

Ali obstaja kaj, kar bi se lahko imenovalo (s)likovna kompetenca*

JOŽEF MUHOVIČ

POVZETEK

Temeljno vprašanje, s katerim se ukvarja avtor v pričujoči razpravi, je vprašanje, ali komunikacija s slikovnimi (vizualnimi) znaki, zlasti tistimi, ki jih producira likovna umetnost, podobno kot komunikacija v verbalnem jeziku predpostavlja kakšno posebno semiološko kompetenco, in če - kakšno?

ABSTRACT

IS THERE SUCH A THING AS PICTORAL COMPETENCE

The fundamental question discussed by the author in this paper is whether communication by means of pictorial (visual) signs, especially those produced by the visual arts, represents, as in verbal communication, a special semiological competence, and if it does, what kind?

I. Konstatacija

Temeljno vprašanje, s katerim se bom ukvarjal v pričujoči razpravi, je vprašanje, ali komunikacija s slikovnimi znaki, zlasti tistimi, ki jih producira likovna umetnost, podobno kot komunikacija v verbalnem jeziku predpostavlja kakšno posebno semiološko kompetenco, in če - kakšno.

Komuniciranje v verbalnem jeziku je osnovano na posebni *jezikovni sposobnosti*, ki po eni strani omogoča transformacijo duhovnih vsebin v obliko jezikovnih znakov, se pravi njihovo znakovno informiranje (če pri tem izhajam iz izvornega pomena latinskih besed "*informare*" in "*informatio*", ki dobesedno pomenita "v-obliko-dajati"), po drugi strani pa obuditev oblike jezikovnih znakov in oblike njihovih medsebojnih odnosov v *pomen* jezikovnega sporočila, v jezikovno informacijo. To sposobnost imenujejo lingvisti *jezikovna kompetenca (linguistic competence)*. Naloga jezikovne kompetence je posredovanje med *vsebino* jezikovnega sporočanja in *obliko* znakovno artikuliranega jezikovnega izraza in narobe, ali krajše, posredovanje med signifikatom in signifkantom. Brez tega posredniškega sredstva, ki omogoča, da na temelju omejenega repertoarja izhodiščnih jezikovnih elementov in kombinatoričnih pravil oblikujemo in razumemo potencialno neskončno število jezikovnih izrazov jezika, ki ga obvladamo, čeprav jih nismo prej še nikoli srečali, si jezikovnega izražanja in komunikacije ne

* Pričujoča razprava je nastala v okviru posebne raziskovalne štipendije *Fondacije Alexandra von Humboldta*.

moremo niti zamisliti. Lingvistična raziskovanja jezikovne kompetence so sicer pokazala, da naletimo na precejšnje (filozofske) probleme, ko poskušamo teoretično razložiti in definirati izvor, nivoje in kompleksno operacionalno strukturo te posebne "sposobnosti operiranja z jezikovnimi znaki" (de Saussure),¹ te teoretične težave pa, kaže, ne ovirajo praktičnega funkcioniranja jezikovne kompetence, saj so oblike jezikovne komunikacije in njena dovolj velika učinkovitost kratkomalo dejstvo. Vsi, ki smo se kdaj učili tujega jezika, praktično vemo, kaj sodi k jezikovni kompetenci, ali bolje, vemo, na katerih zunanjih faktorjih temelji njena uspešnost. Vemo, da nam je komunikacija v tujem jeziku dostopna, če se naučimo njegove fonetike, leksike in sintakse, zlasti pa vemo, da ta komunikacija predpostavlja določeno znanje in učenje.

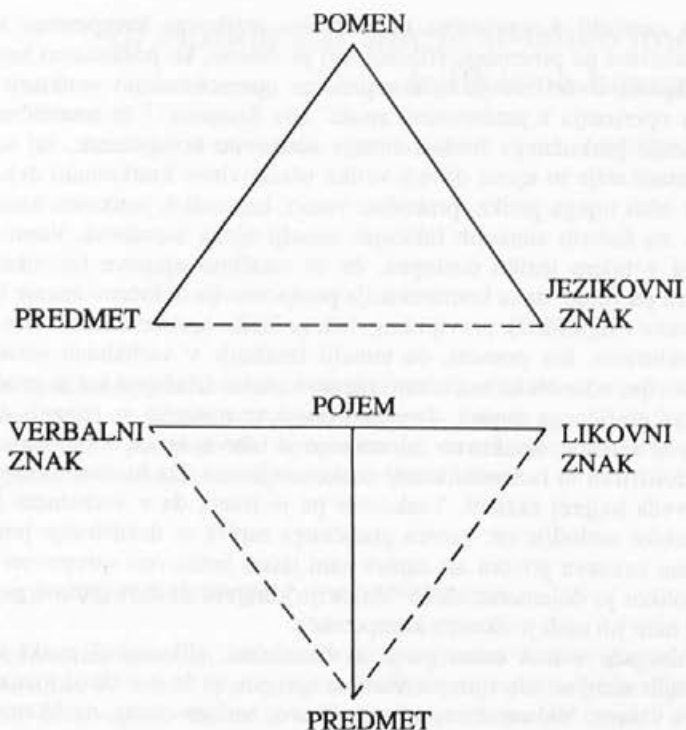
Označenec (Signifikat), pravijo lingvisti, se lahko oprime označevalca samo tedaj, če je ta strukturiran, kar pomeni, da temelji izražanje v verbalnem jeziku na strukturiranju materije, v kateri so realizirani njegovi znaki. Običajno sta to zvočna materija in/ali materija grafičnega zapisa. *Strukturiranost* te materije je zunanji dvojniki jezikovno izražene vsebine. Jezikovno informacijo je tako mogoče dobiti samo v primeru, da uspejo dešifrirati in razumeti ustroj znakovne forme. Da bi nam to uspelo, je treba to formo seveda najprej zaznati. Vsakomur pa je jasno, da v verbalnem jeziku čutna zaznava fonetske melodije oz. vzorca grafičnega zapisa za dešifriranje pomena ne zadostuje. Čutna zaznava govora ali zapisa nam jasno jezikovno spregovori samo tedaj, ko jo in v kolikor jo dojamemo skozi "dioptrijo" lingvističnih (v osnovi gramatikalnih) kategorij, ki nam jih nudi jezikovna kompetenca.

