

# ANNALES

*Anali za istrske in mediteranske študije*  
*Annali di Studi istriani e mediterraneei*  
*Annals for Istrian and Mediterranean Studies*  
*Series Historia et Sociologia, 30, 2020, 2*





# ANNALES

**Anali za istrske in mediteranske študije**  
**Annali di Studi istriani e mediterranei**  
**Annals for Istrian and Mediterranean Studies**

**Series Historia et Sociologia, 30, 2020, 2**

**UREDNIŠKI ODBOR/  
COMITATO DI REDAZIONE/  
BOARD OF EDITORS:**

Roderick Bailey (UK), Simona Bergoč, Furio Bianco (IT), Alexander Cherkasov (RUS), Lucija Čok, Lovorka Čoralčić (HR), Darko Darovec, Goran Filipi (HR), Devan Jagodic (IT), Vesna Mikolič, Luciano Monzali (IT), Aleksej Kalc, Avgust Lešnik, John Martin (USA), Robert Matijašič (HR), Darja Mihelič, Edward Muir (USA), Vojislav Pavlović (SRB), Peter Pirker (AUT), Claudio Povolò (IT), Marijan Premović (ME), Andrej Rahten, Vida Rožac Darovec, Mateja Sedmak, Lenart Škof, Marta Verginella, Špela Verovšek, Tomislav Vignjević, Paolo Wulzer (IT), Salvator Žitko

**Glavni urednik/Redattore capo/  
Editor in chief:**

Darko Darovec

**Odgovorni urednik/Redattore  
responsabile/Responsible Editor:**

Salvator Žitko

**Urednika/Redattori/Editors:**

Urška Lampe, Gorazd Bajc

**Gostujoča urednica/Editore ospite/  
Guest Editor:**

Aniko Noemi Turi

**Prevajalci/Traduttori/Translators:**

Petra Berlot (it.)

**Oblikovalec/Progetto grafico/  
Graphic design:**

Dušan Podgornik, Darko Darovec

**Tisk/Stampa/Print:**

Založništvo PADRE d.o.o.

**Založnika/Editori/Published by:**

Zgodovinsko društvo za južno Primorsko - Koper / *Società storica del Litorale - Capodistria* / Inštitut IRRIS za raziskave, razvoj in strategije družbe, kulture in okolja / *Institute IRRIS for Research, Development and Strategies of Society, Culture and Environment / Istituto IRRIS di ricerca, sviluppo e strategie della società, cultura e ambiente*

**Sedež uredništva/Sede della redazione/  
Address of Editorial Board:**

SI-6000 Koper/Capodistria, Garibaldijeva/Via Garibaldi 18  
**e-mail:** annaleszdjp@gmail.com, **internet:** https://zdjp.si

Redakcija te številke je bila zaključena 30. 6. 2020.

**Sofinancirajo/Supporto finanziario/  
Financially supported by:**

Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS), Mestna občina Koper

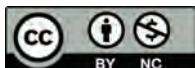
*Annales - Series Historia et Sociologia* izhaja štirikrat letno.

Maloprodajna cena tega zvezka je 11 EUR.

**Naklada/Tiratura/Circulation:** 300 izvodov/copie/copies

Revija *Annales, Series Historia et Sociologia* je vključena v naslednje podatkovne baze / *La rivista Annales, Series Historia et Sociologia è inserita nei seguenti data base / Articles appearing in this journal are abstracted and indexed in:* Clarivate Analytics (USA); Arts and Humanities Citation Index (A&HCI) in/and Current Contents / Arts & Humanities; IBZ, Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur (GER); Sociological Abstracts (USA); Referativnyi Zhurnal Viniti (RUS); European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS); Elsevier B. V.: SCOPUS (NL); Directory of Open Access Journals (DOAJ).

To delo je objavljeno pod licenco / *Quest'opera è distribuita con Licenza / This work is licensed under a Creative Commons BY-NC 4.0.*



Navodila avtorjem in vsi članki v barvni verziji so prosto dostopni na spletni strani: <https://zdjp.si>.  
*Le norme redazionali e tutti gli articoli nella versione a colori sono disponibili gratuitamente sul sito: https://zdjp.si/it/.*  
*The submission guidelines and all articles are freely available in color via website http://zdjp.si/en/.*



## VSEBINA / INDICE GENERALE / CONTENTS

- Pavel Jamnik, Borut Toškan, Matija Križnar, Tjaša Tolar & Bruno Blažina:** Jama Globoška peč, novo paleontološko in paleolitsko najdišče na Kraškem robu – rezultati poskusnega vkopa v plasti ..... 177  
*La grotta Globoška peč, un nuovo sito paleontologico e paleolitico sul Ciglionc carsico – risultati del saggio stratigrafico preliminare*  
*The Globoška peč Cave, a New Paleonthological and Paleolithic Site on the Karst edge – Results of the Experimental Trial Excavation*
- Stanko Flego & Lidija Rupel:** I siti romani di Boccadino e Braida (Duino-Aurisina, Trieste): due ricerche di Ludwig Karl Moser ignorate dagli studiosi ..... 201  
*Roman Sites Boccadino and Braida (Duino-Aurisina, Trieste): Two Researches of Ludwig Karl Moser Ignored by Academics*  
*Antični najdišči Bokadin in Brajde (Devin-Nabrežina, Trst): dve spregledani raziskavi Ludwiga Karla Moserja*
- Ladislav Placer:** Kulturno in zgodovinsko sporočilo Milanje (Slovenija) ..... 215  
*Messaggio culturale e storico di Milanja (Slovenia)*  
*Cultural and Historical Significance of the Milanja (Slovenia)*
- Jurij Selan:** Kako govori likovni jezik? Analiza položajev in smeri v likovnih delih iz zbirke Narodne galerije Slovenije ..... 235  
*Come parla il linguaggio dell'arte? Analisi delle posizioni e direzioni nelle opere d'arte della Galleria Nazionale Slovena*  
*How does the Language of Visual Art Speak? Analysis of Positions and Directions in Artworks of the National Gallery of Slovenia*
- Zoran Vaupot:** Foreign Direct Investments, Cultural Heritage and Public-Private Partnership: A better Approach for Investors? ..... 261  
*Investimenti diretti esteri, patrimonio culturale e partenariato pubblico-privato: un approccio migliore per gli investitori? Tuje neposredne naložbe, kulturna dediščina in javno-zasebno partnerstvo: boljši pristop za vlagatelje?*
- Daniela Angelina Jelinčič & Sanja Tišma:** Ex-Ante Evaluation of Heritage Management Plans: Prerequisite for Achieving Sustainability ..... 275  
*Valutazione ex ante dei piani di gestione del patrimonio: prerequisiti della sostenibilità*  
*Ex-ante vrednotenje načrtov upravljanja dediščine: predpogoj za doseganje trajnosti*

<b>Jasna Fakin Bajec:</b> An Integrated Approach to the Revitalization, Safeguarding and Management of Cultural Heritage: How to Establish a Durable and Active Local Group of Stakeholders ..... 285	<b>Veselin Mićanović, Nada Šakotić &amp; Dijana Vučković:</b> Utemeljenje i razvitak osnovnog školstva i obrazovanja učitelja u Crnoj gori od početka XIX. stoljeća do 1916. godine ..... 313
<i>Un approccio integrato alla rivitalizzazione, alla salvaguardia e alla gestione del patrimonio culturale: come creare una comunità locale permanente e attiva?</i>	<i>Fondazione e sviluppo dell'istruzione elementare e della formazione dei maestri in Montenegro dall'inizio del XIX secolo al 1916</i>
<i>Celostni pristop k revitalizaciji, varovanju in upravljanju kulturne dediščine: kako ustvariti trajno in aktivno lokalno skupnost?</i>	<i>Začetki in razvoj osnovnega šolstva in izobraževanja osnovnošolskih učiteljev v Črni gori od začetka 19. stoletja do leta 1916</i>
<b>Borbála Gondos &amp; Gábor Wirth:</b> The Role of Nádasdy Castle in Tourism of Sárvár – the Appearance of Disabled People in Cultural Tourism ..... 301	<b>Petr Scholz:</b> Development of Football Fandom after 1989: Evidence from Czechia ..... 323
<i>Il ruolo del castello di Nádasdy nel turismo di Sárvár – l'aspetto dei disabili nel turismo culturale</i>	<i>Sviluppo della tifoseria calcistica dopo il 1989: l'esempio della Cechia</i>
<i>Vloga Nadasdijskega gradu v turizmu mesta Sárvár – vidik oseb s posebnimi potrebami v kulturnem turizmu</i>	<i>Razvoj nogometnega navijaštva po letu 1989: primer Češke</i>
	Kazalo k slikam na ovitku ..... 342
	Indice delle foto di copertina ..... 342
	Index to images on the cover ..... 342

## KAKO GOVORI LIKOVNI JEZIK? ANALIZA POLOŽAJEV IN SMERI V LIKOVNIH DELIH IZ ZBIRKE NARODNE GALERIJE

Jurij SELAN

Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, Kardeljeva pl. 16., 1000 Ljubljana, Slovenija  
e-mail: jurij.selan@pef.uni-lj.si

### IZVLEČEK

*Kot je v besednem jeziku najkompleksnejša raven skladnja, je v likovnem jeziku najpomembnejša raven sporočanja likovna kompozicija. V likovni kompoziciji se vsebina likovnega dela izraža predvsem z uporabo položajev in smeri oblik. Ker položaje in smeri doživljamo na različne načine, lahko z njimi vplivamo na različen izraz vsebine likovnega dela. Avtor je na izbranih delih iz zbirke Narodne galerije najprej kvalitativno analiziral vlogo položajev in smeri, nato pa naredil tudi kvantitativno analizo pojavljanja posameznih smeri v zbirki glede na sakralno in posvetno ikonografijo. Analiza je pomembna z dveh zornih kotov: ugotovitve razkrivajo in potrjujejo univerzalne likovne jezikovne zakonitosti položajev in smeri v likovni kompoziciji; analiza daje nov vpogled v naravo del slovenske kulturne dediščine in narodne identitete ter s tem prispeva k refleksiji zbirke Narodne galerije.*

**Ključne besede:** likovni jezik, likovna kompozicija, likovne spremenljivke, položaj, smer, zbirka Narodne galerije

## COME PARLA IL LINGUAGGIO DELL'ARTE? ANALISI DELLE POSIZIONI E DIREZIONI NELLE OPERE D'ARTE DELLA GALLERIA NAZIONALE SLOVENA

### SINTESI

*Come nel linguaggio delle parole il livello più complesso è la sintassi, così nel linguaggio artistico il livello più importante della comunicazione è la composizione artistica. Nella composizione artistica il contenuto dell'opera d'arte si esprime soprattutto con l'uso delle posizioni e delle direzioni delle forme. Siccome percepiamo le posizioni e direzioni in modo differente, con esse possiamo influire sulla diversa espressione del contenuto dell'opera d'arte. L'articolo propone dapprima un'analisi qualitativa del ruolo delle posizioni e direzioni nelle selezionate opere dalla collezione della Galleria Nazionale Slovena. In seguito presenta un'analisi quantitativa della comparsa di singole direzioni nella collezione riguardo l'iconografia sacrale e profana. L'analisi è importante da due punti di vista. Le osservazioni rivelano e attestano i principi universali del linguaggio artistico circa le posizioni e direzioni nella composizione artistica. L'analisi inoltre offre una nuova intuizione sulla natura dell'eredità culturale e dell'identità nazionale slovena, così contribuisce alla valutazione della collezione della Galleria Nazionale Slovena.*

**Parole chiave:** linguaggio artistico, composizione artistica, variabili artistiche, posizione, direzione, collezione della Galleria Nazionale Slovena

## O PARADOKSNI NARAVI LIKOVNEGA JEZIKA

Likovna umetniška dela sporočajo in z nami komunicirajo.<sup>1</sup> Torej nam nekaj »govorijo«. Pri tem pa ni pomembno le to, kaj govorijo (katere vsebine sporočajo), pač pa predvsem, kako govorijo oz. kako z likovnimi sredstvi izražajo določeno vsebino. Lingvistični pogled na likovno izražanje pravi, da likovna dela »govorijo« v likovnem jeziku, ki ima svoje izrazne zakonitosti (Butina, 1997).

