

Tekstura – raster – vzorec – slika

Texture – Raster – Pattern – Picture

Pregledni znanstveni članek/*Scientific Review*

Prispelo/Received 05-2014 • Sprejeto/Accepted 07-2014

Izvleček

Prispevek obravnava vprašanje o percepciji opazovanja in o dojemanju gledalca določenih umetniških del, ki jih je mogoče smiselno povezati z oblikovanjem tekstilij. V raziskavi želimo utemeljiti predpostavko, da je likovna struktura vzorcev lahko primerljiva z gramatikami nekaterih slikarskih in grafičnih del. Naša izhodišča temeljijo na postulatu, da umetniško delo lahko preko ponavljajočih se variacij transformiramo in posledično percipiramo kot vzorec ter da likovna ekspresivnost vzorca lahko doseže tudi status umetniškega dela. Z analizami slikovnih površin skušamo dokazati, da je struktura slikovnega polja eden bistvenih dejavnikov, ki vpliva na dojetje slikarskih del kot tudi likovnih materij vzorcev. Slikovna površina je temeljni del ploskve, ki jo zaznamo v vizualnem sistemu. Vsako površino neke ploskve v prostoru lahko opazujemo na vizualen in likovni način. Kadar je površina del likovnega dela, npr. vzorca ali slike, jo doživljamo in analiziramo s stališča likovnega gledanja. V likovnem smislu površino lahko dojemamo kot slikovno ploskev slike, risbe, vzorca ... Aspekti njenega nastanka se izražajo v lastnostih teksture, strukture, fature, patine in rastra. Lastnost barvnih odnosov in barvne modulacije, ki se kažejo v obliki teksture in rastra, likovna umetnost implicira v različnih modelih. S sistematično rastriranjem in teksturiranjem lahko povezujemo vzorce, tekstilne slike Lie Cook in Ghade Amer, pa tudi slikarska dela Victorja Vasarelyja in Bridget Riley. Pri Rileyevi gre predvsem za teksturalno gramatiko v strukturi oblik, ki tvorijo slikovna polja, Amerjeva pa se izraža tudi s pomočjo haptičnosti tekstilnih materialov, ki jih uporablja predvsem v konceptualnem smislu.

Ključne besede: slikovno polje, površina, tekstura, raster, vzorec, slika

Abstract

This article deals with the issue of viewers' perception, observation and understanding of certain works of art that can reasonably be linked to the creation of textiles. In this study, we wanted to justify the assumption that the visual structure of a pattern may be comparable to the grammar of some paintings and graphic works. Our viewpoints are based on the postulate that a work of art can be transformed and consequently perceived as a pattern through repeated variations and that the visual expressiveness of a pattern can also achieve the status of a work of art. With the analysis of image areas, we tried to prove that the structure of the visual field is one of the essential factors that affect both the perception of paintings and art matter patterns. The image surface is the fundamental part of the area perceived in the visual system. Every image surface in space can be observed in a visual and artistic way. When an image surface is a part of a work of art, e.g. a pattern or picture, we experience and analyse it from the perspective of art viewing. In artistic terms, the image surface can be perceived as an art surface of paintings, drawings, patterns etc. The aspects of its creation are reflected in the properties of textures, structures, fatures, patinas and raster. The features of colour relationships and colour modulation which can be seen in the form of textures and raster are implied by fine art in different models. The halftoning and texturing can connect the patterns of Lia Cook and Ghada Amer textile images, as well as of Victor Vasarely and Bridget Riley paintings. In Riley's paintings, the textural grammar is highlighted in the shape structures forming the visual field, whereas Ghada Amer also expresses herself through the hapticity of textile materials which are mainly used in the conceptual sense.

Keywords: visual field, surface, texture, raster, pattern, picture

1 Uvod

»Vsak likovni proizvod je za ustvarjalca in gledalca predmet, stvar zunaj njega samega, s katero lahko stopi v stik s pomočjo čutov. S posredovanjem čutov likovnik uresniči likovno umetnino, ki spet s posredovanjem čutov vstopa v zavest gledalca. Vezni člen so torej čuti.«

Milan Butina [1]

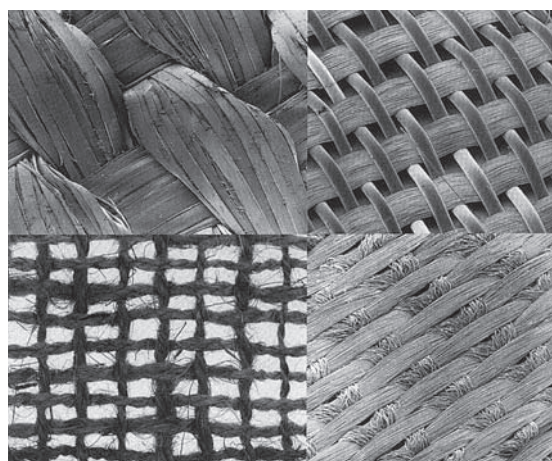
Kdaj optično delovanje tekstilij presega funkcionalno vrednost tekstilnega vzorca in kdaj tekstilije dosega status umetniškega dela? Na kakšen način slikarsko umetniško delo lahko razumemo tudi kot vzorec oziroma ornament? To so vprašanja, ki ustvarjajo vrzel na področju raziskovanja likovne konceptualizacije in likovnoteoretske analize oblikovanja tekstilij. Raziskava torej želi odgovoriti na vprašanje o percepciji opazovanja in o dojetanju gledalca določenih umetniških del, ki jih je mogoče smiselno povezati z oblikovanjem tekstilij.

Cilji raziskave so opredeljeni v več plasteh. V eni predpostavki je namen raziskave ugotoviti, katera so tista stičišča v polju slikarstva, umetniške grafike ter oblikovanja tekstilij, v katerih je mogoče prepoznati skupne temelje likovne konceptualizacije. Z analizami slikovnih površin skušamo dokazati, da je struktura slikovnega polja eden bistvenih dejavnikov, ki vpliva na dojetanje slikarskih del kot tudi likovnih materij vzorcev. Naša izhodišča temeljijo na postulat, da umetniško delo lahko preko ponavljajočih se variacij transformiramo in posledično tudi percipiramo kot vzorec. V raziskavi želimo utemeljiti tudi predpostavko, da likovna ekspresivnost vzorca lahko presega njegovo funkcionalno vrednost in da likovne materije ornamentov lahko dosega status umetniškega dela v smislu slikarstva, risbe oziroma grafike. Kajti, če omejimo eno enoto vzorca in jo izločimo iz konteksta ornamenta, ko torej enota nima več ponovitev in intervalov, se namreč soočimo z osnovno likovno kompozicijo, ki ima lastno likovno izpovednost. Enota vzorca postane »osvobojena« površina slikovnega polja.

