

GESTUALNA EKSPRESIJA IN NJENA ARTIKULACIJA V UMETNOSTI

Asja Nina Kovačev

POVZETEK

Človek je najbolj ekspresivno živo bitje. Svoje psihično dogajanje zna tudi zavestno nadzorovati in načrtno artikulirati. Med prve oblike njegove samoekspresije prištevamo spontano glasovno in gibno izražanje, ki ga na višjih razvojnih stopnjah nadalje organizira. Kot najvišji produkt njegove izrazne dejavnosti pojmujeemo umetnost.

Svojevrstna oblika artikuliranega gibnega izražanja je likovno izražanje, ki ga lahko izenačimo z zapisovanjem spontananih in artikuliranih gest na platnu. Tipičen primer njihovega zapisa je akcijsko slikarstvo. Slednje namreč popolnoma sprosti subjektovo gibno izražanje. Gesto razlaga kot iracionalen gib roke, ki omogoča spontano izražanje slikarjevega notranjega sveta.

GESTURAL EXPRESSION AND ITS ARTICULATION IN ART

ABSTRACT

Man is the most expressive living being. His psychic processes can be controlled consciously and articulated intentionally. The first forms of his self-expression are the spontaneous vocal and gestural ones. On higher levels of development they are organized further. The highest product of his expressive activity is art.

Artistic expression in the plastic arts is a very special form of articulate gestural expression, which can be identified with the registration of spontaneous and articulated gestures on the canvas. A typical example of their registration is action painting. It namely loosens the subject's gestural expression completely. Gesture is explained as an irrational hand movement which enables the spontaneous expression of the painter's inner world.

NEARTIKULIRANO IZRAŽANJE IN NJEGOVA POSTOPNA ARTIKULACIJA

Ena temeljnih značilnosti človeškega duha je njegova močna tendenca k različnim oblikam bolj ali manj artikuliranega izražanja. Neartikulirana samoekspresija je namreč filo- in ontogenetsko zgodnejša od artikulirane. Pojavlja se že zelo zgodaj v obliki različnih nekoordiniranih gibnih vzorcev in vokalizacije (Kovačev, 1990a). Ta fenomen ima tudi organsko podlago. Spontana organska dejavnost živih bitij je namreč mnogo primarnejša od njihove evocirane dejavnosti. Opazimo jo lahko že pri najpreprostejših organizmih, kjer pojmujeemo njene pojavne oblike kot primitivne manifestacije njihove aktivacije.

Aktivacijo bi lahko na ravni skrajnega poenostavljanja kompleksnih organskih procesov izenačili z gibanjem, ki je temeljna komponenta vse subjektive psihofizične dejavnosti. Toda človek največkrat teži k nadaljnji strukturaciji in dograjevanju spontanega tipa vokalne ali gestualne ekspresije. Zato njegovo glasovno in gibno samoizražanje hitro doseže stopnjo večje ali manjše artikulacije (Kovačev, 1990a, 1990b).

Subjektovo eksperimentiranje z lastnim telesom je relativno dober indikator razvoja njegovih spoznavnih potencialov, ki jih sprva še ne more aktualizirati. Njihov nadaljnji razvoj mu omogoči refleksijo lastnega psihofizičnega dogajanja ter lastnih vedenjskih vzorcev in njihovih učinkov v okolju. Med slednje umeščamo tudi reakcije njegove referenčne skupine.

Sorazmerno s spoznavnim razvojem se razvijajo in izpopolnjujejo tudi sposobnosti za artikulirano samoizražanje. Te determinirajo subjektovo gibno in verbalno ustvarjalnost, ki jo izzove močan impulz po izražanju lastnih psihičnih vsebin s kreiranjem novih (umetnih) oblik in preoblikovanjem starih (naravnih) (Kovačev, 1990a).

PSIHOFIZIOLOŠKA PODLAGA SUBJEKTOVEGA IZRAŽANJA

Subjektova zavestna refleksija lastnega notranjega in zunanjega sveta je temeljnega pomena za njegovo zrcaljenje objektivne stvarnosti v lastnem psihičnem aparatu. Fiziološko podlago njene refleksije tvorijo možgani. Te opredeljujeta Hofstadter in Dennett (1981) kot kompleksen reprezentacijski sistem oziroma kot "aktivno samovpleteno in samodopolnjujočo se tvorbo, ki zrcali svet, medtem ko se razvija".

Že sam obstoj reprezentacijskega sistema in njegovo nemoteno delovanje pogojujeta njegovo razvojnost. Njegova stalna spontana dejavnost poteka brez posebnih motenj in sprememb celo v primerih, ko za nekaj časa pretrgamo dotok zunanjih dražljajev - evokatorjev systemske dejavnosti. Na teh značilnostih temelji tudi notranja dinamika reprezentacijskega sistema, ki vključuje stalno rušenje ravnotežja med sistemskimi substrukturami in njegovo ponovno vzpostavljanje.