Paradokсно naravo jezika, ki dobro opiše tudi značilnosti likovnega jezika, izrazi filozof Paul Ricoeur, ko pravi: »Je skrivnost jezika, toda ni skrivnosti v jeziku« (Ricoeur, 2004, 75). Kaj nam ta paradoks razkriva? To, da je skrivnost jezika, pomeni, da ima jezik v svojem bistvu ustvarjalno oz. poetično (gr. *poiesis* – ustvarjati) naravo (Mukarovsky, 2000; Jones, 2012). V jeziku lahko izražamo najbolj kompleksne misli in spoznanja, njegova izrazna ustvarjalnost pa se nikoli ne izčrpa, kar predstavlja za nas nedoumljivo skrivnost. Podobno tudi *Slovar slovenskega knjižnega jezika* poudarja, da ima jezik izrazne možnosti tako razvite, da se v njem lahko izrazijo tudi najbolj zapletena doživetja, zaznave, spoznanja.<sup>2</sup> Kar jezik razlikuje od drugih ne-jezikovnih oblik komunikacije je torej ravno artikulacijska kompleksnost, s katero lahko izraža najbolj zapletena doživetja in spoznanja (Golden, 2001). Vendar, in ravno v tem je paradoks, na katerega kaže Ricoeur, jezik dosega ta neskončen poetični potencial z izrazito omejenimi izraznimi sredstvi, ki so jezikoslovcem jasna in razvidna. Če je torej na ravni izrazne kompleksnosti jezik skrivnost, ki je ne moremo doumeti, pa na ravni izraznih sredstev v jeziku ni skrivnosti, saj lahko vsak jezikovni izraz jasno razložimo na ravni izraznih sredstev.

Ključno vprašanje jezika je tako, kako pride do prehoda med tem, da v jeziku ni skrivnosti (končno-stvo jezikovnih sredstev) in tem, da je skrivnost jezika (neskončnost jezikovnega izraza)? To je povezano s t. i. členitvijo jezikovne kompetence na jezikovne ravni, ki je bistveni del jezika (De Saussure, 1997, 150). Prav ta členitev jezik tudi razlikuje od ne-jezikovnih oblik komunikacije. Jezikovna kompetenca je sposobnost, da lahko človek razvije za kateri koli jezik gramatiko, ki mu omogoča jezik »znati«, se v njem izražati in ga razumeti (Chomsky, 1972). Tisto, kar daje jezikovni gramatiki zmožnost za ustvarjanje

in izražanje najkompleksnejših spoznanj in doživetij je členitev v jezikovne ravnine, pri čemer je najpomembnejša t. i. dvojna členitev na prvine fonološke in sintaktične ravnine.<sup>3</sup> Z jezikovnimi ravninami (Tabela 1) tako razložimo dvoje: prvič, kako se uspejo verige glasov (fonemov, na primer: m, z, a, i) povezati tako, da pridobijo pomen in nastanejo pomenske enote (morfemi, na primer: m+i+z+a = miza); in drugič, kako se te pomenske enote naprej povezujemo med seboj in tvorijo skladenjske zveze (na primer: miza + so = mize so), ki pridobivajo nove in nove kompleksne pomene (na primer: mize so – miza je, lepa miza – stara miza ...). Prav ta dvojni preskok iz enot brez pomena na fonološki ravni v kompleksne pomenske celote na sintaktični pa je tisti, ki daje jeziku neizmerno izrazno ustvarjalnost.

Za jezik je torej značilno, da tvori pomen iz materialnih razlik, ki same po sebi nimajo pomena, imajo pa nekakšne semantične potenciale, da v medsebojnih povezavah tvorijo pomene. Tako zvoki oz. zvočne razlike po sebi nimajo pomena, imajo pa potencial, da v povezovanju v besede in nato v stavke vzpostavljajo zelo kompleksne pomene.

Izraz »jezik« se v povezavi z likovno umetnostjo javlja od začetka 19. stoletja, ko so ga začeli uporabljati umetniki, da bi opisali svoje delovanje kot delovanje v »jeziku umetnosti«. V tem smislu so likovni umetniki izraz »jezik« razumeli kot metaforo za samo-izražanje (Woodward, 1987). V 20. stoletju je nato prišlo v razumevanju »jezika umetnosti« do pomembnega preloma. S pojavom strukturalizma in postrukturalizma v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja se je namreč lingvistični oz. semiotični pogled razširil s področja besednega jezika tudi na druga področja človekovega izražanja. Posledično so se tudi na področju likovne umetnosti začele razvijati teorije o tem, ali in kako je mogoče razumeti »jezik umetnosti« ne samo kot metafore za izražanje, pač pa kot »pravi« jezik v smislu lingvistične strukture in gramatike (Miller & Shaw, 1968; Paris, 1975). To je vodilo do trenja med zagovorniki lingvističnega pristopa, ki so dokazovali, da je mogoče likovni jezik razumeti na lingvističen način tako po funkciji kot po strukturi (Richardson, 1982; Eubanks, 1997) in tistimi, ki so temu nasprotovali in vztrajali, da likovnost ni jezik v lingvističnem smislu, saj naj ne bi imela gramatikalne strukture in pravil (Perkins, 1980; Forrest,

1 Raziskava je nastala v okviru projekta *Uporaba očesnih sledilcev pri analizi likovnih zakonitosti umetniških del (ET-ART)*, ki je potekal v okviru razpisa Projektno delo z gospodarstvom in negospodarstvom v lokalnem in regionalnem okolju – Po kreativni poti do znanja 2017-2020, ki ga sofinancirata Republika Slovenija in Evropska unija iz Evropskega socialnega sklada. V projektu so sodelovale Pedagoška fakulteta Univerze v Ljubljani, Fakulteta za računalništvo in informatiko Univerze v Ljubljani, podjetje Oculus in Narodna galerija. Več o projektu na: <https://www.pef.uni-lj.si/1340.html>.

2 Prim. geslo »jezik«, v: eSSKJ – *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, <https://fran.si/iskanje?View=1&Query=jezik&All=jezik&FilteredDictonaryIds=133>.

3 Izraz dvojna členitev je vpeljal francoski jezikoslovec André Martinet, in sicer govori o tem, da se vsak jezik členi v dve artikulaciji: v tako, kjer materialnim enotam (fonemom) ne pripišemo pomena, in tako, kjer enote s pomenom (morfeme) artikuliramo in kombiniramo v različne kompleksnejše pomenske celote (na primer: J'ai mal à la tête (Boli me glava) in Il fait le mal (Dela se zlobnega)) (Martinet, 1982, 5–6).

**Tabela 1: Chomskyjeva klasifikacija jezikovnih ravnin: glasoslovna (fonetična), oblikoslovna (morfološka), skladenjska (sintaktična) in pomenska (semantična) ravnina (Chomsky, 1986).**

Glasoslovna ravnina	Oblikoslovna ravnina	Skladenjska ravnina	Pomenska ravnina
proučuje glasove (foneme)	proučuje pomenske enote (besede (lekseme)) in njihovo zgradbo (morfeme)	proučuje razmerja in pravila pri povezovanju pomenskih enot v stavke in stavčne zveze	proučuje dobesedni besedni pomen in stavčni pomen oziroma pomen povedi
i, t, z, g, l, a, v s, k, o, z, d	iti z glav-o skozi zid-ø	Katja gre z glavo skozi zid.	1. pomen: pogledati na drugo stran zidu 2. pomen: biti trmast

1984). V zadnjih letih se skuša pomiriti obe stališči z redefiniranjem likovnega jezika kot »*jezika v nastajanju*« (Jamieson, 2007, 111). Pri odnosu med besednim in likovnim jezikom moramo zato razlikovati med analogijo in podobnostjo. Podobnost se namreč nanaša na bližino po izgledu oz. po dejanskih lastnostih (atributih). Analogija pa je funkcijski odnos ujemanja dveh situacij, ljudi, objektov, pojavov ipd., na osnovi česar lahko razlago enega razširimo (ekstrapoliramo) na drugega. Besedni in likovni jezik si torej nista zares podobna, saj imata povsem drugačne lastnosti, sta si pa funkcijsko, strukturo oz. sistemsko analogna, zato lahko na tej osnovi razlago enega razširimo na drugega.

Implikacije t. i. »lingvističnega obrata« (Rorty, 1967) so bile za področje razumevanja likovne umetnosti in vizualnosti nasploh daljnosežne in so vodile v razvoj skupnega področja t. i. vizualne semiotike (Saint-Martin, 1990). Vizualna semiotika ima zasluge, da se vlogi vizualnosti in likovnosti danes izpostavlja na različnih področjih človekovega delovanja, ne samo v likovni umetnosti. Raziskave od osemdesetih let 20. stoletja naprej so se osredotočale na problem t. i. vizualnih gramatik (slovníc) in sintaks (Stebbing, 2004), ki so vodile do sodobnega računalniškega programiranja vizualnosti in implikacij tega v grafičnem oblikovanju (Davis & Hevner, 2015). Na področju poučevanja pa sta se začela po analogiji z »lingvistično kompetenco« in »pismenostjo« vse bolj uveljavljati pojma vizualne oz. likovne kompetence in vizualne pismenosti (Feldman, 1976), pri katerih se danes poudarja tudi njeno relevantnost zunaj področja umetnosti, na področju znanosti in učenja v znanosti (Britsch, 2013).

Burno dogajanje na področju vizualne semiotike v osemdesetih letih je imelo močan odmev tudi v slovenskem prostoru, kjer je lingvistično in semiotično razumevanje likovnega jezika začel sistematično razvijati Milan Butina (1997), njegovo delo na tem področju pa danes nadaljujemo tudi drugi slovenski likovni teoretiki (Muhovič, 1995; Muhovič, 1997; Selan, 2012; Selan, 2013; Selan, 2014).

Butinov koncept likovnega jezika je unikaten v svetovnem merilu, saj tako sistematične – hkrati celovite in enostavne razlage – pri drugih avtorjih s področja vizualne semiotike ne najdemo.

Butina izhaja iz Chomskyjeve razlage jezikovne sposobnosti na osnovi členitve v jezikovne ravnine, ki odpira možnost nebesednih jezikov, torej tudi likovnega jezika. Butina se je na osnovi tega vprašal, če tudi likovna komunikacija ustreza zahtevnemu lingvističnemu kriteriju jezikovnih ravnin. Torej, ali se tudi likovna zmožnost členi v jezikovne ravnine?

V analogiji z besednim jezikom je Butina odkril, da strukturo likovnega izražanja prav tako opredeljuje dvojna členitev ter posledično delitev v jezikovne ravnine. Razmišljal je na naslednji način. Vsako sliko je – podobno kot stavek – moč sistematično razčleniti na posamične oblike, ki nosijo nek pomen. To so likovne besede, ki so v celoto likovnega stavka (likovne kompozicije in likovnega prostora) funkcionalno povezane prek načel likovne kompozicije in likovnega prostora. To pa pomeni, da imamo pravzaprav opraviti s sintaktično ravno likovnega fenomena. Prav tako pa je vsako sliko mogoče razčleniti tudi na materialne kontrastne enote brez pomena. Če so to v primeru verbalnosti zvočne razlike ali fonemi (gr. *fon* – zvok), pa so to v primeru likovnosti svetlobne razlike (svetlostne in barvne) ali fotemi (gr. *fos* – svetloba) (Selan, 2014, 377). Butina je s tem pokazal, da so temeljne likovne prvine ter njihovi oblikotvorni potenciali in povezave osnova za generativno likovno jezikovno sposobnost ter s tem tudi osnova za generativno gramatiko likovnega jezika.

Po zgledu jezikovnih ravnin besednega jezika tako tudi v likovnem jeziku dobimo štiri ravnine (Tabela 2): to so fotološka, morfološka, sintaktična in semantična ravnina (Butina, 1997).

Med besednim in likovnim jezikom velja torej naslednja analogija. Tako kot imamo v besednem jeziku določeno omejeno število osnovnih enot, ki jih nato kombiniramo na neomejene načine v besede in nato stavke, imamo tudi v likovnosti opraviti z analogno jezikovno potjo. Prvič, tudi v likovnem izražanju imamo



Tabela 2: Ravnine likovnega jezika.