Površina je temeljni del ploskve, ji jo zaznamo v vizualnem sistemu. Vizualno zaznavanje je doživetje, ki nastane preko psihičnega procesa, v katerem posamezne pojave, stvari in prostor prepoznavamo kot skupek pojavov, torej kot homogeno celoto, iz katere nato selekcioniramo posamezne oblike. Kadar so te oblike pravilne, enostavne in enostavno urejene, jih

dojemamo z lahkoto, pri zaznavanju kompleksnejših in manj pravilnih oblik s komplicirano organizacijo je naše zaznavanje oteženo in zahteva večjo miselno dejavnost. Med vsakdanjim in likovnim gledanjem pa vendarle obstajajo razlike, saj likovni prostor lahko gradimo in urejamo ne le z vizualnimi, temveč predvsem z likovnimi sredstvi. Vsako površino neke ploskve v prostoru torej lahko opazujemo na vizualen in tudi likovni način. Kadar je površina del likovnega dela, npr. vzorca, risbe ali slike, jo analiziramo s stališča likovnega gledanja. Percipiramo jo kot slikovno ploskev. Butina pravi, da je slikovna ploskev dvodimenzionalna, omejena, ravna površina, npr. stene, napetega platna, lesene deske ter da so meje slikovne ploskve lahko tudi meje slikovne površine. [1] Izkušnje vsakdanjega in likovnega opazovanja površine apelirajo na temeljna čuta vida in otipa. Dojetanje površine je torej poleg optičnega tudi taktilno ali haptično doživetje, ki ga receptiramo predvsem s pomočjo svetlobe in sence. Aspekti nastanka površine se izražajo v lastnostih teksture, strukture, fakture, patine in rastra. Tekstura in raster imata sicer podobno strukturo, razlike med pa njima se kažejo predvsem v materialu in izvedbi.

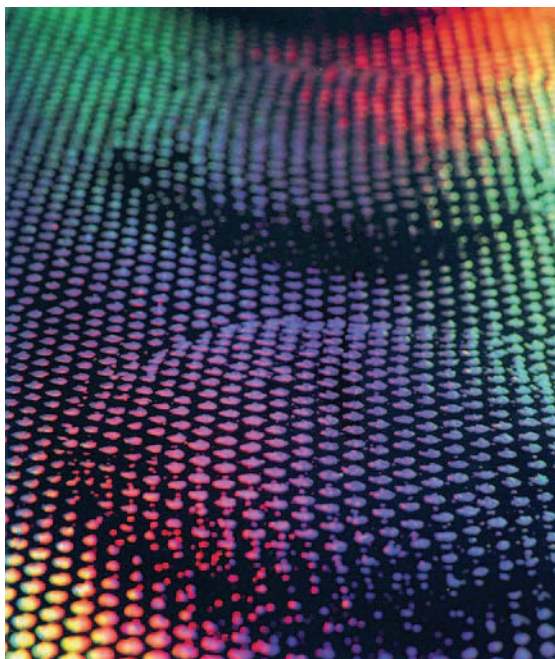
Raster izvira iz latinske besede »rastrum«. Je struktura, pravzaprav vzorec, s katerim so toni s slikovne predloge spremenjeni v ustrezne tiskovne elemente. Pri rastriranju gre za preslikavo slike na mrežo, katere kvadrati, torej slikovne točke, imenovane (elementarne) rastrske točke, so zapolnjeni z barvami. Je torej proces pretvarjanja večtonske slike v polja pik različnih velikosti, ki pričarajo svetlostne tone ali barvne vrednosti. Poznamo frekvenčni in amplitudni raster. Pri amplitudnem rastru gre za sistematično



Slika 1: Mikroskopnetek strukture teksture [3]

postavljanje večjih ali manjših pik v modularnem mrežnem sistemu, ki upodablja tonske vrednosti, in jih imenujemo rastrske pike. Eno rastrsko piko tvori večje število rastrskih točk. »Gostoto in velikost rastrskih pik določa linijatura rastra, ki jo merimo s številom linij (rastrskih črt) na tekoči centimeter. Rastrske pike so med seboj vse enako oddaljene. Štiri sosednje tvorijo (elementarni) rastrski kvadrat s stranico l.« [2]

Raster ima podobne konstrukcijske lastnosti kakor tekstura v ožjem pomenu besede. Tekstura v ožjem pomenu besede pomeni strukturirano površino tekstilij, ki nastane s tkanjem, pletenjem, vezenjem niti. Vendar se pojem tekstura nanaša tako na vidne kot otipne lastnosti površine, saj teksturo lahko občutimo kot npr. gladko, hrapavo, mehko, trdo in podobno. Teksturo v ožjem pomenu besede, torej teksturo tekstilij navsezadnje dojemamo tudi prostorsko, saj debelina tekstilij zaseda določen volumen in seveda jo z dotikom občutimo tudi haptično. Zanimiv primer je ponavljajoča se struktura laminirane hologramske folije na tekstilni osnovi, ki jo je ustvarila Helen Archer in daje iluzijo reliefne rastrske površine [3]. »Teksture so lahko resnične, tiste, ki jih lahko doživimo tudi z dotikom, ali imitirane, navidezne teksture, ki jih simuliramo z risbo, s sliko. Resnične teksture so reliefne na mikro nivoju.« [4]



Slika 2: Helen Archer: detajl laminirane hologramske folije [3]

Kočevarjeva govori o tem, da tkanino ustvarjamo s prepletanjem dveh pravokotnih sistemov niti. Ob enem pojasnjuje, da morajo funkcionalne lastnosti tekstilije ustrezati njeni uporabi, hkrati pa mora vizualna podoba površine tekstilij ustrezati njenemu uporabniku. Nadalje ugotavlja, da je vizualna površina tkanine rezultat kompozicijskih in konstrukcijskih parametrov tkanine. Kočevarjeva tkanino obravnava kot likovno površino v smislu ploskve in kot formo s prostorskimi razsežnostmi, kar aludira na raster in njegovo strukturo: »Tudi v tkanini imajo linearni in točkovni pojavi, to so niti oziroma njihovi medsebojni položaji (križanje dveh niti lahko ustvari točkovni pojav, npr. pri platnu), določeno ploskovno ali prostorsko razsežnost. Če tkanino opazujemo kot tridimenzionalni objekt, so vsi točkovni in linearni pojavi tridimenzionalni. To pomeni, da je tretja dimenzija, debelina prisotna in jo zaznamo predvsem zaradi prekrivanja ter porazdelitve svetlobe in sence (predmeti, ki so bližje vira svetlobe, mečejo na oddaljene svojo senco). Če tkanine opazujemo kot dvodimenzionalno ploskev, je le-ta sestavljena iz posameznih barvnih ploskev točkovne oblike in linijske oblike različnih velikosti, katerih barva se modulira zaradi že omenjenih senc.« [5] V likovnem smislu tekstilije zaradi volumna, otipnih lastnosti in zunanjih vplivov svetlobe, sence in prostora lahko determiniramo kot likovni objekt.

