanja« časa, ki v tem primeru govori o minljivosti obstoječega in se nanaša na primer tudi na minljivost starega kosa lesa, železa, papirja, časopisa, ..., ki so podvrženi atmosferskim pogojem, času in s tem preobrazbi, pri čemer gre z vidika njihovega izgleda, možne teksture zaradi izpranosti vlaken pri lesu na primer, za likovno občutljivost ustvarjalca, ki to kvaliteto opazi, pa celo za pogled na svet, ki je v tem segmentu vsaj podoben tradiciji Daljnega vzhoda in govori o tem, da je vse podvrženo minljivosti in preobrazbi, in ki bodisi negira nepotrebno masovno potrošnjo in posredno govori o možni ponovni uporabi, ki sovпада z vzpostavljanjem novega likovnega smisla, ali pa o občutljivosti likovnega ustvarjalca, ki v staranih elementih opazi enkratnost in neponovljivost. V primeru uporabe tovrstnega materiala in elementov za likovno izražanje, prav ta »patina« na najdenih elementih, ne glede na to, ali gre za elemente najdene v naravi ali za *ready-made* objekte, pomeni posebno sočnost, pri čemer gre za vzpostavljanje drugačne estetike od običajne, kjer lepota v običajnem pomenu besede nikakor ni v prvem planu, je pa zato tovrstno dožemanje »lepega«, zelo blizu dožemanju enkratnosti, neponovljivosti in minljivosti življenja.

V povezavi s kolažem obstaja tudi pojem asemblaža. Beseda **assemblaž** (*assemblage* v angleškem jeziku, isti izraz najdemo tudi v francoskem jeziku) pomeni montažo, združitev ali spojitvev. O njem govorimo, kadar so uporabljeni najdeni elementi umeščeni v kompozicijo, ki stoji na tleh (na podstavku), kar pomeni, da gre za prostostoječe prostorske aranžmaje, kot se izraža Jeza [2020: 10]. Tudi če ima na steni viseča kompozicija, kot montaža elementov, tretjo dimenzijo, še vedno govorimo o kolažu.

Poleg kolaža, ki pomeni sestavljanje papirjev, fotografij, risb, koščkov lesa, ... se pravi lepljenje in/ali montažo različnih materialov in oblik v likovno celoto, ki je vezana na (vertikalno) podlago oziroma ploskev, obstaja še **trganka**, ki predstavlja slikarsko tehniko, pri kateri oblikujemo likovno podobo z lepljenjem odtrganih koščkov papirja, folije. Poznamo pa tudi **krpanko**, pri kateri likovni ustvarjalec prvenstveno uporablja krpe, torej elemente iz blaga. Pri tovrstnem likovnem izražanju gre običajno za tehniko šivanja, ni pa nujno, čeprav so prav šivi lahko tisti, ki poudarijo siceršnjo teksturo materiala ali pa kot linije zamejujejo posamezne ploskve.

Krpanka oziroma »tekstilni kolaži so nastajali veliko prej, preden je kolaž kot (slikarska) tehnika našel svoje mesto v likovni umetnosti.« ... »Iznašli so jo z namenom, da bi naredili nekaj uporabnega iz ostankov redkih in dragocenih tkanin.« Ustvarjalke v zadnjem času na tekstilno osnovo nanašajo mreže, kovinske elemente, usnje, celo papir in plastiko, pogosto gre tudi za ročno barvane najrazličnejše vrste tkanin. [Vencelj, 2020: 110]. V okvir te tehnike, spadajo tudi umetniške prešite odeje.

V vsakem primeru z nanašanjem več slojev nalepljenih ali kako drugače montiranih elementov enega preko drugega, lahko ustvarimo nizek relief in s tem vsaj vtis tridimenzionalnosti, pri čemer tovrstno prekrivanje ploskev lahko deluje kot globinsko vodilo, ki nadomešča perspektivo, kot pravi Gnamuš. [Jeza, 2020: 10].

Jeza [istotam:10] citira Gustava Gnamuša, ki pravi, da »iz kolaža izhajajo tehnike asemblaža, (foto)montaže, dekolaža, fotokolaža, tako imenovane kombinirane slike in drugi postopki, ki v ustvarjalni proces vključijo svobodno izbiro in naključje kot pomemben dejavnik. Sem spadajo najdeni predmeti (francosko *objets trouvés*), *ready-madei* (angleško »že narejeno«, sicer pa serijsko izdelani, konfekcijski elementi, ki jih uporabimo v oziroma za likovno kompozicijo, najdeni objekti, ki ne izvirajo iz narave, pač pa najpogosteje iz serijske proizvodnje [glej tudi Muhovič, 2015: 663]), ter ustvarjanje nepričakovanih podob s tehniko

frotaža (francosko *frottage*, pri čemer beseda *frotter* pomeni drgniti) in dekalkomanije (francosko *decalcomanie*).«

Frotaž ali **odtiranka** označuje postopek, kjer preko neravne, to je reliefne ali teksturirane površine položimo papir in z risalom (na primer z mehkim svinčnikom, kreda ali ogljem) drgnemo po površini papirja, pri čemer se na papirju pojavi podoba spodnje teksture. Tehniko naj bi razvil Max Ernst.

Glede na tehniko odtiskovanja razlikujemo med **monotipijo** in **odtiranko** (frotažem). »Monotipije odtiskujemo tako, da položimo list papirja na razvaljano barvo in s hrbtni strani pritiskamo z risalom ali drugimi pripomočki na list. Takšen odtis nima matrice in je unikatni. Pri odtiranki ali frotažu so lahko matrice vse reliefne površine, ki jih najdemo v našem okolju (lubje, les, kamen, omet, mreže, luske, kovanci, ...). Nanje položimo tanek list papirja in s kreda ali grafitom enakomerno drsamo po njihovi površini.« [Sodobne grafične tehnike]

Dekalkomanija (francosko *decalcomanie*)

»Postopek pri dekalkomaniji zahteva najprej razporeditev gvaša, črnila ali oljne barve na slikovno površino, potem razredčenje nanosa ter čez to postavitev katerekoli nevpojne površine (npr. stekla). Sledi pritisk na nanos barve in na koncu odmik lista.« [Novak, 2013: 25] »Prvi je tehniko dekalkomanije preizkušal Oscar Dominguez. Z razporeditvijo gvaša na listu papirja, ki ga je nato prekril z drugim papirjem in po pritisku z roko čez sprijet papir, vrhnji list potegnil dol, je dobil učinke podob, ki sugerirajo asociacije eksotičnih rož, mineralov, morskih gobastih alg, torej asociacije pravih sanjskih podob.« [Istotam: 25]

Bagnall, B. (1995): Risanje in slikanje. Tehniška založba Slovenije, Ljubljana: 300.

Jeza, N. (2020): Asemblaž kot slikarstvo trodimenzionalnega nagovora. V: 9. Mednarodni festival likovnih umetnosti Kranj, ZDSLU: *Lepljenka, kolaž in asemblaž : reciklirane zgodbe*: 10, 11.

Marolt, P. Povzeti in preoblikovani deli lastnega predavanja Kolaž in asemblaž, leta 2020 in 18. 5. 2022 na Fakulteti za arhitekturo v Ljubljani.

Menaše, L., (1971): Evropski umetnostno zgodovinski leksikon, bibliografski, biografski, ikonografski, kronološki, realni, terminološki in topografski priročnik likovne umetnosti zahoda v 9000 geslih. Mladinska knjiga, Ljubljana.

Muhovič, J. (2015): Leksikon likovne teorije - Slovar likovnoteoretskih izrazov z ustreznici iz angleške, nemške in francoske terminologije. Celjska Mohorjeva družba, Celje, Ljubljana.

Novak, A. (2013): Likovni pristopi in tehnike v nadrealizmu. (diplomsko delo) Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, Likovna pedagogika.

http://pefprints.pef.uni-lj.si/2029/1/Diplomsko_delo_Novak.pdf (dostop 29. 11. 2022)

Sodobne grafične tehnike; <https://eucbeniki.sio.si/lum/3177/index5.html> (dostop 29. 11. 2022)

Topos (2012) 80: 92, 93.

Vencelj, P. (2020): Krpanke. V: 9. Mednarodni festival likovnih umetnosti Kranj, ZDSLU: *Lepljenka, kolaž in asemblaž : reciklirane zgodbe*: 110.

Zalaznik, J. (2009): Kako je umetnost izgubila nedolžnost: kolaž, asemblaž in fotomontaža v umetnosti XX. stoletja. (Likovni odsevi 23) Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, Ljubljana: 55.

Kompozicija v najboljšem primeru pomeni skladnost in na določen način tudi uravnoteženo razporeditev elementov predvsem zato, ker so med njimi vzpostavljena določena razmerja, večkrat celo hierarhija (saj bi enakovredna obravnava elementov izzvala dolgočasje, v najslabšem primeru pa celo zmedo. Omenjeno velja tako za likovni objekt, kakor tudi za nivo arhitekture ali urbanizma, za nivo oblikovanja notranjega, kakor tudi zunanjega prostora. V vsakem primeru se odločamo glede tega, čemu dajemo poudarek. Zadnje velja tako za abstraktni, torej za splošni, kakor tudi za konkreten nivo oblikovanja (prostora.) Pri primernem oblikovanju kompozicije gre tudi v primeru arhitekturnega ali urbanističnega oblikovanja med drugim tudi za usklajevanje likovno-oblikovalskih izhodišč.

Konstrukcija je lahko »toga« ali vsaj do neke mere elastična, se pravi statična, nepomična in/a do neke mere prilagodljiva. (Poleg ideje o obliki jo narekujeta predvsem prepoznavanje prenašanja tlaka oziroma natega v posameznih elementih.) Razlikujemo na primer med opno in tem, kar jo »drži pokonci« oziroma napenja, pri relativno togi konstrukciji (nobena ni povsem in absolutno toga) pa o gibljivosti v možnih zglobeh, tečajih, podloženih valjih (pri mostovih in dostopih na plovilo) in podobnem. Med drugim govorimo tudi o protipotresnem inženirstvu, kjer velja, da toga konstrukcija slej ko prej počí, medtem ko se sicer trdni, a deloma pomični elementi lahko sicer premaknejo, a se kasneje bolj ali manj vrnejo v prvotno lego (kar velja na primer za segment prefabricirane betonske gradnje, pa tudi za lesne zveze kompleksnih konstrukcij predvsem na potresnih območjih).

Konstrukt lahko pomeni **iluzijo**, manipulacijo, ki naj bo (tudi) v likovni umetnosti, na primer pri oblikovanju prostora, kjer se izvaja, dogaja dramska uprizoritev – pri scenografiji, karseda resnična, pri čemer je včasih lahko celo bolj resnična od običajne stvarnosti, kar pomeni, da jo v določenem (umetniškem) smislu lahko celo presega, ker na simbolni ravni predstavlja zrcalo odnosov, vzrokov in posledic dejanj, lahko pa tudi celovitosti življenja, pa celo kakšen možen odgovor ali vsaj osvetlitev družbenega problema. [Marolt, 2022: 196] Konstrukt v dobrem pomenu lahko pomeni zavestno vzpostavljanje hierarhije v okviru kompozicije, pridajanje vizualne moči, moči dominantnosti določenemu (simbolnemu) elementu v okviru kompozicije.

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

Konstruktivizem

Ruski konstruktivizem v okviru izrazne moči »konstrukcije«, kot kompozicijo v našem pomenu besede imenuje Jakov Černjihov oziroma Iakow Chernikhow, pozna tudi pojem tako imenovanih vklenjenih napetosti, ki se tičejo predvsem napetih oblik, lokov, vzmeti in njim podobnih vijačnic, ki lahko predstavljajo jedro izrazne moči kompozicije. »Takšne oblike na likovni način govorijo o notranji moči, o vklenjeni energiji, vsebinsko gledano pa na primer o simbolnem prikazu notranje moči, pa tudi zanosa, če gre za konstruktivistično skulpturo, ki jo poseduje »konstrukcija«, kompozicija, ki vključuje takšne elemente.« [Marolt, 2022: 303, 304] Konstrukcija naj torej vsaj glede na konstruktivizem, izraža svojo neuklonljivo moč in enotnost.

Za boljši učinek konstruktivne stvaritve je dobro uporabiti, upoštevati takó osvetlitev, barvo, material, strukturo, teksturo in kot gledanja. Kompozicija (konstrukcija, kot se izraža Černjihov) je pravšnja, kadar ji ni kaj odvzeti, niti dodati, kadar govorimo o njeni organski

enotnosti oziroma o organski enotnosti posameznih sklopov, ki jo sestavljajo. [Černjihov, 1989]

Med oblikovalske pristope, s tem pa tudi izzive, spadajo na primer prežemanje, objemanje elementov, slojevitost (plastenje) elementov, zvijanje, kombiniranje podobnih ali različnih oblik, vstavljanje, prebadanje, prodiranje elementov, spajanje in medsebojno povezovanje elementov, poudarjanje masivnosti in teže (pri monolitnih telesih, in obratno, možnost dematerializacije volumnov in mase, prištejemo lahko še možnost odzemanja), Glede na konstruktivni pristop je več pozornosti vredno posvetiti bodisi stabilnosti in/ali dinamičnosti, (dinamika lahko na simbolni ravni predstavlja naboj, napetost, stremljenje, gibanje) elastičnosti, vključenim napetostim (zvitost elementa lahko daje vtis gibanja), ritmičnosti, [glej tudi Černjihov, 1989] (Podrobnosti in opise pristopov glej pri pojmu **primerno oblikovanje**)

Černjihov, J. (1989): Konstrukcije arhitektonskih i mašinskih formi. Gradjevinska knjiga, Beograd. (Prvič izdalo Leningrajsko društvo arhitektov, 1931)

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

Likovni jezik pomeni izoblikovanje in razčlenjevanje likovno pravilnih oziroma smiselnih izrazov. Naloga likovnega jezika je vsebinam dajati likovno korektno obliko. Likovni odnosi so pri tem prostorske narave. Likovni ustvarjalec s pomočjo likovne analize razstavlja celote stvari in pojavov, izbrane dele osami ali poveže v miselne modele, ki tako pomenijo preoblikovanje stvarnosti. [Muhovič, 1997b: 177] [glej Marolt, 2004: 22]

Marolt, P. (2004): Pomen likovnosti za arhitekturni prostor (doktorska disertacija). Univerza v Ljubljani, Fakulteta za arhitekturo, Ljubljana.

Muhovič, J. (1997b): Prispevki za slovenski likovno-teoretski terminološki slovar 2. V: *Likovne besede* 41-42: 172-179.

Likovna kvaliteta

»Likovna resničnost je tista, ki šteje. Otrokov intuitivni, nenaučeni likovni izraz pa je vsekakor pristen in že zato vreden pozornosti.« ... »Gre za dojetje sveta, ko je otrok sposoben in dovzeten še za neko drugo resničnost. Pa četudi je samo njegova.« [Marolt, 2022: 39] Na videz naključne poteze, ki so vse prej kot to, so lahko tiste, ki dajejo sočnost likovnemu delu.

»Problem (primerne) likovnega izraza je v tem, da ne gre preprosto kopirati vidnega.« [Marolt, 2022: 41] »Z enakim pristopom, na isti kakovostni ravni, ni mogoče ponoviti niti našega lastnega likovnega dela.« [Marolt, 2022: 32] »Pogled (na sodobno umetnost) je komaj kdaj dovolj, če hočemo razumeti vsebino, najti kvaliteto in/ali notranji red. [istotam: 32] »Predvsem pa je pomembno dejstvo, da to, kar je v določenem trenutku (in na določenem mestu) pravo, ni nujno, da je pravšnje, primerno v drugem.« [Marolt, 2022: 160]

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

Likovna občutljivost je lahko posledica notranjega dogajanja v ustvarjalcu, kjer v splošnem velja, da je vsakršno ustvarjanje zrcalna podoba naših misli in čustev, [Marolt, 2022: 199] sicer pa izkušenj, družbene, pa tudi individualne predstave o svetu, ali celo uvida. [istotam: 111] Prav zaradi orientacije družbe in vsajenih vzorcev, ki se tičejo resničnosti sveta, se umetnost, s tem pa tudi likovna umetnost, lahko razlikuje glede na posamezno družbeno sredino. Povsem mogoče je, da na določenem delu sveta zaradi omenjenega, ne bi cenili ustvarjalnosti, ki naj bi bila visoko cenjena v nekem drugem kulturnem okolju. »Likovni ustvarjalec, v najboljšem primeru zaradi likovne občutljivosti, običajno pa tudi zaradi siceršnje povečane senzibilnosti svoje zaznavanje sveta in dogajanja v njem, če že ne zavestno, pa vsaj nezavedno vnaša v svoj likovni izraz. Če naj so njegova dela kvalitetna, mora biti pri tem avtentičen, torej pristen, do določene mere je lahko celo edinstven v svojem izrazu.« ... »Najboljši se nikoli ne držijo ustaljenih postopkov, pa četudi pristopov svojih učiteljev, temveč iščejo in tudi najdejo svoje (ustvarjalne) poti do rešitev. [Marolt, 2022: 192, 193]

»(Likovna) umetnost tudi lahko uporablja kakršnekoli »magične postopke«, ker gre za to, da je podoba kar se da prepričljiva ali pa celo še bolj resnična od resničnosti same, torej nad resničnostjo, ne pa nad resnico.« [istotam: 195] Predvsem pa velja tudi obratno, »da je likovna občutljivost zelo verjetno tudi lahko tista, ki odpira vrata v senzibilnost, v zaznavanje stvari, ki so ljudem običajno skrite.« [Marolt, 2022: 199]

Likovna občutljivost se tiče zaznavanja oblik, tonov, tekstur, svetlobe in barv. Kar se oblikovalcev prostora tiče, bi »v splošnem morali imeti (tudi) do neke mere prirojen, vsekakor pa privzgojen občutek za prostor, kompozicijo in materialnost.« [istotam: 200] V splošnem bi likovno občutljivost lahko opredelili kot občutek za likovno skladnost, red in harmonijo elementov (v prostoru), pa tudi kot občutek za razporeditev elementov (volumnov) v prostor oziroma kot pretanjen občutek za kompozicijo, in vse, kar jo sooblikuje, vse to pa skladno z okoliščinami oziroma skladno z danostmi. Likovna občutljivost je do določene mere povezana tudi z intuicijo, ko ustvarjalec v danem trenutku zanesljivo ve, kakšna likovno-oblikovalska rešitev bi bila glede na pogoje najbolj ustrezna. Tovrstno ustvarjalno delovanje večkrat vključuje tudi pogum, da si preprosto upamo narediti nekaj likovno učinkovitega.