Čisto drugače v tem oziru pa je z vizualnimi, slikovnimi znaki in njihovimi sistemi. Pri njih nam, se zdi, njihova vsebina spregovori že kar skozi vizualno zaznavo dražljajskega vzorca. Vidimo fotografirano drevo, narisani obraz, naslikano pokrajino - in to nam običajno zadostuje. Nobene potrebe ne čutimo po tem, da bi vizualno zaznavo še kako dodatno "gramatikalno" oziroma strukturalno interpretirali. Tako je vsaj pri tistih vizualnih znakih in njihovih sistemih, ki reprezentirajo že obstoječe vizualne in prostorske objekte. Kadar imamo opraviti z vizualnimi signali ali simboli, ki so proizvod družbenih konvencij, ti znaki seveda zahtevajo poznavanje družbeno standardiziranih pomenskih korelacij, vendar pa bi to poznavanje (ne znanje!) po mojem mnenju le težko enačili s kompleksnim znanjem tistega tipa, ki ga v verbalnem jeziku obsega jezikovna kompetenca. Kaže torej, da v primeru vizualnih, (s)likovnih znakov ne obstaja nič, kar bi z Catherine Z. Elgin in Nelsonom Goodmanom lahko imenovali "*(s)likovna kompetenca*"².

Če si torej v verbalnem jeziku brez ustrezne jezikovne kompetence komunikacije ne moremo niti zamisliti, potem si v zvezi z vizualnimi sporočili enako težko zamislimo prav kompetenco analognega tipa. Ta inverzna situacija se mi zdi teoretično zanimiva in bi jo zato rad preveril. Še posebej v zvezi z znaki in znakovnimi sistemi, kakršne producira likovna umetnost. V ta namen bom najprej raziskal odnos med signifikatom in signifikantom v verbalnih in vizualnih znakih, nato pa primerjal še komunikacijske intence verbalnega in likovnega (umetniškega) komuniciranja.

¹ Cf. npr. K. Wexler & P. Culicover, *Formal Principles of Language Acquisition*, Cambridge: The MIT Press, 1980; V. E. Wanner & L. Gleitman, *Language Acquisition: The State of the Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1982; N. Chomsky, *Knowledge of Language. Its Nature, Origin and Use*, New York: Praeger Publishers, 1986 etc.

² Cf. Catherine Z. Elgin, *Representation, Comprehension and Competence*, v: Social Research, 51 (1984), str. 905-925; Nelson Goodman & Catherine Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, London: Routledge, 1988, str. 110-117 (nem. prev.: Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, str. 148-157).



Sl. 1 - Lingvistični trikotnik Ogdena in Richardsa.