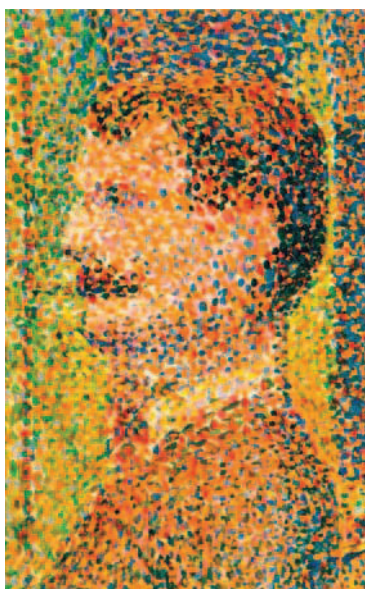
2 Konotacije teksture in rastra v slikarstvu

To lastnost barvnih odnosov in barvne modulacije so impresionisti in pointilisti (imenovani tudi divizionisti) izkoristili za prikazovanje migotanja ozračja. Pointilizem je slikarska tehnika pri kateri se na platno nanaša manjše poteze oziroma pike čistih barv, ki se ne mešajo. Pri opazovanju slike gledalec šele iz določene razdalje zazna celoto. Ob povečanju detajla Seuratove slike *La Parade*, lahko povlečemo vzporednice s frekvenčnim rastrom, kjer se zaradi zgostitve elementov ustvarja občutek volumna oziroma prostora. Pri frekvenčnem rastru gre za zgoščevanje enako velikih in naključno razporejenih pik, ki svoj položaj prilagajajo slikovni vsebini motiva in na ta način določajo tonske oziroma barvne vrednosti. Definicija za frekvenčno rastriranje je: »proizvajanje strukturalnih (vzorčastih) potiskanih in nepotiskanih površin, ki se vizualno integrirajo v

želeno tonsko vrednost. To je splošni izraz za upodabljanje tonov z iluzijami.« [2] Povečava tkanja barvnega tekstilnega vzorca nas tako po eni strani spominja na barvno strukturo omenjene Seuratove slike *La Parade*, po drugi plati pa je zaradi notranjega reda v sestavi tekstilije, mogoče zaznati asociacije na strukturo mreže amplitudnega rastra.



Slika 3: Tradicionalni škotski vzorec iz 19. stoletja [6] – povečava detajla, ki deluje kot raster



Slika 4: Georges Pierre Seurat [7], *La Parade – detajl*, 1887–89, olje na platnu, The Metropolitan Museum of Art, New York

Likovna praksa Lie Cook združuje oblikovanje tekstilij in slikarstvo, v tehnični izvedbi sodobnih orodij. Njeno ustvarjanje vključuje raziskave na področju novih načinov in tehnologij za prenos slik oziroma fotografij ter nove načine vizualizacije vidnih in čutnih struktur s psihološkim pomenom. Njene tapiserije izražajo simboliko intimnih spominov ter vključujejo koncept tkanine, s katero se gledalec ne sooča le vizualno, ampak tudi preko dotika in haptike [8]. Z upodobitvijo detajlov, pogosto monumentalnih razsežnosti, v gledalcu krepi čustveno in čutno izkušnjo.



Slika 5: Lia Cook: »Four by Four« [9], 2007, tkan bombaž, 27,9 x 30,5 cm

Za tkanje slike uporablja digitalne statve [10]. V povečanih in upodobljenih detajlih je opazna sistematika amplitudnega rastra, ki ga strukturira digitalni sistem statav. Digitalni piksel je na tem mestu analogičen niti, ki prepletene postane tkanina in slika hkrati. Ti optični vtisi tekstilij in tapiserij, ki jih doživljamo kot nekakšne »slikarske tkanine« gledalcu poleg čustvenih prinašajo tudi številne čutne izkušnje, ki jih povezujemo z mehko tekstilij. Anatomija tkanja tkanine je zrnata in pikčasta, zato podoba ustvarja občutek migotanja, ki ga doživimo tudi v prej omenjenih delih Seurata in drugih pointilistov ali z rastriranjem fotografij v grafičnih tehnikah. Učinek razdrobljene teksturne tkanine deluje pogosto, kot da se slika raztaplja v nekakšno konstelacijo zank in vzorcev, ki jo oko v nekem trenutku izostri in materializira v detajle portretov. Tekstilije Lie Cook gledalcu odkrivajo nove izkušnje v likovnem gledanju in opazovanju tekstilij, saj imajo tekstilije svojstven značaj v materialu in njegovi strukturi, ki pomembno vpliva na optično in čutno delovanje materije, in tako postavlja pod vprašaj lastne predstavitvene možnosti ter opozarja na kompleksnost njene gradnje.

S sistematiko rastriranja in teksturiranja lahko povezujemo tudi slikarska dela Bridget Riley in Gha-de Amer. Pri Rileyevi gre predvsem za teksturalno



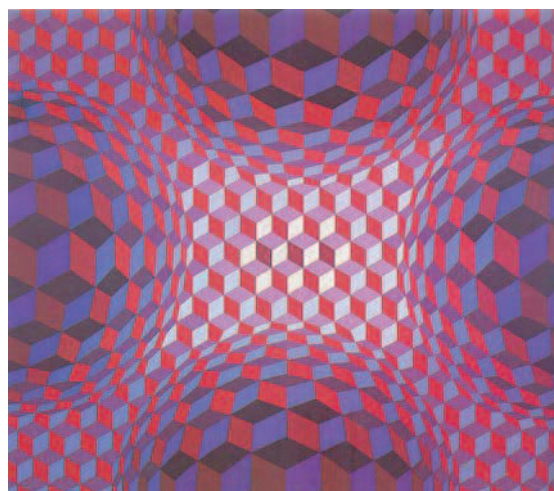
Slika 6: Lia Cook: »Facing Maze« [11], 2010, tkan bombaž, rayon, 127 x 178 cm

gramatiko v strukturi oblik, ki tvorijo slikovna polja, Amerjeva pa se izraža tudi s pomočjo haptičnosti tekstilnih materialov, ki jih uporablja predvsem v konceptualnem smislu.

3 Komparativnost rastra in geometričnega slikovnega polja

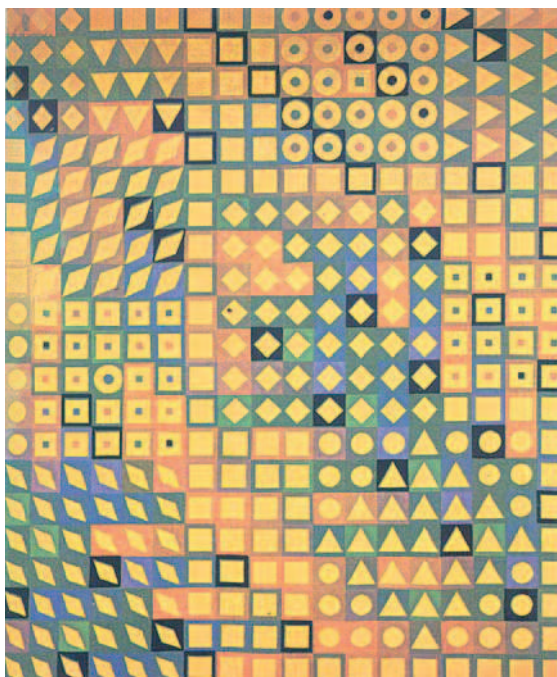
S sistematiko amplitudnega rastra lahko povežemo tudi enote, ki se pojavljajo v vzorcih in tudi v slikovnih poljih nekaterih umetniških del, ki imajo v svoji gramatiki bolj ali manj očitno prisoten ritem v povezavi z geometrijo. Z vključevanjem geometrije, repetitije, barvnih kombinacij, svetlostnih vrednosti barve, vzorcev in njihovih variacij se je v šestdesetih letih 20. stoletja ukvarjala predvsem optična umetnost, imenovana tudi kinetična, in jo uvrščamo v formalno abstrakcijo. V središče postavlja torej vizualne zaznave, tudi optično prevaro. Pri op-artu bistvo izraznega sredstva izhaja iz intencionalnosti, da bi se pri gledalcu sprožil fiziološki vizualni odziv