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

Likovni efekt, likovna podoba

V najboljšem primeru gre za avtorjevo izhodišče ali cilj, kako s skromnimi izraznimi sredstvi doseči maksimalen likovni učinek. Tanka palica pod mogočno gredo v tradicionalni japonski arhitekturi na primer, ne nosi ničesar. Zato pa obstaja iz simbolnih razlogov, zaradi pogleda na svet, ki govori o tem, da šibko nadvlada močno. Prav zaradi neskladja s smiselnostjo postavitve pod mogočno gredo, tovrsten nenavaden odnos ustvarja močan likovni efekt. (Zaradi neskladja, torej iz istega razloga, se nasmejemo ob dobri smešnici.) Scenograf (na primer) je tisti, ki na neverbalen, likovni način, s pomočjo oblike, barve, svetlobe naredi podobno kot pesnik z besedami. [Korun, 1985: 4] Lahko nas popelje dlje od že znanega, vsekakor pa naj bi bil sposoben ustvariti iluzijo resničnosti, ki sovпада z dogajanjem na odru, s tistim, kar igralec izrazi z besedami, kretnjami ali (plesnimi) gibi. Celota tako deluje kot svojevrstna manipulacija, katere srž je, da deluje kar se da resnično in prepričljivo.

Izraz likovna podoba predstave uporabljamo tedaj, kadar oblikovanje scene izhaja iz že prej prepoznane avtorjeve poetike, to je iz njegovega sicer prepoznavnega likovnega izraza.

V nek drug kontekst likovnega učinkovanja je mogoče uvrstiti zabrisane dele slik kitajskih (ali japonskih) mojstrov, naslikanih s čopičem in razredčenim tušem, ki pripomorejo, da gledalec ob zrenju v nejasni, zabrisani del slike, tega v svojem umu dopolni, dovrši ta del, pri čemer se lahko notranje uskladi. (Ali pa se v nekakšnem meditativnem stanju, ko opazuje omenjeni del slike, morda dokoplje do ozaveščanja določene težave.) Sem bi lahko šteli tudi likovna dela starih kitajskih mojstrov, ki spadajo v okvir *shan shui* slikarstva (slikanja gora in rek, torej krajinskega slikarstva), katerih slika vsebuje tudi tako imenovano srce slike, h kateremu vodi zavita pot ali reka. V teh primerih linija vodi oko do srca likovnega dela, v določenih primerih, pri pozornih opazovalcih, pa morda tudi do notranje uskladitve. V tovrstnih primerih, ko likovno delo lahko služi celo kot sredstvo za doseganje notranjega ravnovesja, lahko govorimo tudi o moči (likovne) umetnosti, ki lahko uravnoveša duha posameznika. [glej tudi Marolt, 2022: 273] Podobno lahko velja za doseganje katarze – očiščenja pri dramski uprizoritvi, vsekakor pa lahko velja tudi za ušesom Zahodnjaka neubrano tradicionalno kitajsko glasbo in za možnost notranje uskladitve ob njenem pozornem poslušanju. (V takšnih primerih gre bolj ali manj za možen zavesten višji cilj, za katerega se uporabi umetniški izraz, ki je posledica meditativnega stanja mojstra, za razliko od vsakršnega likovnega izražanja, kjer gre lahko prvenstveno za »čiščenje čustvene navlake« posameznika, katerega delovanje je zelo verjetno nezavedno, pa kljub temu lahko dovolj za učinkovito celjenje avtorjevih starih ran oziroma za zdravljenje starih travm. Prav zaradi zadnjega, vsako likovno delo še ni umetniško delo, pravzaprav je zaradi svojih nizkih vibracij, za ostale lahko celo škodljivo.)

Korun, J. (1985): Scena kot arhitekturni problem – Ivan Cankar: Kralj na Betajnovi. (diplomska naloga) FAGG VTOZD Arhitektura, Ljubljana.

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

Likovno mišljenje je način abstraktnega mišljenja. Abstrahirati pri tem pomeni, da odstranimo ali odmislimo odvečno, to je tisto, kar ni nujno potrebno za razumevanje (celote), tako da ostane le bistvo. [Marolt, 2022: 201] Likovno mišljenje omogoča likovno preoblikovanje stvarnosti in vzpostavljanje nove, likovno smiselne celote. »Mlajši otroci so sposobni razmišljati abstraktno, kar nedvoumno kaže njihov likovni izraz.« [Marolt, 2022: 110] Lahko bi rekli, da so sposobni likovnega mišljenja (in to vse dotlej, dokler jih odrasli ne vzamemo v uk).

Butina [1997b: 139] pravi, da gre pri likovnem mišljenju za zavestni ustvarjalni napor in da likovno mišljenje predstavlja obliko produktivnega mišljenja. Razumevanje (stvarnosti) s svinčnikom ali čopičem v roki, kot pravi, je mogoče le z osebnega stališča likovnika. Gre namreč za selektivno izbiro znotraj ustvarjalčeve osebne stvarnosti, občutkov in dojemanja sveta in za preoblikovanje vidnega in tipnega sveta, ki se v obliki likovnega dela izrazi v materiji. Likovni produkt je tako plod ustvarjalnega duha posameznika in se navezuje na ustvarjalčev osebni vidik glede obstoječega.

Ko Muhovič [1997a: 154] citira Butino, pravi, da likovno mišljenje za razliko od znanstvenega in filozofskega mišljenja ni le miselno spoznavno, temveč hkrati predstavlja tudi emocionalno doživetje. Poleg tega likovno mišljenje prinaša konkretne produkte. Likovnik likovno misli znotraj nastajanja likovnega dela, likovne materiale pa oblikuje skladno s svojo zamisljivo. Likovno mišljenje torej pomeni preoblikovanje abstraktne zamisli v novo materializirano obliko obstoja. (Razlika med oblikovalcem prostora in siceršnjim likovnim ustvarjalcem je na primer v tem, da arhitekt zasnuje idejo, predvidi obliko, barvo, teksturo, odnose med elementi, materiale in izvedbo, tehnologijo, ... , običajno pa dela ne

realizira sam. Tudi zato ne, ker je izvedba običajno bistveno bolj kompleksna in obsežna kot pri ostalih likovnih ustvarjalcih, za kar so potrebni različni izvajalci, znanja, »orodja« in strokovnjaki različnih strok in profilov. Večina ostalih likovnikov sama izvede likovno delo.)

Likovno mišljenje pomeni neposredno ustvarjanje prostora in telesa v njem, kot pravi omenjeni. Na tem mestu se zastavlja vprašanje, ali je torej oblikovalec prostora (lahko) hkrati tudi likovni ustvarjalec. Je, vsaj do določene mere, poleg tega pa njegovo mišljenje glede oblikovanja prostora vključuje tudi druga vprašanja, ki jih je tekom načrtovalskega procesa potrebno razrešiti. Glede tega, ali je oblikovalec prostora hkrati tudi likovni ustvarjalec, je verjetno najbolj merodajna kvaliteta oblikovanega prostora in predvsem to, ali vsebuje duha. Sicer pa o likovnem razmisleku lahko govorimo tudi tedaj, ko gre za ustvarjalno mišljenje, ko se še ni, niti ni nujno, da se bo ideja realizirala v konkretni materialni obliki. Likovno-oblikovalska zamisel je namreč temelj možne materialne oblike. Če upoštevamo, da gre pri tem za začetek človekovega produkta, je likovno mišljenje tudi del ustvarjalnega procesa, ki se tiče oblikovanja, načrtovanja prostora.

Po drugi strani pa ni mogoče slikati v duhu, kot pravi Butina, ki citira Matisa, saj se stvar spremeni takoj, ko slikar poleg prve, postavi drugo potezo. [1997b] Zato pa likovno mišljenje omogoča novo možnost eksistence prostora, ki skozi proces preoblikovanja ponudi nove duhovne tvorbe na materialnem nivoju. Likovni ustvarjalec na tej točki ponudi opazovalcu (uporabniku) model razumevanja in organizacije prostora. [Marolt, 2004: 22] Celó če zadnje besede jemljemo dobesedno, je tudi za oblikovanje prostora, kot ga razumemo arhitekti ali urbanisti, pa na primer tudi krajinski arhitekti, potreben likovni razmislek. Torej smo tudi ti lahko hkrati tudi likovni ustvarjalci, tako kot je oblikovanje prostora del likovne umetnosti. (Različna zgodovinska obdobja in kulture so običajno ponudila različne modele bivanja in s tem organizacije prostora.)

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

Marolt, P. (2004): Pomen likovnosti za arhitekturni prostor. (doktorska disertacija) Univerza v Ljubljani, Fakulteta za arhitekturo, Ljubljana.

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

Muhovič, J., (1997a): Prispevki za slovenski likovno-teoretski terminološki slovar 1. V: *Likovne besede* 39-40: 154-161.

Na svet je vsekakor mogoče gledati tudi z likovnimi očmi. Pomembno je opazovanje okolja, "narave", ki ponuja kopico idej tudi oblikovalcem prostora. Asociativnost, odvzemanje odvečnega, torej nepredmetno razmišljanje, so nekateri izmed ključnih elementov, ki vodijo do ideje, ki se lahko s pomočjo takšnega načina razmišljanja pojavi, celo materializira v neki novi obliki, podobi. Za njeno uresničitev je med drugim lahko pogoj tudi drugačno gledanje na svet in na dogajanje v njem. Gre za neobremenjeno opazovanje obstoječega, tako rekoč za gledanje na svet z otroškimi očmi.

(Pred)faze likovnega razmišljanja:

1. opazovati (svet okoli sebe)

2. videti

(kar je več kot le gledati, v pomenu opaziti, kar hkrati pomeni tudi že razločiti, ločiti pomembno od manj pomembnega, odmisлити manj pomembno, to je abstrahirati)

3. razumeti („Aha!“, „Aja, saj res!“)

4. predstaviti na likovno sprejemljiv način

Marolt, P. Iz predavanja pri predmetu Likovno oblikoslovje.



Likovno razmišljanje pomeni tudi odmišljanje odvečnega. Ko izbiramo segment iz naključne kompozicije, že ustvarjalno, to je likovno mislimo. Zazna(v)ni prostor. Na kompozicijo lahko gledamo na dva načina: enkrat je za nas pomembnejši prazen prostor, drugič zapolnjen. Obliki, ki sta še najbližje obliki kvadrata, sta na nek način pozitiv in negativ iste oblike. Dva manjša kvadrata skupaj sta po površini približno enaka belemu, torej so glede na svetlobni kontrast, v nekakšnem ravnovesju. „Piranski mandrač“. (levo)

Dodatno preoblikovanje obstoječega z rotacijo kompozicije. Desni del zaradi kompozicije narobe obrnjene črke „U“, „sedi“, je ugnezden na površino. Točke na levi označujejo rob, mejo kompozicije znotraj praznega prostora.

Marolt, P. Izhodišče za likovno delo (kolaž) Piranski mandrač.

Pomni:

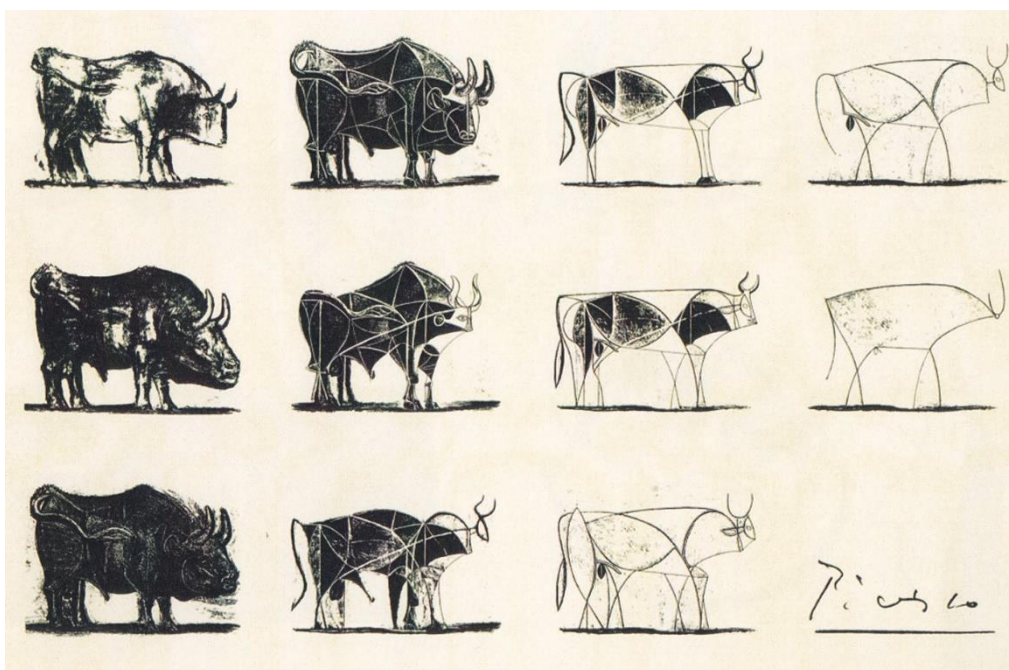
V zamišljeni likovni kompoziciji iščemo torej nekakšen „razvojni potencial“. Osnova je redko že dokončna, običajno je, skladno z našim dojetjem, nedovršena, nagnjena k spreminjanju, razvoju, neredko pa je izmuzljiva. Kar nekaj časa je treba vztrajati v njeni nadgradnji, da bi lahko trdili, da je „zadovoljiva“. Tedaj pa že kaže nove smernice, nove možne rešitve, nove pristope (ki pa niso nujno tudi boljši). V tem kontekstu ima celo tovrstna likovna kompozicija, podobne tendence kot to velja za razvoj naselij, mest, ki se stalno razvijajo, odzivajo na spremembe, v določenih obdobjih tudi nazadujejo, vsekakor pa se obnašajo kot živ organizem. Nastanejo, (se rodijo) živijo, rastejo, se razvijajo, pa tudi propadajo (kot ideje). Brez osnovne zamisli, koncepta, premisleka, pa zagotovo ni napredka. Likovni razmislek tako lahko dejansko predstavlja abstraktno metodo, ki posredno napeljuje k nekemu splošnemu modelu, kako pristopiti k likovni stvarnosti, pa tudi k vsaki kompleksni nalogi. (Navidezna) naključja, se pravi stvari, ki jih nismo načrtovali, pa se vendarle pojavijo, pa so sestavni del življenja, s tem pa tudi (likovnega) oblikovanja, pa tudi arhitekturnega oblikovanja. Začeti pa je vendarle treba z relativno preprosto, vsekakor pa z dovolj jasno zamisljivo. To velja (tudi) za vsakršno kompozicijo. Najprej se moramo naučiti hoditi, (tudi to je za začetek dovolj težko) da bi lahko kasneje tudi zaplesali.

Marolt, P. Povzeto po predavanju pri predmetu Likovno oblikoslovje.

Problem abstrahiranja (odvzemanja, odmišljanja)

Kjer ni več napetosti med posameznimi polji kompozicije (slike, objekta, postavitve), ploskvami oziroma njenimi elementi, ki jo lahko dosežemo tudi s tehniko oziroma pristopom z delnim prekrivanjem posameznih elementov sestava, s čimer ustvarjamo tančico skrivnostnosti, nedojemljivosti sveta, po kateri celovitosti kot likovni ustvarjalci povzemamo, takšna kompozicija le redko vsebuje (pre)potreben (umetniški) naboj oziroma notranjo moč. V primeru, da se z odmišljanjem, preureditvijo prvotne ideje zadovoljujoč odnos med elementi izgubi, a tega ne želimo, je treba novo celoto predrugačiti na način, da skušamo

poiskati nov ekvivalent, ki bo nadomestil prejšnjega in vzpostavil novo napetost med elementi, vsekakor pa z likovno-oblikovalskega vidika primeren odnos med sestavnimi deli kompozicije. Potem ni več toliko pomembno ali gre za povsem novo (pre)ureditev elementov kompozicije, da so le v kompoziciji korektno vzpostavljeni novi odnosi med elementi. Zadnje seveda velja le v primeru, če ne gre za izhodišče, ki ohranja bistvo ustroja prvotne »podobe«. V splošnem se moramo zavedati, da ko gremo v odmišljanju sestavnih elementov kompozicije predaleč, to pa velja tudi za vsebinski del kompozicije, lahko celota brez nadomestnega posega izgubi bodisi pomen, bodisi likovni smisel, ali pa kar oboje. To pomeni, da se moramo zavedati kompleksnosti (prvotne) celote in tega, kar lahko v njej le slutimo, saj morda ni eksplicitno izraženo. V primeru, da tega ne zaznamo, nova celota pa ne vzpostavlja nadomestnega odnosa med elementi kompozicije, kompozicija, kot rečeno, izgubi potreben naboj. To hkrati pomeni, da je potrebno opaziti napetost, draž, odnose v prvotni kompoziciji, pa tudi razmisliti o tem, kako, s kakšnimi prijemi (in elementi) omenjeno vzpostaviti na nov način.