II. Odnos med označencem in označevalcem v verbalnih in vizualnih znakih

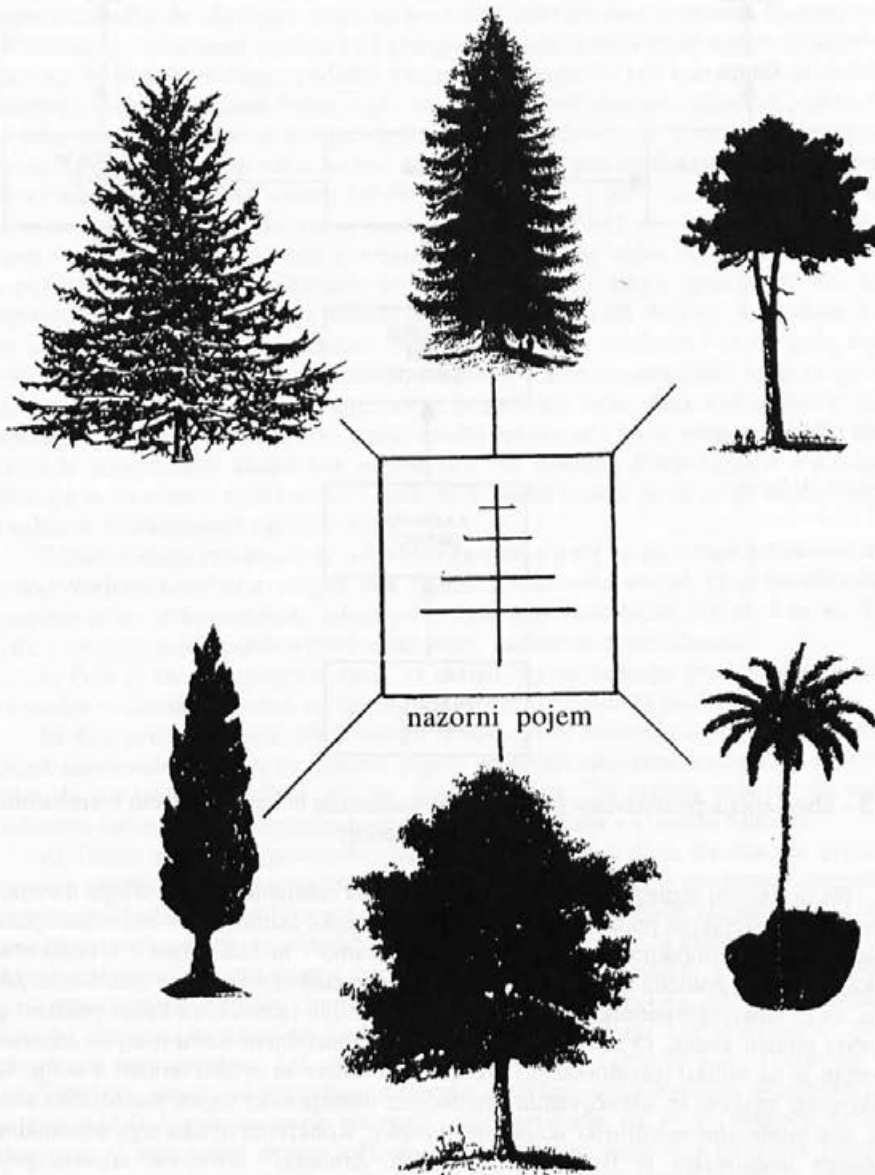
Izhajal bom iz dveh predpostavk: 1. iz predpostavke, da je temeljna (seveda pa ne edina) jezikovna operacija označevanje stvari in pojavov, ki se pričinja z njihovim poimenovanjem; in 2. iz predpostavke, da je obča struktura (relacija označenec-označevalec) verbalnih in vizualnih znakov enaka.³

Vzemimo preprost primer verbalnega in vizualnega (likovnega) označevanja predmeta drevo. Pri tem pa upoštevajmo lingvistično spoznanje, da označuje označevalec predmet prek pomena oz. pojma, ne pa kar neposredno. To lepo pokaže shema Ogden-Richardsovega⁴ lingvističnega trikotnika (sl. 1). Pri verbalnem označevanju prenašamo svojo idejo, svoj pojem v medij zvokov. Ker pa pojem predmeta "drevo" ne vsebuje zvočnih ampak zavest o vidnih in prostorskih lastnostih drevesa, smo v verbalnem izražanju prisiljeni z zvoki označevati stvari, ki same po sebi niso zvočne. Verbalni znak v tem pogledu nima nikakršne *nujne* zveze s predmetom, ki ga reprezentira. V primeru verbalnih znakov ni nobenega posebnega razloga, da bi bilo treba predmet oz. pojem "drevo" označiti ravno s tem zaporedjem glasov. Ker je temu tako, je verbalni znak lahko samo arbitraren. Zato lahko ima vsak verbalni jezik različne znake za isto vrsto predmetov: *arbor*, *tree*, *Baum*, *drevo* ipd. Da pa bi takšne arbitrarne znake lahko

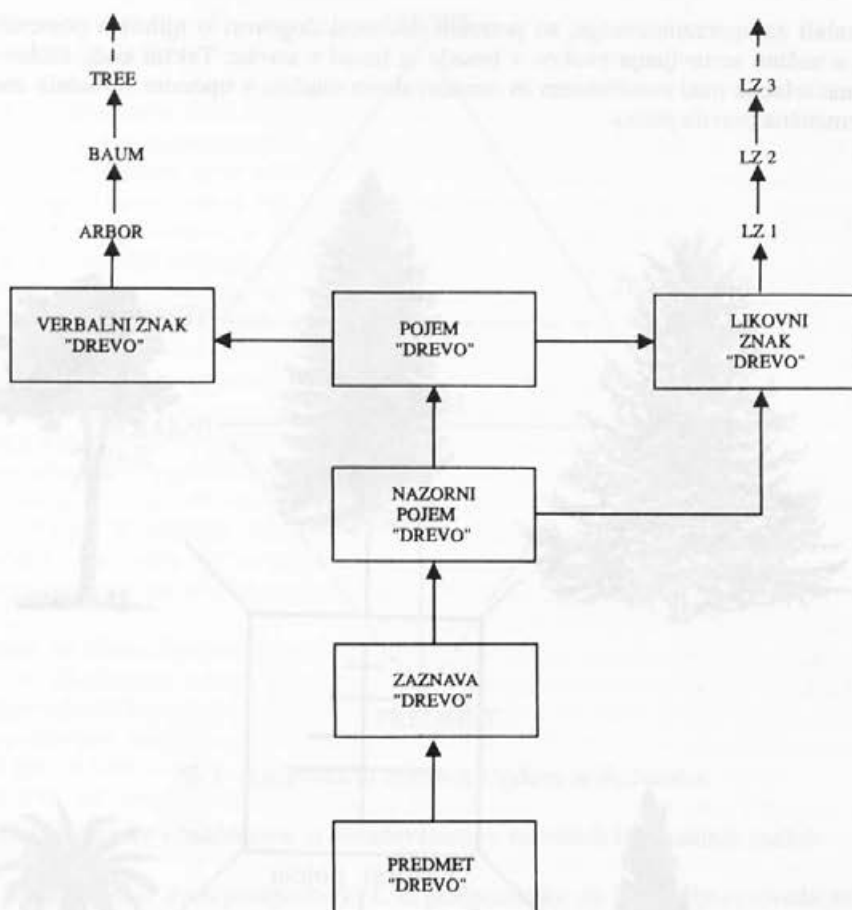
³ Cf. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, Ill.: University of Chicago Press.