UPORABA ZNAKOV PRI ARTIKULIRANEM IZRAŽANJU

Subjektovo ustvarjalno poseganje v naravno in umetno okolje temelji na njegovi sposobnosti za zavestno refleksijo fizičnih, psihičnih in sociokulturnih danosti ter za njihovo načrtno artikulacijo. To mu omogoča njegova sposobnost za analitično mišljenje. Na njej namreč temeljijo:

- spoznavno in fizično razgrajevanje objektivne stvarnosti,
- manipulacija z njenimi elementi,
- ugotavljanje njihovih izraznih možnosti in spoznavno-teoretskih implikacij,
- njihovo medsebojno povezovanje in izgrajevanje kompleksnih struktur.

Toda subjektova načrtna in organizirana ustvarjalna dejavnost je mogoča le znotraj določenega znakovnega sistema z dovolj obsežnim znakovnim repertoarjem. Subjekt lahko namreč šele tedaj racionalno izbira elemente oziroma osnovne gradbene enote za gradnjo zapletenih arhitektonskih struktur.

Artikulacijo glasov - temeljno operacijo verbalne govornice - lahko primerjamo z artikulacijo likovnih elementov - glavno operacijo likovne govornice. Proces medsebojnega usklajevanja elementov in njihovega povezovanja v obsežnejše kompozicijske sklope poteka v obeh primerih po enakih ali vsaj zelo podobnih pravilih. Čutne prvine je treba najprej jasno razlikovati, jih selekcionirati in umestiti v skupine glede na njihove kvalitativne sorodnosti. Šele nato jih je mogoče med seboj povezati v smiselne enote, ki označujejo različne stvari in pojave zunaj znakovnega sistema (Rotar, 1972).

LIKOVNA SIMBOLIZACIJA PSIHIČNIH VSEBIN

Likovna simbolizacija psihičnih vsebin spada med najzgodnejše oblike njihovega ponazarjanja. Porebski (1978) celo domneva, da človek ni samostojno ustvarjal prvih tvorb, ki jih že lahko pojmuje kot likovne strukture. Odkrival naj bi jih v sledih poigravanja narave in vanje projiciral določen pomen.

Projiciranje pomena v nek delno oziroma nezadostno strukturiran material lahko izenačimo z njegovim miselnim dograjevanjem, tj. z njegovo nadaljnjo strukturacijo na abstraktni ravni, ki ima lahko reference v objektivni stvarnosti. Slednje seveda niso neposredne, ampak temeljijo na subjektivih asociacijah med nestrukturiranim in nesmiselnim materialom, ki ga je treba osmisлити, ter med predmeti in pojavi iz realnega sveta. Te asociacije so največkrat izkustvene, vendar ne smemo zanemariti spoznavne vrednosti takšnih izkustev. Ne vključujejo namreč golih čutnih izkustvenih kvalit, ampak jih je mogoče vzpostavljati tudi na popolnoma abstraktni ravni.

POSTOPNA ARTIKULACIJA GIBOV V LIKOVNI UMETNOSTI

Vzporedno z razvojem človekovih spoznavnih sposobnosti, ki sovpada s porastom pogostosti njegovih ustvarjalnih posegov v okolje in njegovega aktivnega preoblikovanja, so se likovne tvorbe v teku filogeneze postopoma oddaljevale od narave. Njihova grobost, nedodelanost in spremenljivost so posameznika prisilile, da jih je pričel dopolnjevati. Začetno miselno, pretežno domišljjsko ali projektivno dopolnjevanje kmalu ni več zadoščalo, zato jih je pričel dograjevati tudi fizično - s črto in z barvo (Kovačev, 1990a). Podoben razvoj gestualnega in s tem tudi likovnega izražanja je mogoče identificirati tudi na ontogenetski ravni. Začetno nestrukturirano izražanje, tj. manipuliranje z lastnim telesom, in kasnejše čečkanje prehaja na višjih razvojnih stopnjah v bolj artikulirane oblike.

Subjektovo ustvarjanje likovnih tvorb sovpada z njegovo željo po utelešanju spremenljive stvarnosti v stabilno obliko, ki presega čisto abstraktno pojmovno raven. Faure (1964) zato poudarja, da determinira zgodovino vsakega umetnika, vsake umetnostne smeri in verjetno kar vse umetnosti želja po ulovitvi uhajajočega trenutka v podobo, ki jo je mogoče opredeliti za vselej. Pri človeku se pogosto pojavlja tudi želja po fiksaciji uhajajočega giba oziroma njegovem zapisu na določeni ploskvi. Šele ta namreč omogoči njegovo podrobnejše proučevanje in analizo dinamizmov, ki določajo njegov potek. Slednji je najlepše razviden iz posnetkov s kamero, ki najobjektivneje beleži vsak gib in ne dopušča naknadnih popravkov. Toda takšen pristop je zanimiv le tedaj, ko proučujemo visoko kodirane, načrtno in estetsko artikulirane geste, ali ko poskušamo na podlagi spontane gestikulacije identificirati:

kulturne determinante subjektovega izražanja, njegove osebne lastnosti ali nek patološki vedenjski vzorec.