Pablo Picasso, Bik, litografija, 1945. Podoba bika je tudi po **abstrakciji** še vedno prepoznavna, ker obdrži bistvene (simbolne) elemente kot so rogovi in mošnja. Vsebinsko gledano, bi bilo lahko pomembno celo mesto podpisa na siceršnje mesto bika. (Picasso izhaja iz kulture, katere neodtujljiv del so tudi bikoborbe.)

Vir slike: Đelilović, A. (2013): Dizajnerski crtež i likovne interpretacije. (komentarji i vježbe) Mas media, Sarajevo: 52.

Likovna umetnost za razliko od ožjega pojma vizualne umetnosti ne govori le o vidnem zaznavanju (ki mu glede na pojem manjka tudi tipno zaznavanje sveta), pač pa predvsem o njegovem likovnem preoblikovanju, kjer je pomemben predvsem način, kako človek na višji duhovni ravni, na način simbolnega zaznavanja sveta, kreira nove oblike, prostore in vsebine. Značilnost likovnega je torej oblikovanje prostora in teles z duhovnim preoblikovanjem stvarnosti, glede na zakonitosti vida in tipa. **Likovnost** je pri tem nosilec, ki določa likovne izrazne možnosti. [Butina, 1997b: 217]

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

Motiv, tisti, ki se navezuje na oblikovanje mesta, na podobo mesta ali krajine, je tisti prizor, na katerem se ustavi naše oko. To je element, ki lahko vzbudi občutke estetskega ugodja, ki je lahko na nek način izjemen, vsekakor pa prepoznaven. Motiv lahko deluje kot nosilec, sprožilec spominov, kot nekaj, kar nas spominja na preteklo (vidno) izkustvo.

Motiv kot vidna podoba, je hkrati lahko ista podoba, ki jo iščejo (likovno občutljivi) fotografi, slikarji. Motiv v širšem pomenu besede, pomeni jedro, izhodiščno temo, »zgodbo« pesmi, romana, dramskega teksta, filma, plesa, glasbe. Pravzaprav vsakršnega izražanja, ki se tiče katerega koli umetniškega jezika. Govorjenega, zvočnega, zapisanega, ali neverbalnega, to je likovnega jezika.

Motiv, podoba, zaznava (senzorična izkušnja) in občutja

Motiv, na tem mestu je mišljen tisti, ki se navezuje na oblikovanje mesta, na podobo mesta ali krajine, je »fiksiran« prizor, na katerem se ustavi naše oko. Zависи od točke, mesta, na katerem stojimo in s katerega se nam odpira pogled. Če nič drugega, je omejen s kotom, ki ga zajamemo s pogledom (ali kamero), ne da bi premikali oči ali glavo, ne da bi se gibali. To je lahko ena od mnogih sekvenc, ki smo jo izbrali kot najprimernejšo, to je običajno tista, ki v nas vzbudi določene občutke. V nas lahko vzbudi občutke estetskega ugodja (s čimer se ukvarjamo v strokah, ki so kakor koli vezane na vizualno), ni pa nujno. Lahko gre tudi za motiv, ki se ga v običajnem življenju izogibamo, ker ga smatramo za neprimerne, celo kot nasprotje lepemu, pa ima za občutljivega ustvarjalca vendarle poseben pomen, noto, je na nek način izjemen ali prepoznaven kot možno jedro vidnega sporočila. (Umberto Eco v eni od svojih knjig govori o umetnosti grdega.)

Poleg tega podoba, na kateri se je ustavilo naše oko, lahko deluje kot nosilec, sprožilec spominov, kot nekaj, kar nas spominja na preteklo (vidno) izkustvo, kar je tudi razlog, da se nas je dotaknila, da smo jo sploh opazili in kar v nas sproži val občutkov. Ni pa nujno, da je motiv povezan z našimi preteklimi izkušnjami, čeprav drži, da prej zaznamo tisto, kar nam je že znano, zaradi česar se k temu nenehno vračamo.

Podoba v mestu, kjer se na primer nahajamo kot turisti, se lahko navezuje tudi na naša druga čutila, na vonj, ali na zvočno kuliso, ki jo slišimo v ozadju. Celotna izkušnja nas lahko spominja na izkušnjo, situacijo, ki smo jo doživeli v nekem drugem kraju, v drugem prostoru in času.

To, kar občutimo ob določeni situaciji, ob določenem dogodku, v našem primeru sta sprožilec občutij določen ambient, **atmosfera**, (ambient kot prostor z določenimi značilnostmi, kot okolje z določenim vzdušjem, ozračjem, atmosfera kot razpoloženje, ozračje) vidna podoba, ki v danem trenutku delujejo kot nekakšna »senca«, ki jo preteklost meče na sedanost, če nas seveda spominjajo na dogodek, prizor iz preteklosti, zato celota dejansko učinkuje na doživljanje sedanosti oziroma na podoživljanje določenega trenutka. V našem primeru tako, da podoba, ki jo zaznava na primer naše oko, ki nas spominja na nekaj iz preteklosti, v nas sproži določene občutke. Ti so lahko za nas prijetni, pa tudi skrajno neprijetni. (V tem smislu ima na nas določen motiv dodaten vpliv in lahko posebej močno učinkuje na nas.)

Ozadje, »okvir« in poudarek, vodilo

(Osrednji) **motiv** ima vedno ozadje. Ozadje mestne panorame predstavljajo okoliška krajina in hribovje, motiv hiše ima za okolje (okolico) panoramo mesta, ozadje arhitekturnega detajla predstavlja celotna fasada objekta, ozadje kljuke vrata, [Pogačnik, 1987: 11] ozadje kozarca pa miza.

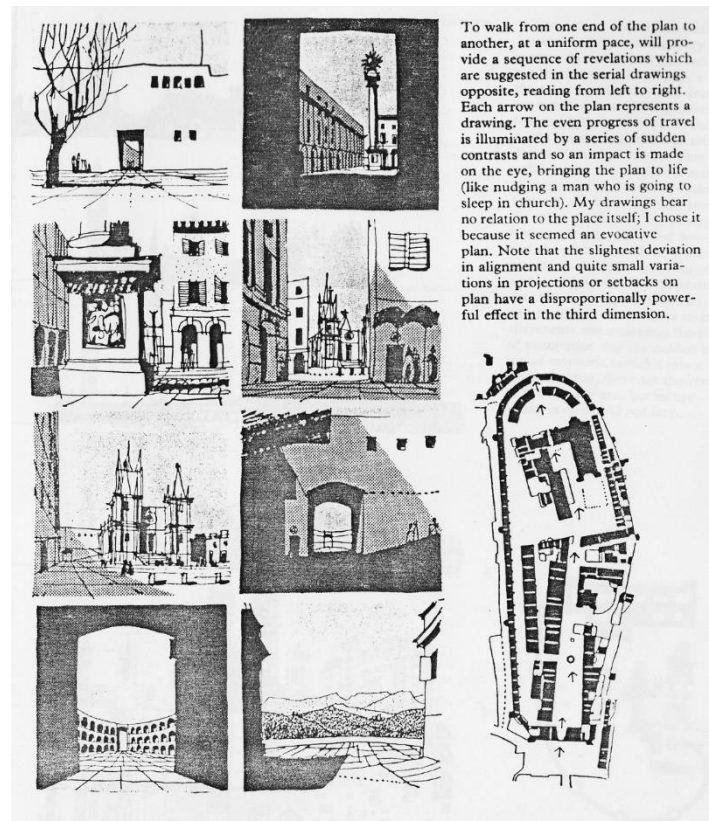
Sredi relativno enolične panorame, se oko zlahka ustavi na tako ali drugače izstopajočem elementu. Tudi v splošnem se celoten motiv konstituira okoli vidnega poudarka.

(vertikalni poudarek sredi horizontal, barvni akcent oziroma barvni kontrast, svetlobni poudarek oziroma svetlobni vir, kontrast po obliki, pomenski kontrast, kot je cerkveni objekt sredi posvetne arhitekture,...) Vidni poudarek postane žarišče tovrstne likovne kompozicije, kadar se na omenjene primere navežejo še simbolni pomen, spomini, izkušnje, poetične ali estetske prvine, kot so na primer katedrala, piramida, (osamljeno) prastaro drevo, mesto, kjer na plano privre voda, gora s simbolnim pomenom (kot je na primer Fujijama za Japonce). [Pogačnik, 1987: 11] Celotna podoba se lahko formira okoli nekega centra, težišča dogajanja in to skladno z našo naravnostjo, s ciljem našega gibanja, potovanja, s pričakovanjem nekega dogodka, kot je potovanje k izviro, (kar na simbolni ravni izkorišča na primer filozofski daoizem, ki se izkazuje, izraža v tradicionalnem kitajskem slikarstvu. Pot ali reka pri tem vodita do simbolnega mesta, do t. i. srca slike.) kot so vrata, skozi katera naj bi stopila nam draga oseba (kar izkoriščamo na primer pri gledališki sceni). [Pogačnik, 1987: 12]

Poleg dominante obstaja še drugi element, ki oblikuje podobo in predvsem usmerja pogled, to je t. i. **globinsko vodilo**. To je lahko pot, na koncu katere se pričakuje, da se bo nekaj zgodilo, (kar velja tudi za prej omenjeno tradicionalno kitajsko slikarstvo in za slikanje s tušem) se videlo, rob, globinski gradient, (tudi tako imenovani prostorski ključ, kot je večje/manjše, ko je večje spredaj, nasičena/nenasičena barva, ko so močnejši toni v prvem planu) perspektiva (kot eden od prostorskih ključev, ki ga izkoriščamo pri predstavitvi prostora),... . Če na koncu poti ni (simbolnega) poudarka, smo še naprej v pričakovanju, napetosti, (kar lahko izkoristimo v gledališki ali filmski uprizoritvi) ali pa celo razočarani. To se zgodi zato, ker je naš pogled usmerjen, osredotočen v smeri poti, (ceste, železnice, vodne poti, steze) **gibanja**, ki tako predstavlja glavino vizualne izkušnje. [Pogačnik, 1987: 12]

Tretji konstitutivni element **motiva**, je **uokvirjanje pogleda** (*framing* v Angleščini). To velja tudi za projektiran, usmerjen pogled, ki se tiče arhitekturnega oblikovanja (tako tradicionalne japonske hiše v stilu *shoin* po vzorih cesarske rezidence in odpiranja fasadne ploskve, da bi se dosegel maksimalni pogled v naravno sceno, na mesec ob večernih urah, kot tudi moderne arhitekture). Pogled je mogoče uokviriti z drevjem, fasadami, pobočji, zidovi, obalo. (Če se znotraj okvira nahaja privlačen motiv, smo torej zadeli žebličico na glavico.) [Pogačnik, 1987: 13]

Pogačnik, A. (1987): Prispevek k teoriji mestnega in krajinskega motiva. (raziskava) Katedra za prostorsko planiranje VTOZD Gradbeništvo in geodezija, FAGG, Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani.



Motiv, ukvirjen motiv. Seznanjanje s prostorom. Sekvence pogledov (ki si sledijo levo-desno) in vlečejo pasanta, da z gibanjem razišče prostor. Dinamika lomljene osi in »globinsko vodilo«. »Princip Babuške«.

Vir slik: Cullen, G., (1971): The Concise Townscape. The Architectural Press, London: 17.

(Oblikovalska) mreža, na primer ta, ki se tiče arhitekturne kompozicije, predstavlja v prvi vrsti le osnovni okvir, ki oblikovalcu omogoča še dovolj maneverskega prostora, da v zadanih zamejitvah razvije, nadgradi način sosledja in odnos med poudarjenimi in nepoudarjenimi elementi. V takšnih primerih mreža, podobno kot omejitev znotraj takta v glasbi, služi le kot »ogrodje« kompozicije, ki dopušča oziroma omogoča celo menjavo ritma. Mreža, ki se tiče kompozicije, kadar govorimo o osnovni mreži, podobno kot takt v glasbi, predstavlja torej osnovo. Od te točke naprej lahko govorimo o možnih dodatnih delitvah, celo o prepletanju mrež, o prehodu od statičnega k dinamičnemu. Osnovna mreža v takšnih primerih pomeni »skupni imenovalec« kompozicije, običajno med seboj podobnih si elementov.

Tako v glasbeni, kakor tudi na primer v arhitekturni kompoziciji (to je morda najlažje opaziti pri oblikovanju fasade), kjer za izhodišče vzamemo **mrežo** (koren iz dve, zlati rez, plastično število, pri čemer bi tovrstne mreže v primerjavi z glasbo, morda lahko primerjali z določenim **tonskim načinom**, ki vpliva na vse ostalo) imamo na razpolago določen **ritem**, **poudarjene in nepoudarjene elemente** (polno-prazno, zvok in tišino, korak in „izpuščen korak“, ki ga nadomešča daljši korak v eno od smeri). »**Mreže**« - **ritmi se lahko prekrivajo na določenih mestih**, enako velja za telo in gibanje po glasbi, kar pomeni, da lahko vnašamo znane elemente iz druge kompozicije, plesne koreografije, plesnega ritma. (Salsa kot plesna zvrst v splošnem pomeni mešanico, konglomerat različnih plesnih ritmov oziroma gibov. Na primer mamba, pachange, Predstavlja »omako«, ki povezuje različne okuse med seboj.) Možen konglomerat različnih »prijemov« vpetih v osnovo, lahko velja za končno zvočno, plesno ali arhitekturno obliko, lahko pa seveda v splošnem velja tudi za likovno kompozicijo.

Harmonična zvok in vmesna tišina, praznina med elementi, **usklajen zven** celote, kljub **osnovnim postavkam**, zamejitvam, (naj) še vedno omogoča možnost osebne izpovedi. Tovrstna celota lahko daje vtis improvizacije (mišljeno v najboljšem pomenu, podobno kot to velja za način glasbenega izvajanja), v splošnem pa imamo lahko opravka z **variacijami** na temo, to je na temelju jasno začrtanih izhodišč, omejitev, pri čemer gre lahko za vnaprej zastavljene delitve, premore, poudarke, predvsem pa za **temelj, osrednji del in zaključek zgradbe – strukture** (kot se izraža glasbenik Anichi Perez v poučnem glasbeno-plesnem videu).

Glasbeno-plesni primer: Tutorial Salsa Sounds Instrumentos y Musicalización (Anichi Perez) <https://www.youtube.com/watch?v=0quaoPaWyE8> (dostop december 2022)

Oblika (forma) ne pomeni le videza, temveč tudi notranji ustroj, strukturo te vidne oblike, ki je do nje pripeljala. [Marolt, 2022: 172] V primernem oblikovanju konstrukcija sovpada z idejo forme, vsekakor oziroma predvsem pa s smotrnostjo forme, (ki naj bi bila skladna z vsebino) o čemer govori tudi formalna analogija. Konstrukcija je tista, ki naj bi podprla zasnovo oblike oziroma idejo o obliki.

Obliko, to je formo, zaznamo s čutilom vida, pa tudi tipa in jo lahko prepoznamo predvsem zaradi ter na podlagi preteklih izkušenj, predhodnih znanj, zapisov v možganih, ker obliko, ki jo trenutno zaznavamo, lahko primerjamo s tistim, kar že obstaja v naši zavesti. Naši možgani namreč zaznavajo v trenutku primerjajo z nam že znano »obliko«. To velja za določene strukture, ki jih prepoznamo, bodisi kot abstraktno ali konkretno obliko, na primer kot obliko kocke.

V primeru, da na obliko gledamo s stališča razumevanja sveta, na nek način celo s filozofskega stališča, lahko trdimo, da »Če deluje oblika, ne nastane oblika, pač pa senca; če deluje zvok, ne nastane zvok, pač pa odmev.« Maja Milčinski v citiranju Huang Dija nadaljuje, da je oblika nekaj, kar se neogibno konča. [Lie Zi, 2006: 6]

Izza vidnega, pa tudi sicer v ozadju s čuti spoznavnega, obstaja pralik, pravzorec, prvotna oblika, iz katere so se razvile vse poznejše. Prav ta prvotni vzorec, praoblika, Eno je temelj in izvor vsega, kar obstaja. Na to kažeta na primer filozofski daoizem Daljnega vzhoda in tudi sufizem, zagotovo pa bi kaj podobnega našli na primer tudi v gnostičnih spisih. (Za izvor, začetek oziroma prapočelo uporabljamo pojem *arhé*, tudi *arkhé* [Snoj, 2003: 19]. Iz te besede izhaja tudi beseda *arhetip*, ki pomeni prav **pralik**, prvotno obliko, iz katere so se razvile kasnejše oblike.)

»Stvari nastajajo onstran oblike in končujejo onstran tega, kar se lahko spremeni«.
[Lie Zi, 2006: 18]

Kar se tiče (likovnega) oblikovanja, primerno izbrana oblika izraža celovitost oblikovanja glede na namen, uporabljen material in medsebojna razmerja posameznih delov. [Marolt, 2004: 19] V najboljšem primeru je analogno identična vsebini. [Muhovič, 2001a: 150] Oblika kot ena od obeh oblikotvornih orodij, kot pravi Muhovič, [2000b: 170] naj bi bila učinkovitejši nosilec sporočila od barve, nima pa njene izrazne moči.

Lie Zi (2006): O praznini / Lie Zi. Sophia, Ljubljana.

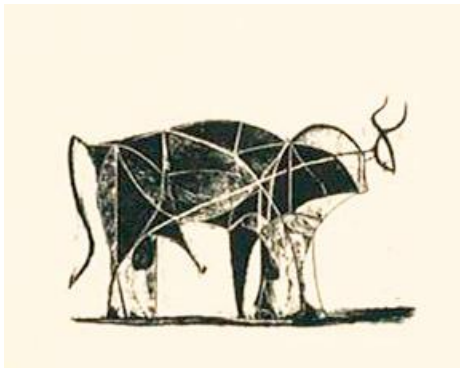
Marolt, P. (2004): Pomen likovnosti za arhitekturni prostor (doktorska disertacija). Univerza v Ljubljani, Fakulteta za arhitekturo, Ljubljana.