⁴ Cf. Ogden, C. K. & Richards, I. A., *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and the Science of Symbolism*, London, 1923.

uporabili za sporazumevanje, so potrebni družbeni dogovori o njihovih pomenih, pa tudi o načinu sestavljanja zvokov v besede in besed v stavke. Takšni kodi, takšne normirane relacije med označencem in označevalcem vnašajo v uporabo verbalnih znakov sistematična pravila jezika.



Sl. 2 - Različne drevesne vrste in njihov nazorni pojem.



Sl. 3 - Shematična predstavitev zveze med označencem in označevalcem v verbalnih in (s)likovnih znakih

Pri (s)likovni reprezentaciji predmeta drevo pa ostajamo znotraj istega medija, na vidnem in prostorskem področju. Vizualne in prostorske lastnosti drevesa označujemo z vizualnimi in prostorskimi označevalci. Zato moramo - in tudi lahko - v (s)likovnem znaku v funkciji pomena nujno ohraniti določene *vizualno-prostorske značilnosti predmeta*, da bi lahko sprejemniki (s)likovnega znaka iz njih razbrali, za kateri predmet gre, se pravi pomen znaka. (S)likovni znak v tem referencialnem oziru torej ni arbitraren. Navezan je na obliko (prostorskega) predmeta in zmore to obliko izraziti v svoji. Med (s)likovnim znakom in označevanim predmetom obstaja neka nujna morfološka sorodnost, nek *minimalni morfološki skupni imenovalac*. Konkretna oblika tega minimalnega skupnega imenovalca je tisto, kar je Rudolf Arnheim⁵ imenoval *nazorni pojem* (*Anschauungsbegriff*) oz. *zaznavna kategorija* (*Wahrnehmungskategorie*). Nazorni poj-

⁵ R. Arnheim, *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*. Köln: Du Mont Verlag, 1972, str. 37; cf. tudi: R. Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1965; R. Arnheim, *Towards a Psychology of Art*, Berkeley and Los Angeles, 1966, str. 27-50.

mi so posplošitve invariantne vizualno-prostorske strukture določenega razreda prostorskih predmetov oz. pojavov (dreves, stolov, obrazov...) (sl. 2). Dejansko so to *miselni modeli* teh predmetov in pojavov. Kot miselni modeli pa imajo nazorni pojmi poseben značaj in zato tudi posebno funkcijo. Njihova posebnost je v tem, da so po eni strani tesno povezani s čutnimi zaznavami, po drugi strani pa so iz čutnih zaznav abstrahirani, tako da ohranjajo samo njihovo bazično vizualno strukturo. Nazorni pojmi zato ustvarjajo most med čutnim zaznavanjem in abstraktnim mišljenjem. In sicer tako tedaj, ko je potrebno čutne podatke zaznati in razumeti, kot takrat, ko je potrebno abstraktne miselne vsebine čutno (npr. znakovno) konkretizirati. Nazorni pojem "drevo" tako povzema stalne sestavine vseh posamičnih dreves in invariantne hierarhične odnose med njimi, ne opredeli pa niti oblike sestavin niti oblike odnosov. Opišem ga lahko v naslednji preprosti shemi: Drevo = deblo + veje + listi. Zelo direkten izraz takih nazornih pojmov so otroške risbe predmetov v predšolski in zgodnji šolski dobi. V našem vizualnem spominu obstajajo nazorni pojmi za vse vidne predmete in pojave, ki jih poznamo, saj bi teh predmetov in pojavov sicer ne mogli prepoznati, ker bi jih preprosto ne znali izločiti iz prostorskega kontinuuma in jih doživeti kot celote z lastnim ustrojem, funkcijo in pomenom. Nek predmet, piše Arnheim,⁶ je mogoče zaznati samo v primeru, da je njegovo zaznavno podobo (Wahrnehmungsbild) mogoče prirediti neki organizirani obliki. Zaznavanje stvari je mogoče samo zato, ker zaznavni aparat razpolaga s strukturalnimi tipi, ki imajo značaj splošnosti, jih je mogoče zlahka identificirati in so sposobni služiti kot organizatorične matrice. Razpolaganje z nazornimi pojmi pa je spontano, pridobljeno v naravni vizualni praksi in za svoje funkcioniranje ne zahteva reflektiranega razumevanja.

Označevanega predmeta in (s)likovnega znaka torej ne povezuje nikakršna umetno dogovorjena korelacija, ampak nek skupni *strukturalni model*, ki je označevanemu predmetu lahko zelo podoben, lahko pa je tudi zelo abstrahiran (cf. sl. 3 in 4). To pa vnaša v označevanje s (s)likovnimi znaki nekaj zanimivih specifičnosti.