Fotološka raven		Morfološka raven		Sintaktična raven		Semantična raven
temeljne likovne prvine (orisne)	temeljne likovne prvine (orisane)	likovne spremenljivke		sintaksa likovnega prostora	sintaksa likovne kompozicije	likovna semantika, hermenevtika, semiotika
svetlo-temno barva točka linija	oblika ploskev prostor	velikost položaj smer število gostota tekstura teža		prostorski ključni na temelju prekrivanja, zvrčanja in stopnjevanja; svetlostne in barvne gramatike	principi likovnega komponiranja	formalna likovna analiza



Slika 1: Dvojna členitev likovnega jezika.

temeljne enote, ki jim v likovni teoriji pravimo temeljne likovne prvine, ki same po sebi nimajo pomena, imajo pa značilne semantične potenciale, da lahko artikulirajo neskončno izrazov v medsebojnih povezavah. Temeljne likovne prvine tako artikulirajo oblike in likovne spremenljivke (tako kot iz fonemov tvorimo morfeme ter iz teh besede (lekseme)); in drugič, pomenske enote se nato nadalje artikulirajo v izrazne strukture kompleksnega pomena: iz oblik in likovnih spremenljivk artikuliramo likovno sintakso, to je likovni prostor in likovno kompozicijo (tako kot iz besed tvorimo skladnjske zveze, stavke in zveze stavkov (S-sestava)) (Slika 1).

Torej, analogno kot velja za besedni jezik, v katerem iz končnega nabora glasovnih oz. črkovnih znakov nastaja neskončna ustvarjalnost besednega izraza, velja tudi za likovni jezik. V likovnem jeziku se s pomočjo vselej enakih likovnih izraznih sredstev (*ni skrivnosti v jeziku*) vsebine lahko izrazijo na neskončno različnih načinov (*je skrivnost jezika*). In ravno tako kot je sintaktična raven v besednem jeziku tista, ki daje jeziku neizmerno izrazno ustvarjalnost, je tudi likovna sintaksa tista, ki daje neskočni izrazni potencial likovnim delom.

Jezično naravo likovnih del lahko na primer nazorno predstavim s pomočjo risbe Zorana Mušiča *Kataster trupel*<sup>4</sup> iz zbirke Narodne galerije (Slika 2).

Likovni izhodišči Mušičeve risbe sta temeljni likovni prvini svetlo-temno in linija (Slika 3, prvi korak). Ti dve prvini se nato artikulirata v oblike (Slika 3, drugi korak), to je podobe mrtvecev, ki so predstavljene na pretresljiv način: shirane, z razbito in skrivenčeno linijo, ki izraža njihovo trpljenje, ki so ga prestale pred smrtjo. Nato pa so na ravni sintakse (Slika 3, tretji korak), torej kompozicije, te figure postavljene v medsebojne odnose in v odnos do formata.

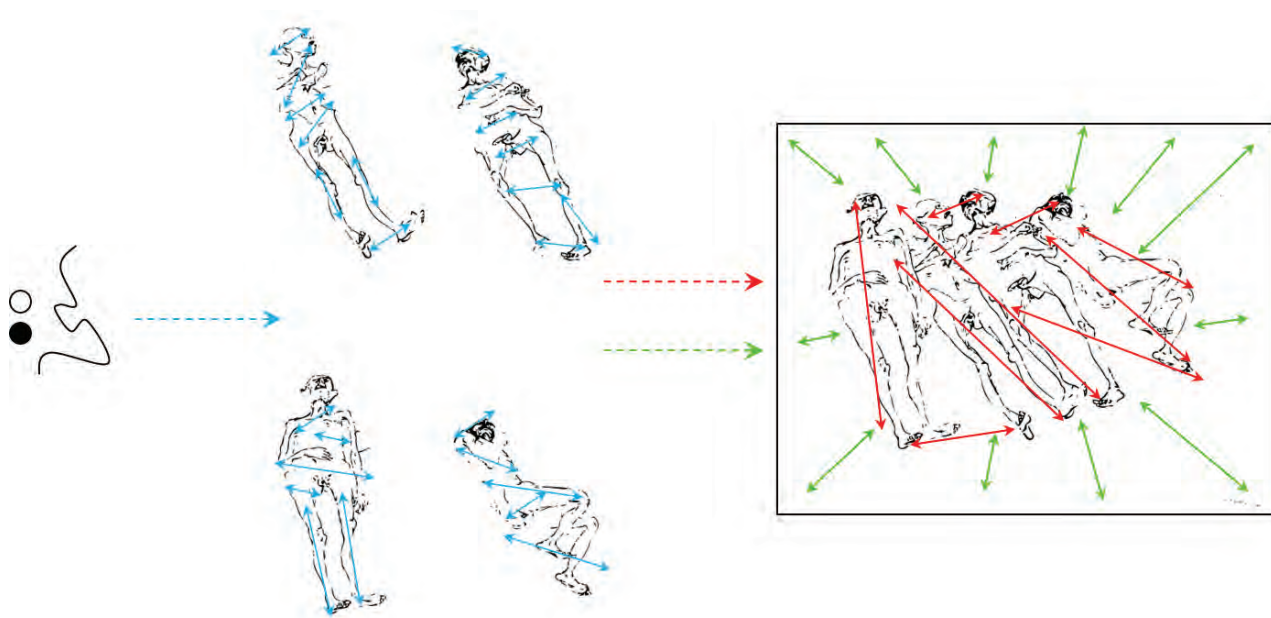
Način, kako je to narejeno, je za nadaljevanje prispevka posebej zanimiv in nazoren, saj igrajo pri tem ključno vlogo predvsem položaji in smeri oblik. O likovnosintaktični vlogi položajev in smeri bo več govora v nadaljevanju, vendar pa lahko pri Mušičevi risbi izpostavim nekatere bistvene značilnosti: Mušič mrtvece usmeri v formatu na levo-navzgor. Kasneje bomo videli, da je to smer, ki zelo pogosto izraža duhovna prizadevanja, upanje in metafizično naravnost. Prav tako je zanimivo, da sta osrednji figuri usmerjeni druga proti drugi, kot da bi se pogovarjali. Zato mrliča na nek nenavaden način delujeta, kot da sta živa. Med ravno oblik in ravno kompozicije tako nastaja zanimiv odnos, ki ima pomembno semantično vlogo. Na ravni oblik imamo opraviti s pretresljivimi podobami mrličev, na ravni kompozicije pa ti mrlič ponovno oživijo, kar lahko izraža upanje v breznu brezupa.

Mušičev primer me tako vodi do bistva pričujoče razprave. Namreč, tako kot je v besednem jeziku najkompleksnejša raven sporočanja skladnja, je tudi v likovnem jeziku najkompleksnejša raven sporočanja likovna skladnja (Gella, 1978; Engelhardt, 2002), t. j. likovna kompozicija. Tako kot daje skladnja besednemu jeziku neskončen izrazni potencial, ga daje

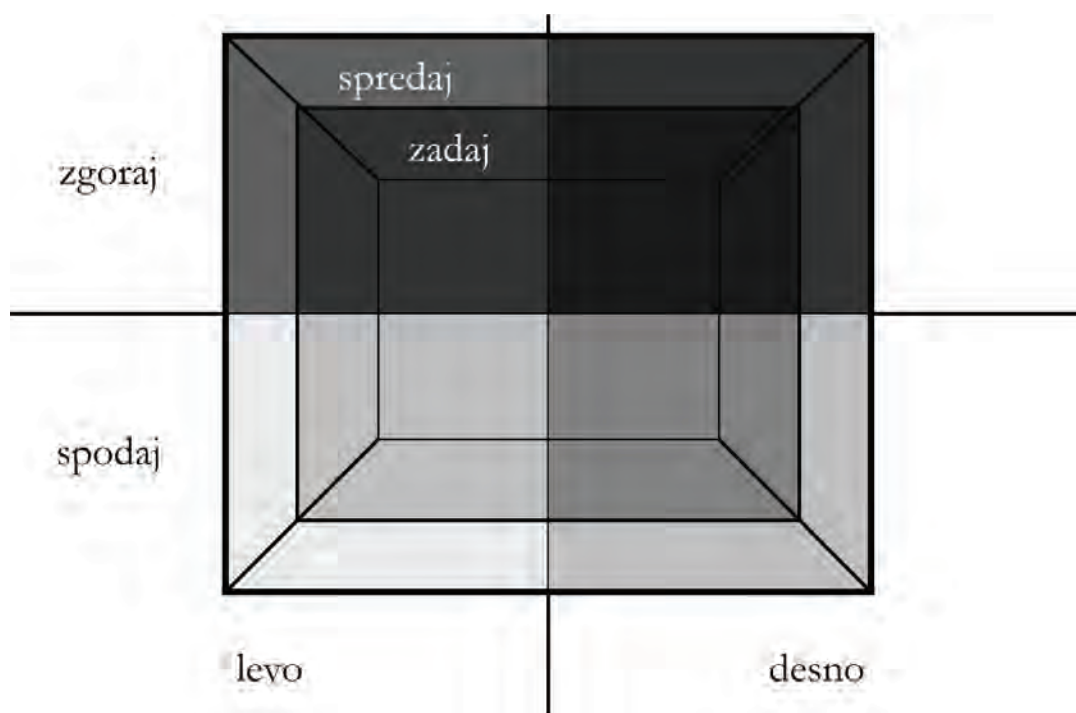
4 Vse slike, ki jih bom v nadaljevanju navajal iz zbirke Narodne galerije, imajo pod naslovi aktivne spletne povezave na spletno stran Narodne galerije.



**Slika 2:** Zoran Mušič, *Kataster trupel (Cadastre de Cadavres)*, 1973, litografija, papir, 25,5 x 36,5 cm Donacija Ljubana, Milade in Vande Mušič Narodni galeriji (©Narodna galerija, Ljubljana <https://www.ng-slo.si/sz-slo/NGG8290>).



**Slika 3:** Likovno-jezikovna razčlenitev Mušičeve risbe.



**Slika 4: Položaji v likovnem prostoru.**

tudi likovnemu jeziku. Tisto, kar dela likovno delo na izrazni ravni kompleksno, torej niso toliko posamične oblike (likovna morfologija), pač pa predvsem odnosi med njimi v likovni kompoziciji (likovna sintaksa).

#### POLOŽAJ IN SMER KOT NOSILCA IZRAZA V LIKOVNI KOMPOZICIJI

Na ravni likovne kompozicije se odnosi vzpostavljajo med različnimi lastnostmi oblik (t. i. likovnimi spremenljivkami).<sup>5</sup> Izmed teh imata posebno kompozicijsko vlogo dve, to sta položaj in smer oblik. Ker položaje in smeri v prostoru doživljamo na različne načine, lahko z njimi pomembno vplivamo na kompozicijski izraz vsebine likovnega dela.<sup>6</sup> Ena in ista vsebina (npr. križanje) se s pomočjo položajev in smeri lahko povsem različno izrazi – in s tem postane drugačna *likovna vsebina*.

V zgodovini umetnosti so se oblikovali nekateri značilni načini izražanja s pomočjo položajev in smeri oblik. Te načine je mogoče analizirati v muzejskih in galerijskih zbirkah likovnih del različnih zgodovinskih obdobj. Narodna galerija v svoji zbirki hrani bogato zapuščino likovnih del slovenske kulturne dediščine, ki lahko služi kot dragocen vir za analizo različnih likovno jezikovnih zakonitosti, med drugim tudi likovnih zakonitosti uporabe položajev in smeri.

#### Položaj

Izrazni potenciali položajev in smeri v likovni kompoziciji izhajajo iz narave doživljanja položajev in smeri v vidni realnosti, v naravnem in družbenem prostoru. Evolucija, družbeni ter kulturni razvoj doživljanja vidnega prostora (Fischer, 1965) so pripeljali do tega, da različne položaje v prostoru različno vredno-

<sup>5</sup> Pojem vizualnih oz. likovnih spremenljivk je prvi vpeljal Jacques Bertin (1967), francoski kartograf, na področju kartografije, kjer se likovne spremenljivke uporabljajo za kodiranje informacij v zemljevidih. Dve izmed teh sta tudi položaj in smer (Roth, 2017).

<sup>6</sup> V nadaljevanju bom omenjal različne likovno-teoretske zakonitosti doživljanja likovnih spremenljivk položaj in smer, ki mi bodo služili kot osnova za analizo likovnih del iz zbirke Narodne galerije. Za podrobnejšo razlago in utemeljitev teh likovno-teoretskih zakonitosti primerjaj gesli »položaj« in »smer« v Muhovič (2015, 582–587 in 726–731). Primerjaj tudi temeljna likovno-teoretska dela s področja likovne kompozicije, ki obravnavajo položaj in smer, kot npr. Poore (1903), Jacobs (1926), Bouleau (1963). Likovno-teoretske zakonitosti likovnih spremenljivk sicer temeljijo v zakonitostih vizualne zaznave. V preteklih desetletjih je bilo narejenih mnogo raziskav na temo asimetričnega doživljanja položajev in smeri v vidnem prostoru. Za strnjen pregled glej Karim in Kojima (2010).