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

Muhovič, J. (2000b): Prispevki za slovenski likovno-teoretski terminološki slovar 8. V: *Likovne besede* 53-54: 169-174.

Muhovič, J. (2001a): Prispevki za slovenski likovno-teoretski terminološki slovar 9. V: *Likovne besede* 55-56: 148-155.

From Dalman Quay a broad stairway and ramp lead to the higher-level Vasco da Gama Square. With playful forms, sculptural street lamps meander across the district square's yellow area for ballgames; ribbons of lawn decorate the circular beds around the trees. Design: EMBT, Barcelona.



Abstraktnost forme. Podobnost v pristopu, ko ploskev ujamemo v prostorsko formo, »konstrukcijo iz žice«, ko dobimo vtis, da ploskev sestavljena iz polj, znotraj „mreže“ iz linij, živi na videz neodvisno življenje od strukture, ki jo objema, a je vendar del iste. Eden od bikov na Picassovi litografiji Bik, iz leta 1945. (levo)

Do podobnega rezultata – oblike, lahko pridemo na različne načine. Svobodna linija in njena senca kot gradnika prostora. Sence dodajo h kompleksnosti konstrukcije. EMBT Associated Architects of Barcelona, Vasco da Gama Platz, Hamburg. (Natečaj 2002, odprtje okoli 2005.) (desno)

Vir slike levo: Đelilović, A. (2020): Dizajnerski crtež i likovne interpretacije (elektronski vir): komentari i vježbe. Samozaložba Asim Đelilović, Sarajevo: 60.

Vir slike desno: Topos 65 (2008): 82.

(Arhitekturno) oblikovanje

Pri oblikovanju – snovanju oblike je potrebno upoštevati razlog čemu nekaj oblikujemo (ali to potrebujemo) in seveda namen tega kar potrebujemo. Pri tem se vprašamo, kakšno tehniko in tehnologijo je pri tem (za določen namen in/ali obliko) najbolj smotrno uporabiti. Sicer pa je material v splošnem tisti, ki že sam po sebi vsaj do neke mere narekuje obliko. Narekuje tudi tehniko izvedbe oziroma uporabo določene tehnologije.

Beseda **tehnika** v smislu starogrške besede *téchne* – kako se kaj naredi po nekih pravilih, pomeni isto kot izraz *ars* oziroma umetnost. [Butina, 1997a: 29] Izraz tehničen, po Snoju, [2003: 745] prvotno pomeni umetelen, umeten, strokoven, več, izveden, beseda

tékhne (po Snoju) pa večino, **umetnost**, stroko. (Beseda umetnost pomeni znati, umeti, z znanjem oziroma umom kaj narediti. [istotam: 799]) Ni čudno, da pravimo, da je nekaj znati dobro narediti, prava »umetnost«.

Robert Venturi [1983: 8], ki opisuje umetnost stavbarstva, pravi, da je arhitektura kompleksna tvorba, da ima ambivalentno naravo in da je hkrati forma in vsebina, abstraktna in konkretna. Vse hkrati. Oblika (forma) in **vsebina** naj bi bili torej nujno povezani. Vsaj kar se tiče kvalitetnega oblikovanja. Protislovja so sicer tudi sestavni del določenega dela sodobne umetnosti, v splošnem (po Venturiju) pa tudi oblikovanja prostora - arhitekture.

Če se vprašamo, ali je vsebino mogoče razbrati iz oblike, je potrebno poudariti, da je še nekaj desetletij nazaj vsaj v splošnem veljalo, da naj bi oblika, ki jo predstavlja arhitekturni objekt, jasno govorila o vsebini (namenu) objekta. Ločevati bi namreč morali na primer med obliko cerkvene stavbe, hiše in bencinske črpalke (po Krierju). V tej zvezi lahko govorimo o prepoznavnosti oziroma o neprepoznavnosti arhitekturne oblike in hkrati o prepoznavnih arhitekturnih tipih oziroma o arhitekturni tipologiji. Vsaj v določenih primerih pa naj bi bila še dandanes arhitekturna forma vsaj do neke mere hkrati tudi zunanji odraz vsebine. (V likovni umetnosti enakost med vsebino in obliko iščemo s pomočjo **formalne analogije**. [glej tudi Muhovič, 2001: 148])

Itten [1975: 8] pravi, da je idealno, če uspe oblikovalcu enakovredno združiti vse svoje potenciale: od psihičnega, čutnega do duhovnega in intelektualnega. To naj bi veljalo tudi za oblikovalca prostora. (Likovni) oblikovalec, vsekakor pa oblikovalec prostora, pa »običajno ne more vnaprej vedeti za rešitev, (tako bi bilo vsaj prav, ker gre med drugim tudi za fenomen duha kraja, za t. i. *genius loci*) ker gre vsakič za novo, vsekakor pa za nalogo z drugačnimi predispozicijami, izhodišči, okoliščinami, kljub temu da je vsebina, s katero ima opravka, vseskozi bolj ali manj enaka.« [Marolt, 2022: 184]

Butina, M. (1997a): Uvod v likovno oblikovanje. Debora, Ljubljana.

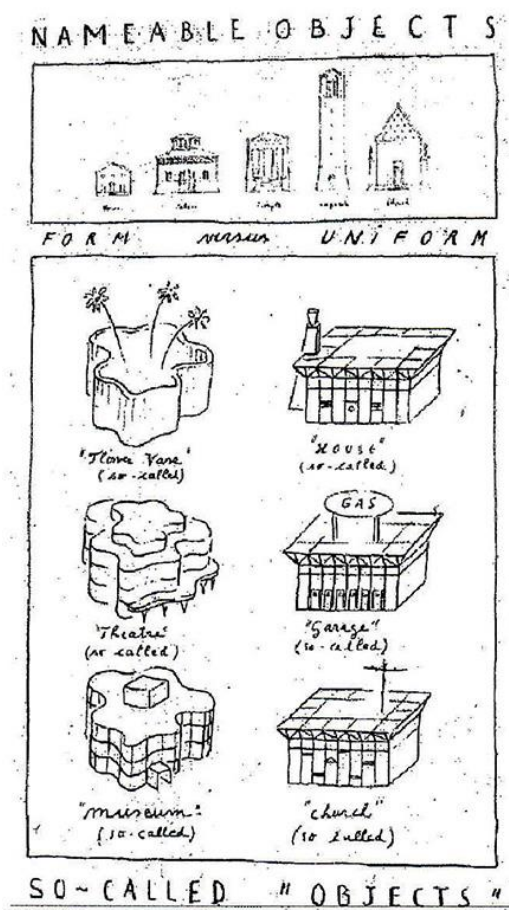
Itten, J. (1975): Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus. (dopolnjena izdaja) Thames and Hudson, London.

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

Muhovič, J. (2001): Prispevki za slovenski likovno-teoretski terminološki slovar 9. V: *Likovne besede* 55–56: 148–155.

Snoj, M. (2003): Slovenski etimološki slovar. (druga, dopolnjena izdaja) Modrijan, Ljubljana.

Venturi, R. (1983): Složenosti i protivrečnosti u arhitekturi. Gradjevinska knjiga, Beograd.



d1: Razlika med razpoznavnimi in brezizraznimi objekti po Leonu Krier-ju.

Vprašanje, če je v arhitekturnem oblikovanju, pa tudi sicer, smiselno narediti nekaj »brezobličnega«. Vir slike: Več avtorjev (1988): Jahrbuch für Architektur 1987 – 1988. Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt.

Tako v likovnem, kakor tudi v arhitekturnem oblikovanju je potrebno spoštovati določena oblikovalska pravila. Kršimo jih lahko le tedaj, ko smo jih dodobra spoznali in/ali preizkusili, pa še to le tedaj, ko smo vzpostavili nek nov smisel, v našem primeru likovni smisel (znotraj našega abstraktnega načina razmišljanja).

Pri vsakršnem (likovnem) oblikovanju je bistveno, da se vsaj v načelu odločimo za en osnovni pristop in da „ne streljamo z vsemi topovi naenkrat“ (kot bi rekel profesor Milan Butina). Pri določeni vaji, pa tudi sicer pri (likovnem) oblikovanju je smiselno preigrati možne variacije. Gre za možno izpostavljanje okolice ali likovnega objekta, ki je v našem primeru arhitektura, za izpostavljanje elementov arhitekture, ki ga predstavljajo členjenje fasade, prekrivanja, to je dajanja prednosti in poudarjanje določenih elementov, To dosežemo z dodajanjem podlag ali z linijskimi elementi (okvirji).

V splošnem v (likovnem) oblikovanju velja, da izpostavimo bodisi barvo ali obliko. Še več, nekatere barve bolj pritečejo določenim oblikam.

Duhovitost in humornost sta možna pristopa, ki omogočata harmonijo, a tega ne počnemo za vsako ceno. Še posebej ne, če smo se oddaljili od bistva, ki poudarja razmislek o (nepredmetnih) likovnih elementih kompozicije.

Dokler nimamo dovolj izkušenj, je bolje ostati pri preprostih preigravanjih, ne glede na to, da je tudi t. i. »dekonstruktivni pristop« prav tako mogoč. (Dekonstrukcija pomeni tudi razstaviti in sestaviti v novi maniri. V našem kontekstu lahko pomeni tudi združiti na videz nezdružljivo, za kar pa potrebujemo precej znanja in izkušenj.)

Kar se barv tiče, ni nujno ostati pri osnovnih barvah, ker so včasih »premočne«, do neke mere preveč »agresivne«, pač pa je bolje poiskati kombinacijo, ki elemente bodisi uskladi, pa tudi razloči (vendar, kot rečeno, ne na silo in ne za vsako ceno). Okvirji in podlage, »mreže« so tisti elementi, ki to omogočajo, ker vodijo naš pogled in ga osredotočajo.

Smiselno je izpostaviti/razločiti elemente na abstrakten - arhitekturni način. (pilastri, cezure, venci,...) Tudi zato, ker je arhitektura že po svoji naravi abstraktna. To dosežemo z linijami ali ploskvami, če gledamo na fasado kot na ploskovno tvorbo, sicer pa gre za prostorske elemente.

Marolt, P. (2022): Iz komentarja 3. slikovne vaje pri predmetu Osnove likovne teorije.

Razpršenost pogleda na posameznosti, ko bistvo, izhodišče kompozicije postane nejasno, običajno ni primerna rešitev. V idealnem primeru lahko dojamemo celoto, pa tudi posamezne „delne konstrukcije“, kot se izraža konstruktivizem. Dobra je tista kompozicija, pri katerih so kvalitetno rešeni tudi posamezni sklopi kompozicije (pravi konstruktivizem). Tudi za glasbeno kompozicijo velja, da lahko kaže na harmonijo v različnosti, govori o osnovi, okvirju, pra-elementu,... in o tem, kar je dodano. Tudi pri skladbi je takt določen, (tričetrtinski, petosminski,..., kola pa imajo še druge nam manj znane ritme) določena sta dur ali mol (mol označuje zamolklost, »prekritost«), pa kljub temu znotraj danega obstajajo številne kombinacije, ki jih predstavljajo različna trajanja tonov, pri čemer so note na nek način vnaprej pripravljene elementi, tako kot takt in se med drugim lahko združujejo na primer v trilčke in podobno.

Primer, da je relativno enostavno običajno dovolj, predstavljata kombinacija belih in črnih tipk pri klavirju in njihovo združevanje v posamezne sklope, ki so že sama zase zanimiva kombinacija, ki hkrati pomeni svetlostni kontrast, ki ne potrebuje dodane barve, ker je razločevanje elementov kompozicije dovolj jasno in prepoznavno.

Tudi v pesništvu je možna menjava ritma, a je to potrebno narediti z občutkom. Ta menjava ritma deluje podobno kot osvetlitev, poudarek, presledek (cezura).

Intuitivnemu dojemanju in ideji, ki je sicer dobra, ko je iskrivost sicer zaželen, je potrebno dodati primeren (izboren in/ali izbiren) način predstavitve. Potrebno je dodati red. Notranji red in/ali red v kompoziciji.

Običajno se v (likovnem) oblikovanju odločamo med ploskovnim ali prostorskim pristopom glede predstavitve ideje. Smisel je v členitvi in analizi elementa likovne obravnave in to glede na okoliščine, ki smo jih ustvarili z določenim posegom v element ali v okolico osnovnega elementa, pri čemer je potrebno odmisлити podrobnosti, ki za razumevanje celote niso pomembne. Če že uporabljamo simbole, je potrebno biti natančen pri njihovem razumevanju in jasen pri podajanju, sicer ustvarjamo zmedo. (V najslabšem primeru si lahko nakopljemo jezo določene skupine ljudi.)

Likovna kompozicija mora seveda vsebovati likovni smisel. Včasih je odnos svetlo-temno, črno-belo dovolj efekten. (Primerno kvalitetna prostoročna risba se še vedno ceni.)

Preprosto povedano, elementi morajo slišati skupaj. Pomembno je na kakšno podlago položimo osnovni element. Ne glede na vse, je potrebno združiti sistematičnost in vztrajnost v likovnem raziskovanju.

Marolt, P. (2022): Iz komentarja 3. slikovne vaje pri predmetu Osnove likovne teorije.

Primerno oblikovanje in o tem, kaj bi to lahko bilo

- Edino merilo oblikovanja mimo obstoječih pravil oblikovanja je harmonija končne kompozicije. V teh okvirih pa so (dandanes) dovoljeni vsakršni oblikovalski prijemi, če le imamo dovolj znanja, moči in smelosti za to.
- Pravilno izbrana konstrukcija je že sama zase estetska, zato ne potrebuje naknadnega okraševanja, zato velja v enem združiti prijetno s koristnim.
- Združiti velja sistematičnost in vztrajnost v raziskovanju in iskanju prave oblike in umetniško komponento, to je spontanost v likovnem delovanju. Pomembno je ravnovesje med razumsko komponento in neposrednim spoznanjem (navdihom), zatem pa tudi primerna drznost v iskanju končne rešitve.
- (Ruskim konstruktivistom) celotna likovna sfera predstavlja laboratorij za preučevanje oblike in generator oblikovalskih idej.
- Vsak likovni objekt je lahko enkratni likovno-prostorski eksperiment.
- Tako pri likovnem snovanju, kakor tudi pri oblikovanju prostora, je potrebno računati tako z resnobnostjo, kakor tudi z igrivostjo, predvsem pa z veseljem do likovnega snovanja. Samó razumsko razčlenjevanje pa ni dovolj, lahko pa predstavlja trden temelj nadaljnjemu ustvarjalnemu delu.
- Sprejemljiva napetost in hkraten dopolnjujoč odnos med posameznimi elementi kompozicije ali tako imenovanimi ločenimi konstrukcijami, vnašajo v celoto potrebno dinamiko in dajejo celoti pravo moč. Harmonijo pa vsekakor (lahko) ustvarja enakost v različnosti.
- Elemente združujemo po njihovi pomenski vrednosti, podobnosti glede na obliko, velikost, barvo, teksturo, smer, ..., na drugi strani pa hkrati skrbimo za dinamiko urejevanja in hierarhijo posameznih elementov in/ali posameznih sklopov. Z vzpostavljanjem hierarhije poudarjamo pomen posameznih elementov in kompozicijskih sklopov, s čimer elemente razločujemo po pomenu in/ali vsebini.
- V procesu izoblikovanja (dinamične) kompozicije se lahko odločimo za vnos vertikale ali druge smeri, poudarimo določeno os, ali pa mehčamo, krivimo določeno linijo. Na razpolago imamo torej oblikovni, pa tudi svetlobni in barvni kontrast. Izpostaviti pa velja enega, kvečjemu posamezen sklop elementov.
- »Konstruktivna« rešitev bi morala dajati vtis, kot da je edina mogoča, tako imenovana konstrukcija pa bi morala izražati neuklonljivo moč in enotnost. Več je jasnosti v konstrukciji, večjo težo naj bi imela. Glede na pogled na svet z očmi konstruktivizma, je tisto, kar je narejeno premišljeno, hkrati tudi logično. Arhitektura ali stroj pa bi morala nakazovati organsko enotnost vseh elementov posameznih ločenih konstrukcij.
- Monolitno telo deluje bolj mogočno kot telo, sestavljeno iz ploskev. Ideal konstruktivne rešitve je (lahko) tista rešitev, pri kateri ne čutimo medsebojnega spajanja delov in jo dojemamo kot enovito.
- Skladno s konstruktivistično miselnostjo so najboljše kombinacije elementov tiste, kjer se niti oblike, niti dimenzije ne ponavljajo.
- V splošnem se v oblikovanju prostora velja navezati in spoštovati obstoječe, izkoristiti pa tisto, kar je prvotno videti kot (nepremostljiva) ovira. Omejitev je torej lahko hkrati tudi že priložnost za mogoč presežek. Sposoben oblikovalec namreč najde red tudi znotraj nereda in je sposoben ustvarjati znotraj kaosa. Zato pa mora delovati iz sebe, po občutku, ne le iz razuma. Za dobro opravljeno delo pa je potrebno veliko znanja, izkušenj, pa tudi precej sreče. Na enak način pa uspeha ne gre ali ni mogoče ponoviti.
- Uporabniku (opazovalcu) je treba ponuditi bodisi privlačno, duhovito, dovtipno, ali pa žgečkljivo, všečno povprečnežu. Nekateri ustvarjalci, zato, da bi bili opaženi, delujejo na meji sprejemljivega ali pa skušajo zavestno zмести čute opazovalca. Mejo (dobrega okusa) pa postavljamo sami, kakor tudi družba, družbena sredina.

Tekst, ki se močno naslanja na Černjihova, je povzet po:

Marolt, P. (2011): Likovno oblikoslovje - arhitektonika prostorskih form. (univerzitetni učbenik) Fakulteta za arhitekturo, Ljubljana.