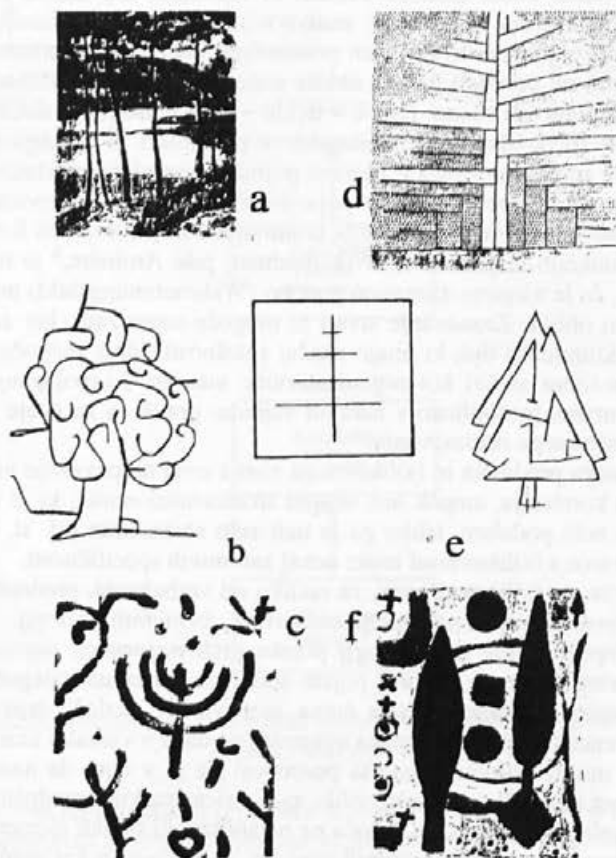
a) Prva je ta, da (s)likovni znak, za razliko od verbalnega, predmeta ne označuje na temelju vsebinskih, ampak na temelju *oblikovnih, formalnih analogij*.

b) Ker prepoznavanje teh analogij poteka prek *nazornega pojma*, ki je njihov skupni imenovalček, in ker je nazorni pojem spontana zaznavna kategorija, je, drugič, jasno, da jih lahko spontano aktivira čutna zaznava. To razloži dejstvo, da nam je predmetna referenca (s)likovnega znaka avtomatično dana v vizualni zaznavi.

c) Tretja, morda najpomembnejša posebnost pa je v tem, da nazorni pojem, ki povezuje predmet in (s)likovni znak, obliki znaka sicer striktno predpisuje elemente in njihovo strukturalno hierarhijo, ne določa pa natančno niti oblike elementov niti oblike hierarhije, predvsem pa ne označevalnih sredstev in načinov, s katerimi sta obe obliki lahko realizirani. Nazorni pojem drevo je tako mogoče uresničiti z uporabo zelo različnih označevalnih sredstev (linij, svetlostnih vrednosti, barv) oz. njihovih kombinacij, zlasti pa na zelo različne in različno kompleksne načine, kar dokazujejo likovne upodobitve istih motivov (cf. sl. 4). Na referencialni ravni je torej (s)likovni znak standardiziran, vezan na vizualno-prostorsko strukturo označevanega predmeta, raven njegove *oblikovne formulacije* pa nudi obilo svobode, ki jo je mogoče kreativno izkoristiti. V tem oziru smem reči, da ima (s)likovni znak dva temeljna pomenska nivoja: *referencialnega* in *formalnega*, čeprav je zaradi tesne zveze s prostorsko

⁶ "... Die Wahrnehmung paßt ihrem Rohmaterial Schablonen von relativ einfacher Form an, und diese nenne ich Anschauungsbegriffe oder Wahrnehmungskategorien. (...) Worauf es hier ankommt, ist, daß ein Gegenstand nur insofern wahrgenommen wird, als sein Wahrnehmungsbild einer organisierten Form einpaßbar ist.", R. Arnheim, *Anschauliches Denken*, str. 37.

strukturo označenega predmeta to morda na zunaj manj vidno. S prvim usmerja pozornost na označevani predmet, z drugim na domiselnost in morfološko kompleksnost njegove *znakovne artikulacije*. Prvi nivo, ki temelji na - večji ali manjši - vizualni podobnosti s predmetom, nam je avtomatično dostopen skozi spontano vizualno izkušnjo, drugega, ki se kaže v načinu organizacije označevalca in je rezultat produktivnega mišljenja, pa ne more aktivirati naravno vizualno, ampak samo specifično produktivno mišljenje, ki ga je tudi proizvedlo.



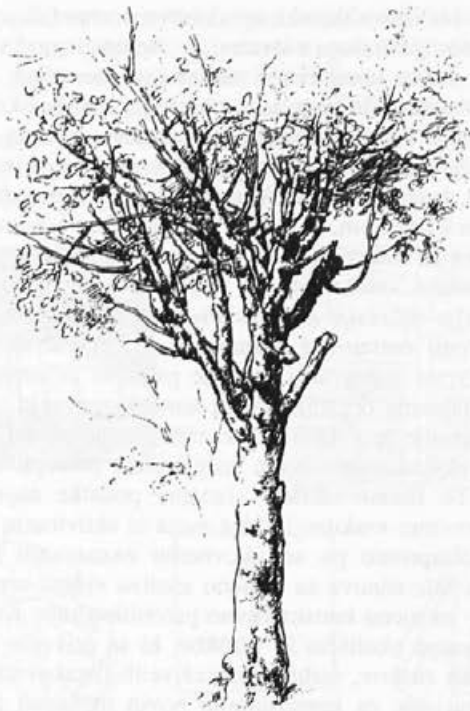
Sl. 4 - Različne slikarske predstavitve predmeta "drevo" slikarja Paula Kleeja (1879-1940)