Pri proučevanju vpliva izoliranih dejavnikov na subjektovo gestualnost je težko določiti njihov relativni delež pri njenem povzročanju in uravnavanju ter način njihovega vplivanja nanjo. Takšne informacije namreč niso avtomatično razvidne iz giba ali njegovega posnetka. Zato bi bilo treba za njihovo pridobivanje uporabljati relativno kompleksno metodologijo ter porabiti precej časa. Zahtevalo bi namreč kombinacijo longitudinalnega in transverzalnega pristopa, smiselno pa bi bilo tudi proučevanje gestikulacije enojajčnih dvojčkov. Slednje bi namreč omogočilo identifikacijo genetskih determinant.

Pri proučevanju grafičnega zapisa geste se lahko izognemo številnim težavam, ki se pojavljajo pri njenem neposrednem proučevanju, vendar jih lahko tako tudi pomnožimo. Grafemi so namreč vedno nekoliko drugačni od spontanah ali načrtovanih gest v realnosti. Kvalitativne razlike med gesto in zapisom njenega poteka na likovni ploskvi so posledica možnosti za njeno naknadno popravljanje in časovnega zamika, ki ga povzroča miselna dodelava načrtovane geste pred zapisom. Slednje determinira nujnost za njeno prirejanje možnostim likovne ploskve, tj. omejenega prostora za njeno izražanje. Poleg tega vplivajo nanjo še številni drugi notranji in zunanji dejavniki.

GESTUALNO IN GRAFIČNO IZRAŽANJE PRIMARNIH EMOCIJ IN NJIHOVIH KONCEPTOV

INSTRUMENTALNA VREDNOST IN SPOZNAVNE IMPLIKACIJE GEST

Subjektova spoznavna artikulacija lastnih psihičnih vsebin in njihova eksternalizacija nikoli ne potekata ločeno od njune aktivacijske podlage in gonskih ter afektivnih procesov, ki temeljijo na njej. Zato lahko rečemo, da je vsaka ustvarjalna dejavnost (kamor umeščamo tudi skoraj vso kognicijo in predvsem reševanje problemov) zasičena z emocijami, ki so v različnih fazah ustvarjalnega procesa prisotne v različni meri in z različno intenzivnostjo vplivajo na njegov nadaljnji potek.

Za grafično izražanje emocij predpostavljamo, da ga bolj kot njihovo neposredno doživljanje determinira njihova konceptualizacija. Ta je odvisna predvsem od kulturnih dejavnikov. Zato je nesmiselno govoriti o konceptu emocij "in abstracto", saj ga je na abstraktni ravni nemogoče eksternalizirati. Za grafično simbolizacijo emocij je namreč treba aktivirati vizualno mišljenje, ki omogoča njihovo

konkretizacijo, fiksacijo v subjektivem spoznavnem aparatu in projekcijo na likovno ploskev.

Koncept emocij se delno navezuje na njihove telesno-gibne vidike, saj emocije skupaj z nagoni usodno vplivajo na naše gibanje in vedenje. Lahko ga pospešujejo, zavirajo ali celo popolnoma blokirajo in tako dobesedno paralizirajo posameznika.

PRAVILA ZA IZRAŽANJE EMOCIJ IN NJIHOVA SIMBOLIZACIJA

V vsakem kulturnem prostoru obstajajo določena pravila za izražanje emocij, ki determinirajo njihovo konceptualizacijo. V evropskem kulturnem prostoru je dovoljena in primerna mnogo večja ekspresivnost, kot npr. na Japonskem, medtem ko je arabski svet izrazno bistveno bogatejši (Kovačev, 1994a, 1994b). Zato je poznavanje kulturno utrjenih pravil za izražanje emocij neobhoden pogoj za doumetje njihove kognitivne predelave in predvsem njihovega povnanjanja. Tako kot imajo različne barve v tradiciji različnih kultur včasih popolnoma različne ali celo nasprotno pomene, so tudi reakcije na različna emocionalna stanja močno odvisne od kulturno utrjenih norm, ki uravnavajo subjektovo vedenje (Kovačev, 1992b, 1993a). Zato nastopajo precejšnje razlike tudi v njihovem grafičnem izražanju.

Kovačev in Musek (1993) sta pri proučevanju grafične simbolizacije emocij v slovenskem kulturnem prostoru ugotovila veliko odvisnost risb od dominantne emocije, tj. emocije, ki je hkrati tudi predmet upodobitve. Seveda je njihova zavestna in namerna simbolizacija silno težka, saj so navadno prisotne tudi pri simbolizaciji drugih (abstraktnih ali konkretnih) psihičnih vsebin. S pomočjo ustvarjalčeve geste se namreč prelivajo na likovno ploskev in na specifičen način obarvajo likovno ustvarjanje. Njihova koeksistenca s predmetom upodobitve na platnu je razvidna predvsem iz drobnih detajlov, kot so: specifična kombinacija barv, njihova morebitna neobičajna uporaba, značilnosti črt ipd. Slednje je v celotnem delu težko prepoznati, saj jih prekriva predmet upodobitve.