Oblikovanje prostora in kaj vse lahko vključuje in na kaj se lahko nanaša primerno **oblikovanje javnega, urbanega prostora ali krajine**

- ohranjanje značilnih naravnih ali ustvarjenih motivov in ustvarjanje vidnih doživljajskih poti k tem prostorom, da bi s tem izkoristili specifične vrednote določenega prostora
- ohranjanje ključnih vedut na historično naselbinsko silhueto, na višinske poudarke cerkva, na grad, obzidje, značilna pročelja, na vodno površino, na gozdove ali gore v ozadju, ...
- spoštovanje orientacijskih in težiščnih točk prostora (tudi dominant)
- spoštovanje, nadgrajevanje pomensko bogatih prizorov in vnašanje motiva
- usmerjen pogled in okvir oziroma ozadje motiva
- dojemanje fizičnih elementov (entitet) na podlagi časovnega zaporedja (sekvenc pogledov)
- podobe, vzorce, znake in simbole v prostoru (Simbol je dogovorjen znak.)
- spoštovanje obstoječih naravnih vzorcev, ki jih sicer ne moremo zaznati s čutili in ki se tičejo predznanstvenega modela urejanja prostora oziroma geomantije (zrak, ki ga ne moreš občutiti, voda, ki je ne moreš zajeti), to je tisočletnih izkušenj, ki izhajajo iz opazovanja narave. Gre za spoštovanje tovrstnih naravnih zakonov tako na ravni krajinske arhitekture, oblikovanja mest in seveda tudi na ravni samih arhitekturnih objektov in bi zato sodilo tudi v sodobno trajnostno oblikovanje. To velja tudi za sodobni pejzažni oziroma ekološki urbanizem.
- spoštovanje pristnosti, neponovljivosti, enkratnosti okolja oziroma prostora
- spoštovanje celotnega ustroja v pomenu odnosa med posameznimi elementi celote, ki se tiče materiala, težnosti in svetlobe
- zaznavanje prostora, prostorskih form, na katere v prvi vrsti vpliva kvaliteta svetlobe, zatem barv, tekstur, pogledov (pa tudi zvočnosti in vonjav) (glej Turnerja)

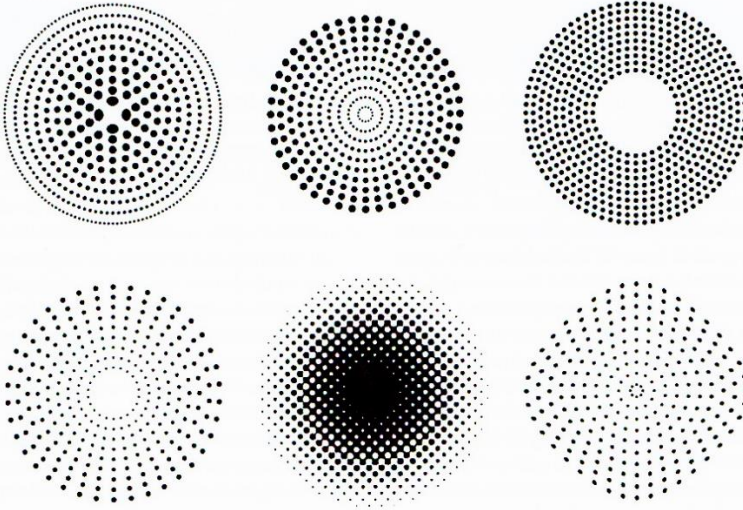
Na kaj se je možno opirati v primeru, da gre za neke vrste **scenografijo prostora**:

- prijeme, ki potencirajo dramatičnost v prostoru (součinkovanje dramatičnih učinkov: celovite simbolne podobe, prizora svetlobe in senc, zvoka (glasbe) in/ali tišine)
- domišljijo uporabnika
- sporočilnost elementov
- likovnost, kot sredstvo dobronamerne! manipulacije (določimo način obnašanja, delovanje, celo pričakovane odzive uporabnikov, pravzaprav množice)
- iluzijo v prostoru, iluzijo prostora (perspektiva, smer pogleda,...)
- simbolno konotacijo elementa, entitete, ko le-ta predstavlja nekaj, kar sicer ni sam po sebi in dobi nov pomen (Primer je lahko stol, obrnjen k steni, ali pa je ta celo narobe obrnjen, podobno kot to velja za možen kontekst gledališke scenografije.)

Povzeto deloma po Pogačnik, A., ko govori o ohranjanju podobe mest, sicer pa po Marolt, P. predavanja pri predmetu Likovno oblikoslovje.

»Optična prevara« (primer)

Pogledati bi bilo potrebno tudi, kaj nudi **op-art**, to je optična umetnost.



Slika 8: Stopnjevanja gostote v različnih rastrih.

Efeki, ki dajejo vtis pogleda v globino. (Grafična tekstura.)

Vir slike: Muhovič, J. (2015): Leksikon likovne teorije: slovar likovnoteoretskih izrazov z ustreznici iz angleške, nemške in francoske terminologije. Celjska Mohorjeva družba, Celje: 259.

Optična tesnost in fasadna opna

V povezavi s pojmom optične tesnosti je mogoče govoriti tudi v zvezi s fasadno opno. V večini primerov sicer ne gre za barvne ploskve, skozi katere lahko oziroma ne dopuščajo presevanja svetlobe, osredotočam se predvsem za uporabo sodobnih materialov, ki jih predstavljajo na primer deloma prosojni, tudi barvni plastični paneli, gledano v prerezu so sestavljeni iz več prekatov, sicer pa lahko v obzir vzamemo tudi pomične panele, s katerimi omejujemo vpad sončnih žarkov v prostor in ki sicer služijo tudi večji zasebnosti v notranjih prostorih. Zadnje omenjeni paneli so lahko na primer leseni, bodisi iz vezanih plošč, še verjetneje iz plošč vezanih s smolo, ali na primer iz pločevine (in perforirani), sicer pa lahko o delni optični tesnosti govorimo v zvezi s fasadno opno, ki jo opredeljujejo na primer leseni elementi, ki je postavljena pred siceršnje fasadne odprtine - okna in ki prepušča le del svetlobe (in predstavlja zunanjo opno pred konstruktivnimi elementi stavbe), pogledov v notranji prostor pa običajno ne. Tovrstna fasadna opna je seveda povezana z arhitekturno idejo o prostoru in seveda z željo po večji stopnji zasebnosti.

Podoben efekt, le da gre za zrcalno steklo, lahko pa ga dosežemo z različno obdelanim steklom, ki ne dovoljuje, da pogledi sežejo v notranjost prostora, kamor bi lahko štel tudi jedkana in peskana stekla – »mlečna stekla«, pa celo nekdanje steklene prizme, ki pa nimajo enakega vpliva oziroma niso tako močno povezani z idejo o prostoru, kot prej omenjeni elementi pročelja, pravzaprav zunanjega fasadnega ovoja. Zagotavljajo pa določeno stopnjo optične tesnosti.

Tako imenovano omejevanje pogleda iz zunanjega prostora v notranjega, že stoletja poznajo na primer na Daljnem vzhodu. Poleg tega, da je Japonska iznašla globok napušč, ki

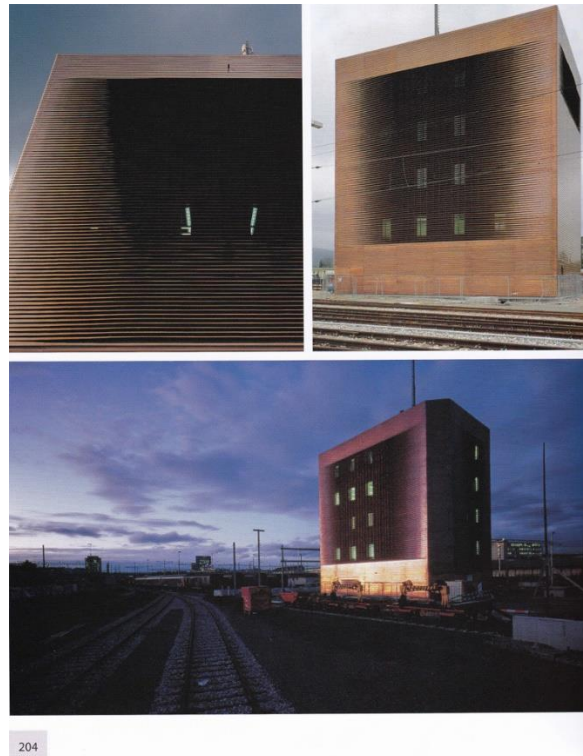
zagotavlja senčnost notranjih prostorov in polnost senc, ki vplivajo na meditativno vzdušje v prostoru, so v tradiciji Daljnega vzhoda obratno vzpostavili močno vidno povezavo med notranjim in zunanjim prostorom, kjer gre za pogled na vrt oziroma v naravo, kar je s pridom izkoristila tudi moderna arhitektura, na primer z uvedbo prvotnega panoramskega okna. (V evropskem prostoru so morda Skandinavci tisti, ki so v večji meri izkoristili podoben vidni kontakt z naravo, še pred nastopom moderne arhitekture.)

V namen, da bi prebivalci Daljnega vzhoda, morda še posebej Japonske, dosegli primerno zasebnost tudi v času meditacije, so z napušča spustili na primer roloje (verjetno iz trstja), ki zakrivajo pogled v notranji prostor, pa tudi pogled meditanta v zunanji prostor, a niso spuščeni povsem do tal, s čimer so do določene mere vzpostavili optično tesnost do spodnjega roba roloja, ki sicer v splošnem ni povezana z barvno optično tesnostjo oziroma z barvno neprosojnostjo, saj pogled zakriva tekstura tankih elementov.

Do neke mere optično tesnost (v splošnem bi lahko govorili o polprosojni fasadni opni, kot sem jo poimenoval v katerem od svojih znanstvenih člankov) v smislu zaščite pred pogledi in v zvezi z ustvarjanjem mehke, difuzne svetlobe v prostoru, v tradicionalni japonski arhitekturi, ustvarjajo na primer tudi s *shoji*, z leseno »konstrukcijo«, v katero je umeščen (murvin) papir. (Globoki napušči omogočajo, da se ta ne zmoči.) Za razliko od omenjenega, *fusuma*, lahko gre za pomična vrata, vsekakor pa za optično pregrado med prostori, ne prepušča svetlobe. Pri zadnjih gre torej za optično tesnost elementa, podobno kot to velja za steno, le da so ti elementi del opreme, ne pa konstrukcije, poleg tega so od nekdaj umetelno poslikani. (Običajno gre za svilo napeto na lesen okvir.)

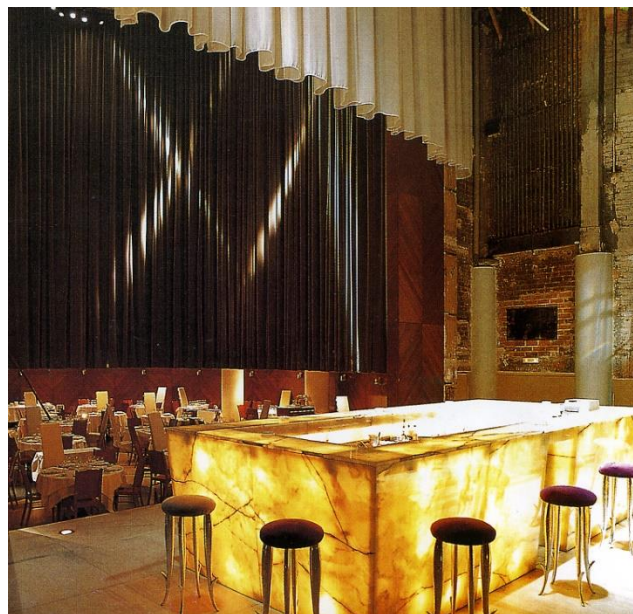
Prvotno optično ne-tesnost, se pravi vidno povezavo med interierjem in eksterierjem, predvsem to velja za Daljni vzhod, še posebej za Japonsko, omogoča lesena konstrukcija in umestitev dolgih lesenih preklad, ki so za razliko od gradnje v kamnu v Evropi na primer, v istem obdobju, predvsem zaradi kamnitih preklad za majhna okna (pri cerkveni arhitekturi na primer), ko kamnita preklada komajda prenese nekaj natezne sile, omogočile odpiranje praktično celotne površine fasade. (Iz tega razloga je logična tudi iznajdba globokega napušča, ki ščiti fasadne elemente pred močo in preko sence pred pogledi v notranjost ter pred prekomernim vpadom sončnih žarkov v prostor. Zadnje je še posebej povezano s pogledom na svet, saj je Japonska dežela, ki ljubi in spoštuje senčnost prostorov. Primer sta na primer vpeljava senčnega čajnega vrta in seveda čajne hiše. Ideja o svetu, oblikovalska ideja, vsebina in izvedba so namreč pri kvalitetni arhitekturi od nekdaj povezane.)

Marolt, P. Članki v reviji AR in predavanja pri predmetu Detajl v interierju.



Optična ne-tesnost. Hiša v **okvirju**. „Dodana“ fasadna opna. Glej pristop h kiparstvu. Na primer kip Ivanu Cankarju pred Cankarjevim domom v Ljubljani. Celotno podobo namreč ustvarjajo reže, oblika praznega prostora med materialnimi elementi (zvitoperjenimi letvami oziroma „nazobčanimi“ linijami.)

Vir slik: Broto, C, (2011) New Facades, Links, Barcelona: 204.



Od scene k oblikovanju siceršnjega prostora. Philippe Starck (1990), del restavracije Teatriz na mestu nekdanjega gledališkega odra Madridskega gledališča. Avtor izkorišča kvalitete scenografije (z zaveso ali žarometi na primer). Deloma izpostavi neobdelano steno kot likovni element. Bar je oblečen v alabaster in deluje kot svetlobno telo na piedestalu (ni vira slike), sicer pa omenjeni material predstavlja **optično ne-tesnost** oziroma **delno optično tesnost**.

Glej tudi: Bertoni, F. (1994): Philippe Starck: Architektur. Prestel, München: 140. (kjer pa je posnetek slabše kakovosti)

»**Perspektiva** kot renesančni izum je tudi neke vrste **iluzija**. (Ni pa škodljiva. Utvara – iluzija torej ni vedno in povsod škodljiva. Tako kot na primer ni škodljiva manipulacija, ki se tiče gledališke igre, (lahko) pa tudi gledališke scenografije.) Predstavlja le sredstvo, temelječe na matematiki, na geometriji, ki kar najbolj verno predstavi prostor, figure, elemente prostora, tako kot ga tudi sicer zaznava naše oko. Perspektive niso iznašli na Daljnem vzhodu, ker gre tam za drugačen svetovni nazor (in za to ni bilo potrebe). Zato pa nekatere slike tradicionalnega slikarstva z omenjenega dela sveta dajejo vtis, kot bi gledali na krajino z različnih zornih kotov hkrati.« [Marolt, 2022: 38, 39] Hkratno gledanje na elemente krajine z različnih zornih kotov in to na isti sliki, so že pred stoletji vpeljali kitajski slikarji *shan - shui* slikarstva. Ti pogledi seveda niso skladni z nam znanem, na matematičnih osnovah slonečem perspektivnem pogledu, ker gre za drugačno življenjsko filozofijo, videnje sveta, s tem pa tudi za drugačno doživljanje prostora. Kot trdi Norberg Schulz, vzorci (matrice) o prostoru obstajajo v človekovi zavesti in izhajajo iz kulturne in socialne sredine iz katere izhaja posameznik, kot univerzalne, elementarne strukture – arhetipi. [1975: 10, 11]

Pablo Picasso na primer, je bil v okviru svojega umetniškega delovanja, sposoben hkrati »videti« in tudi prenesti na slikarsko površino vsaj dve podobi iste stvarnosti hkrati, kar pomeni, da je na likovni objekt hkrati gledal z več zornih kotov. (Govorimo o fenomenu **prostor-čas**.) Tudi risbe majhnih otrok napeljujejo na misel, da tudi ti zaznavajo svet na podoben način. Ti so na svojih risbah, preden jih odrasli naučimo zaznavati stvarnost na naš ustaljen način, (ki ga naučeni razumemo kot edino primerne) sposobni predstaviti na primer podobo živali na način, kot bi gledali nanjo z dveh zornih kotov hkrati. [Marolt, 2022: 38, 39]

V slikarstvu menjava gledišča, to je zornega kota gledanja na isti slikovni ploskvi, ko gre za hkratno zvrčanje katere od ravnin, ko avtor hkrati še dodatno prikaže drugo lice predmeta likovne obravnave, kot to velja na primer za kubiste, torej pripelje do četrte dimenzije, to je do **dimenzije časa**.

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

Norberg Schulz, C. (1975): Ekzistencija, prostor i arhitektura. Građevinska knjiga, Beograd. (Prevod dela Norberg Schulz, C. (1971): Existence, Space & Architecture. Studio Vista, London.)

Ponavljjanje je eden od možnih oblikovalskih pristopov. Kadar se nek element ponavlja, pa čeprav v spremenjenih dimenzijah, nekaj drugega pa ne, je lažje razpoznati ta razloček in zaznati pomembno. Običajno gre za harmonijo. Nasprotno je mogoče zaznati razliko, kadar gre za vnos nečesa, kar se od večine elementov po nečem bistveno razlikuje. V tem primeru gre za **nasprotje** – kontrast.