**Slika 5: Franc Kavčič, *Semiramido hranijo golobi*, (pred 1810), olje, platno, 103 x 164 cm (©Narodna galerija, Ljubljana <https://www.ng-slo.si/sz-slo/NGS3356>).**

timo. Doživljajsko gledano vizualni prostor ni simetričen (Dondis, 1973; Feng, Jiang & He, 2007), pač pa asimetrično dinamičen in se deli na osem kvadrantov, izmed katerih ima vsak specifičen ekspresivni potencial, ki ga lahko izkoriščamo tudi likovno (Slika 4).

Osem doživljajsko karakterističnih položajev se oblikuje glede na delitve vidnega prostora na spredaj – zadaj, levo – desno in zgoraj – spodaj. Pri tem je značilno, da se doživljajska dinamika teh položajev stopnjuje od položaja levo-spodaj-spredaj do položaja desno-zgoraj-zadaj. Stopnjevanje te dinamike lahko opredelimo kot stopnjevanje od bolj stabilnega k manj stabilnemu, od manj ekspresivnega k bolj ekspresivnemu, od bolj domačega k manj domačemu, od predvidljivega k presenetljivemu ipd. Te doživljajske značilnosti položajev zato lahko služijo v likovnem jeziku kot osnova za izražanje vsebin. Pri tem seveda ne gre zato, da bi nek položaj ustrezal točno določeni vsebini, pač pa predvsem za to, da lahko nek položaj določeni vsebini da poseben likovni izraz.

V zbirki Narodne galerije je dinamiko položajev zanimivo opazovati v slikah Franca Kavčiča, ki se je posvečal predvsem upodabljanju antičnih vsebin. Kot je pogosta značilnost klasicizma, ima tudi Kavčič morfologijo šablonizirano, predvidljivo, neizrazno

in zato likovno dokaj nezanimivo. Kljub temu pa v svojem likovnem izrazu dosega izjemno visoko stopnjo kompleksnosti, vendar ne na ravni morfologije, pač pa na ravni sintakse oz. kompozicije. To lahko opazujemo na ravni dinamike med različnimi položaji v njegovih slikah, pri čemer se najbolj pomenljiva razlika kaže med njegovim pristopom k upodabljanju antičnih in svetopisemskih vsebin.

Kavčič v slikah z antično vsebino aktivira predvsem dinamiko položajev levo – desno. Pri tem načeloma sledi temu, da odnos med levim in desnim položajem v formatu harmonično uravnoteži in doseže dinamično ravnovesje, s čemer ustvari klasično, umirjeno in svečano vzdušje, ki poudarja enakopraven filozofski diskurz in pogovor. Tako običajno postavi na levo, bolj stabilno in predvidljivo stran v formatu, dve figuri, na desno pa eno (slike *Fokion z ženo in bogato Jonko*, *Mikonov grob*, *Sokrat z učencem in Diotimo*). Pri svetopisemskih temah kot je *Salomonova sodba* pa tej dinamiki doda tudi odnos položajev zgoraj – spodaj, ki vnese v kompozicijo hierarhično razlikovanje med božjim in človeškim. Tako diferenciacijo med vlogo položajev glede na posvetno in sakralno ikonografijo pa bomo lahko kasneje spremljali tudi pri likovni spremenljivki smer, kjer bomo med deli v zbirki



**Slika 6: Jožef Petkovšek, *Doma*, 1889, olje, platno, 121,5 x 134 cm (©Narodna galerija, Ljubljana <https://www.ng-slo.si/sz-slo/NGS0305>).**

Narodne galerije videli prevlado navpičnih in diagonalnih smeri v sakralnih delih in horizontalnih smeri v posvetnih delih.

Z vidika uporabe položajev je še posebej zanimiva Kavčičeva slika *Semiramido hranijo golobi* (Slika 5).

Ker zahteva vsebina te slike prikaz presenečenja in dramatičnosti,<sup>7</sup> Kavčič dinamiko med levo in desno

stranjo formata v primerjavi z ostalimi svojimi slikami na teme antičnih vsebin obrne. V tej sliki tako postavi dve figuri, pastirja, na desno stran formata, eno figuro, otroka, pa na levo stran. S tem v sliki doseže precej bolj dramatičen in ekspresiven učinek, kar je z vidika vsebine te slike tudi zelo primerno, saj poudari vsebino, v kateri pastirja presenečena odkrijeta otroka.

<sup>7</sup> »Nedaleč od sirskega Askalona je veliko in globoko jezero, polno rib. Na obali jezera je bil sveti kraj sirske boginje Derketo, ki je imela človeško glavo in ribje telo. Zamerila se je boginji Afroditi in ta se ji je maščevala tako, da se je Derketo zaljubila v lepega svečenika svojega templja. Iz njune zveze se je rodila hčer, ki se je je Derketo sramovala. Svečenika je ubila, otroka izpostavila, sama pa se je od sramu in žalosti vrgla v jezero in se spremenila v ribo. Tam, kjer je bil otrok izpostavljen, so gnezdili golobi in ti so deklco hranili. Eni so jo grelji s perutmi, drugi so ji v kljunu prinašali mleko. Ko je bil otrok star leto dni in je rabil več hrane, so golobi pastirjem jemali koščke sira. Pastirji so hoteli vedeti, kaj to pomeni, in kmalu so odkrili vzrok. Našli so nenavadno lepega otroka, ga vzeli s seboj in ga dali upravitelju kraljevih čred, ki je bil brez otroka. Ta ji je dal ime Semiramis, kar v sirščini pomeni ‚golobi‘.« Opis vsebine slike na spletni strani Narodne galerije, < <https://www.ng-slo.si/sz-slo/NGS3356>>.



*Slika 7: Ivana Kobilca, Poletje, 1889–1890, olje, platno, 180 x 140 cm ©Narodna galerija, Ljubljana <https://www.ng-slo.si/sz-slo/NGS0165>).*



**Slika 8: Zrcaljena različica slike Doma.**

Poleg tega pa Kavčič v tej sliki uporabi tudi dinamiko položajev spredaj – zadaj, pri čemer tudi to naredi tako, da poudari učinek presenečenja. Glavno figuro, namreč otroka, postavi v ozadje. S tem poudari, da so ga zavrgli, hkrati pa ga osvetli s soncem, s čimer poudari, da je preživel in so ga naposled odkrili in našli. Učinek presenečenja v zgodbi je torej poudarjen na dva načina: prvič, s tem, da sta pastirja postavljena na desno stran v formatu, ki je bolj ekspresivna in presenetljiva; ter drugič, da je otrok postavljen v ozadje, skrit, vendar pa tudi osvetljen, svetloba pa je simbol odkritja, razsvetljenja, da nekaj vidimo in najdemo.

Kavčičevo slikarstvo razkriva, da je mogoče izrazne potenciale položajev v odnosu do izraženih vsebin upo-

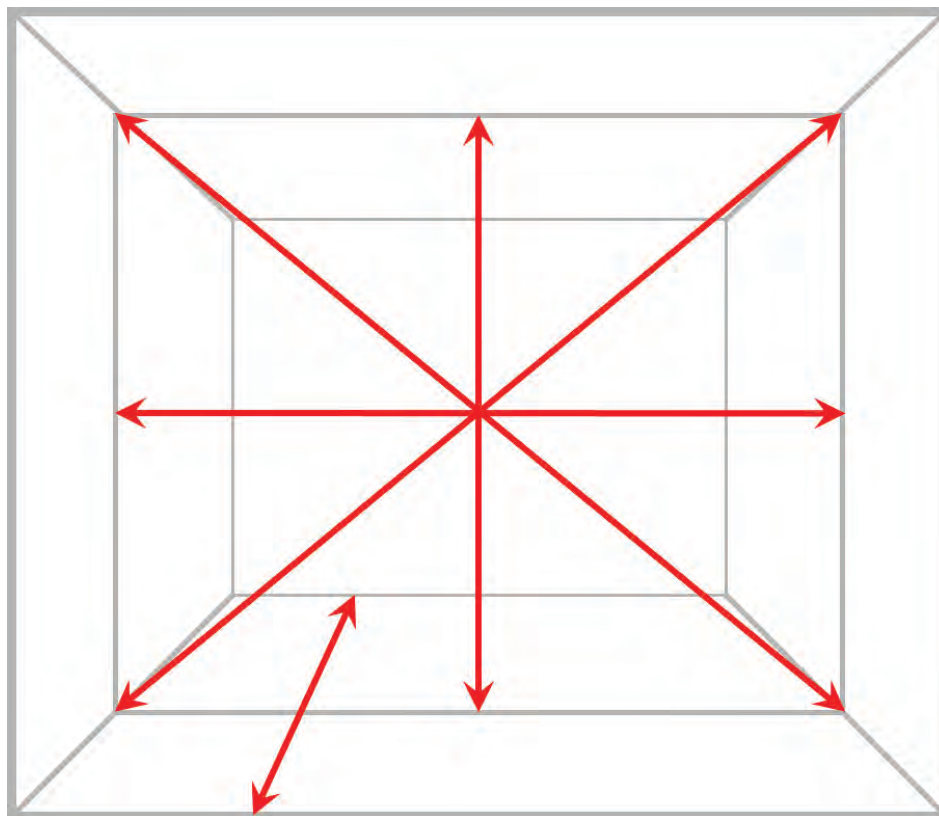
rabljati na dva temeljna likovna načina. Prvič, tako da z dinamiko položajev poudarimo stabilnost in harmoničnost v odnosu do vsebine; in drugič tako, da na ravni vsebine ekspresivno poudarimo dramatičnost in presenečenje.

Prav to pa je tisto, kar je z vidika dinamike položajev v likovnem smislu najbolj zanimivo. Skozi zgodovino so se uveljavile nekatere standardne strategije za uporabo položajev, ki so ravno zaradi njihove standardizacije pogosto likovno (preveč) predvidljive. Tako je na primer značilno, da se vsebinsko najpomembnejše elemente in figure običajno postavi v ospredje. Prav zato lahko s tem, ko neko vsebino postavimo na manj običajen položaj kot je običajno, spremenimo ekspresivno vrednost tej vsebini in dvignemo likovno kompleksnost izraza.



*Slika 9: Zrcaljena različica slike Poletje.*





**Slika 10: Deset glavnih smeri v formatu.**

Tako naredi Kavčič v sliki *Semiramido hranijo golobi*, ko glavni lik, otroka postavi v ozadje, in s tem ustvari presenečenje s postavitvijo figur, ki je ne pričakujemo.<sup>8</sup>

Podobne prijeme lahko spremljamo tudi v drugih delih v zbirki Narodne galerije. Na primer v vsakdanjih, žanrskih prizorih, kot je Šubicova slika *Pred lovom*. Šubic postavi lovca pri vsakdanjem opravilu priprave puške na desno stran formata, mu s tem dvigne kompozicijsko težo, kar da vsakdanji vsebini bolj dramatičen, svečan in resnoben karakter. Nenavaden odnos med levim in desnim položajem lahko vidimo tudi v freski *Jezusovega rojstva* iz Crngroba, v kateri je Marija postavljena na desno stran formata in obrnjena stran od Jožefa v smeri na desno, kar poudarja njeno vsebinsko težo, Jožef pa je postavljen na levo stran, pri čemer se s telesom usmerja v vsakdanja opravila (tudi kuha!), z glavo pa se ozira proti Mariji, kar poudarja njegovo vlogo varuha doma.

V zbirki Narodne galerije sta z vidika rabe položaja zanimivi tudi sliki Jožefa Petkovška *Doma* (slika 6) in Ivane Kobilce *Poletje* (Slika 7), ki sta si glede uporabe položaja in likovnega izraza, ki ga s tem dosegata, ravno nasprotni.

Uporabna strategija za presojanje doživljajskih značilnosti položajev levo – desno je zrcaljenje.<sup>9</sup> Torej, kaj ugotovimo, če zrcalimo eno in drugo sliko?