Nekoliko bolj zapletena je situacije tedaj, ko poskuša subjekt projicirati na likovno ploskev čisto čustvo, neodvisno od predmeta. Čustva so namreč abstraktno kvalitete, amorfni fenomeni, ki jih je težko predstaviti v prostoru ali na površini (Kovačev, 1993a).

Ta problem je mogoče rešiti s specifično postavitvijo problema. Tako je npr. mogoče dati subjektom navodilo, da naj si poskušajo sugerirati neko specifično emocijo (veselje, žalost, jezo ali strah), jo podoživeti in abstraktno narisati. Takšen pristop seveda implicira tveganje, da med risbami iste emocije pri različnih subjektih ne bo nobenih izstopajočih podobnosti. Vendar bi bila verjetnost za takšen rezultat dovolj

velika le tedaj, ko bi bila grafična simbolizacija emocij odvisna zgolj od individualno specifičnih determinant. Njihove relativne pomembnosti pri grafičnem in gestualnem izražanju žal ni mogoče objektivno določiti. Toda tudi če bi individualni dejavniki prevladali nad socialnimi, bi se verjetno pokazalo precej podobnosti v osebni strukturi članov iste skupine in v grafičnem izražanju subjektov s podobnimi osebnostnimi lastnostmi.

Med pripadniki iste sociokulturne skupnosti obstajajo številne sorodnosti v konceptualnem aparatu in gibanju. To sta tudi dve temeljni determinanti grafične simbolizacije psihičnih vsebin. Gibanje je pod močnim vplivom nezavednih dejavnikov, ki omogočajo subjektovo spontano, neorganizirano in neartikulirano izražanje, neodvisno od njegove zavestne kontrole. Načrtno aktivacijo nezavednih dinamizmov, ki vplivajo na subjektovo gestualnost ter omogočajo avtentično samoekspresijo, zasledimo tudi v nekaterih sodobnih in polpreteklih gibanjih v likovni umetnosti (npr. v akcijskem slikarstvu).

VLOGA TRADICIONALNE SIMBOLIKE PRI SPONTANEM GRAFIČNEM IZRAŽANJU

1. Vloga simbolične strukture barv

Najbolj uporabno sredstvo za izražanje šibko strukturiranih psihičnih procesov in vsebin, kamor umeščamo predvsem primarne emocije, endocepte in nekatere preproste koncepte, so prav gotovo barve. Te so zaradi svojega izrednega eksistenčnega pomena za človekov filo- in ontogenetski razvoj pridobile vrsto simboličnih pomenov v tradiciji različnih kultur. Toda njihovo pojavljanje še ne implicira subjektove gibnosti. Z njo jih lahko asociiramo šele tedaj, ko človek aktivno poseže v njihov svet in jih prične uporabljati za lastno izražanje.

2. Vloga simbolične strukture grafemov

V nasprotju z barvami so grafemi bolj groba in kulturno manj določena oblika izražanja. Zato lahko sklepamo, da je njihova uporabna vrednost mnogo splošnejša in univerzalnejša od uporabne vrednosti barv. Toda v evropskem kulturnem prostoru sta njihova uporaba in njihov pomen mnogo manj dodelana in prefinjena kot npr. na Kitajskem ali Japonskem. Tam je namreč njihova znakovna vrednost pretežno konvencionalno določena, zato je njihov ekspresivni vidik v Evropi mnogo izrazitejši.

Spontane črte so pravo nasprotje mehaničnih črt in ne nastajajo skozi natančno in nadzorovano opazovanje. Glavni razlog za vtis o njihovi življenjskosti in prepričljivosti je sproščena atmosfera njihove spontane improvizacije. Zato lahko kot njihovo temeljno obliko pojmujeemo hitro čečkanje po površini.

Kot rezultat spontane (ali stilizirane) geste je lahko črta dober indikator subjektovega trenutnega občutja ali njegove konceptualizacije. Je tudi uporabno sredstvo za njuno (vsaj delno artikulirano) izražanje. Zato lahko risbe, ki nastanejo z izražanjem konceptov emocij, umestimo v posebno kategorijo, tj. med spontano in artikulirano izražanje. Subjekti si namreč največkrat prizadevajo podoživeti določena občutja in jih takoj za tem neposredno izraziti. Toda kratki časovni zamik med doživljanjem in njegovo simbolizacijo, ki se mu v realnih življenjskih situacijah ne moremo izogniti, je odločilen za pojav težnje po njegovi artikulaciji na izrazni ravni (Kovačev, 1993b).

Pri eksperimentalnem proučevanju grafičnega izražanja ne smemo pozabiti, da je mogoče v eksperimentalni situaciji podoživljati občutja le na podlagi avtosugestije in da ta izključuje kakršen koli objektivni in prepričljiv razlog za njihovo pojavljanje. Zato lahko predpostavimo, da prisilno doživljanje emocij že interferira z njihovo miselno predelavo in implicitnim tehtanjem različnih možnosti za njihovo grafično simbolizacijo, kar se v naravnih, življenjskih situacijah ne dogaja (Kovačev, 1992d, 1993b).