Prostor »je eden temeljnih pogojev za obstoj materialnega sveta. Zaznavni prostor uokvirja vse okoli nas kar vidimo, slišimo, tipamo, tudi vonjamo. Pojemnega prostora ne zaznavamo s čutili, pač pa posredno na podlagi naših mnenj, sodb in prepričanj. Skupek obeh, ki v naši zavesti ne obstajata kot ločena, zato pa vedno zavisita od zaznavanja in zavesti posameznika, iluzorno razumemo kot resnično obstoječega.« [Marolt, 2004: 24] Kot pravi Muhovič, [2001b: 169] sta zaznavni in pojmovni prostor v enakem razmerju kot vidni in likovni prostor. Za Aristotela je prostor dinamično polje s svojimi smermi in kvalitativnimi lastnostmi. Lukrecij (Titus Lukrecius Karus) pravi, da v naravi obstajajo predmeti in praznina, v kateri se ti nahajajo in v kateri se gibljejo. [Marolt, 2004: 24]

Idealni prostor je zvezen, homogen in neomejen in matematično definiran s številnimi dimenzijami. Nam najbolj znan je tridimenzionalen Evklidski prostor, ki je le poseben primer takšnega prostora. (V splošnem gre torej za še eno prepričanje, od katerega je odvisno zaznavanje prostora, ki sloni na naši miselni predpostavki, da je prostor prav tak, kot ga povečini poznamo in je v naši zavesti vsajen kot »vzorec« (»arhetip«) in smo si ga navadno sposobni kot takega tudi predstavljati.)

Predstavo o verodostojni Evklidske geometrije je v dvajsetem stoletju zrušila Einsteinova Relativnostna teorija. Sicer pa je nam običajna geometrija in z njo povezane ravnine x, y, in z, povezana s človekovim zaznavanjem prostora in s prostorskim križem, katerega presečna os teče skozi človekovo osrednjo os, od glave do stopal, pri čemer človek ločuje med spredaj in zadaj, levim in desnim, spodaj in zgoraj.

»Realni prostor kot fizikalna kategorija je prostor človekove eksistence.« [Marolt, 2004: 24]

Po Norberg Schulzu [1975: 12, 45] arhitekturni prostor pomeni konkretizacijo človekovega eksistencialnega prostora, njegovo snovanje pa integriranje nameravanega načina življenja v določeno okolje. Naj dodam, da medtem, ko (likovna) umetnost in v splošnem določen del človekovega delovanja, mišljenja in ustvarjanja predstavljajo predvsem človekovo duhovno preživetje, arhitekturni prostor omogoča tudi in predvsem človekov fizični obstoj. »**Arhitekturni prostor** pomeni konkretizacijo bivanjskega prostora, zatočišče človekovega telesa in duha. [Marolt, 2000: 248, 249] Predstavlja posledico in rezultat človekove želje, da izboljša svoje eksistenčne pogoje, kar se navezuje na njegovo osnovno motivacijo po preživetju. Simbolična forma je pri tem tista, s katero se izraža njegov duh.« »Arhitekturni prostor pa je tudi tvorba, ki sledi iz odnosov med telesi in njihovimi konstitutivnimi likovnimi prvinami.« [Tomšič Čerkez, 1999: 114]

V zvezi s povezavo med prostorom in časom (prostor-časom kot ga nekateri imenujejo), v zvezi z gibanjem po (arhitekturnem) prostoru, ki pomeni sosledje sekvenc pogledov na ta prostor, govorimo o štiridimenzionalnem prostoru. [Marolt, 2004: 24]

Marolt, P. (2000): Domicile as a Shelter of Body and Soul. *Proceedings of XXVIII. IAHS World Congress on Housing*, Abu Dhabi, United Arab Emirates: 239-251.

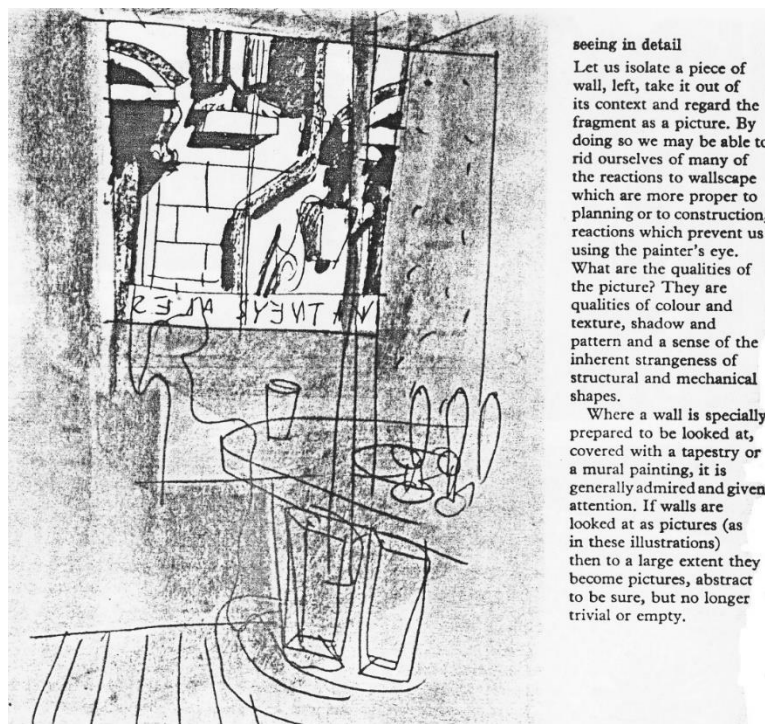
Marolt, P. (2004): Pomen likovnosti za arhitekturni prostor (doktorska disertacija). Univerza v Ljubljani, Fakulteta za arhitekturo, Ljubljana.

Muhovič, J. (2001b): Prispevki za slovenski likovno-teoretski terminološki slovar 10. V: *Likovne besede 57-58*: 165-173.

Norberg Schulz, C. (1975): Ekzistencija, prostor i arhitektura. Građevinska knjiga, Beograd. (Prevod dela Norberg Schulz, C. (1971): *Existence, Space & Architecture*. Studio Vista, London.)

Tomšič Čerkez, B. (1999): Prostorsko oblikovanje. V: *Muhovič, J. et al. Likovno snovanje: priročnik za učitelje*. Zavod Republike Slovenije za šolstvo, Ljubljana.

Projektiran (usmerjen) pogled



Uokviriti pogled. „Projektiran pogled.“ Najti zaključen motiv. Izvzeti iz celote.

Pogled z mojega okna. Zunanja scena lahko na podlagi zavestno vpeljanega usmerjenega pogleda, pogojno rečeno, pridobi status likovnega dela – slike. (Odločiti se velja za zaključeno podobo elementov.)

(Pri vaji 3-2 lahko preverjamo tudi možnosti, ko menjamo pogled, ko zamikamo elemente, katerih rez in umestitev v nov „okvir“ lahko pomenita novo likovno podobo in sporočilo in/ali nov likovni smisel.)

Vir slik: Cullen, G., (1971): The Concise Townscape. The Architectural Press, London: 156.

Prostorski ključi

»V likovni teoriji obstaja več tako imenovanih prostorskih ključev, globinskih vodil, ki izhajajo iz našega zaznavanja globine prostora. Sem spadajo približevanje linij v smeri proti horizontu, ki se tičejo linearne perspektive, prekrivanje elementov, kjer je prekriti element logično zadaj, osvetljenost in osenčenost, ostrina obrisov in detajlov, kjer več detajlov in jasnost obrisa oblike dajejo vtis, da je element gledalcu bližje kot manj jasen obris, pa prostorski učinek barv, kjer topli toni prav tako dajejo vtis, da so nam bližje, v končni fazi pa tudi velikost objektov, kjer večji element vzbuja vtis, da je spredaj, torej bližje gledalcu kot manjši. Izhodišče temelji na naših siceršnjih izkušnjah in zaznavanju vidnega sveta.«

»V kozmosu je vse urejeno po določenih ključih. Elementi **svete geometrije**, ki jih uporabimo po določenem ključu, kot simboli lahko vnašajo v prostor skladnost, tudi na primer harmonijo v odnose«. [Marolt, 2022: 277, 278] [glej Muhovič, 2015: 652]

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

Muhovič, J. (2015): Leksikon likovne teorije: slovar likovnoteoretskih izrazov z ustreznici iz angleške, nemške in francoske terminologije. Celjska Mohorjeva družba, Celje.

Ravnovesje, mišljeno predvsem v konkretnem smislu, čeprav lahko velja tudi v splošnem, to je v nepredmetnem smislu (v obliki trikotnika) velja tudi za sestav treh točk. (Trinožnik lahko stoji tudi na neravnem terenu, medtem ko bi morali na isti neravni površini vsaj eno od nog običajnega stola podložiti, da se ne bi majal in da bi lahko v miru sedeli na njem.)

Ready made (matrice) v kontekstu arhitekturnega oblikovanja lahko (do neke mere pogojno glede na ustaljen pojem v likovni umetnosti) predstavljajo tudi vnaprej pripravljene elemente, prefabricirane elemente, tako imenovane prefabrikate, ki jih je potrebno le sestaviti na mestu. To velja tako za nivo gradnje, kakor tudi na primer za elemente pohištvene opreme, v zadnjem primeru še posebej tedaj, ko lahko kolikor toliko poljubno, predvsem pa ustvarjalno sestavimo pohištveni element iz posameznih vnaprej pripravljenih in oblikovanih enot (modulov).

Relacija (odnos, zveza)

V naravi, stvarstvu oziroma v kozmosu, kakor koli že entiteto imenujemo, obstajata dva pola iste stvarnosti: moški in ženski princip, jang in jin, hrib in dolina, sončna in osenčena stran, razum in intuicija, ..., kar pomeni, da vse obstoječe obstaja v **povezavi, relaciji do nečesa** (tudi do nasprotnega pola iste stvarnosti).

Praznina, vmesni prostor med elementi kompozicije, prostora je tista, ki jih osmišlja. Praznina, če za njo obstaja kakršen koli „rob“, lahko uokvirja element. Paradoks: Kadar okoli elementa ni ničesar, ni ustvarjeno razmerje tega elementa do nečesa, zato isti element nima poudarjenega pomena, ker ne obstaja primerjava. (Prostor tako rekoč ne obstaja brez svetlobe. Prostor se ustvari, ko žarek posije na palico zapičeno v zemljo, ko ta vrže senco na tla. Glede na japonsko pismenko „ma“, ki pomeni prostor, gre, povedano na tipično japonsko poetični način, za trenutek, ko sončni žarek (prvotno je šlo za lunin žarek) posveti skozi režo v lesi.)

Vsak element obstaja in dobi smisel le v razmerju do nečesa. (Tudi arhitekture ni brez konteksta.)

Red v kompoziciji

Red obstaja v odnosu do Kozmosa in s tem v razmerju do človeka, saj je ta ustvarjen v razmerju do prvega. Ker človek so-ustvarja arhitekturo, lahko stavbarstvo, pravzaprav celotno oblikovanje prostora (lahko pa to razširimo tudi na druga področja človekovega življenja, ne le na likovno umetnost na primer) poimenujemo tudi kot kozmično umetnost, saj ta obstaja le v razmerju do človeka. V splošnem, v kontekstu oblikovanja prostora, to pomeni, da želi človek naravni red prilagoditi svojim potrebam.

Primerna arhitektura, ki ne obstaja v razmerju do človeka, ker naj bi bil človek merilo vseh stvari, kot pravi starogrški učenjak Protagoras [Uršič, 1994], torej ne obstaja. (Ena od povezav človeka in Kozmosa obstaja na primer v razmerju zlatega reza.)

V splošnem velja, da je praktično nemogoče delovati brez vsakršnega reda. (Stari slikarski mojstri na Daljnem vzhodu so vadili neravnovesje, nered tako, da so na papir nanašali točke v umetniškem neredu. [Suzuki, 2002: 34]) Da bi razumeli ravnovesje, moramo spoznati tudi neravnovesje (neusklajenost). (Stara kitajska glasba zveni ušesom tako imenovanega Zahodnjaka neubrano, prav zato pa lahko poskrbi za to, da se notranje uskladimo. Drugi primer predstavlja del zamegljene slike starega kitajskega mojstra,

naslikane s čopičem in razredčenim tušem, ki ob gledanju v opazovalcu povzroči, da ta v sebi, svoji notranjosti dokonča sliko in se pri tem notranje uskladi.)

»Stavbarstvo, to je arhitektura, (oziroma oblikovanje prostora v splošnem) seveda vsaj ali samo v svojih najboljših pojavnih oblikah predstavlja logično, bolj rečeno, smiselno urejen sistem, v okviru katerega se izkazuje (na primer) tudi prisotnost umetniške komponente.« [Marolt, 2022: 168] Pri ustvarjanju reda v kompoziciji gre za nekakšno ponavljanje notranjega reda, ustroja in lepote, ki velja za Kozmos, za siceršnjo urejenost sveta. (Beseda kozmos pomeni urejen nered, torej red.) Relacije v kozmosu pa kažejo na vzorec, ki ga je mogoče aplicirati tudi na oblikovanje prostora, pri čemer človek predstavlja njegovo pomanjšano merilo, ki v najboljšem primeru povzema njegovo strukturo, in (vsaj v okviru oblikovanja) združuje obstoječe. [Marolt, 2022: 169]

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

Suzuki, S. (2002): Duh zena, duh začetništva. Kud Logos, Ljubljana.

Uršič, M. (1994): Gnostični eseji. Nova revija, Ljubljana.

Red in narava stvari

V Stari Kitajski sta v osnovi obstajala dva filozofska sistema: konfucijanizem in daoizem. Prvi temelji na strogosti, redu, točneje na zakonih, zato je blizu pravnemu sistemu in ureditvi države, prispeva pa tudi k primernemu odnosu in obnašanju ljudi, se pravi k primernemu moralnemu postopanju, zaradi česar je blizu predvsem državnim uradnikom, medtem, ko je filozofski daoizem (Dao de jing na primer, ki naj bi ga s pet tisoč pismenkami zapisal Laozi) že sam po sebi poetičen in je tudi ali predvsem jezik poetov - umetnikov. Prav ta govori o tako imenovani praznini, ki je v osnovi prisposoda za izpraznjen um, (ko je vse mogoče) ponekod pa se izraža na konkreten način, s pomočjo prisposod, ki pa niso le to.

Knjigo premen – Yijing, ki govori o večnih spremembah in o tem, da nič ni stalnega, razen spremembe same, sestavlja 64 položajev. Malo verjetno, da gre za slučaj v običajnem pomenu besede, da šahovnico, **mrežo**, sestavlja prav toliko polj. (Pri Yijingu gre za 8 osnovnih položajev in za 8 x 8 kombinacij. Število osem je lahko tudi število popolnosti, ki jo na simbolni ravni predstavlja oktagon – osmerokotnik.) Vse je na-ključ-je, torej na ključ. Prava kombinacija je tista, ki predstavlja uspešno postopanje v danih okoliščinah.

Šahovska mreža sicer tako rekoč omogoča neskončno število potez, kombinacij, a le nekatera postopanja so primerna glede na vsakokratno situacijo na šahovnici. (Podobno je z oblikovanjem prostora, kjer je potrebno upoštevati konkretno situacijo, specifičnosti, prednosti in omejitve, pa celo naš ustvarjalni potencial, da bi vse skupaj uredili na najbolj primeren način.) Pri obeh, pravzaprav pri vseh tu omenjenih sistemih, gre za skrajno premišljen **sistem**, pri šahu za določen način premikanja šahovskih figur, pa tudi za primeren redosled v odpiranju, nadaljevanju in dokončanju šahovske partije, pri čemer za vsakega od omenjenih delov, obstajajo celo »obrazci«, »vzorci«, **pravila**, kako postopati. (Podobno bi bilo lahko pri snovanju (likovne) kompozicije.) Tako Yijing – Knjiga premen, kakor tudi šahovska igra, predstavljata dovršen sistem osnovnih izhodišč (»pravil igre«), dober »igravec« seveda deluje skladno z dogajanjem, izhodišči, predvsem pa vnaprej predvideva kako tudi v bodoče primerno postopati. (Šahovnica je dejansko kvadratna mreža in kvadrat hkrati. Eden od izzivov bi bil, kako s šahovskim konjem, ki ga premikamo v obliki črke »L«, zapolniti celotno mrežo.)

K omenjenim premišljenim sistemom, če sem natančen, gre (predvsem) pri daoizmu za notranji pogled, uvid v samo naravo stvari, je potrebno dodati na primer še Sunzijevo Umetnost vojne, pri čemer je primerno postopanje in delovanje, moč prevesti tudi na primerno likovno oblikovanje. [glej Marolt, univerzitetni učbenik Likovno oblikoslovje] (Sam

sicer pristopam k likovni stvarnosti oziroma h kompoziciji prej na intuitiven način, pri čemer naj bi harmonija običajno temeljila na vizualnem ravnovesju kompozicije – leve in desne strani in/ali na nevidnem notranjem redu, a teze, ki sem jih zapisal, kljub temu držijo, ker gre v vsakem primeru za **red**, zaradi česar bi bilo vredno pokukati v omenjene filozofske sisteme.)

11. izrek Dao de jinga v prevodu Mirka Hribarja pravi:

»Trideset prečk se steka v pestu,
v praznem med njimi je bistvo voza.
Gnetejo glino, da iz nje bo posoda,
votlost v njih dela bistvo posod.
Okna in vrata predirajo stene,
bistvo je hiše iz samih praznin.
Tako tedaj:
korist je v snovnem,
v brezsnovnosti bistvo.«

(1988): Iz stare kitajske filozofije. Slovenska matica, Ljubljana: 181.

Red v kompoziciji (Kaj naj bi (tudi) upoštevali pri oblikovanju prostora)

Ureditev prostora, struktura (sestava)

- odnos med elementi / hierarhija (tekstura / struktura)
- merilo / razmerje (med posameznimi elementi)
- pogled / goriščna (fokusna) točka
- smer / poudarek
- (dostop) vstop (vhod) / izhod iz prostora
- konfiguracija (terena) / sosledje prostorov
- polno / prazno, materialno / nematerialno, duhovno

Praktični vidik

- potrebe / pričakovanja
- želja / uresničljivost

Ritem je tisti element oblikovanja, ki lahko vpliva tako na kompleksnost kot na bogatost celote, ki jo znotraj uporabe mreže (ali takta v glasbi) na primer, lahko doseže oblikovalec (prostora), v splošnem pa v okviru specifičnih zapisov tudi glasbenik, pesnik ali pa plesalec (skozi koreografijo, »zapis« korakov).