prek ostrega draženja mrežnice. Ustvarjalci so poizkušali pri gledalcu vzbujati vtis optičnih iluzij, ki ustvarjajo občutek gibanja, migetanja, prostorskega utripanja in kinetične ritmike, čeprav hkrati vemo, da se na sliki nič ne premika. Bistvo teh slik je v interakciji slike in našega čutnega sistema. Naša misel si ob gledanju določenih geometrijskih vzorcev nujno ustvari deformirano podobo. Čeprav za neko sliko vemo, da so na njej ravne črte, tega nikakor ne moremo tudi neposredno videti, saj se nam ves čas zdi, da so ukrivljene.

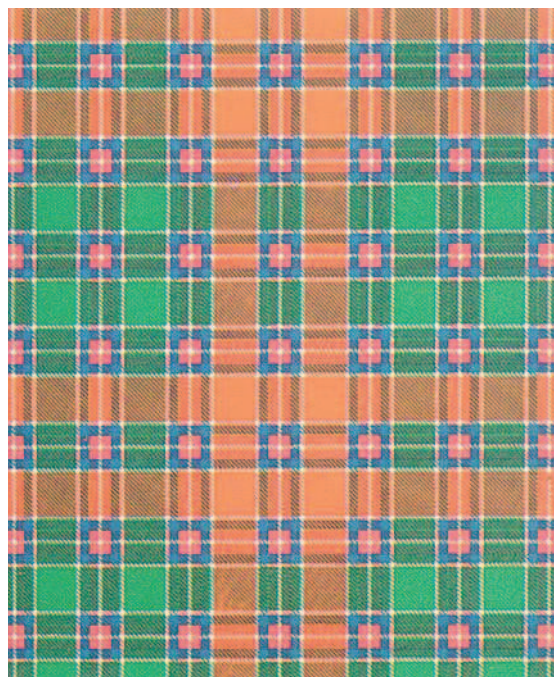


Slika 7: Victor Vasarely, Stri-Neu [12], 1973-75, tempera na platnu, 178 x 200 cm, avtorjeva last

Na primer ob daljšem opazovanju Vasarelyjevih slik se začuti delovanje tekstur slikovnega polja kot raster. Z določene razdalje pa se te rastrske teksture izgubljajo. Prehajajo oziroma zlivajo se v gladke enovite oblike, ki ni nujno, da so še vedno abstraktne. Do optičnega mešanja barv pride, ko je kombinacija velikosti različnih barvnih površin in razdalje gledanja taka, da človeško oko posameznih barvnih vtisov ne zmore več ločiti oziroma zazna površino kot enotno barvo. Detajl slike *Folk-Lor* [13] Victorja Vasarelyja iz leta 1973 ter detajl tradicionalnega škotskega vzorca iz 19. stoletja postavljam vzporedno predvsem zaradi možne primerjave kompozicijskih postavitvev in optičnega vtisa. S primerjavo teh dveh optičnih vtisov želimo vzpostaviti misel o prostorskemu dojetanju vzorcev oziroma dojetanju vzorcev kot abstraktne kompozicije. Pri sliki vodilnega predstavnika op-arta Victorja Vasarelyja (slika 8), kjer gre za postavitvev elementov v geometrično kompozicijo. Avtor geometrijskim elementom spreminja položaj, smer,



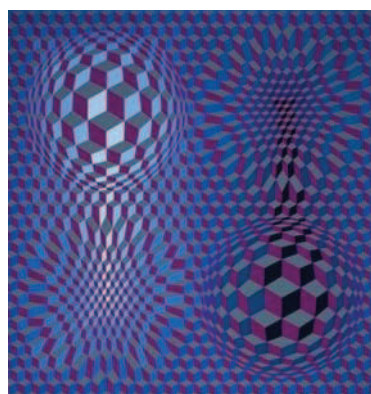
Slika 8: Victor Vasarely, detajl Folk-Lor [13], 1973, akril na platnu, 120 x 120 cm, zbirka Michele Vasarely



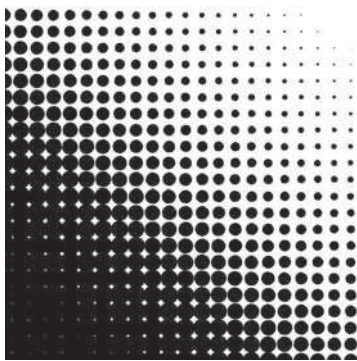
Slika 9: Tradicionalni škotski vzorec iz 19. stoletja [6] – detajl iz knjige 1000 Patterens

barvo in svetlost podlage ter uporablja repetitijo, variacijo in simetrijo. S temi besedami bi prav lahko opisali tudi detajl tradicionalnega škotskega vzorca iz 19. stoletja [6] na sliki 16. Optični vtis obeh vzorcev je podoben. V obeh kompozicijah nastajajo tendence po zaznavanju prostorske kvalitete. To se dogaja predvsem zaradi svetlo-temnega kontrasta barvnih ploskev ter variacij v smeri linij oziroma ploskev na Vasarelyjevi sliki. Vendar če podrobneje pogledamo tradicionalni škotski vzorec, lahko tudi v njem kljub izostanku poševnih linij zasledimo tendence po prostorskem dojetanju, predvsem v kontrastih svetlo-temno, toplo-hladno ter majhno-veliko. Svetle in tople barve torej »potiskajo« elemente proti gledalcu in tako nastaja plitev prostor temnejših in hladnejših barv. Nadalje lahko opazimo, da Vasarely z razporeditvijo svetlejših in temnejših polj, ki služijo kot ozadje manjšim poševnim elementom, ter spreminjanjem smeri poševnih elementov še dodatno sproža razmislek o prostorskooptičnem delovanju, saj to menjavanje svetlostnih vrednosti in smeri dojemamo tudi kot nekakšno kinetično vibracijo. Tudi škotski vzorec sproža optično vibracijo migetanja, ki pa ga izziva predvsem barvni kontrast, ki se kar dvakrat sreča v komplementarnih barvnih razmerjih rdeče in zelene ter oranžne in modre [14].