- a) *In Elfenau bei Bern*, 1906, olje na kredni podlagi na papirju, 33,5 x 25,5 cm (Stiftung F. Klee, Bern)
- b) *Baum U*, 1940, svinčnik, 29,5 x 21 cm (Stiftung F. Klee, Bern)
- c) *Stöße* (detajl), 1938, klejne barve, 21 x 27 cm (Stiftung F. Klee, Bern)
- d) *Einsamer Tannenbaum*, 1932, olje na kartonu, montiranem na les, 48 x 27
- e) *Tannenbaum*, 1940, svinčnik, 29,5 x 21 cm (Stiftung F. Klee, Bern)
- f) *Der Friedhof* (detajl), 1939, klejne barve na papirju, 37 x 49,6 cm (Stiftung F. Klee, Bern)

Če si pogledamo različne slikarske upodobitve dreves (cf. npr. sl. 5, 6 in 7) s stališča vsakdanjega vizualnega dialoga s stvarmi, je vsebina tega dialoga vsakokrat enaka, tj. pomen drevo, saj vsaka upodobitev realizira v nazornem pojmu "drevo" konzervirano prostorsko strukturo drevesa, ta struktura pa je tista fiksna shema, ki jo vizualna zaznava v znanem vzorcu spontano prepozna. Seveda pa običajna vizualna zaznava ne opazi, da je nazorni pojem "drevo" v vsakem primeru realiziran z drugačnimi sredstvi in na drugačen način. Vizualna zaznava je vedno usmerjena k predmetu zaznavanja, ne pa k načinom, na katere je do zaznave predmeta prišlo. Zaznava ni introspektivna. Zaznava je reakcija, ki ne ve za svoje vzroke in ne za posledice. Običajna zaznava v ikonskem znaku aktivira referenčno, ne opazi pa (ob)likovne plati pomena, ki predpostavlja *refleksijo in razumevanje poti in načinov produkcije zaznav*, tj. prehod na novo vrsto notranjega zaznavanja in prehod na višjo raven psihične dejavnosti.⁷ Ta nova vrsta zaznavanja in višje psihične dejavnosti je v tem primeru likovno zaznavanje znakovne organizacije in temu zaznavanju ustrezno likovno mišljenje. Vizualno zaznavanje je v kontaktu z zaznavnimi situacijami omejeno na tiste podatke, ki jih lahko ekstrahirajo v njem stabilizirane perceptivne sheme, kakršne so npr. nazorni pojmi. Te sheme izbrane vizualne podatke zaprejo v fiksne pojave vsakdanjosti, ki jim pravimo vsakdanji videz sveta in aktiviranje tega videza je končni rezultat zaznavanja. Nasprotno pa so likovnemu zaznavanju in mišljenju rezultati vizualnega zaznavanja šele osnova za kritično analizo videza stvarnosti in - ko gre za likovno ustvarjalnost - za njeno konstruktivno preoblikovanje. Kritična likovna analiza je namenjena razumevanju okoliščin in vzrokov, ki so privedle do takega ali drugačnega videza prostora ali znakov, razbijanju preživelih (znakovnih) shem (vidne) vsakdanjosti, likovno ustvarjanje pa konstruiranju novih možnosti eksistence prostora in znakovnih form. Likovno mišljenje razkrene okostenelost vsakdanjega vidnega prostora in znakovnih reprezentacij objektov v njem in ta prostor ter znakovne forme preoblikuje v nove, historično in družbeno sprejemljivejše oblike. Akt tega preoblikovanja je imantna vsebina likovne produkcije in s tem likovno proizvedenih znakov. Likovna podoba drevesa torej ne pomeni samo predmetne reference "drevo", ampak še veliko več. Skozi njo se kaže likovnikov odnos do sveta vizualne stvarnosti, do že obstoječih oblik in načinov njene znakovne artikulacije, do medija izražanja, še posebej pa njegov predlog nove označevalne oblike in možnosti. Podoba drevesa in likovna umetnina nasploh se tako kaže kot projekcijsko polje družbeno in historično pogojenega individualnega dojemanja vidne stvarnosti in prostora, v katerem skuša likovni ustvarjalec izraziti svojo zamisel, zamisel svoje likovne resničnosti. Likovnikova zamisel je neke vrste projekt za preoblikovanje vsakdanje čutne in privajene znakovne vsakdanjosti v novo resničnost, ki bo v skladu s čustvenimi in razumskimi potrebami človeka v določenem času in družbi. Zato je likovna podoba umetnikove zamisli nujno različna od videza vsakdanjega sveta, čeprav mu je lahko tudi podobna. In ravno iz razlike med objektivno vizualno podobo stvarnosti, med vsakdanjim vizualnim zaznavanjem kot površinskim in fiksiiranim videzom stvarnosti ter likovno znakovno formo kot kritično in konstruktivno podobo stvarnosti je mogoče razbrati, kaj je človeka v določeni družbi in dobi prizadelo in zanimalo, česa si je želel in česa ni maral. Likovna podoba drevesa torej pove najmanj toliko kot o drevesu tudi o avtorju in okoliščinah, v katerih je nastala.⁸