Simbol

Simboli so energijska informacijska polja, ki komunicirajo s podzavestjo. So vrata do psihe. [Estés, 2019: 71, 87, 90] Simboli posedujejo različne vibracije in predstavljajo informacijsko polje. Vsebujejo energijske in informacijske kode, ki delujejo zunaj okvirov našega zavestnega uma in izven okvirov dojetanja z našimi petimi čuti. [Icke, 2017: 146, 147] Pravi simboli posedujejo (nam nedoumljivo) moč.

»Simboli (lahko, seveda ne vsi) na nepredmeten način prikazujejo izvor celote in govorijo o kozmičnih resnicah.« [Marolt, 2022: 200] »Na simbolni ravni naravo in njeno delovanje najbolje predstavlja simbol *taijita*, bolj znan kot simbol *jin-jang*, kjer vsak element dvojice objema drugega, točneje, kroži skupaj z drugim v neskončnem plesu preobrazbe, da bi

celota vseskozi ohranjala dinamično ravnovesje, kjer vsak od njiju vsebuje zametek drugega in kjer vrtinec, ki ga ponazarjata, kaže na izvor večne spremembe.« [Marolt, 2022: 155, 156] (Najbolj razširjen in po celem svetu prepoznaven simbol je simbol drevesa življenja.)

Kadar odmišljamo (abstrahiramo) odvečno, da bi prišli do bistva, do osnovnih elementov, s katerimi bi lahko na kar se da zgoščen in poenostavljen način predstavili zamišljeno, se pravzaprav približujemo **pravzorcu - arhetipu** (arhé pomeni izvor, začetek, prapočelo, arhetip pa pralik, praoblika kot temelj vsega kar obstaja, to je prvotno obliko iz katere so se razvile vse kasnejše). Na skrajno nepredmetni ravni sta to na primer simbol (dogovorjen znak, ki se je zasidral v zavest ljudi) **kroga** (ki na simbolni ravni lahko zaobjema vse obstoječe, ki lahko označuje nedeljivo celoto, ki bodisi podobno kot krogla (iz katere izhaja kupola, ki označuje nebesno) pomeni enakomerno širjenje iz središča v vse smeri, govori o vseobsegajočem Kozmosu (kozmos pomeni urejen kaos, urejen nered) in **križa**, na primer kot simbola središča iz katerega vse izhaja (velja tudi za risanje s šestilom in za oznako mreže v urbanizmu), ki se pravzaprav pojavljata bolj ali manj v vseh kulturah. (Križ je pridobil tudi versko konotacijo.)

Oglato (tudi glede tlorisa) običajno povežujemo z zemeljskim, (Zaradi materiala in tehnologije, je večina arhitekture oglate oblike, če seveda odštejemo predvsem gradnjo iz gline, zemlje in iz njiju izvirajočih elementov, gradnikov, iz katerih gradijo krožne kompozicije, pa na primer še tako imenovane hiške (kažune) iz kamna, in če odštejemo še bojda prva grajena bivališča in iz njih izvirajoče konstrukcije, ki naj bi jih prvotno predstavljali koli zapičeni v zemljo, (kasneje ometani z glino) ki prav tako sestavljajo krožno obliko tlorisa.) krožno in okroglo (polkroglo, kroglo) v cerkvenem stavbarstvu, v povezavi s prostori s posebnim pomenom, namembnostjo, običajno jih poimenujemo kar sveti prostori, povežujemo z nebesnim in s stvarstvom. Od tod na simbolni ravni na primer izhaja vnos oblike kupole v oblikovanje prostora, kadar je tloris sicer oglate oblike. (Tu so še koncentrični krogi kot na primer v Stonehengu.)

Na ravni razumevanja narave sta najbolj znana pravzorca, ki sta postala simbola, **sonce** (simbol življenja) in njegov nasprotni pol - **luna** oziroma **mesec**, ki Arabcem pomeni nočno sonce, ker ponoči, v hladu, osvetljuje pot in ker mu karavana zlahka sledi.

Za strokovnjake je pomembno, da vedo, da »je simbolna likovna govorica povezana z abstraktnim načinom razmišljanja, ki je povezan z likovnim načinom razmišljanja. Zadnje pa je povezano z likovno občutljivostjo in s (pre)poznavanjem in izražanjem s pomočjo (simbolne) likovne govorice, tako da je krog sklenjen. Poleg tega gre pri likovnih ustvarjalcih tudi za možnost poznavanja **svete geometrije**, ki je običajno vključena v simbolni likovni jezik. (V splošnem velja, da nam poznavanje govorice simbolov pride še kako prav pri oblikovanju arhitekturnega prostora s specifično vsebino: sakralnega prostora, objektov spomina ...)« [Marolt, 2022: 200]

Nenazadnje bi med pravzorci lahko uvrstili tudi človeka samega, saj naj bi v sebi združeval Nebo in Zemljo, oziroma tako imenovana moški in ženski princip kot neoddvojljivo dvojico, ki posnema urejenost Kozmosa, kot to velja za sonce in luno, svetlobo in temo, Na določeni ravni je torej celo človek simbol tako v abstraktnem, kakor tudi v konkretnem smislu in pomanjšana oblika Kozmosa oziroma mikrokozmos sam v sebi, zaradi česar tudi lahko predstavlja povezavo, vezni člen med Zemljo in Nebom in lahko tako na duhovnem, kakor tudi na konkretnem nivoju deluje med njima oziroma v povezavi z omenjenima.

Zenovski vrt v osnovi predstavlja pomanjšano obliko Kozmosa in simbolizira (so)delovanje sil v naravi. Originalni zenovski vrt predstavlja matrico Kozmosa. Predstavlja nekaj podobnega, kot to v nepredmetni obliki predstavlja simbol *taiqi* (oziroma *taijito*). Možno je celo, da nekateri elementi tradicionalnega zenovskega vrta, poleg tega, da predstavljajo osnovne simbole, gore in element vode (reko ali morje) na primer, služijo kot povezava s Kozmosom. Ravno prisekan peščen stožec, oblikovan po vzoru gore Fudži,

znotraj pograbljenega proda, na simbolni ravni podpira pomen lune in jakost njenih žarkov, pri čemer dodana svetla površina omenjenega, okrepi moč odbitih žarkov od brazd rečnega proda v bližnjo okolico. [Marolt, 2022: 170, 171]

Estés, C., P. (2019): Ženske, ki tečejo z volkovi: miti in zgodbe o arhetipu Divje ženske. Eno, Nova Gorica.

Icke, D. (2017): Fantomski jaz (in kako poiščemo pravi jaz), 1. del. Ara, Ljubljana.

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

Simbolna govorica

Simbol predstavlja človekov najstarejši način komunikacije. (Prav zato je v določenih primerih simbolna raven oblikovanja prostora tudi tako pomembna.)

Alegorija pomeni podobo, priliko, prikaz pojma ali misli v podobi, to je v prenesenem pomenu. Alegorika pomeni izražanje s podobami. [Bunc, 2002: 25] Alegorija pomeni prisposodbo, priliko, podobo, opisovanje pojma ali misli v prisposodbi ali priliki, prikazovanje česa v drugačni obliki. Alegoričen pomeni prisposoben, to je podan v podobi, priliki, prenesen. [Verbinc, 1991: 40]

Alegorija ali prisposodba pomeni prikazovanje abstraktnega v konkretni obliki. [SSKJ: 9] Alegorija pomeni opisovanje pojma ali misli v prisposodbi ali priliki, prikazovanje česa v drugačni obliki. [Verbinc, 1976: 40] (Predstavljeno v prenesenem pomenu, tudi podano v obliki parabole.) (V oblikovanju prostora lahko kot lep primer služi Zbornica za trgovino, obrt in industrijo (stavba Kinoteke) na Miklošičevi ulici v Ljubljani, arhitekta Vladimirja Šubica, na kateri stojijo (Dolinarjeve?) alegorične figure, ki predstavljajo različne panoge gospodarstva. Med elementi, ki spadajo k eni od figur, lahko najdemo tudi rog izobilja.)

Metafora pomeni podobo (prenos besede z enega predmeta na drugega zaradi neke zunanje podobnosti, npr. cvetoče drevo/cvetoče lice). Metaforičen pomeni nekaj, kar je izraženo v podobi, preneseno. [Bunc, 2002: 280] Metafora torej pomeni podobo, (pesniško) prisposodbo, do katere pridemo s prenašanjem lastnosti ene entitete na drugo, tudi slikovit izraz (sonce se smeje). Metaforičen pomeni izražen v (pris)podobi, prenesen. [Verbinc, 1991: 448] Metafora pomeni poimenovanje nečesa z izrazom, ki običajno pomeni nekaj drugega, oziroma besedo, uporabljeno v prenesenem pomenu. [Snoj, 2003: 396]

Prisposodba je ponazoritev bistvene značilnosti česa s stvarjo, ki ima podobne lastnosti (npr. luč kot prisposodba za duhovnost) (SSKJ: 1065) V literaturi **parabola**, prilika ali prisposodba, pomeni kratko, izmišljeno, a verjetno zgodbo s poučno poanto. [Verbinc, 1976: 522]

Simbol pomeni dogovorjeno znamenje, [Snoj, 2003: 655] podobo za pojem, čustvo, idejo (oljčna vejica kot simbol miru; luč kot simbol spoznanja) [Verbinc, 1991: 653]. Simbol je po Buncu [2002: 397] podoba, znamenje, (dogovorjen op. av.) znak, prisposodba. Simboličen, pomeni slikovit.

Simbol po Jeanu [1997:188] pomeni nekaj kar obstaja in kar pomeni neko drugo entiteto zaradi analogije ali arbitrarnega dogovora. (Analogija v likovni umetnosti pripelje do formalne analogije.) **Simbol** se od alegorije loči po tem, da izhaja iz podobe, da bi se dokopali do ideje. Zahteva ustvarjalnost in abstraktno razmišljanje. Pri **alegoriji** – **prisposodbi** gre za prikazovanje abstraktnega – nepredmetnega v konkretni obliki. **Alegorija** je tudi stilna figura, ki uporablja prisposodbo za izražanje prikritega pomena, ki ga ne želimo neposredno razkriti, ali ga je celo nemogoče izreči.

Znak, ki ima moč, da se zasidra v zgodovino ljudstva in se vpiše v njegov kolektivni spomin, imenujemo **simbol**. Znaki lahko postanejo tudi prisposodbe. (Primer trikotnika kot simbola svete Trojice.)

S pomočjo **analogije** in **metafor** je mogoče vplivati na človekovo nezavedno. Podobno lahko delujejo tudi **simboli**. Z vidika, da analogija predstavlja pojav, ki postane zaradi sorodnih ali vzporednih vzrokov (skoraj) enak drugemu pojavu, je povsem logično tudi šamanovo bobnanje s prsti po zemlji, da bi priklical dež, seveda skupaj z njegovo jasno namero, predvsem pa notranjo močjo, da bi se to tudi dejansko zgodilo. Kadar padajo dežne kaplje na zemljo, je namreč slišati precej podobno. Skleпам, da se v omenjenem primeru šaman osredotoča na učinek, ki ga predstavlja padanje dežnih kapelj na zemljo. Posledica delovanja šamana in narave je torej praktično ista, zaradi česar naj bi na videz nenavadno, za večino nesmiselno delovanje bobnanja s prsti po zemlji, tudi učinkovalo. Nezavedno je tisto, ki sprejema metafore, magija pa se poslužuje prav te zakonitosti, pravi Jodorowsky. [Farcet: 229, 230.] (Čemu bi bilo to za oblikovalca prostora pomembno? Zato, ker tudi ta vsaj posredno vpliva na počutje in življenje uporabnikov prostora, v posebnih primerih pa morda vpliva celo na njihovo percepcijo in na z njo povezano odzivanje oziroma na predvideno delovanje. Na to lahko skozi zgodovino kažejo (nekateri) obredni prostori, izjemoma, pa vendar, pa tudi kateri drugi. Vsekakor tisti, ki so tako ali drugače povezani z oblastjo.) (V glasbeni kompoziciji dež in udarce groma, z neobičajnimi pristopi, ki se tičejo zborovske izvedbe, zelo dobro ponazarja skladba Africa, v izvedbi Perpetuum Jazzile.) (glej tudi **Doživljanje prostora**)

Bunc, S. (2002) Slovar tujk. Založba Obzorja, Maribor.

Farcet, G. (2012): Psihomagija: panična terapija: pogovor z Gillesom Farcetom, Alejandro Jodorowsky. Eno, Nova Gorica.

Jean, G. (1997): Govorica znakov: pisava in njena dvojnica. DZS, Ljubljana.

SAZU, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša. (1994): SSKJ, DZS, Ljubljana.

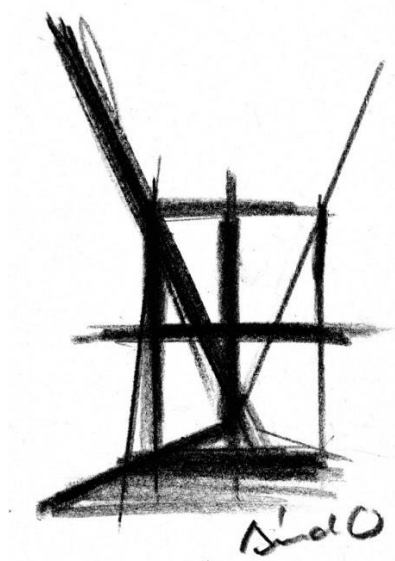
Snoj, M. (2003): Slovenski etimološki slovar. Modrijan, Ljubljana.

Verbinc, F. (1976): Slovar tujk. Cankarjeva založba, Ljubljana.

Verbinc, F. (1991): Slovar tujk. Cankarjeva založba, Ljubljana.

Pri določenih zavestno izbranih oblikah, kjer gre za simbolni pomen oblike ali za izražanje vsebine s simbolno obliko, tudi arhitekturni prostor lahko predstavlja "simbolno sporočilo" oziroma simbolno govorico.

Ideogram ekstremno izraža prepoznavnost arhitekturnega objekta in pomeni abstraktno obliko tega objekta. (Običajno govorimo o tehniškem ideogramu, še posebej v elektrotehniki.)



Tradicija in razumevanje prostora pri Japoncih, kot ga označuje pismenka "ma", ki označuje trenutek, ko skozi režo posije žarek, se lahko celo direktno prenaša v oblikovanje arhitekturnega prostora. Tadao Ando pri oblikovanju cerkvenega prostora povzema tudi odnos Japoncev do temine in senc, s tem pa posredno tudi do tako imenovane praznine. Zaslon pred oknom ščiti pred direktnim vpadom sončnih žarkov. Poetika enostavnega. Srečanje japonske tradicije in krščanstva na japonskih tleh.

Tadao Ando, Cerkev luči, Ibaraki, Osaka, 1987-89.

Vir slike: [Ruggeri, 1996]

Tradition and the Japanese understanding of space, as designated by the character "ma" signifying a moment when a beam of light shines through a fissure, may even be directly transposed into architectural design. In designing church space, Tadao Ando adopts the attitude of the Japanese towards darkness and shadow and thereby indirectly towards the so-called void. A screen in front of a window shields against the direct incidence of sunlight. The poetics of simplicity. Encounter between Japanese tradition and Christianity on Japanese soil. Tadao Ando, Church of Light, Ibaraki, Osaka, 1987-89.

Source of the photograph: [Ruggeri, 1996]

Ideogram – skica, kjer je Tadao Ando povzel celotno idejo oblikovanja cerkvenega prostora Cerkve luči v Ibarakiju - Osaki. (Vir teksta: Marolt, P. članek v reviji AR.)

Vir slike: Ruggeri, C. (1996:) Tre spazi sacri - Tadao Ando. Elle di ci Leumann, Torino: platnice.



Tadao Ando, Cerkev luči (Church of the Light), Ibaraki, Osaka, 1987-89. (tloris 113 m²) Materialni izraz pismenke „ma“.

Vir slike: Ruggeri, C. (1996) Tre spazi sacri - Tadao Ando. Elle di ci Leumann, Torino: 45.



Katsushika Hokusai, Tsunami izpred Kanagawe (Veliki val), barvni lesorez, 1830 – 32.

Barvni lesorez v kontekstu razumevanja sveta vsaj do neke mere temelji na starem pravilu, ki se tiče že starodavnih pravil likovne umetnosti, v splošnem pa izhaja iz dojemanja sveta kot ga razume celotni Daljni vzhod in med drugim sloni tudi na daoistični misli, tiče pa se tudi zena, (ki povzema tudi po daoizmu) ki poudarjata pogled na svet, kjer ni nepotrebnega ločevanja. Takšno stališče privede do likovne misli, ko je mogoče gore prikazati kot valove, in morje (valove) kot gore, saj naj bi vse prevevala ista energija, moč narave (in se verjetno tiče tudi tradicionalnega kitajskega *shan shui* slikarstva, to je slikanja gora in rek). To pomeni stvari naslikati kar se da živo, točneje, slikati z isto energijo kot to počne narava, oziroma dopustiti, da ta energija, t. i. dao, steče skozi ustvarjalca. (Ni toliko pomembno, da gre v tem primeru za grafiko, za odtis.) Podobnost v pristopu velja za val v prvem planu in formo gore v ozadju (ki vsaj po obliki spominja na japonsko sveto goro Fuji, to je na Fujiyamo.) Grozeč val, (cunami) ki se lomi, je poudarjen z detajli, ki spominjajo na stisnjene členke s kremplji. Ribiči z grozo čakajo naslednji trenutek, neminljivo. V primerjavi s silami narave, so še manjši kot sicer.