Refleksija možnosti za čim učinkovitejšo grafično simbolizacijo emocij poteka sprva pretežno na nezavedni ravni, kasneje pa preide na zavestno raven. Vendar vzporedno z njo še vedno potekajo številni nezavedni procesi afektivno-kognitivne predelave.

Poskusi neokrnjenega izražanja lastnega psihičnega dogajanja so se pojavili tudi v likovni umetnosti. Njihov najboljši primer je neformalno slikarstvo oz. informel, ki predstavlja radikalen odklon od "zastarelih, sterilnih in prisilnih umetniških smeri" (Pellegrini, 1966).

GIBNO SLIKARSTVO ALI SLIKARSTVO DEJANJA

Ena od smeri neformalnega slikarstva, ki je z vidika teorije geste morda celo najpomembnejša, je "action painting" (akcijsko ali gestualno slikarstvo). Njegova posebnost je v tem, da je dejavnostni vidik poudarjen že v njegovem nazivu. To likovno gibanje namreč temelji na prepričanju, da je ustvarjalna dejavnost pomembnejša od produkta te dejavnosti, tj. umetnine. Na zahodu se je pojavilo po drugi svetovni vojni. Najbolj se je uveljavilo v Ameriki, zato bi lahko celo trdili, da so

njegove značilnosti izraz prevladujoče mentalitete ameriške družbe v obdobju med letoma 1940 in 1960.

Akcijsko slikarstvo je pomenilo pravo revolucijo v likovni umetnosti. Zahodno slikarstvo je namreč do tedaj temeljilo na prevladujoči ali celo odločilni vlogi predmeta upodobitve, gestualno slikarstvo pa je relativno težo predmeta kot nosilca pomena nadomestilo s poudarjanjem pomembnosti geste. Ukinitiv predmeta pomeni prelom z dotedanjo slikarsko tradicijo, ki je bila pred tem prirejena zahtevam njegove predstavitve na platnu. Implicira namreč:

1. ukinitiv oziroma odpravo določenih slikarskih konvencij (barve, kompozicije, ipd.), ki so se utrdile na podlagi tradicionalnega odnosa med slikarjem in predmetom upodobitve;
2. ukinitiv objektovega prostora, ki pomeni prelom s temeljnimi sestavinami tradicionalne prostorske vizije, kot so npr. perspektiva, površina, globina, širina, razmerja, kompozicija, organizacija in artikulacija oblik ter odnosi med liki ali med likom in podlago;
3. ukinitiv dotedanjih zahodnih estetskih normativov, ki so temeljili na ocenjevanju tehnične ali estetske originalnosti umetnine v primerjavi z njeno vnaprej utrjeno idealno podobo.

IDEJNA DOLOČILA GESTUALNEGA SLIKARSTVA

"Umetnost geste" se vrača k značilnostim človeške vrste, ki jih umeščamo onkraj civilizacije in zgodovine. Predstavlja namreč poskus revalorizacije človekove dejavnosti v odnosu do njegovih produktov in rešitve subjektive individualne eksistence pred družbeno odtujitvijo.

Odtujitev subjektivih materialnih in duhovnih produktov poteka neodvisno od njegove volje in njegovih namer. Determinirajo jo predvsem obstoječi družbeni odnosi (Schaff, 1967). Zato je tudi tradicionalna zahodna umetnost odtujena od svojega ustvarjalca. Ko je umetnina dovršena, ne pripada več svojemu stvaritelju, ampak kulturi in zgodovini. Rosenberg (1964) zato poudarja, da obe (tj. kultura in zgodovina) dokazujeta, da človek nima več pravice do individualnosti, saj postane vsak njegov produkt avtomatično avtonomen in anonimen. V trenutku svoje objektivizacije namreč subjektova psihofizična dejavnost ne pripada več svojemu izvajalcu.

Gestualni slikarji se nagonsko upirajo prekinitvi svoje povezanosti z lastnim delom, zato se odrekajo kulturi in zgodovini in poskušajo ponovno oživiti umetnino (kulturni produkt) v korist eksistenčnemu deju - manifestaciji biti. Ta sovpada z uvajanjem novih kriterijev za presojanje vrednosti likovnega dela, ki je sestavljeno iz sklopa oblik in pomenov. Oboji imajo predvsem eksistenčno vrednost; njihova estetska vrednost je namreč sekundarnega pomena.

V nasprotju s statičnim likovnim delom je gib manifestacija življenja. V delih gestualnih slikarjev je naraven, predkulturn in antihistoričen. Ne nanaša se več na civilizacijske in zgodovinske norme, ampak pomeni vračanje k naravi (predvsem k človeški naravi), zato lahko pojmujeemo gestualno slikarstvo kot poskus vrnitve k prvobitni stvarnosti primitivnega človeka, kar sovпада s Kleejevo definicijo likovnega ustvarjanja kot začetka, geneze in vračanja k izvorom (Klee, 1964).