Vprašajmo se, v kateri različici deluje Petkovškova slika bolj domača, prijetna, in bolje izraža občutek iz naslova, torej »doma«? Zdi se, da v zrcaljeni različici (Slika 8). Vzdušje v izvorni sliki je namreč težko, neprijetno, odtujeno, zato se nam zdi pravzaprav ironično, da je tako naslovljena, saj se figure v sliki ne počutijo »doma«. Pri ustvarjanju tesnobe, samotnega občutja, po katerem je ta sli-

<sup>8</sup> V svetovni umetnosti je morda najlepši primer tega *Bičanje Kristusa* od Piera della Francesce, ki glavni dogodek v sliki, torej bičanje, postavi v ozadje in ne v ospredje; prav to naredi to sliko, ki morda brez tega eksresivnega obrata ne bi bila nič posebnega, izjemno likovno zanimivo.

<sup>9</sup> Vpliv zrcaljenja na doživljanje likovnih del je ena izmed najpogostejših empiričnih raziskav na področju t. i. experimentalne estetike (Gordon & Gardner, 1974; Mather, 2012; Ross, 1966; Swartz & Hewitt, 1970). Relevantnost tovrstnih raziskav za likovno teorijo je sicer omejena, saj se te raziskave osredotočajo zgolj na obravnavo tega, kaj gledalci zaznajo kot prijetno ali neprijetno.



**Slika 11: Anton Štefci, Job, ok. 1910, bron, 51 x 23,5 x 26 cm (©Narodna galerija, Ljubljana <https://www.ng-slo.si/sz-slo/NGP0394>).**

ka poznana (Mesesnel, 1940), ima torej pomembno vlogo tudi položaj oblik. Družinska miza je postavljena na desno stran formata, ki poveča ekspresivno vrednost, poudarja občutek, kot da bodo figure ušle iz formata in kot da jih bo preplavila tema, ki prihaja z leve strani formata. Vse to daje sliki občutek teže, tesnobe, samote in odtujenosti.

Ravno nasprotno se pri zrcaljenju zgodi v Kobilčini sliki *Poletje* (Slika 9).

Slika prikazuje sproščeno in brezskrbno poletno vzdušje uživanja prostega časa Kobilčine sestre Fani z bratranci in sestričnimi. To poudarja tudi stabilna postavitev figur in dogajanja na položaju levo-spodaj-spredaj. Celotno dogajanje v izvorni sliki je torej vezano na položaj v formatu, ki poudarja domačnost in stabilnost in s tem vzdušje prijetnega poletnega dneva. Če sliko prezrcalimo, se vzdušje precej spremeni, glavna figura postane nekako bolj toga, prevrača se naprej, ograja za njo pa ne deluje več kot vizualna opora, na katero se naslanja, pač pa

ravno nasprotno, kot breme nad njenim hrbtom, ki jo pritiska proti levi in navzdol.

### Smer

Izrazne značilnosti položajev postanejo še bolj značilne, izrazite in kompleksne, ko se med njimi vzpostavijo smeri, ki položaje povezujejo. S tem dobimo likovno spremenljivko smer. Smeri, ki položaje povezujejo, imajo še bolj kot položaji sami značilne izrazne značilnosti, ki lahko vsebinam dajo poseben karakter (Jacobs, 1926; Fischer, 1965).

Če si zamislimo vse možne povezave med osmimi položaji v formatu, dobimo izjemno veliko različnih smeri v likovnem prostoru. Vseh kombinacij med 8 kvadranti je namreč 28, pri čemer pa moramo upoštevati še 2 usmerjenosti, torej skupaj kar 56 smeri. Za namen likovnoteoretskega razumevanja to množico smeri posplošimo na semantične potenciale 10 osnovnih smeri (Slika 10).

Izrazna narava smeri izhaja iz potencialov, ki so značilni za položaje, med katerimi posredujejo (Slika 13).<sup>10</sup> Glede na to lahko smeri razdelimo v tri izrazne skupine:

1. *Prehod iz stabilnega v nestabilni oz. ekspresivni položaj* (navzgor, na desno, na desno-navzgor) izraža napredovanje, rast, osvoboditev, kar se v vsebinskem smislu sklada z vsebinami, ki izražajo hrepenenje, upanje, prehod iz fizičnega v metafizični svet, klic k odrešitvi, tudi čaščenje ipd.
2. *Prehod iz nestabilnega v stabilni položaj* (navzdol, na levo, na levo-navzdol) izraža pritisk, zato se pogosto povezuje z vsebinami, ki vsebujejo napad, agresijo, pa tudi napor, zamišljenost, nagovor in strast.
3. *Prehod med dvema sorodno nestabilnima oz. stabilnima položajema* (na desno-navzdol, na levo-navzgor) pa je manj fizičen in lahko, kot bomo videli, sugerira duhovne napore in prizadevanja, zato se povezuje z vsebinami naklonjenosti, kontemplacije, bojem med dobrim in zlim, odnosom med božjim in človeškim ipd.

V zbirki Narodne galerije najdemo mnoge zanimive likovne primere uporabe teh smeri:

1. *Prehod iz stabilnega v ekspresivni položaj* (↑ → ↗):

Navzgor se pojavlja kot smer stremjenja k višku, upanju, odrešitvi, pa tudi kot smer, ki poudarja strast.

<sup>10</sup> Za namen pričujoče analize bom smeri naprej in nazaj izpustil iz obravnave ter se osredotočil na naslednjih 8 smeri: navzgor, navzdol, na desno, na levo, na desno-navzgor, na levo-navzdol, na levo-navzgor, na desno-navzdol.

Med prve na primer sodijo: *Job* Antona Štefica (Slika 11), ki po vsem trpljenju, ki ga je doživel, še vedno kliče k Bogu; Mušičevi mrtveci (Zoran Mušič, *Nismo poslednji*), ki se podobno kot Job ozirajo k Bogu; podobe svetnikov, ki zrejo Boga (Anton Cebej, *Sv. Urh*) oz. izražajo pripadnost Bogu (Jurij Šubic, *Sv. Kozma in Damijan*); *Andromeda* (Vlaho Bukovac), ki so jo golo priklenili na skalo na obali v namen žrtvovanja pošasti, ona pa hrepenela upa na rešitev; med dela, v katerih smer navzgor poudarja strast, pa spadajo akti z dvignjenimi rokami, ki zapeljujejo gledalca (Filip Andrejevič Maljavin, *Ženski akt*; Matej Sternen, *Ženski akt z dvignjenima rokama*), ali akti v službi metafore (Janez Andrej Herrlein, *Venerino rojstvo*).

Na desno se kaže kot naravna smer potovanja pogleda in vstopa v format. V delih kot je *Mrtvaški ples* ta smer poudarja, da se pot slehernika, ne glede na njegov stan, konča v istem cilju; Mušičevi *Konjički* pa na ta način sledijo naravnemu ritmu gibanja.<sup>11</sup>

Smer na desno-navzgor združuje značilnosti smeri navzgor in na desno, zato lahko poudarjeno izraža rast, tudi v erotičnem smislu naslade, in naklonjenost ter sledenje zgledu, prav tako pa občudovanje in čaščenje. S to smerjo je v Šubičevih slikah (Janez Šubic, *Poklon Sv. Treh kraljev* (Slika 12); Jurij Šubic, *Sv. Trije kralji*) poudarjena ponižnost, s katero so se prišli kralji pokloniti nekomu, ki je pomembnejši od njih; podobnemu namenu služi ta smer tudi v sliki Maksima Gasparija *Češčenje*, ki prikazuje prizor molitve angelovega čaščenja;<sup>12</sup> v sliki *Sv. Helena gre z Judom iskat Kristusov križ* pa ta smer izraža pripravljenost nekoga, da vodi sočloveka in njegovo pripravljenost, da mu sledi.<sup>13</sup> Erotičnost in strast pa je z uporabo smeri desno-navzgor značilno izražena v sliki *V haremu* (Anton Ažbe), v več aktih Mateja Sternena (*Akt, Ležeč ženski akt, Ležeč ženski akt*), pa tudi v slikah z mitološko tematiko, ki imajo erotično naravo (na primer sliki Martina Johanna Schmidta, *Diana in Akteon* in *Kazen Danaid*).

## 2. Prehod iz ekspresivnega v stabilni položaj (↓↖↗):

Navzdol je pogosto smer fizičnega ali psihičnega pritiska, napora in trpljenja. V Groharjevih *Snopih*

(Slika 13) je na ta način poudarjeno naporno kmečno delo; v Mušičevih avtoportretih iz leta 1998 (v zbirki je pet verzij, ki imajo podobno postavitev: *Avtoportret, Avtoportret, Avtoportret, Avtoportret, Avtoportret*) zamišljenost in obrnjenost vase; *Žrtve* Franca Bernekerja na ta način poudarjajo trpljenje, prav tako Bernekerjeva skulptura *Drama*.

Na levo je smer, ki ima lahko dva zelo različna pomena, saj lahko gledalca ali nagovarja ali napada. Zato lahko v prikazih bojnih bitk izraža smer napada, v portretih pa usmerjenost in nagovor gledalcu. Primer takega portretnega nagovora je Kobilčina *Kofetarica*, ki se na levo obrača proti gledalcu kot da mu nazdravlja; zelo izrazit primer, v katerem smer na levo poudari moč in silovitost bojnega napada, pa je prizor v katerem *Jozue v boju porazi Amalečane* (Alexander Casteels) (Slika 14).

Smer na levo-navzdol združuje značilnosti smeri navzdol in na levo, zato lahko predstavlja smer, ki je izrazito fizično agresivna, vendar pa tudi smer intenzivnega mentalnega napora in osredotočenosti, kot na primer v podobah branja in pisanja. Zanimivo je, da skoraj vse slike iz zbirke Narodne galerije, ki prikazujejo branje ali pisanje, vključujejo to smer (Giuseppe Antonio Petrini, *Filozof pri branju*; Janez Šubic, *Pismo*; Jožef Petkovšek, *Pismo*; Ferdo Vesel, *Prijateljici*).

## 3. Prehod med sorodno stabilnima položajema (↘↗):

Na desno-navzdol je smer, ki združuje navzdol in na desno. Smer na desno je naravna smer pogleda, smer navzdol pa smer gravitacije, zato lahko smer na desno-navzdol izraža padanje, kar nosi različne pomenske konotacije, ki so s tem povezane. Na dobesedni ravni lahko predstavlja fizični pritisk, kot na primer v Bernekerjevih *Rokoborcih*, na bolj metaforični pa pripekanje žgočega sonca v Jakopičevih *Kopalkah* (verziji 1905, 1910). Po drugi strani pa lahko ta smer izraža tudi naklonjenost človeka do sočloveka. Za razliko od smeri na levo-navzdol, ki je lahko zelo agresivna, smer na desno-navzdol bolj naravno sledi smeri pogleda, zato lahko izraža dobronamernost in naklonjenost, kar se pogosto izkorišča v sakralnih vsebinah kot naklonjenost Boga, ki blagoslavlja ali rešuje človeka. To je značilno v primerih prikazov reševanja sv. Petra iz ječe (Federik Benković *Osvoboditev sv.*

11 Mušičeva serija *Konjičkov* v zbirki Narodne galerije je z vidika smeri posebej zanimiva, saj so konjički v različnih verzijah različno usmerjeni, od tega, da sledijo ritmu na desno, da gredo proti levi, da so obrnjeni stran od gledalca in proti zadnjemu planu, do tega, da se v določenih delih te smeri prepletajo, kar je posebej značilno takrat, ko Mušič poudari njihovo igro (*Konjički med igro*).

12 Zanimivo je, da so prizori, ki poudarjajo čaščenje Boga prikazani v tej smeri, medtem ko so prizori, kjer ni poudarek na čaščenju, pač pa na zamaknjenju in kontemplaciji, prikazani v smeri na levo-navzgor (primerjaj smer na levo-navzgor v nadaljevanju).