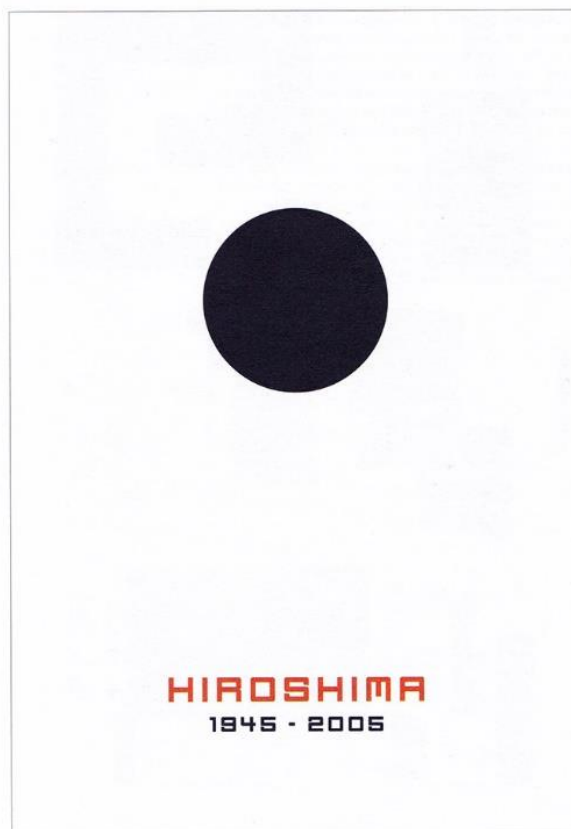
Vir slike: Calza, GC. (2007) Japan stil. Phaidon, Berlin: 244, 245.



Katsushika Hokusai, Stari tiger v snegu, barva, tuš in gofun na svili, 1849.

Izjemen primer, kako na likoven način, s pomočjo prisposodob, predstaviti ostrino zime. Oster mraz, ki seže do kosti, Hokusai predstavi v podobi (alegoriji) neslišnega tigra z ostrimi kremplji, ki se „plazi“, ki lebdi nad tlemi, zunanjimi okoliščinami (in ne pušča sledi v snegu), ki jim v oblikovnem smislu sledijo ostre iglice na vejah s snegom obloženih dreves. Tudi tu ni razlikovanja v pristopu slikanja dveh različnih entitet, kjer avtor očitno zavestno potencira predstavo o ostrini (starki) zimi ali celo o ostrini, hladni zavesti prebujenega mojstra. Kot bi v parih obrisih, le s peščico besedami, opisal to stanje v naravi, kjer pa gre po vsej verjetnosti za stanje v človeku, ki je občuteno kot hladna zavest, to je kot možen simbol starosti in hkrati kot radostnega doživljanja samote, ki jo le-ta prinese s seboj, ki se zažira v njegovo bit, ki je postala del njega samega, ko sprejema življenje, se pravi tudi neugodne okoliščine, takšne kot so, smelo, brez pričakovanj in zahtev. To je še toliko bolj res, ker najboljši haiku delujejo kot ubesedene slike. Poleg tega je na sliki dejansko s pismenkami izpisanih nekaj pojmov, zlogov, ki verjetno na verbalen način dodatno označujejo stanje v človeku, ki se obratno odraža v naravi, točneje, v zunanjem svetu.

Vir slike: Calza, GC. (2007): Japan stil. Phaidon, Berlin: 247.



Asociativna moč likovnega sporočila na simbolni ravni, ki izhaja iz simbola Dežele vzhajajočega sonca – Japonske. Dejansko nadomešča tisoč besed, predvsem pa je sporočilo razumljivo različno govorečim ljudem.

Vir slike: Design decade : design in Bosnia and Herzegovina = Dekada dizajna : dizajn u Bosni i Hercegovini. (2009): ULUPUBIH, Sarajevo: 91.

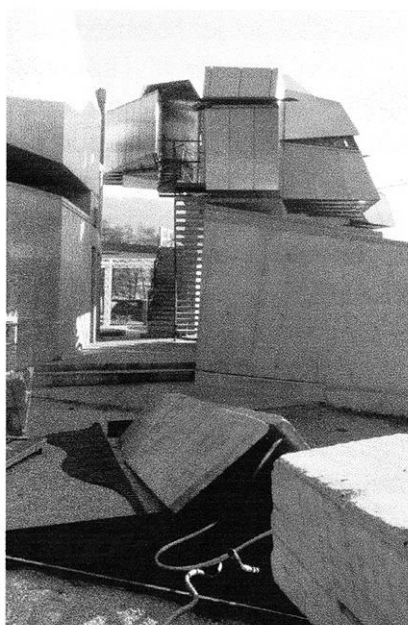
Nenazadnje lahko tudi o podobi mesta razmišljamo v smislu **mesta kot znaka**. Se pravi, da prepoznamo njegovo značilno, prepoznavno podobo. Iz tega razloga gre ohranjati značilno silhueto mesta kot elementa prepoznavnosti mesta.

Struktura označuje notranji ustroj, ki lahko povzroči, da se nekaj pojavlja v določeni vidni obliki ali pa v obliki, ki nam je prepoznavna, pa čeprav le na abstraktnem nivoju. Pojem strukture tako v znanosti kakor tudi v umetnosti predstavlja razporeditev, razmerja, odnose med elementi, ki sestavljajo snov ali predmet oziroma celoto. Pojem strukture definira sestavo, zgradbo kamnine, lesa, vlakna, kemijskih elementov, kristalov ... Beseda struktura [SSKJ, 1985: 992] pomeni sestavo med seboj povezanih, odvisnih elementov. Označuje ustroj, notranjo zgradbo. Razumemo jo tudi kot organiziranost (prostora). Struktura v najboljšem pomenu besede pomeni optimalno razmerje med seboj odvisnih elementov. [Marolt, 2022: 174] V splošnem govorimo o ustroju posameznosti in celote.

Govorimo na primer o strukturi rasti dreves in o pomenu njihove koreninske baze za stabilnost. Struktura lahko pomeni »mrežo« v katero so vpeti elementi. Ta mreža je lahko stvarna, do neke mere materialna, pa celo abstraktna, namišljena (ko obstaja na primer v načrtu, na papirju kot radi rečemo), predvsem pa kot nevidna mreža »ki lepi«, združuje, pa celo ločuje elemente (med seboj) in se izraža kot osnova, izhodišče, izvor, podstat neke materializirane kompozicije ne glede na to, ali je ta ploskovna ali prostorska, ne glede na to, ali predstavlja zaključeno likovno celoto na slikarski površini ali pa je izvedena v materialu.

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.

SAZU, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša. (1994): SSKJ. DZS, Ljubljana.



*5 Domenig-ov Steinhaus v Steindorf-u v Avstriji

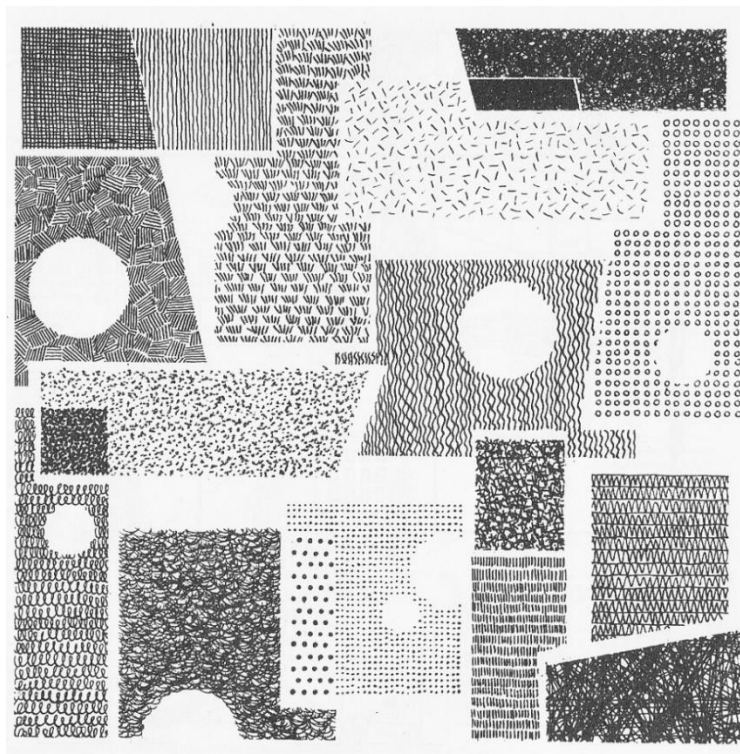


*6 Wotrubakirche na Dunaju

Betonski skladi – struktura. Razlika med strukturo in teksturo je tudi v merilu.

Teksturo je mogoče zaznati z otipom površine, ta pa je seveda odvisna od notranjega ustroja oziroma od strukture celote. (Pa četudi govorimo na primer le o zrnih peska znotraj ometa, ki ustvarjajo izbokline v ometu, v splošnem pa odnos med polnim in praznim, zrncom in vdolbino ob njem.) Površina je lahko hrapava, groba, ..., včasih jo predvsem umetnostni zgodovinarji, ki govorijo o sliki na primer, označujejo kot strukturirano, kar za naš namen sicer ni dovolj natančna oznaka, govori pa o nanašanju posameznih ploskev na površino, ko zaradi razlik v debelini nanosa ali potezami nanešenimi na slikarsko površino, med posameznimi odseki slike, postane zaznavna s pomočjo vida, v precejšnjih primerih pa bi jo bilo moč tudi otipati. Pri teksturi gre torej za lastnost tipnega, to je taktilnega. Pojem se nanaša na dojetanje površine, pri čemer lahko na njej do neke mere zaznamo zanjo značilen vzorec, preplet elementov, kar velja na primer za tekstil, za tkanino. (Pojem teksture izhaja iz besede tekstil v angleški obliki.)

Marolt, P. (2022): Nevidna moč prostora. (1. izd.) Buča, Ljubljana.



Grafična tekstura. Kolaž različnih šrafur. Označevanje travnatih površin v tlorisu. (Izbira zavisi od merila in siceršnje grafične obdelave tlorisa.) Struktura travnate površine ne sme biti v razkoraku z merilom detajlov zgradbe. Z njo le podpremo zamisel obdelave tlorisne rešitve.

Vir slike: Antal, J, Kušnir, L, Slameň, I. (1971): Arhitektonska grafika. Tehnička knjiga, Zagreb: 67.



Tekstura. (perforacija, „čipka“) Če bi se elementi in ritem ponavljali, bi šlo za vzorec. Akademski slikar in predstavnik Ljubljanske grafične šole, sicer pa scenograf Jože Spacal, scenografija za Slovensko popevko. Izhodišče so trakovi izpopolnjenega teleprinterja? kot elektromehanskega pisalnega stroja. V sceni ti povečani trakovi delujejo kot nekakšne izvirne čipke. Vsekakor je izhodišče način prenašanja informacij na daljavo, s pomočjo zapisa, ki jih predstavljajo luknjice na traku. Naprava prejemnika je razbrala kodo - znakovni zapis, (teleks?), ki ga predstavlja preluknjjan trak (s podobnimi načini zapisov je bilo mogoče tudi tkati na strojih ipd.) in ga prevede v neko drugo obliko (ki jo je moč razbrati). Gre za nekakšnega mehničnega prednika sodobnih elektronskih naprav, medijev za prenos podatkov.

Vir slike: https://www.google.si/search?q=spacal+tv+scenografija&client=firefox-b-ab&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwIchafT5ejVAhUPKIAKHao_AnwQ_AUICigB&biw=1366&bih=612#imgrc=9TErz5tjzhGKjM: (avgust 2017)

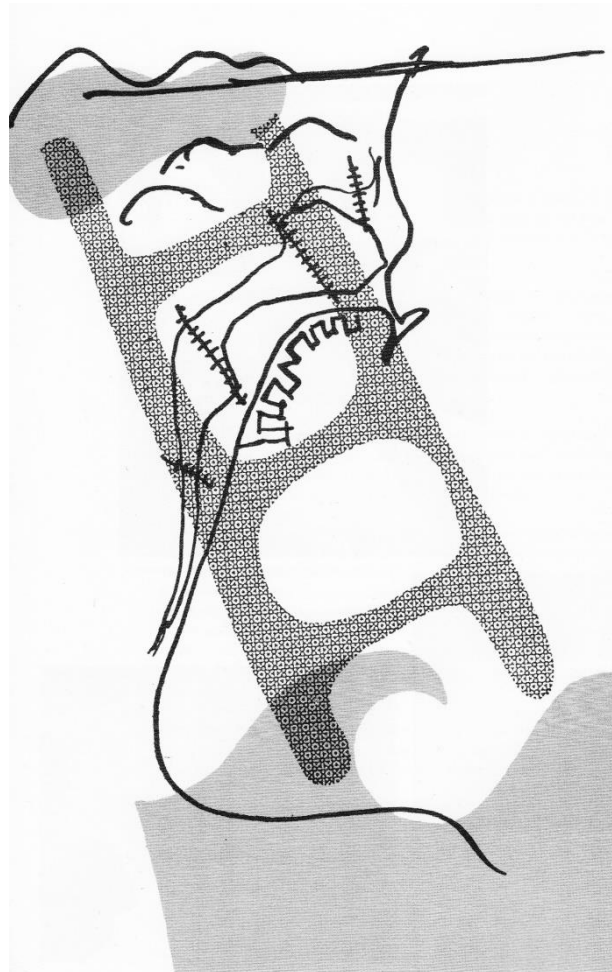
Jože Spacal: televizijska scenografija. TV oddaja Svetloba in senca, dokumentarec o njegovem delu. <http://www.e-arhiv.org/diva/index.php?opt=work&id=600>, (avgust 2017)

Temeljne likovne prvine so točka, linija, odnos svetlega in temnega in barva. Te v likovni praksi uporabljamo kot temeljna likovna izrazna sredstva. Likovne prvine, ki potrebujejo materialni nosilec, se pri tem podrejajo zakonitostim materije. Podrejene so čutnemu zaznavanju in emocionalnemu doživljanju, nosijo sebi lastne čutne in emocionalne vsebine, kot elementi likovnega mišljenja pa s tem, da nosijo posebne likovne vsebine, podlegajo zakonitostim mišljenja. Iz likovnih prvin, ki v sebi združujejo čutne, emocionalne, materialne in konceptualne vsebine, v procesu likovnega mišljenja, likovnik tvori nove oblikotvorne vsebine. [Muhovič, 1997b: 177]

S temeljnimi likovnimi prvinami je mogoče orisati oblike kot so kvadrat, krog, krogla, valj, kocka, ... in izraziti vsakršno likovno vsebino, ki smo si jo sposobni zamisliti. [glej Marolt, 2004: 22, 23]

Marolt, P. (2004): Pomen likovnosti za arhitekturni prostor (doktorska disertacija). Univerza v Ljubljani, Fakulteta za arhitekturo, Ljubljana.

Muhovič, J. (1997b): Prispevki za slovenski likovno-teoretski terminološki slovar 2. V: *Likovne besede* 41-42: 172-179.



5.1 Jacob's ladder from *Poésie sur Alger* (1950).

Uporaba grafičnih tekstur – rastra.

Le Corbusier, Jakobova lestev iz *Poésie sur Alger* (1950). Podoba – simbol iz Svetega pisma, ki ponazarja pot iz simbolne teme proti svetlobi. (Tudi) v Le Corbusierjevem primeru simbolno ponazarja pot od zemeljskega, to je trpečega, proti nebesnemu, k odrešitvi, vsekakor pa pomeni vzpostavljanje ravnovesja med poloma na simbolni ravni. Spodaj nemirna! voda, zgoraj oblak, sublimno. Oblak v tem primeru pri Le Corbusieru nadomešča sonce, ki je avtorjev priljubljen simbol (očiščenja in seveda osnova zdravega bivanja, kadar arhitekt to v načrtovanju bivališča v polnosti upošteva (gl. pozicijo kopalnice v Villi Savoy v Poissyju)). Dinamična pozicija lestve Lahko na simbolni ravni predstavlja premik v duhovno prebuditev in s tem vzpon človeka iz poprejšnjega spanja, iz nezavedanja. (Na Daljnem vzhodu premik od svetlobe k temi na simbolni, pa celo na konkretni ravni predstavlja priložnost, ko je vse mogoče. V temini sobe ali v temačnem svetišču je omogočen poglobljen vpogled vase in celo povsem mogoča zaustavitev sicer neprekinjenega toka misli, ki so v tem primeru pravzaprav izvor, vzrok človekovega trpljenja. Tako lahko geslo „mislim torej sem“, ki označuje le en vidik obstoja človeka in je zato nepopolno, zamenja opis »bivam (v polnosti) torej sem«.)

Vir slike: Samuel, F., (2010) *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Birkhäuser, Basel: 102.

Zaznavanje prostora temelji na zaznavanju s čutili in na dojetanju fizičnih elementov (entitet) na podlagi časovnega zaporedja. Tovrstno celovito dojetanje prostora vključuje približevanje (dostop) in oddaljevanje (izstop), vhod in izhod, gibanje skozi sosledje prostorov, na katerega vplivajo kvaliteta svetlobe, barve, teksture, pogledov in zvočnost (akustika), [Ching, 1979: 13] pa celo vonjave. Pojmovanje prostora sledi dojetanju urejenih ali neurejenih odnosov znotraj grajene strukture oziroma stroja in pomeni odziv na pomene, ki ga ti v nas izzovejo (na spomin, ki ga v nas obudijo). Sem štejemo podobe, vzorce, znake in simbole. [istotam: 13]

Ching, Francis, DK. (1979): *Architecture: Form, Space & Order*. Van Nostrand Reinhold Company, New York, Cincinnati, Atlanta et al..