Predstavniki gestualnega slikarstva odgovarjajo na družbeno odtujitev z enotnostjo biti. Kulturo nadomeščajo z naravo, zgodovino pa z vračanjem k izvorom človeškosti. Slednje poskušajo doseči predvsem z reaktivacijo mita o večnem vračanju, ki povezuje subjektovo vračanje k lastnemu izvoru z njegovim očiščevanjem. Ta proces sovпада z umetnikovim radikalnim prelomom z zgodovino ter z zavračanjem zgodovinske angažiranosti.

Dejanja ameriškega umetnika izražajo njegovo notranjo stvarnost, ki jo umetnik postavlja kot absolut. Objektivni prostor in kronološki čas namreč nimata zanj nobene vrednosti. Obstajata le še prostor in čas njegovega geste - svete, vitalne manifestacije, ki se nanaša na magični svet začetkov (Rowell, 1985; Simondon, 1958).

DEFINICIJA GESTE V GESTUALNEM SLIKARSTVU

Predstavniki gestualnega slikarstva pojmujejo gesto kot iracionalen gib roke, ki se izmika zavestnemu nadzoru svojega avtorja, in uporabljajo izraz gesta za označevanje sledi njegovega poteka. Gesta je nematerialna, nerefleksivna in abstraktna. Uteleša notranje gibanje subjektovega psihičnega dogajanja, saj je eden najčistejših izrazov njegovega nezavednega. Njen potek je neodvisen od slikarskega prostora. Determinira ga namreč subjektova močna potreba po samoizražanju, tj. po eksteriorizaciji lastne psihične stvarnosti.

Zaradi svojih kvalitativnih posebnosti se gestualno slikarstvo močno razlikuje od drugih slikarskih tehnik, npr. od polaganja barve s čopičem na platno. Ta namreč implicira načrtni, voljni, refleksivni gib ter zavedanje prostora in željo po njegovem oblikovanju na specifičen način. Slikarska tehnika nanašanja barve na platno ne more obstajati zgolj v prostoru (kar zadošča za obstoj gibnega slikarstva), ampak potrebuje materijo. S svojo konkretnostjo odseva predvsem zunanji svet in ne le subjektovo notranjosti. V nasprotju z dinamično gesto je statična.

KONCEPTUALNA POJASNITEV "GESTUALNEGA" OZIROMA "AKCIJSKEGA SLIKARSTVA"

Ugotavljanje razlogov za poimenovanje nove likovne smeri z nazivom "akcijsko" ali "gestualno" slikarstvo je temeljnega pomena za razumevanje njenih kvalitativnih posebnosti in njenega pomena za nadaljnji razvoj likovne umetnosti. Termin "akcija" (dejanje) je namreč v popolnem neskladju s pojmi, kot so npr. "reprezentacija", "figuracija", "objekt" in "podoba". Nastanek in uveljavitev novega gibanja v ameriški umetnosti so nekateri sodobniki označevali celo kot konec slikarstva, saj je koncept, na katerem temelji akcijsko slikarstvo, popolnoma drugačen od vseh dotedenjih konceptov, ki so pogojevali nastanek in razvoj likovne umetnosti.

Pojem dejanja, oziroma delovanja je v akcijskem slikarstvu mnogo pomembnejši od rezultata te dejavnosti, tj. izdelka. Gib je namreč pomembnejši od svojega zapisa na ekranu. Lahko bi celo rekli, da dejanje ni usmerjeno k nekemu končnemu cilju, ampak je namenjeno samemu sebi in subjektivemu spontanemu izražanju lastne notranjosti. Gesta mu namreč omogoča projekcijo lastnih, pretežno nezavednih psihičnih vsebin v objektivno stvarnost oziroma njihovo eksternalizacijo.

Gesta je izraz čistega psihičnega avtomatizma, značilnega za nadrealizem, ki se je pod Bretonovim vplivom razširil tudi v Ameriki. Rezultat njenega poteka po likovni ploskvi so različne objektivno zaznavne tvorbe. Te lahko zato razumemo kot registracijo subjektivega dejanja oziroma geste. Njen zapis na likovni ploskvi pomeni le fiksacijo trenutka v subjektivem izkustvenem toku. Zato ima umetnina kot njegov produkt sekundarno vrednost. Mnogo pomembnejši od nje je namreč ustvarjalni dej.

DISTINKTIVNE ZNAČILNOSTI GESTUALNEGA SLIKARSTVA

Za predstavnike akcijskega slikarstva je njihova gibna dejavnost mnogo pomembnejša in bolj reprezentativna kot miselni procesi, ki jo pogojujejo. V njej se namreč razkriva njihova identita, zato umetnika ni mogoče prepoznati s pomočjo proučevanja njegovega dela, ampak le v procesu njegovega ustvarjanja. Sredstva, ki jih pri tem uporablja (tj. likovni prostor in likovna materija), so neskončna in neizčrpna. Njihovo morebitno omejevanje determinira predvsem njegov duh (Kovačev, 1993b).