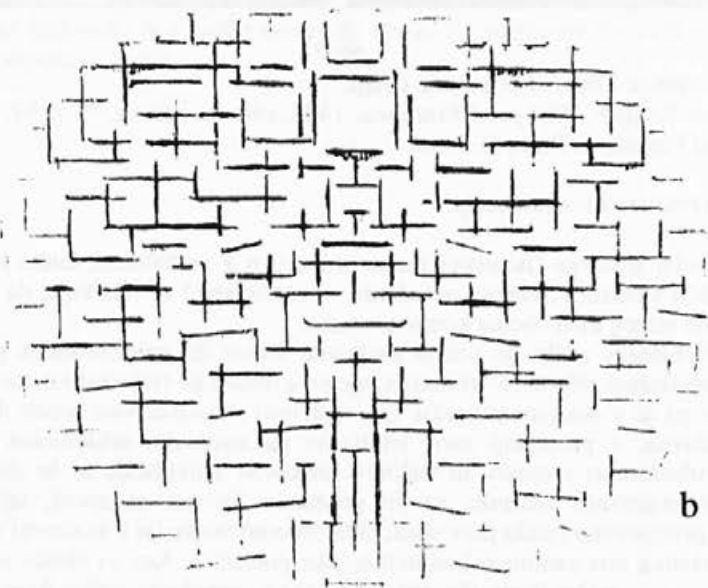
⁷ Cf. Lev Vigotsky, *Thought and Language*, Cambridge: The MIT Press, 1962, str. 221-222.

⁸ Cf. Milan Butina, *Elementi likovne prakse*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982, str. 141-161; isti, *Slikarsko mišljenje*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984, str. 229-263 (pos. str. 238-245); isti, *K problematiki definicije likovnega jezika*, Likovne besede, 3 (1987), str. 21-28.



Sl. 5 - Leonardo da Vinci (1452 - 1519) ali Cesare da Sesto (1480 -1521): *Drevo*, pero in tuš na skici iz črne krede na plavem papirju, 51 x 34 cm, The Royal Library, Windsor Castle.

Teh vsebin, ki temeljijo na reflektiranju *razlike* med strukturo videza označevanega predmeta in strukturo videza njegove znakovne podobe in jih je mogoče izluščiti samo z analizo formalnih odnosov med elementi znakovne forme, pa nam ne more posredovati običajna čutna zaznava, katere temelj je ugotavljanje podobnosti, ampak samo likovno mišljenje, ki je sposobno zaznati in razumeti formalne relacije in razlike. V tem oziru lahko rečem, da pomen likovnih znakov in znakovnih sistemov, podobno kot pomen verbalnih, ni direktno izluščena kvaliteta, ampak za aktiviranje zahteva posebno sposobnost operiranja z likovnimi znaki, ki mora poleg sposobnosti vizualnega zaznavanja in poznavanja standardiziranih simboličnih konvencij vsebovati še specifično sposobnost likovnega zaznavanja, poznavanje likovnega mišljenja in likovnih pojmov. To sposobnost lahko po mojem mnenju imenujemo *(s)likovna kompetenca* [(artistic) pictorial competence]. Ta je nujna tako za produkcijo kot za doživljanje (s)likovnih znakov. In to toliko bolj, kolikor se od običajne komunikacije s slikovnimi znaki, pri kateri je poudarek prvenstveno na predmetni referenci, odmikamo v smeri oblikotvorno poudarjeno inventivne znakovne komunikacije, kakršna je značilna za likovno umetnost, in kolikor bolj se od ikonske oblike znakov odmikamo v smeri nepredmetnih ("abstraktnih") znakovnih artikulacij, kakršne je razvila moderna likovna umetnost.



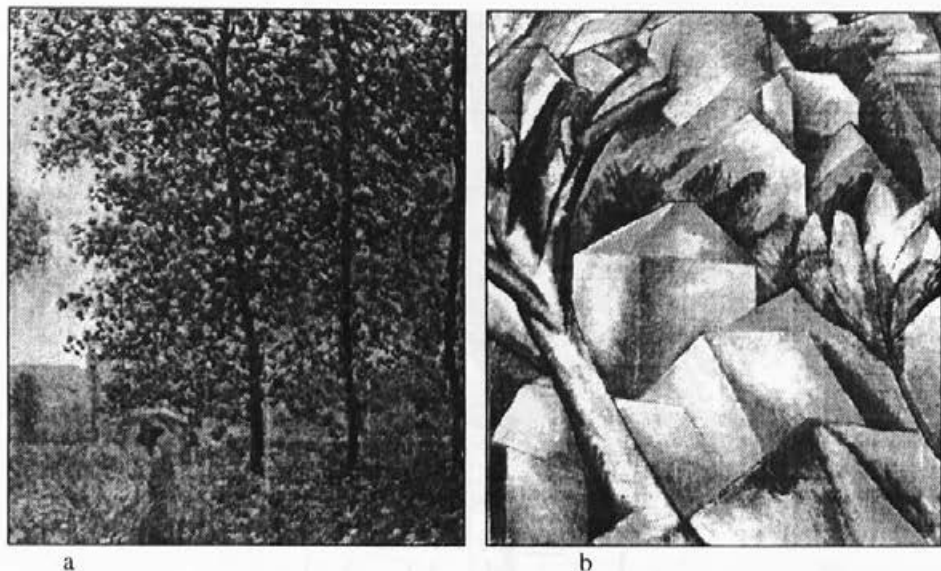
Sl. 6 - Piet Mondrian

a) Drevo, 1910, risba s kreda, 31 x 44 cm, Gemeentemuseum, La Haye

b) *Pier und Ozean*, 1911, risba s svinčnikom, 11 x 16 cm, Coll. Harry Holzmann, New York

Identifikacija in - npr. v likovnem izobraževanju dnevno potrjevano - praktično funkcioniranje (s)likovne kompetence⁹ pa, tako kot v primeru jezikovne kompetence, še prav nič ne pomeni, da je to kompetenco mogoče teoretično zlahka definirati in konceptualizirati. To je stvar dolgoročnega raziskovalnega programa.