Vasarely in op-art nasploh je ustvaril kompozicije, ki so z razporeditvijo geometrijskih elementov, uporabo vzorcev in tonskih vrednosti kazale močne prostorske tendence. Bile so pogosto transformirane v tekstilne vzorce. Ideja o uporabi transformacij, reciklaž in reinterpretacij umetniških del v modi in tekstilstvu se je sicer udejanila v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja, kar je bila refleksija dramatičnih socialnih sprememb, ki so eksplodirale v nastanku pop kulture.

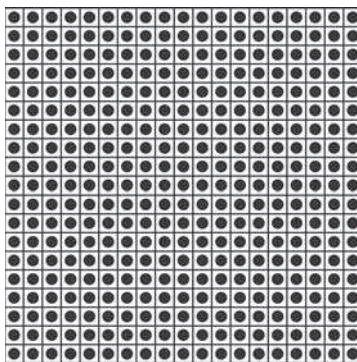


Slika 10: Victor Vasarely, Metagalaxie [15], 1979, litografija, velikost odtisa 50,5 x 48,0 cm, velikost papirja 62,0 x 58,0 cm

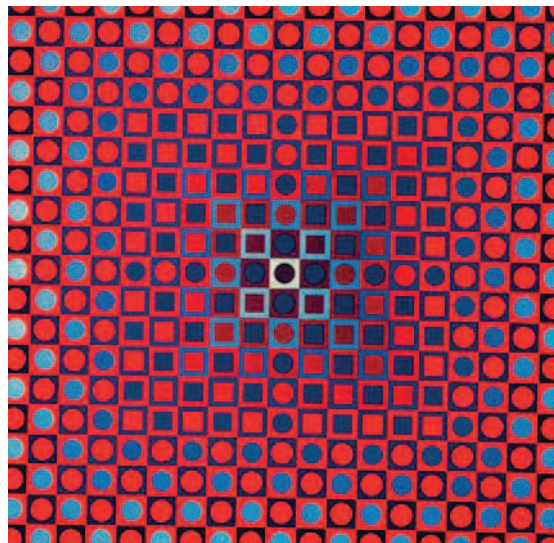


Slika 11: Skica rastra – polton-ske vrednosti

Naslednja komparativna analiza je morda enostavnejša od primerjav Vasarelyjevih slik s tekstilnimi vzorci. Vključuje primer skice amplitudnega rastra v rastrski mreži in Vasarelyjeve slike *Alom* [16] iz leta 1966, ki ponuja asociacije na rastrsko mrežo, saj ustvarja podoben optični vtis. Primerjava rastra s sliko *Alom* nam kaže očitne podobnosti v strukturi oblik »golega« črnobelega rastra z barvno strukturo oblik likovnega dela, saj je Vasarelyjeva slika v strukturi le malo bogatejša. Vendar zaradi različnih svetlosti vrednosti na sliki *Alom* občutimo močne tendence prostorskega delovanja, medtem ko rastrska mreža deluje povsem ploskovito in prazno. Pravo likovno in čustveno vrednost sliki dajejo barve, kakor v splošnem ugotavlja tudi Trstenjak, kar morda najbolje oriše z naslednjo ugotovitvijo: »Za nešteto signalov in zunanjih oznak so nam ob likih potrebne tudi razločevalne barve, na katere se človek hitreje in enoumneje odziva kot na gole like. Lik brez pravih (naravnih, izrazitih) barv je kljub vsej plastičnosti že res zgolj abstrakten. Gola geometričnost brez kromatičnosti človeka ne zadovoljuje, včasih mu niti ne zadostuje. Nasprotno pa je tudi res, da ima lik večjo komunikativno vrednost, čeprav morda nima enake izrazne (čustvene) valence kakor barva.« [17]



Slika 12: Skica rastra



Slika 13: Victor Vasarely, *Alom* – detajl [16], 1966, sitotisk, 59,5 x 60 cm

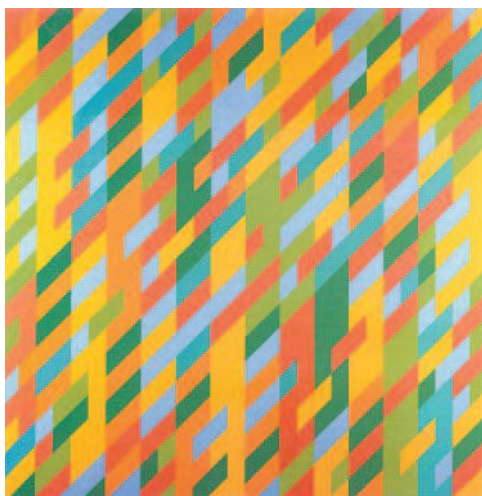
S sistematiko rastriranja in teksturiranja lahko povežemo tudi slikarska dela Bridget Riley in Ghade Amer. Pri Rileyevi gre predvsem za teksturalno gramatiko v strukturi oblik, ki tvorijo slikovna polja, Amerjeva pa se izraža tudi s pomočjo haptičnosti tekstilnih materialov, ki jih uporablja predvsem v konceptualnem smislu.

4 Implikacije geometrije, teksture in rastra v likovnih sintaksah Bridget Riley

Tudi Bridget Riley je v svojem delu izrabljala geometrijske elemente, ki so bili sicer značilni za op-art, vendar je njeno delo presegalo same vibracije, ki jih je izzivalo ostro draženje mrežnice. Njeno slikarstvo ima pravzaprav korenine v njenih analizah umetnin in umetnikov s figuralno tematiko. Po impresionističnih in pointilističnih raziskovanjih si je prizadevala, da bi ta načela slikanja razvijala dalje. Sama je povedala: »Menim, da mora biti abstraktna umetnost enako iznajdljiva in ekspresivna kot velika figuralna umetnost iz preteklosti. Ni koristno, da bi o njej premišljevali le z vidika formalne redukcije.« [18]

Andrej Medved o geometriji razmišlja kot o ogrodku slikovne površine: »... In ravno iz kaosa izvirajo 'trmasta geometrija', 'geološke črte'; in ta geometrija ali geologija mora najprej sama skozi katastrofo, zato, da se vzpnejo barve, da se zemlja povzpne k soncu.