Konvencije, ki so utesnjevale umetniško ustvarjanje pred pojavom gestualnega slikarstva, so bile produkt subjektivega konceptualnega aparata in projekcije njegovih vsebin na likovno ploskev. Subjektivno priznavanje omejitev lastnega izkustva pred izkustvom samim je primerljivo s subjektivim priznavanjem omejitev lastne biti pred njeno aktivacijo oz. delovanjem. V nasprotju s svojimi racionalistično usmerjenimi predhodniki, ki pojmujejo zavedanje lastnega mišljenja kot zadosten

dokaz za lastno eksistenco ("Mislim, torej sem."), pojmujejo predstavniki gestualnega slikarstva kot dokaz za lastno eksistenco svoje gibanje oziroma delovanje in se pri tem držijo načela: "Delujem, torej sem."

Pri svojem srečanju z neskončnim zunanjim prostorom in materijo, tj. s sredstvom, ki je v celoti podrejeno njihovim nameram, so predstavniki gestualnega slikarstva popolnoma svobodni. To slikarsko gibanje namreč ne priznava zamenjave realnega dejanja oz. geste z virtualno izvedeno gesto v imaginarnem prostoru in ne dopušča nadomeščanja njenega razkritja z njeno reprezentacijo. Slikar stremi k realni konfrontaciji dveh svobodnih entitet z neznanimi dimenzijami, tj. sebe in prostora.

Gestualno slikarstvo temelji na novem, drugačnem konceptu prostora. Slednjega namreč pojmuje kot prizorišče oz. areno, ki je popolnoma odprta njegovemu dejanju. Ne priznava prostorskih omejitev tradicionalnega slikarstva, saj je bil prostor zanj omejen na površino, ki jo je bilo treba prekriti z barvo, medtem ko je prostor za pripadnike nove generacije polje, na katerem delujejo. Rowell (1985) zato poudarja, da je pikturalni prostor hkrati tudi slikarjev življenjski prostor in da je slikarstvo poklic življenja in vere.

Za gestualno slikarstvo je značilno, da prehiteva zavestni miselni tok. Njegov najpomembnejši predstavnik Jackson Pollock (1959) govori o lastni "biti na platnu" in poudarja, da se med slikanjem ne zaveda lastne dejavnosti oziroma je ne reflektira. Njegovih besed sicer ne smemo razumeti preveč redukcioniistično, saj se vsak slikar vedno vsaj šibko zaveda svojega likovnega ustvarjanja. Toda zaveda se zgolj njegovega poteka, ne pa tudi nastajajočega produkta. Ta v gestualnem slikarstvu niti ni več tako pomemben. Tudi zavedanje lastne dejavnosti je navadno zelo šibko, saj je umetnikovo ustvarjanje največkrat nenačrtno. Poteka namreč pod vplivom njegovih nezavednih impulzov in drugih nekontroliranih dejavnikov.

Novo slikarstvo prehiteva umetnikovo misel oziroma njegovo ozavedenje te misli. Ta fenomen je mogoče razložiti s pomočjo sodobnega pojmovanja multiplosti miselnih procesov, ki naj bi potekali sočasno na različnih ravneh zavestnosti. Zavesten naj bi bil le en miselni proces, vendar ga lahko v odvisnosti od različnih dejavnikov vsak trenutek nadomesti in izrine iz zavesti kateri koli od predzavestnih ali nezavednih procesov.

Domnevamo lahko, da vplivajo na spontano likovno ustvarjanje, značilno za gestualno slikarstvo, nezavedni miselni procesi. Slednjih se zavemo šele naknadno in ne sočasno z njihovim vplivanjem na gibno dejavnost mislečega subjekta. Njihov potek je razviden iz čutno zaznavne strukture na likovni ploskvi. Toda likovne strukture vseeno ne moremo primerjati z neposrednim zapisom električnih potencialov v možganih, ki ga dobimo na elektroencefalogramu. Pred svojim zapisom na likovni ploskvi se namreč miselni tok še preusmerja in preoblikuje.

UMETNIŠKA VREDNOST GESTUALNEGA SLIKARSTVA IN NJENE SIMBOLIČNE IMPLIKACIJE

Estetska vrednost gestualnega slikarstva ni nikoli rezultat subjektive namere po artikulaciji likovnih elementov v estetsko tvorbo, ampak je bolj stranski produkt njegovega ustvarjalnega procesa. Rowell (1985) poudarja, da bi lahko na simbolični ravni primerjali subjektivno ustvarjalno dejavnost s heroičnim dejanjem. Ta primerjava je aktualna predvsem tedaj, ko upoštevamo izredno pomembnost mitičnega mišljenja v ameriški mentaliteti. Motherwell (1965, V: Kozloff, 1965) namreč poudarja, da je bila za predstavnike gestualnega slikarstva gesta nekakšno ritualno dejanje oziroma tisto, kar sega v umetniku preko absoluta. V nasprotju z njim uvaja Rowell (1985) komparacijo gestualnega slikarja s toreatorjem in tako pokaže svoje močno precenjevanje življenjske pomembnosti umetnikovega ustvarjalnega giba. Kljub temu je njegova primerjava zanimiva, saj obstaja v gibni dejavnosti obeh akterjev precej podobnosti. Oba opredeljujeta lastne dimenzije z gibi. Pri tem je v njuni zavesti prisotna le nediferencirana predstava o lastnem neposrednem prostoru. Ne zavedata se niti širšega prostora okoli sebe niti morebitnih gledalcev v njem. Osredotočata se namreč le na trenutne prostorsko-časovne determinante svoje eksistence, ki na simbolični ravni prehajajo v neskončnost in večnost.