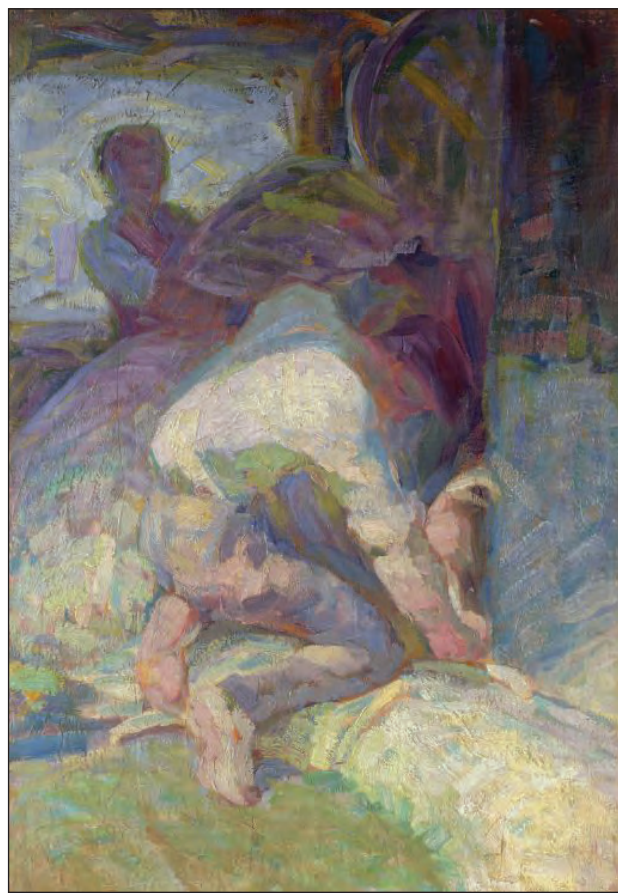
13 Negativen primer tega dobimo, če smer navzgor zamenja smer navzdol. Namesto, da nekdo nekoga vodi na pravo pot, smer na desno-navzdol lahko pomeni, da nekdo drugega vodi v pogubo. Značilen primer tega je slavna slika *Slepi vodijo slepe* Pietra Bruegla starejšega.



**Slika 12:** Janez Šubic, *Poklon Sv. treh kraljev*, 1877, olje, platno, 81 x 60 cm, Muzej in galerije mesta Ljubljane (©Narodna galerija, Ljubljana <https://www.ng-slo.si/sz-slo/NGS3354>).

*Petra iz ječe*, Henrika Langus, *Reševanje sv. Petra iz ječe*) in v prizorih, ki razkrivajo božjo skrb za svet in naravo, ki jo je ustvaril (Mihael Stroj, *Božja Skrb*). V delih s posvetno vsebino pa lahko ta smer prikazuje prijateljskost, dobrohotnost, kot na primer v Kobilčinem *Poletju*, kjer ta smer poudarja naklonjenost in prijaznost Kobilčine sestre Fani do otrok.

Morda najbolj značilen izrazni potencial ima smer *na levo-navzgor*. Če je smer *na desno-navzgor* smer naravne rasti in je pogosto povezana s fizično aktivnostjo, strastjo in vodenjem oz. sledenjem, pa je smer *na levo-navzgor* izrazito kontemplativna smer, ki se zelo pogosto povezuje z vsebinami, ki izražajo duhovno rast in metafizično zamaknjenost. Ta smer se zato zelo izrazito javlja v sakralnih delih. Tako so na ta način v zbirki Narodne galerije praviloma prikazane podobe Kristusovega trpljenja, v katerih je Kristus usmerjen s telesom ali glavo, v smeri *na levo-navzgor*, kar izraža, da je njegovo trpljenje osmišljeno v božjem (Mojster velenjskih tabel, *Bičanje Jezusa*; Alvise (Luigi) Benfatto, *Ecce homo*);



**Slika 13:** Ivan Grohar, *Snopi*, 1909, olje, platno, 71,5 x 50 cm (©Narodna galerija, Ljubljana <https://www.ng-slo.si/sz-slo/ZDS1935004>).

prav tako je značilno, da so skorajda vsi prizori pietá v zbirki Narodne galerije prikazani s postavitvijo Kristusovega trupla v tej smeri (Neznani avtor, *Lepa Sočutna*; Neznani avtor, *Pietá*; Antonio Bellucci, *Pietá* (Slika 15); Neznani avtor, lombardska šola, *Pietá*). Tudi tukaj gre za izraz tega, da Kristusova smrt ni dokončna, pač pa vodi v odrešenje sveta. Tudi prikazi Marije z detetom Jezusom značilno prikazujejo odnos med Marijo in Jezusom v tej smeri (na primer: Mojster Solčavske Marije, *Marija z Jezusom*, "Solčavska Marija"; Mojster Trbojske Marije, *Stoječa Marija z Detetom*, Neznani avtor, štajersko delo, *Jezusovo rojstvo*; Neznani avtor, *Marija z detetom*; Valentin Metzinger, *Marija z Jezusom in Janezom Krstnikom*; Giovanni Francesco da Rimini, *Marija z blagoslavljačim detetom (Hoška Marija)*; Mojster Solčavske Marije, *Marija na Salomonovem prestolu (Krakovska Marija)*; Janez Akvila, *Marija z detetom*). Prikazujejo namreč Marijo na položaju *levo-zgoraj*, ki je s pogledom usmerjena proti Jezusu na položaju *desno-spodaj*, ki jo gleda *na levo-navzgor*. Tudi to, podobno kot v prizorih pietá, izraža Kristusovo



**Slika 14:** Alexander Casteels, *Jozue v boju z Amalečani*, olje, platno, 121 x 174,5 cm, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Ljubljana (©Narodna galerija, Ljubljana <https://www.ng-slo.si/sz-slo/ZDS1993004>).

odrešenjsko vlogo. Prav tako so v tej smeri značilno prikazani prizori Marijinega vnebovzjetja (Nicola Grassi, *Marijino vnebovzetje*).

Zaradi svojega duhovnega in metafizičnega naboja, ki smer na levo-navzgor močno povezuje s sakralno ikonografijo, se smer na levo-navzgor zato tudi v slikah s posvetno tematiko pojavlja takrat, ko se želi ta vsebina izraziti na poudarjeno poduhovljen, kontemplativen način. Že zgoraj sem ugotavljal, da so Mušičevi *mrtveci* usmerjeni v tej smeri, kar izrazi njihovo metafizično usmerjenost.<sup>14</sup> Prav tako srečamo to smer v Jakopičevih *Spominih*, kjer je na ta način izražena zamaknjenost v duhovni svet preteklih doživetij. Najbolj eminenten

primer uporabe te smeri v zbirki Narodne galerije pa je morda prav Groharjev *Sejalec*, ki je poleg tega usmerjen tudi stran od gledalca in hodi v globino slike. Njegova usmerjenost na levo-navzgor in v globino zato izrazito poudarja njegovo duhovno vlogo in s tem vlogo te slike kot simbola slovenskega naroda.<sup>15</sup> Prav zaradi uporabe smeri na levo-navzgor in v globino tudi Sternanova *Rdečelaska* ni klasičen akt, ki poudarja čutnost, pač pa gre za prikaz osebe, ki je zasanjana in odsotna.

Posamezne smeri so redko samostojne, večinoma se med seboj soočijo in stopijo v komplementarne odnose, s čimer pridobijo najkompleksnejše izrazne značilnosti. Tudi v zgoraj navedenih primerih, ki sem

<sup>14</sup> Mušičev cikel sedmih litografij *Kataster trupel* je z vidika izravnanih potencialov smeri zelo zanimiv, saj so v prav vseh sedmih litografijah telesa prikazana v smeri navzgor ali na levo-navzgor. Poleg tega so v treh litografijah, ki prikazujejo zgolj enega posamičnega mrliča, ti prizori postavljeni na bolj ekspresivno desno stran v formatu.

<sup>15</sup> Motivika sejalca je bila takrat v svetovnem merilu pogosta. Jean-François Millet je *Sejalca* predstavil kot simbol francoske revolucije, znanilca družbenih sprememb, v katerih se je vloga družbenih razredov spremenila. Tako Milletov *Sejalec* tudi s svojo usmerjenostjo na desno-navzdol in proti gledalcu (v več različicah je vselej enako usmerjen), v kateri strumno koraka, simbolizira nekakšnega revolucionarja, malega, kmečkega človeka, ki je prevzel oblast. Groharjev *Sejalec* ima povsem drugačno simboliko, tudi zaradi svoje smeri. Usmerjen je stran od gledalca in na levo-navzgor, kar poudarja njegovo duhovno in kulturno vlogo in ga predstavlja kot sejalca slovenskega duha ter kulturne zavesti.



**Slika 15: Antonio Bellucci, Pietá, 1692–1694, olje, platno, 145 x 177 cm (©Narodna galerija, Ljubljana <https://www.ng-slo.si/sz-slo/NGS1114>).**

jih vezal na posamezne smeri, bi v resnici v večini primerov lahko govorili o komplementarni dinamiki smeri.

*Soočenje smeri na levo in na desno* je pogosto značilno za krajinsko slikarstvo, in to na dva načina. Tako, da se plani izmenično nizajo z leve in desne, kar v povezavi s prikazom globine izraža prostranost pokrajine (na primer Pavel Künl, *Žetev v Mestnem logu*; Ladislav Benesch, *Zasavska Sveta gora*; najbolj značilen primer so vsekakor *Pernhartove panorame s Šmarne gore* (Slika 16)), ali pa tako, da se to sklada z dinamiko postavitve bežišč v perspektivi, kar je pogosto vezano na stavbno motiviko (Matija Jama, *Vas v zimi*). Pogosto je soočenje smeri na levo in na desno povezano tudi s kontrapostom oz. zamikom delov telesa v portretih, pri čemer je telo usmerjeno v eno smer, glava pa v drugo (Jožef Tominc, *Cecilija grofica Auersperg*; Ivan Vavpotič, *Dvojna lastna podoba*). Z vidika portretnega slikarstva in dinamike smeri v njem je še posebej zanimiv Tominčev portret treh dam iz družine Moscon (Jožef Tominc, *Tri dame iz družine Moscon*), v katerem dve izmed dam pogledujeta v levo in ena v desno, njihovi pogledi

pa »rastejo« po pozitivni diagonali, čemur sledi tudi dinamika skodelic na mizi ter zrcaljenje položaja glave dame, ki nataka, v položaj akvarija z zlatimi ribicami. Dinamika med smerema na levo in na desno se posebej značilno pojavlja tudi v prikazih bojev, še posebej v povezavi s poudarjenim horizontalnim formatom (Gojmir Anton Kos, *Kmečki punt*). Prav tako pa je značilna tudi, kot nakazano že zgoraj pri analizi položajev, za izraz pogovora in filozofske razprave v slikah z antično tematiko (Franc Kavčič, *Sokrat z učencem in Diotimo*) in v prikazih dinamičnega družabnega dogajanja (na primer Almanach, *Kvartopirci I* in *Kvartopirci II*).

Najbolj izrazita dinamika med smermi pa nastaja po diagonalah. Največja napetost nastaja med stabilnim in nestabilnim položajem po diagonali od desno-zgoraj na levo-spodaj, zato lahko *kontrapunkt smeri na desno-navzgor in na levo-navzdol* izraža največje konflikte, napore in boje, tako fizične kot duhovne. Na ta način je v sliki *Boj medvedov in lovskih psov* (Carl Ruthart) prikazano divje soočenje živali pri lovu, psov, ki so jih spustili lovci, in medvedov, ki jih lovijo. V sliki *Nevihta na morju* (Pieter



**Slika 16:** Marko Pernhart, *Panorama s Šmarne gore IV (pogled proti Kamniškim planinam)*, 1860–1870, olje, platno, 84 x 143 cm (©Narodna galerija, Ljubljana <https://www.ng-slo.si/sz-slo/NGS0291>).

Mulier; Slika 17) pa je s konfliktom teh dveh smeri prikazana uničujoča moč narave, ki prihaja v smeri levo-navzdol, komaj kljubuje pa ji ladja v smeri desno-navzgor. Napor pri fizičnih kmečkih opravilih je z dinamiko teh dve smeri odlično prikazan v Groharjevem *Krompirju*, kjer kmet v smeri levo-navzdol trosi krompir v vrečo, ki jo drži kmetica v smeri desno-navzgor.