To je torej nek časovni diagram z dvema trenutkoma. Vendar pa diagram neločljivo združuje ta dva trenutka: geometrija je tu 'ogrodje' in barva občutje, 'barvajoče občutje'. Diagram je natanko to, kar Cezanne imenuje motiv. V bistvu je motiv sestavljen iz dveh reči: občutja in ogrodja. Je njuno prepletanje. Občutje ali nek zorni kot nista dovolj, da bi dala motiv: občutje pa je, četudi je barvajoče, začasno in zmedeno, manjkata mu trajanje in jasnost (odtod kritika impresionizma). Ogrodje zadošča še manj: abstraktno je. Hkrati narediti geometrijo konkretno in občuteno ter dati občutju trajanje in jasnost. Tedaj bo iz motiva ali diagrama nekaj nastalo ...« [19]

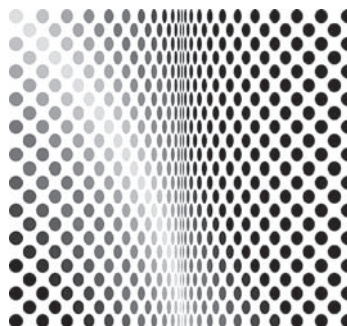


Slika 14: Bridget Riley, *Ease* [17], 1987, olje na platnu, 163,8 x 168,7 cm



Slika 15: Bridget Riley, *Aurulum* [18], 1978, akril na platnu, 132,1 x 121,9 cm

Rileyeva ima izredno študioso pristop k odnosom med barvo in obliko, ki v njenih delih prehajajo v prostorske vibracije: »Marsičesa o barvah sem se naučila s posnemanjem Seurata. Njegova »metoda«, kakor jo je sam imenoval, je bolj razumljiva od, denimo, načina, kako sta z barvo ravnala Cezanne in Monet. Vendar ne glede na to še dolgo nisem dojela, v kako globokem obsegu je nestabilnost osnovna lastnost barve. Element, ki je tako dovteten za odnose in vzajemno učinkovanje, kot je barva, ne more biti nespremenljiv in dokončen na enak način, kot so oblike, ki jih opiše črta. Kvadrat je kvadrat. Absolut je. Kdaj preneha biti kvadrat, je jasno, ker je določen konceptualno. Toda modra ...! Odtentov modre je neskončno veliko, ista modrina pa je na različnih ozadjih drugačna: v resničnosti, in kar je odločilneje, na sliki. Barve nikoli ne vidimo ločene od vsega, zato nikoli ne vemo natanko, kaj je sama na sebi. Že res, na platnu je barva, ki je snov, toda barva ni le snovni gradnik. Vsak odtenek ali niansa oddaja drugačno svetlobo in deluje na druge skladno z barvami v svoji soseščini, kjer se nahajajo kot del celote, in glede na to, v kakšnih količinah so.« [19]



Slika 16: Bridget Riley, *Loss* [18], 1964, emulzija na plošči, 116,8 x 116,8 cm

Z izmeničnim komponiranjem posameznih barv poskuša na svoja platna ujeti prostor, svetlobo in energijo. Ta cilj dosega izključno z geometrijskimi liki in kontrapunktom. Med delovnim postopkom slikarka namenja posebno pozornost tudi intuiciji. V nekem intervjuju je pojasnjevala večplastnost oblik, ki ustvarjajo vtis iluzionističnega prostora na njenih slikah: »... Ideja dvorazsežnostne 'ploskosti' na sliki je geometrijski koncept, enak tistemu pri konstrukciji škatle, ki daje 'iluzijo' trirazsežnostne projekcije. Slikovni prostor je globok v tem smislu, da za njim ni tako rekoč ničesar; nobene dokončne osnove ali razdalje, na katero bi se nanašal, nima. Sestavljajo ga kontrasti in različne ravni ploskev, ki jih barve privzamejo na platnu ... Barve v mojih

slikah naj bi pritegnile oko, dale nekaj, kar lahko gledaš, in sčasoma, z urejenim gledanjem – s tem, da nekatere stvari vidiš prej, druge pa pozneje in bolj počasi – lahko postaneš del doživetja, ki ni le vizualno. Slike odpirajo, vsaka zase, s svojo različnostjo prostor, ki priključuje in sprejme določeno skupino občutij – in prav to je točka, skozi katero se lahko izrazi vsebina«. [18]



Slika 17: Bridget Riley, Arrest 2 [20], 1965, akril na platnu, 195 x 190,5 cm

5 Podobe teksture tekstilij v slikovnih površinah Ghade Amer

Egiptovska slikarka Ghada Amer, ki sicer deluje v New Yorku, se ukvarja z družbenokritično in konceptualno umetnostjo, ki vključuje slikarstvo, kiparstvo in urejanje vrtov. V svojem delu se ukvarja z vprašanjem položaja žensk v sodobni družbi, seksizmom, stereotipi in močjo ženske seksualnosti [21]. Amerjeva slikarskotekstilne optične vtise gradi z odtiskovanjem stiliziranih podob na podlago tekstilij ter šivanjem, vezenjem in vozlanjem niti. Motive stiliziranih in odtisnjenih podob jemlje iz pornografskih revij in s tem v svojo bogato teksturo likovne površine vključuje neposredne podobe spolnosti, kar njenim poljem likovne energije dodaja status družbenokritičnih del, ki med drugim izpolnjujejo namen rušenja ne samo islamskih temveč tudi globalnih tabujev. Njena slikarskotekstilna sporočila so torej večplastna, kar se kaže tudi v izbiri motiva in tehnik, ki vključujejo

grafiko, slikarstvo in tekstilno oblikovanje. Sama je o svojem slikarskem delu povedala, da ji je vseč ideja, ki predstavlja ženske skozi medij niti, ker nit označuje in simbolizira ženskost. Zaključila je, da je želela z vezninami izraziti idejo, ki prikazuje žensko telo na erotičen način, in da tradicionalna ženska obrt šivanja in vezenja temu predstavlja zanimivo protislovje in prisili gledalca k razmišljanju o vprašanju njegove predpostavke o ženskosti in feminizmu.



Slika 18: Ghada Amer, Shaherazade [22], 2009, akril, vezenje in gel medij na platnu, 1676,4 x 2006



Slika 19: Ghada Amer, Shaherazade – detajl [22], 2009, akril, vezenje in gel medij na platnu

Z odtiskovanjem enakih podob Amerjeva ustvarja nekakšno mrežo, ki je značilna za rastrske mreže in oblikovanje vzorcev. V teh slikovnih površinah ti podtiski ustvarjajo nekakšne skrite plasti likovnega polja. Brezhaptičnost raznobarnih odtisov je nadgrajena z vezenjem in šivanjem niti, ki na gledalca apelirajo tudi v smislu čuta otipa, torej bogate haptike, kar je mogoče razumeti kot stalno iskanje novih likovnih manifestacij. Črta kot najbolj dominanten likovni element v njenih delih, je tako izražen na več načinov. Morda najbolj kontrapunktična je uporaba raznobarnih niti, ki so šivane in vozlane, ponekod tudi lepljene, iz posameznih točk na določenih delih predhodnih potiskov. Iz teh točk torej vznikajo niti, ki so vpete v nekašno geometrijsko mrežo vzorca, ki

je nastala s predhodnimi potiski slikovne ploskve. Vznikle raznobarvne niti prosto in naključno padajo po slikovnem polju. S tem se izgublja stroga mreža geometrije in ponavljajočega se motiva v smislu vzorca. Nastali prepleti barvnih niti tako vsebujejo elemente akcijskega slikarstva takoimenovanih slik »drip painting« ameriškega ekspresionističnega slikarstva, saj je z določene distance učinek mase abstraktnih linij podoben kapljanju barve. Gmota niti na ta način izpodbija podtiske mimetičnih podob, ki jih gledalec natančno doume šele ob podrobnejšem pregledu slikovnih površin. Natančnejše pregledovanje gledalcu tako omogoča postopno odkrivanje skritih plasti vzorcev in optičnih vtisov v celoti.