Dela gestualnih slikarjev, med katerimi po pomembnosti in reprezentativnosti izstopajo predvsem Pollockova dela, najlažje označimo kot predstavitev fizičnega in metafizičnega dejanja. Subjekt se namreč pri svojem ustvarjanju ne sooča le z belo plateno površino, kjer naj bi s pomočjo relativno skromnih izraznih sredstev ustvaril artikulirano celoto, ampak se sooča z neskončnim zunanjim prostorom, s praznino, tj. z ničem. V njegovih gestah je zajeta veličina njegovega izkustva in skromne dimenzije likovne ploskve ga ne morejo omejevati. Platno tako prehaja v prostor subjektive realne manifestacije samega sebe in mu omogoča simbolično širjenje v neskončnost. Njegovo širjenje je v realnosti omejeno na dinamični profil njegovega giba v svojem neposrednem okolju, saj se subjekt osredotoča le na trenutno stvarnost in ni sposoben niti predvidevanja niti refleksije preteklih dogodkov.

ZAKLJUČEK

Gestualni slikar uporablja konkretno materijo in iz nje ustvarja čutno zaznavne likovne strukture. Toda čeprav ne moremo zanikati nujnosti njene uporabe, je vrednost materije v likovni umetnosti zmanjšana na minimum. Omogoča sicer človekovo eksistenco (in s tem tudi eksistenco njegovega dela), vendar je njegova esenca spiritualna. Pri tem pa ne smemo pozabiti, da človekove esence kljub njeni spiritualnosti ne moremo ločiti od njegove realne (tj. mesene in senzualne) eksistence

ter je obravnavati neodvisno od nje. Prav ta namreč pogojuje subjektivno gibno dejavnost in omogoča njeno artikulacijo v likovni umetnosti.

LITERATURA

1. FAURE, E. (1964). Histoire de l'Art. L'Esprit des Formes. I, II. Paris: Jean-Pierre Faure.
2. HOFSTADTER, D. R., DENNETT, D. C. (1981). The Mind's I. Fantasies and Reflections on Self and Soul. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
3. KLEE, P. (1964). Théorie de l'Art Moderne. Bâle: Gonthier.
4. KOVAČEV, A. N. (1990a). Sporočilo umetnine. O spoznavni vrednosti likovne umetnosti. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
5. KOVAČEV, A. N. (1990b). Ekspresivna in reprezentativna vrednost likovnih prvin. IX. Posvetovanje psihologov Slovenije, Radenci.
6. KOVAČEV, A. N. (1992a). Psihopatološka umetnost - simbolični prikaz druge stvarnosti. Anthropos, 24 (3-4), 128-137.
7. KOVAČEV, A. N. (1992b). Grafično izražanje emocij in njegovi osebni korelati. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
8. KOVAČEV, A. N. (1993a). Kretnja kot komunikacijski dej in kot sredstvo samoizražanja. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
9. KOVAČEV, A. N. (1993b). Spoznavna artikulacija psihičnih vsebin in njihova grafična simbolizacija. Psihološka obzorja/Horizons of Psychology, 2 (2), 67-75.
10. KOVAČEV, A. N. (1994a). Colour preferences, meanings, and localization in space. 23rd Congress of Applied Psychology, July, 17-22, Madrid, Spain.
11. KOVAČEV, A. N. (1994b). Simbolične implikacije barv in njihov položaj na dimenziji ugajanja. Anthropos, 26 (4-6). (v tisku)
12. KOVAČEV, A. N., MUSEK, J. (1993). Grafična simbolizacija primarnih emocij. Psihološka obzorja/Horizons of Psychology, 2 (3-4), 31-50.
13. KOZLOFF, M. (1965). An interview with Robert Motherwell. Artforum, 4 (1).
14. PELLEGRINI, A. (1966). New Tendencies in Art. New York: Crown Publishers, Inc.
15. POREBSKI, M. (1978). Ikonosfera. Beograd: Prosveta.
16. ROSENBERG, H. (1964). The Axiomatic Object. New York: Horizon Press.
17. ROTAR, B. (1972). Likovna govorica. Ljubljana: Državna založba Slovenije, Maribor: Obzorja.
18. ROWELL, M. (1985). La Peinture, la Geste, l'Action. L'Existentialisme en Peinture. Paris: Editions Klincksieck.
19. SCHAFF, A. (1967). L'Aliénation de l'Action Sociale. Paris: Diogene.
20. SIMONDON, G. (1958). Du Monde d'Existence des Objets Techniques. Paris: Aubier-Montaigne.