Kontrast med smerema na levo-navzgor in na desno-navzdol duhovno semantično vrednost teh dveh smeri, ki smo jih zgoraj spremljali posamično, še okrepi, in zato lahko v sakralni umetnosti poudarjeno izraža odnos med Bogom in človekom, zelo značilno pa tudi boj med dobrim in zlim. Primeri prvega so različne podobe religioznih zamaknjenj oz. svetniških zrenj, v katerih posamezen svetnik v smeri na levo-navzgor zre v Boga, ki se nato v nasprotni smeri, na desno-navzdol ozira k njemu in se mu razodeva. Take so splošne podobe svetnikov, ko se Bog razodeva svetniku v zrenju (na primer Valentin Metzinger, *Sv. Avguštin*, Valentin Metzinger, *Sv. Katarina*, Nicola Grassi, *Rožnovenska Mati Božja s sv. Dominikom in sv. Frančiškem Asiškim*)<sup>16</sup> in prizori poveličanj svetnikov (Hubert Maurer, *Po-*

*veličanje sv. Janeza Nepomuka*, Valentin Metzinger, *Poveličanje sv. Frančiška Saleškega*). Prav tako pa tudi prizori na temo različnih svetopisemskih vsebin, v katerih se izraža poseben odnos med Bogom in človekom. Kot na primer prizori: Jezusa, ki prosi svojega očeta na Oljski gori (Neznani avtor, *Jezus na Oljski gori*), Marije in Jožefa z Jezusom, ki ju Bog varuje na begu v Egipt (Martino Altomonte, *Počitek na begu v Egipt*). Značilen primer so tudi prikazi, ko se Bog postavi v položaj človeka in pokaže svojo ponižnost, s čimer da zgled človeku, kako naj se obnaša do sočloveka, kot na primer v prikazu Jezusovega umivanja nog apostolom (Giovanni Stefano Danedi, *Jezus umiva noge apostolom*). Prav tako so v tej dinamiki pogosto prikazani prizori dobrote svetnikov, kar izraža, da so po svoji dobroti in svetosti podobni Bogu, kot na primer prikaz sv. Martina, kako razdeli svoj plašč z revežem (Leopold Lazer, *Sv. Martin deli plašč z revežem* (Slika 18)). Značilen primer ponazoritve boja med dobrim in zlim pa so prizori svetnikov, ki premagajo simbol zla. V zbirki Narodne galerije so najbolj tipičen primer tega prikazi sv. Jurija, ki premaga zmaja, ki so skorajda vsi po vrsti prikazani v dinamiki smeri na levo-

<sup>16</sup> Kiparske podobe svetnikov in njihovo usmeritev je potrebno pri tem razumeti tudi v kontekstu prostora, za katerega so bile namenjene. Pogosto so bile namreč namenjene za strani oltarjev, kar je tudi narekovalo usmerjenost in rotacijo svetnikovega telesa.



**Slika 17: Pieter Mulier, Nevihta na morju, olje, platno, 158 x 288 cm, Slovenska akademija znanosti in umetnosti (©Narodna galerija, Ljubljana <https://www.ng-slo.si/sz-slo/ZDS2001088>).**

-navzgor in na desno-navzdol (Hans Georg Geiger von Geigerfeld, *Sv. Jurij v boju z zmajem* (Slika 19); Neznani avtor, *Sv. Jurij*, Neznani avtor, Slikarska delavnica z Brega pri Preddvoru, *Sv. Jurij v boju z zmajem*). Ti prikazi so zelo podobno kompozicijsko načrtovani kot prikazi svetnikove dobrote (sv. Martin), s to razliko, da v tem primeru svetnik premaga zlo in se s tem bojuje za dobro, v prikazih dobrote pa svetnik dobroto izkazuje sočloveku. Z dinamiko teh dveh smeri pa je izražena tudi modrost kralja Salomona v sliki Franca Kavčiča *Salomonova sodba* (Slika 20), ki s tem simbolizira božjo modrost. Prav slika *Salomonova sodba* je z vidika kompozicijske rabe položajev in smeri v zbirki Narodne galerije eden izmed vrhuncev izrazne kompleksnosti.<sup>17</sup>

#### POGOSTOST SMERI MED SAKRALNO IN POSVETNO IKONOGRFIJO V DELIH V NARODNI GALERIJI

Kvalitativen pregled položajev in smeri v posamičnih delih iz zbirke Narodne galerije razkriva, da se določeni položaji in smeri bolj značilno pojavljajo v odnosu do posameznih ikonografskih vsebin. Razmerja pojavljanja različnih smeri znotraj zbirke Narodne galerije je zato mogoče tudi kvantitativno opredeliti. Pri tem sem se osredotočil na razliko med sakralno in posvetno ikonografijo, saj je ta razlika tudi najbolj značilna. V analizo je bilo vključenih 708 del, ki so dostopna na spletni strani Narodne galerije, od tega 572 slikarskih in 136 kiparskih oz.

<sup>17</sup> Kavčič kralja Salomona postavi na božji položaj levo-zgoraj, s katerega s svojo modrostjo odloča v smeri na desno-navzdol, ki je običajno smer božjega posredovanja. To njegovo simbolno pozicijo utrjuje rdeča barva ogrinjala. Žena, ki se je zlagala in otrok ni njen, je s telesom sicer usmerjena k Salomonu, vendar se hinavsko ozira nazaj, kar sugerira, da je njena usmerjenost k božjemu zgolj navidezna, hinavska. To njeno simboliko potrjuje rumena barva ogrinjala, ki je v tem primeru izraz izdajstva, hinavščine, podobno kot v slavnem Giottovem *Judeževem poljubu*. Prava mati pa je s telesom sicer usmerjena stran od Salomona, saj se oprime vojščaka, da bi rešila življenje otroka, ki ga vojak v smeri na desno nese ven iz formata, da bi ga razsekala na pol, hkrati pa se upajoče z glavo ozira k Salomonu. To izraža, da so njeni nameni iskreni in da je njena razklana usmerjenost stran od kralja po eni strani in upajoče se oziranje k njemu posledica resnične skrbi za sočloveka, kar se sklada s krščanskim pojmovanjem, da je ljubezen do bližnjega enaka ljubezni do Boga. Njeno čistost izraža tudi modra barva ogrinjala, ki je simbolna barva Marije, Jezusove matere. Otrok, ki ga rešuje, je s tem pravzaprav simbol za božjega sina, Jezusa samega, medtem ko je Salomon simbol Boga Očeta. Med tremi glavnimi protagonisti v zgodbi o Salomonovi modrosti se na ta način oblikuje kompleksna in izredno pomenljiva dinamika smeri, ki jo dodatno poudarja simbolika barv in tudi odrska simbolika svetlo-temnega, saj je dogajanje med trojico teh likov osvetljeno, ostali del prizora pa je v temi.





**Slika 18:** Leopold Layer, *Sv. Martin deli plašč z revežem*, olje, platno, 27 x 18 cm (©Narodna galerija, Ljubljana <https://www.ng-slo.si/sz-slo/ZDS2013716>).



**Slika 19:** Hans Georg Geiger von Geigerfeld, *Sv. Jurij v boju z zmajem*, ok. 1641, olje, platno, 273 x 150 cm (©Narodna galerija, Ljubljana <https://www.ng-slo.si/sz-slo/NGS1946>).

drugih, ki imajo prostorsko naravo. Glede na ikonografijo, je razmerje znotraj zbirke okvirno 1 proti 3 v prid posvetne ikonografije (Tabela 3).

Kaj torej pokaže preprosta deskriptivna statistika (Tabele 4–6)? Najbolj opazno pade v oči naslednja razlika: v umetninah s posvetno ikonografijo v veliki meri prevladujejo horizontalne smeri na desno in na levo, medtem ko v umetninah s sakralno ikonografijo prevladujejo diagonalne smeri, še posebej izstopa velik delež smeri po negativni diagonali (na levo-navzgor in na desno-navzdol). Relativno majhen delež smeri navzgor in navzdol v primerih obeh ikonografij je posledica tega, da sta ti dve smeri v čisti obliki redki, saj sta večinoma povezani s smerjo na levo in na desno, kar pomeni v sakralni ikonografiji večji

delež diagonalnih smeri na levo-navzgor, na levo-navzdol, na desno-navzgor in na desno-navzdol. V kolikor diagonalnih smeri v analizi ne bi upošteval in bi smeri poenostavil na vertikalne in horizontalne, bi se pokazala očitna razlika med vertikalnimi smermi, ki prevladujejo v sakralni ikonografiji, in horizontalnimi smermi, ki prevladujejo v posvetni ikonografiji. Ta ugotovitev potrjuje spoznanje, ki se je nakazalo že pri položajih. Tako kot v posvetnih delih večina dinamike poteka na ravni položajev levo – desno in v sakralni ikonografiji prevladuje dinamika položajev zgoraj – spodaj, tako se kot izrazito prevladujoča in dominantna smer v posvetni ikonografiji kaže smer na levo – na desno, v sakralni ikonografiji pa prevladajo vertikalne smeri.



**Slika 20:** Franc Kavčič, *Salomonova sodba*, 1817–1820, olje, platno, 243 x 340 cm (©Narodna galerija, Ljubljana <https://www.ng-slo.si/sz-slo/NGS1486>).

Ob tej statistični analizi sicer opozarjam na naslednje.

Prvič, večinoma je eno dominantno smer težko določiti, saj gre, kot je bilo razvidno že zgoraj, v večini primerov za kontrapunkt smeri, ki so si komplementarne (npr. prikazi sv. Jurija kontrapunktirajo smer na levo-navzgor in smer na desno-navzdol; prav tako se pri pokrajinah smeri na levo in na desno večinoma uravnovežita). Zato sem v posameznem delu pogosto označil več smeri, pri čemer sem sledil temu, da se smeri niso podvajale, na primer, da se smer na levo ni ponovila tudi kot na levo-navzgor. V takem primeru sem označil zgolj tisto smer, ki se mi je zdela bolj izrazita in bolj pomenljiva. Najbolj verodostojen podatek zato daje tabela 6, v kateri so komplementarne smeri predstavljene skupaj.

Drugič, smer ni izrazita v vseh delih. Manj izrazita je na primer v statičnih in simetričnih portretih, tihožitjih, nekaterih pokrajinah ipd. V takih primerih bi se lahko včasih opredelila tudi smer naprej ali nazaj, ki pa je v analizi nisem upošteval. Zato sem v teh primerih označil »ni relevantno«. Ob tem

je pomenljiv podatek, da je delež kategorije »ni relevantno« pri delih s posvetno ikonografijo višji kot pri delih s sakralno ikonografijo. Ta razlika je posledica dvojega. Del gre na račun tega, da bi se ob upoštevanju smeri naprej in nazaj pri delih s posvetno ikonografijo delež kategorije »ni relevantno« znižal in prenesel na ti dve smeri. Po drugi strani pa se s tem izkazuje dejstvo, da je interakcija smeri bolj semantično relevantna z vidika vsebin, ki so značilne za sakralno ikonografijo in so »globlje«, metafizične narave, kar na nek način potrjuje izrazno vlogo in pomenljivost likovne spremenljivke smer na splošno.

Tretjič, čeprav številke na videz morda delujejo objektivno, pa je v ozadju narejene statistike moja subjektivna presoja. Dopuščam možnost, da bi v obravnavanih delih nekdo drug kot dominantne izpostavil druge smeri. Kljub temu pa smatram, da številke, ki bi jih na osnovi svoje presoje dobil nekdo drug, na najbolj generalni in zaokroženi ravni (Tabela 6) ne bi bistveno odstopale od mojih.

Tabela 3: Delež umetnin na temo sakralne in posvetne ikonografije v zbirki Narodne galerije.

	Število	Odstotek
Sakralna	160	22,6 %
Posvetna	548	77,4 %
Skupaj	708	100 %

Tabela 4: Število smeri pri umetninah na temo sakralne in posvetne ikonografije v zbirki Narodne galerije.

Število	↑	↓	←	→	↗	↖	↘	↙	Ni relevantno	Ni slike
Sakralna	5	2	25	24	24	13	35	62	26	6
Posvetna	13	9	163	172	33	19	13	25	197	6

Tabela 5: Odstotek smeri pri umetninah na temo sakralne in posvetne ikonografije v zbirki Narodne galerije.

Odstotek	↑	↓	←	→	↗	↖	↘	↙	Ni relevantno	Ni slike
Sakralna	3,1 %	1,2 %	15,6 %	15 %	15 %	8,1 %	22,9 %	39,7 %	16,2 %	3,7 %
Posvetna	2,4 %	1,6 %	29,7 %	31,4 %	3,5 %	3,5 %	2,4 %	4,6 %	36 %	1,1 %

Tabela 6: Odstotek komplementarnih skupin smeri pri umetninah na temo sakralne in posvetne ikonografije v zbirki Narodne galerije.