Slika 20: Ghada Amer & Reza Farkhondeh, *Red Strokes on Raw Canvas* [23], 2004, *vezenje in gel medij na platnu*, 182,9 x 213,4 cm

Poleg šivanja in vezenja niti avtorica kompozicije v sodelovanju z Rezo Farkhondehom ponekod nadgrajuje tudi s slikarskimi potezami. Enote ponovljivega vzorca tako v sozvočju z neponovljivostjo položaja, povezav, smeri nešteti raznobarvnih niti in odslikanih barvnih gest preraščajo v nekakšen čutni likovni objekt. Polja likovne energije Ghade Amer so tako subtilne kodifikacije mimesisa, barv in prepletenih niti.

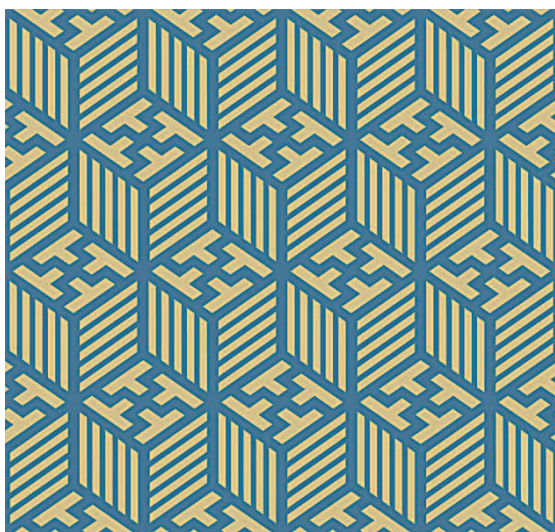
6 Razprava in sklepi

Tekstura in raster se v predstavljenih modelih umetnosti afirmirata kot bolj ali manj prikrito ogrodje, mreža v strukturi slike, grafike in vzorca. V slikarskih

in grafičnih delih se torej kažeta kot gramatika kompozicije, v manifestaciji različnih materialov, ki strukturirajo površino slikovnih polj, obenem pa nas v materialnih nagovarjata tudi s svojo haptičnostjo. Umetniško delo je vedno predstavljeno v določenem kontekstu duhovne vrednosti, čemur je namenjena visoka stopnja pozornosti. Kadar je umetniško delo transformirano v gramatiko vzorca se spremeni koncept opazovanja likovnega dela in seveda tudi percepcija gledalca. Ekspresija duhovne vrednosti umetnine se preobraža v estetsko čutni učinek.

V oblikovanju vzorcev, ki spada na področje oblikovanja dekorativnih izdelkov, namenjamo večjo pozornost estetski vrednosti in bogastvu raznolikosti ornamentalne oblikovnosti. V vzorcih sta elementa rastra in teksture vpeta v mrežni sistem repeticij, simetriji in variacij raportov. Ko en del iztrgamo iz koncepta ornamenta, se spremeni intencionalnost likovnega dela. Pretežna vrednost estetsko čutnega učinka se zmanjšuje, kajti novo nastalo slikovno polje, ki je sedaj ujeto v format, začne uveljavljati tudi izpovedno plat. Nova forma likovnega dela torej združuje novo zgradbo likovnega dela, ki zajema tako likovno strukturo v njegovem eksplicitnem videzu, kot tudi novo vsebinsko plat optičnega vtisa, torej njegovo miselno strukturo. S temi izhodišči predpostavljamo, da je vzorec mogoče transformirati in doumeti tudi kot gramatiko slikarskega dela. Morda najenostavneje je kot slikarsko površino opredeliti del geometrijskega vzorca, ki ga, omejenega v format, lahko beremo tudi kot abstraktno slikovno površino. Geometrijski vzorec je tako mogoče razumeti tudi kot kompozicijo geometrične abstrakcije. Pojem geometrična abstrakcija je izraz, ki se ga uporablja za abstraktno slikarstvo (in kiparstvo), kjer so likovne forme izvedene z geometrijskimi shemami ali pa izpeljane s pomočjo geometrijskih pravil. Slikarska dela geometrične abstrakcije je pogosto lahko aplicirati tudi kot vzorec, saj je implikacija značilnosti vzorcev tu najbolj očitna. Strukturo geometrične abstrakcije na ta način lahko razumemo kot enoto, ki bi v ponovitvah tvorila vzorec. Vzorec kot abstraktno oziroma nepredmetno geometrijsko likovno kompozicijo lahko doživljamo predvsem takrat, ko v svoji strukturi nakazuje težnje po prostorskem dojetanju. V sintaksi japonskega vzorca (slika 21), z značilno teksturalno gramatiko, uporaba izometrične projekcije gradi iluzijo tretje dimenzije oziroma volumna. Ponavljajoče se strukture v likovni sintaksi zaradi različnih smeri linij in

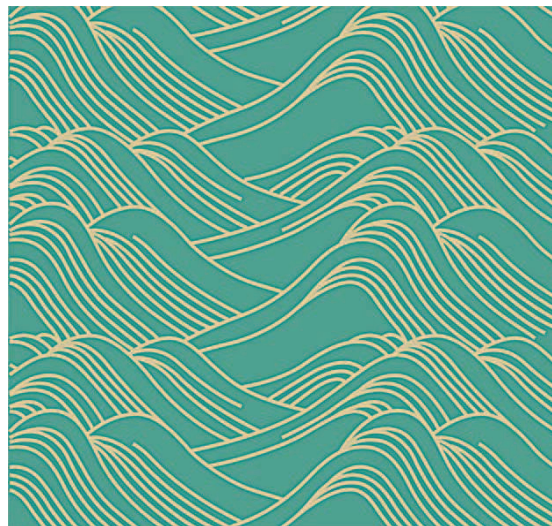
odnosov v velikosti elementov ponujajo več načinov branja tega optičnega vtisa. Poleg tega, da slikovno polje opazujemo kot strukturo kock, opazovano od zgoraj navzdol, in če spremenimo percepcijo gledanja tudi od spodaj navzgor, ga lahko razumemo še kot stopničasto zgradbo elementov ali povsem ploskovito zaporedje oblik. S percepcijo gledanja in iluzijami se je sicer bolj poglobljeno ukvarjala optična umetnost vzorec – opart, vendar se takšne likovne igre pojavljajo skozi celotno zgodovino ljudskega okraševanja oziroma oblikovanja ornamentalike.