⁹ Cf. op. 2.



Sl. 7

a) Claude Monet: Topoli v pokrajini, detajl.

b) Georges Braque: *Hiše pri l'Estaqueu*, 1908, olje na platnu, 73 x 59, 5 cm, Coll. Margit und Hermann Rumpfa, Bern.

III. Dve smeri komunikacije

Če sedaj slikovne (ikonske) znake primerjam z verbalnimi, lahko rečem, da se njihova obča struktura (relacija označenc - označevalec) ne razlikuje, da pa se precej razlikuje tip relacij med obema komponentama.

V verbalnem znaku je odnos znakovne forme do označevanega predmeta, tj. njegova predmetna referenca arbitrarna, njegova oblika pa (leksikalno) standardizirana. Nasprotno pa je v slikovnem znaku, (perceptivno) standardiziran odnos do označevanega predmeta, v precejšnji meri arbitrarna pa znakovno artikulirana oblika tega odnosa. Arbitrarnost sredstev in načinov znakovne artikulacije je še zlasti velika v znakih in znakovnih sistemih, ki jih producira likovna umetnost, saj se likovna umetnost prvenstveno izraža prav skozi oblikotvorno *invencijo* v znakovni artikulaciji.

Ta razlika ima zanimive komunikacijske posledice. Ker so oblike odnosov med označencem in označevalcem (fonetika, leksika) v verbalnem jeziku fiksne in standardizirane in ker so standardizirana tudi pravila njihovega povezovanja v večje in kompleksnejše jezikovne celote (sintaksa), je mogoče vnaprejšnje učenje teh standardov, kar nam, ker so verbalna sporočila vedno in nujno oblikovana v skladu z njimi, verbalno komunikacijo zelo olajša. Srečevanje z znanimi oblikami in (po)znanimi zaporedji teh oblik olajšuje dostop do verbalne informacije. Zato je verbalni jezik v komunikacijskem oziru tudi tako udoben in učinkovit.

Čisto drugače pa je z likovnimi znaki in njihovimi sistemi. V likovni umetnosti ni standardiziranih pomenov oblik, ker v njej ni vnaprej znanih oblik. V likovni umetnosti prihajamo vedno pred nove oblike in neznane odnose med njimi, katerih pomen moramo samostojno odkriti, ne da bi se pri tem lahko zanašali na vnaprej utrjene kode. Smisel vsakdanjega verbalnega jezika je prilagajanje duhovnih vsebin standardiziranim

in konvencionalnim kodom, bistveno prizadevanje umetnika pa je v tem, da ustvari nov, individualni kod, ki odstopa od konvencionalnih pravil. Bistvo vsakdanjega verbalnega jezika je v *uporabi* koda, bistvo umetnosti pa v njegovem *izumu*.¹⁰ Prav ta inovacija v kodu pa povzroča, da so umetniške forme - zlasti v času svojega nastanka - komunikacijsko tako težavne. Kot je lepo opazil *Meyer Schapiro*,¹¹ jih v nasprotju s formami vsakdanjega verbalnega jezika karakterizira visoka stopnja *nekomunikativnosti*, ki pa, kot bi se lahko zdelo na prvi pogled, sploh ni tako zelo moteč faktor. Schapiro je celo prepričan, da je ta visoka stopnja nekomunikativnosti ravno tisto, zaradi česar sta slikarstvo in kiparstvo v današnjem času tako zanimiva. Iz slike ne moreš izvleči sporočila z navadnimi sredstvi; navadna pravila komunikacije tu ne veljajo, nikakršnega jasnega koda ali trdno določenega slovarja ni, nobene gotovosti učinka v času prezentacije. Ko je slikarstvo postalo abstraktno in je opustilo funkcijo reprezentacije, je poudarjeno dosegljo stanje, za katerega se zdi, da premišljeno ovira komunikacijo.

To kaže, da se verbalno in likovno komuniciranje gibljeta na dveh komunikacijskih ravninah, zlasti pa v dveh različnih smereh. Verbalna komunikacija se zateka v rutiniranje svojih operacij, da bi dosegla večjo učinkovitost, umetniška (likovna, literarna, glasbena) komunikacija pa rutinsko komunikacijo zavestno in hote ovira, s čimer nas prisiljuje, da se z njenimi sporočili dalj časa in reflektirano ukvarjamo in se s tem dvignemo nad šablonski in rutinski odnos do sveta, do znakovne komunikacije in do (s)likovne kompetence same.

¹⁰ Cf. A. Koestler, *The Act of Creation*, London: Pan Books, 1970, str. 382.

¹¹ Cf. Meyer Schapiro, *Recent Abstract Painting* (1957), in: M. S., *Modern Art, 19th & 20th Centuries*, Selected Papers, New York: Georg Braziller, 1987, str. 322-325.