Število	↑	↓	←	→	↗	↖	↘	↙	Ni relevantno	Ni slike
Sakralna	4,3 %		30,6 %		23,1 %		62,6 %		16,2 %	3,7 %
Posvetna	4 %		61,1 %		7 %		7 %		36 %	1,1 %

## ZAKLJUČEK

Položaji in smeri imajo izrazne potenciale. To ne pomeni, da jim lahko pripišemo točno določene vsebine, pač pa, da imajo potencial, da lahko na poseben način izrazijo in poudarijo značaj določenih tipov vsebin. Zato so se v zgodovini tudi oblikovali določeni značilni načini izražanja določenih vsebin s pomočjo nekaterih smeri. Na najbolj generalni ravni se ta razlika kaže med sakralno in posvetno ikonografijo. Ob tem je potrebno opozoriti, da na uporabo smeri ne vpliva zgolj vsebina, pač pa tudi kontekst posameznega umetniškega dela, ki ni neposredno povezan z vsebino, kot na primer prostorska namembnost umetniškega dela. Na primer, postavitve svetnikov ali angelov na strani oltarjev narekuje tudi usmeritev in rotacijo njihovih teles. Prav tako lahko postavitve slike v

prostor, na primer kot stranske slike v oltarju ali kot slike na levem ali desnem stranskem oltarju v cerkvi, narekuje usmeritev figur znotraj slike.

Rezultati predstavljene raziskave so pomembni z dveh vidikov. Prvič, rezultati obravnave likovnih del iz zbirke Narodne galerije potrjujejo likovno-teoretske zakonitosti izraznih potencialov položajev in smeri, ki jih odkrivamo v likovni teoriji. Horizontalne smeri na levo in na desno se tako logično povezujejo z vsebinami iz posvetne ikonografije, pri katerih je poudarek na interakciji znotraj fizičnega sveta (v pokrajini, med ljudmi (portreti, bitke, filozofski diskurz ipd.), med tem ko se vertikalne smeri poudarjeno javljajo v povezavi z vsebinami iz sakralne ikonografije, pri katerih je poudarek na odnosu med metafizičnim in fizičnim (božjim in človeškim, dobrim in zlim ipd.).

Kot drugič, pa rezultati dajejo nov pogled v naravo del, ki so pomemben del slovenske kulturne dediščine in narodne identitete ter s tem prispevajo k njihovi refleksiji. Najbolj zanimiva ugotovitev v povezavi z deli v Narodni galeriji je prevlada smeri na levo-navzgor oz. njena interakcija s smerjo na desno-navzdol v sakralnih delih ter v tistih posvetnih delih v zbirki Narodne galerije, v katerih vsebina pridobi duhovni, metafizični poudarek. Tako je zanimivo opazovati, kako določeni sakralna dela značilno sledijo uporabi te smeri, na primer boj dobrega proti zlemu v podobah sv. Jurija, Kristusovega trpljenja, pietá, Marije z Jezusom, vnebovzvetja,

vstajenja, krsta, povelčanj in zamaknjenj svetnikov ipd. Dinamika smeri na levo-navzgor in na desno-navzdol pogosto simbolizira tudi poseg ali skrb Boga, kot na primer v prikazih osvoboditve sv. Petra iz ječe, prikazih božje modrosti v Salomonovi sodbi, prikazih božje dobrote v podobah sv. Martina ipd. Prav zaradi zelo izrazite značilnosti, da dinamika teh dveh smeri lahko izraža duhovna prizadevanja, se tudi v posvetnih kontekstih uporablja takrat, ko je povezana z izrazom duhovnega zrenja, zamaknjenosti, upanja, naklonjenosti, kot na primer pri Groharjevem *Sejalcu*, Mušičevih mrtvecih, Jakopičevih *Spominih*, Kobilčinem *Poletju* ipd.

## HOW DOES THE LANGUAGE OF VISUAL ART SPEAK? ANALYSIS OF POSITIONS AND DIRECTIONS IN ARTWORKS OF THE NATIONAL GALLERY OF SLOVENIA

*Jurij SELAN*University of Ljubljana, Faculty of Education, Kardeljeva pl. 16., 1000 Ljubljana, Slovenia  
e-mail: jurij.selan@pef.uni-lj.si

## SUMMARY

*Like in the verbal language, where the most complex level of communication is syntax, the most complex level in the visual art language is visual art composition. In the visual art composition, the subject of an artwork can be expressed using positions and direction of the shapes. Positions and directions are experienced according to their stability or instability/expressiveness, which can influence how the subject matter is expressed and perceived. There are six basic positions of which some are more stable (in-front, down, left), others are more expressive (behind, up, right). These positions are interrelated with eight basic directions, characterised as three types of transitions: a transition from stable to expressive position (upward, to the right, diagonally to the right and up), a transition from expressive to stable positions (downward, to the left, diagonally to the left and down) and transition between similarly stable or expressive positions (diagonally to the right and down, diagonally to the left and up). The author analysed the role of positions and directions in the artworks from the National Gallery of Slovenia in qualitative and quantitative way. First, he analysed the semantic role of six positions and eight directions in selected artworks. Secondly, he made a descriptive statistics of the occurrence of different directions in the collection, according to sacral and profane iconography. The statistical analysis showed that in relation to the sacral iconography, other positions and directions prevail than with regards to profane iconography, suggesting that different positions and directions contribute differently to the sacral and profane subject matter. Religious subject is commonly expressed with diagonal directions, and profane subject matter (like landscape) is prevalently expressed using horizontal directions. The presented research is important from two perspectives: first, findings reveal and confirm visual art laws regarding the expressive values of position and directions in visual art composition; and secondly, the research gives a new insight into the nature of the works of Slovenian cultural heritage, and thus contributes to the knowledge about the collection of the National Gallery of Slovenia.*

**Keywords:** Visual art language, visual art composition, visual art variables, position, direction, collection of the National Gallery of Slovenia

## VIRI IN LITERATURA

- Bertin, J. (1967):** *Semiology of Graphics: Diagrams, Networks, Maps*. Madison, University of Wisconsin Press.
- Bouleau, C. (1963):** *The Painter's Secret Geometry: a Study of Composition in Art*. Harcourt, Brace & World, Inc.
- Britsch, S. (2013):** Visual Language and Science Understanding: a brief Tutorial for Teachers. *Australian Journal of Language and Literacy*, 36, 1, 17–27.
- Butina, M. (1997):** K problematiki definicije likovnega jezika. V: Butina, M. (ur.): *O slikarstvu*. Ljubljana, Debora, 61–77.
- Chomsky, N. (1972):** Studies on Semantics in Generative Grammar. *Foundations of Language*, 12, 3, 367–382.
- Chomsky, N. (1986):** *Knowledge of Language*. London, Praeger.
- Davis, C. J. & A. R. Hevner (2015):** Neurophysiological Analysis of Visual Syntax in Design. V: Davis, F. D., Riedl, R., vom Brocke, J., Léger, P.-M. & A. Randolph (ur.): *Information Systems and Neuroscience*. Cham, Springer International Publishing, 99–105.
- De Saussure, F. (1997):** Predavanja iz splošnega jezikoslovja. Ljubljana, Studia Humanitatis.
- Dondis, D. A. (1973):** *A Primer of Visual Literacy*. Cambridge, London, MIT Press.
- Engelhardt, Y. (2002):** *The Language of Graphics: a Framework for the Analysis of Syntax and Meaning in Maps, Charts and Diagrams*. Amsterdam, University of Amsterdam, Institute for Logic, Language and Computation.
- Eubanks, P. K. (1997):** Art is a Visual Language. *Visual Arts Research*, 23, 1, 31–35.
- Feldman, E. B. (1976):** Visual Literacy. *Journal of Aesthetic Education*, 10, 3/4, 195–200.
- Feng, C. & S. He (2007):** Horizontal and Vertical Asymmetry in Visual Spatial Crowding Effects. *Journal of Vision*, 7, 2, 1–10.
- Fischer, F. (1965):** *Der Wohnraum*. Zürich, Artemis Verlag.
- Forrest, E. (1984):** Art Education and the Language of Art. *Studies in Art Education*, 26, 1, 27–33.
- Gella, T. (1978):** The Intrinsic Dynamics of the Syntax of the Visual Sign (in reference to representative and abstract art). *Semiotica*, 23, 3/4, 303–306.
- Golden, M. (2001):** *O jeziku in jezikoslovju*. Ljubljana, Filozofska fakulteta.
- Gordon, I. E. & C. Gardner (1974):** Responses to Altered Pictures. *British Journal of Psychology*, 65, 243–251.
- Jacobs, M. (1926):** *The Art of Composition. A Simple Application of Dynamic Symmetry*. New York, Doubleday, Page and Company.
- Jamieson, H. (2007):** *Visual Communication: More Than Meets the Eye*. Bristol, Intellect.
- Jones, T. (2012):** *Poetic Language: Theory and Practice from the Renaissance to the Present*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Karim, A. K. & H. Kojima (2010):** The What and Why of Perceptual Asymmetries in the Visual Domain. *Advances in Cognitive Psychology*, 6, 103–115.
- Martinet, A. (1982):** *Osnove opće lingvistike*. Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.
- Mather, G. (2012):** Aesthetic Judgement of Orientation in Modern Art. *i-Perception*, 3, 1, 18–24.
- Mesesnel, F. (1940):** Jožef Petkovšek – slovenski slikar. Ljubljana, Akademsko založba.
- Miller, W. F. & A. C. Shaw (1968):** *Linguistic Methods in Picture Processing. A survey*. Stanford, Stanford Linear Accelerator Center (Publication 429).
- Muhovič, J. (1995):** Likovna umetnost kot področje semiotične artikulacije. *Anthropos*, 27, 5–6, 131–154.
- Muhovič, J. (1997):** Linguistic, Pictorial, and Metapictorial Competence. *Leonardo*, 30, 3, 221–227.
- Muhovič, J. (2015):** *Leksikon likovne teorije*. Ljubljana, Celjska Mohorjeva Družba.
- Mukarovsky, J. (2000):** *Standard Language and Poetic Language*. V: Burke, L., Crowley, T. & A. Girvin (ur.): *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*. London, Routledge, 225–230.
- Paris, J. (1975):** *Painting and Linguistics*. Pittsburgh, Carnegie–Mellon University.
- Perkins, D. N. (1980):** Learning the Languages of Art. *Art Education*, 33, 6, 16–19.
- Poore, H. R. (1903):** *Pictorial Composition and the Critical Judgment of Pictures. A Handbook for Students and Lovers of Art*. New York in London, G. P. Putnam's Sons.
- Richardson, A. S. (1982):** Art Means Language. *Art Education*, 35, 5, 10–12.
- Ricoeur, P. (2004):** *The Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics*. London/New York, Continuum Press.
- Rorty, R. (ur.) (1967):** *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago in London, The University of Chicago Press.
- Ross, B. M. (1966):** Minimal Familiarity and left-right Judgment of Paintings. *Percept Mot Skills*, 22, 1, 105–106.
- Roth, R. E. (2017):** *Visual Variables*. V: Richardson, D., Castree, N., Goodchild, M. F., Kobayashi, A., Liu, W. & R. A. Marston (ur.): *The International Encyclopedia of Geography*. Hoboken, Wiley, 1–11.
- Saint-Martin, F. (1990):** *Semiotics of Visual Language*. Bloomington, Indiana University Press.
- Selan, J. (2012):** Likovna umetnost in slovenščina. *Slovenščina v šoli*, 15, 1, 55–66.

**Selan, J. (2013):** Likovni jezik kot temelj likovne vzgoje in izobraževanja. Vzgoja in izobraževanje, 44, 4–5, 41–47.

**Selan, J. (2014):** Temelj in namen likovnega izobraževanja. Likovni jezik in likovna kompetenca. V: Devjak, T. (ur.): Sodobni pedagoški odzivi v teoriji in praksi. Ljubljana, Pedagoška fakulteta Univerza v Ljubljani, 371–388.

**Stebbing, P. D. (2004):** A Universal Grammar for Visual Composition? Leonardo, 37, 1, 63–70.

**Swartz, P. & D. Hewitt (1970):** Lateral Organization in Pictures and Aesthetic Preference. Percept Mot Skills, 30, 3, 991–1007.

**Woodward, C. (1987):** Art as Visual Language for Awareness of Self. Leonardo, 20, 3, 225–229.