Slika 21: Motiv japonskega vzorca [24]

Toda komparativnost vzorcev z geometrično abstrakcijo ni edini možni model primerjave. Vsebinska plat motiva »Big Wave by Kohrin« [24] (slika 22), ki jo je mogoče zaznati v japonskem vzorcu, zaradi mehke in nežnega emocionalnega značaja valovnic ter njihove strukture nekako potiska v ozadje dejstvo, da gre za ornament. Likovno sintakso vzorca odlikuje njegova manj kompleksna struktura, ki se kaže predvsem v minimalistični uporabi barv in ponavljajočih se oblik. Kljub temu je prostorsko dimenzijo mogoče zlahka zaznati predvsem zaradi intenzivnosti senzacije prostorskih planov, ki jih ustvarjata struktura in ritem gostote ponavljajočih se krivulj, ki se vertikalno vrstijo v »neskončnost«. Valovnice, ki se na stičiščih združijo v eno točko, izzivajo občutek prekrivanja, kar še dodatno stopnjuje senzacijo tretje dimenzije. Gledalec se tako sooča z iluzijo oddaljevanja valovanja, potovanja v globino. Zaradi modrozelenega barvnega odtenka je prva asociacija, ki jo likovna sintaksa sproža, misel na

morje oziroma valovanje morja, kar morda še potencira barva valovnic, ki zlatorumene učinkujejo kot odblesek sonca na morski gladini. Toda ob daljšem kontemplativnem doživljanju slikovnega polja optični vtis vendarle lahko zaznavamo na mnoge načine, predvsem kot pokrajino. Komunikacijska vrednost vzorca japonskega oblikovalca Kohrina prav zaradi miselne strukture prerašča zgolj ornamentalno vsebino likovne tvorbe. Lahko ga beremo in doživljamo tudi kot samostojno likovno sintakso.



Slika 22: Kohrin Furuya: motiv japonskega vzorca »Big Wave by Kohrin« [24]

Vendar kljub notranjemu redu in koherentnosti likovne vibracije, ki jo vzorec lahko implicira, ostaja poglavitno vprašanje, kdaj njegovi struktura in govorica dejansko lahko presežeta lastnosti vzorca, da ta doseže status slike. Tako kot je vzorec opredeljen z repetitivno, simetrijskimi, variacijami itn., sliko določajo omejen format oziroma slikovno polje, motiv, zgradba kompozicije, izbira materialov, tehnologija in navsezadnje njena haptičnost. Končno bi morali opredeliti tudi pojme konceptualnosti, diskurzivnosti, sublimnega in presežka, ki likovno sintakso eksploatirajo v status umetniškega dela [25].

Viri

1. BUTINA, Milan. *Prvine likovne prakse*. Ljubljana: Debora, 1997.
2. KUMAR, Marko. *Tehnologija grafičnih procesov: 3., prenovljena in razširjena izdaja*. Ljubljana: Center RS za poklicno izobraževanje, 2008.

3. BRADDOCK, Sarah E. in O'MAHONY, Marie. *Techno textiles : revolutionary fabrics for fashion and design*. London: Thames and Hudson, 1999.
4. ŠUŠTERŠIČ, Nina, BUTINA, Milan, De GLERIA, Blaž, SKUBIN, Iris in ZORNIK, Klavdij. *Likovna teorija : učbenik za likovno teorijo v vzgojnoizobraževalnem programu umetniška gimnazija – likovna smer*. Ljubljana: Debora, 2004.
5. KOČEVAR, Tanja Nuša. *Vpliv parametrov konstrukcije in kompozicije tkanin na optično mešanje barv na njeni površini : doktorska disertacija*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Naravoslovno-tehniška fakulteta, Oddelek za tekstilstvo, 2000.
6. *1000 Patterens*. Uredila Drusilla Cole,. London: A & C Black, 2003.
7. SEURAT, Georges Pierre. *La Parade*. 1887–89 [dostopno na daljavo], [citirano 3.11.2008]. Dostopno na svetovnem spletu: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Seurat-La_Parade_detail.jpg>.
8. COOK, Lia, SORKIN, Jenni in TROMBLE, Meredith. *Lia Cook*. Winchester: Telos Art Publishing, 2002.
9. COOK, Lia. *Four by Four*. 2007 [dostopno na daljavo], [citirano 3. 11. 2008]. Dostopno na svetovnem spletu: <<https://picasaweb.google.com/johanssonprojects/Thread#5079903373629558594>>.
10. COOK, Lia. *An investigation: woven faces and neuroscience*. *Textile Forum*, 2011, št. 18(4), 42–43.
11. COOK, Lia. *Facing Maze*. 2010 [dostopno na daljavo], [citirano 3.11.2008]. Dostopno na svetovnem spletu: <<https://www.cca.edu/academics/faculty/lcook>>.
12. *LEKSIKON slikarstva: A–Ž*. Uredil Drago Bajt. Ljubljana: Tehniška založba Slovenije, 1996.
13. SEMENZATO, Camillo. *Svet umetnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979.
14. UDOVIČ, Špela. *Vzorec kot slikovno polje ali likovna kompozicija kot vzorec: oblikovanje ovojnega papirja pri pouku grafičnega oblikovanja*. *Likovna vzgoja*, 2011, 11(53/54), 28–33.
15. VASARELY, Victor, *Metagalaxie*. 1979 [dostopno na daljavo], [citirano 3.11.2008]. Dostopno na svetovnem spletu: <<http://www.ebay.de/itm/VICTOR-VASARELY-GROSSE-ORIGINAL-GRAFIK-SERIGRAPHIE-METAGALAXIE-VP-1708-/300928468796>>.
16. VASARELY, Victor. *Alom*, 1966 [dostopno na daljavo], [citirano 3.11.2008]. Dostopno na svetovnem spletu: <<http://www.radford.edu/rbarris/Women%20and%20art/post%20abstract%20expressionism%20pt%201.html>>.
17. TRSTENJAK, Anton. *Psihologija barv*. Ljubljana: Inštitut Antona Trstenjaka, 1996.
18. DINTINJANA, Mia. *Bridget Riley*. *Likovne besede : revija za likovno umetnost*, 2001, št. 55/56, 50–75.
19. MEDVED Andrej, FER Briony, NANCY, Jean-Luc, GABERŠČIK Boris, PINTER Tihomir, JERAŠA Jaka in LESKOŠEK Ivan. *Abstraktno slikarstvo od Mušiča do Rimeleja: abstraktno kot sublimno*. Piran: Obalne galerije (Ljubljana: Povše), 2004.
20. RILEY, Bridget,. *Arrest 2*. 1965 [dostopno na daljavo], [citirano 3.11.2008]. Dostopno na svetovnem spletu: <<http://www.op-art.co.uk/op-art-gallery/bridget-riley/bridget-riley-arrest-2-1965>>.
21. *Contemporary textiles : the fabric of fine art*. Uredila Nadine Käthe Monem. London: Black Dog Publishing, cop., 2008.
22. REILLY, Maura. *Ghada Amer*. New York: Gregory R. Miller & Co., 2010.
23. AMER, Ghada. *Red Strokes on Raw Canvas*. 2004 [dostopno na daljavo], [citirano 3.11.2008]. Dostopno na svetovnem spletu: <<http://www.elitismstyle.com/blogazine/wp-content/uploads/2011/01/ghada-amer-red-strokes1.jpg>>.
24. NAKAMURA, Shigeki. *Pattern sourcebook : around the world : 250 patterns for projects and designs*. Beverly: Rockport Publishers, 2008.
25. UDOVIČ, Špela, KOVAČEV, Asja Nina, RODICA, Barbara. *Raziskava semantičnih razsežnosti oblik in barv v vzorcu »Wild Rose«*. *Tekstilec*, 2013, 56(3), 207–221.