

LIKOVNI ARTEFAKT KOT OBJEKT FASCINACIJE

K RAZUMEVANJU SEMIOTIČNE NARAVE LIKOVNIH DEL

Jurij SELAN

Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, Kardeljeva ploščad 16, 1000 Ljubljana,
Slovenija

jurij.selan@pef.uni-lj.si

Povzetek

V članku avtor obravnava likovno umetniško delo kot objekt fascinacije. Objekti fascinacije so stvari in pojavi v svetu, ki uspejo v nas vzbuditi posebna doživetja. Ob tovrstnih trenutkih intenzivnosti se kot bistveno zastavlja vprašanje, ki je tudi temeljno vprašanje umetnosti: kaj je tisto, kar nas v umetniškem objektu kot objektu fascinacije navdušuje? Avtor to vprašanje na področju likovne umetnosti naslovi skozi razliko med vsakdanjim (besednim, vizualnim) in poetičnim (literarnim, likovnim) izražanjem.

Razliko spremlja v različnih semiotičnih relacijah: med modeli in artefakti, alografsko in avtografsko umetnostjo, semantično in estetsko informacijo ter denotacijo in eksemplifikacijo. Razmišljanje o teh relacijah avtorja vodi k argumentaciji kompleksnosti in vmesnosti kot tistih pojmov, ki bistveno okarakterizirata semiotično naravo likovnega artefakta kot objekta fascinacije. Za naravo likovnega artefakta kot objekta fascinacije se namreč zdi, da se kaže kot vmesnost, ki uspe naše izkustvo ohranjati v pulzirajočem in polemичnem odnosu med različnimi semiotičnimi polarnostmi.

Ključne besede: likovna umetnost, avtografska umetnost, alografska umetnost, semantična informacija, estetska informacija, modeli, artefakti, kompleksnost, vmesnost.

Artwork as an Object of Fascination. Towards an Understanding of the Semiotic Nature of Artworks

Abstract

158

In the article, the author explores the problematic of the artwork as an object of fascination. Objects of fascinations are things and phenomena in the world that are able to evoke in us significant and intensive experiences. Regarding such moments of intensity, the following question arises, that is also the essential question of art: what fascinates us in the artwork as an object of fascination? In the field of fine arts, the author addresses this issue by observing the differences between everyday (verbal, visual) and poetic (literature, fine arts) language. This is analyzed through several semiotic relations, such as the relation between models and artefacts, allographic and autographic art, semantic and aesthetic information, as well as denotation and exemplification. By thinking through these relations, the author suggests the complexity and in-betweenness as those concepts that most appropriately conceptualize the nature of the artwork as an object of fascination from the semiotic point of view. Namely, the artwork as an object of fascination appears to be characterized as an intriguing semiotic entity being in the in-between of different polarities.

Keywords: visual arts, autographic art, allographic art, semantic information, aesthetic information, models, artefacts, complexity, in-betweenness.

1. Uvod: Objekt fascinacije kot klicalec

Človek občasno naleti na izkustva posebne vrednosti. Tovrstna doživetja srečamo tudi v umetnosti, kjer jih protestantski duhovnik Henri J. Nouwen, ko opisuje svoje srečanje z Rembrandtovo sliko *Vrnitev izgubljenega sina*, imenuje izkustva »preproste sreče« (Nouwen 2006, 10),¹ filozof Hans Ulrich Gumbrecht pa jim pravi »trenutki intenzivnosti« (ang. *moments of intensity*) ali »stanja sinhronije s stvarmi v svetu« (ang. *to be in sync with the things of the world*) (Gumbrecht 2004, 100, 144). Kot ugotavlja Gumbrecht, je glede tovrstnih doživetij najbolj intrigantno naslednje vprašanje: pod kakšnimi pogoji se tako doživetje lahko razvije ali kako se pride tja (prim. Gumbrecht 2004, 137)? Izhodišče za premislek tega lahko zato najdemo v izkustveni naravnosti otroka, ki ima vse ljudi, stvari in dogodke za nekakšne *objekte fascinacije*, kot Gumbrecht pravi stvarem in pojavom, ki uspejo v nas aktivirati posebna doživetja. Kot pravi filozof George Steiner, so za otroka stvari in pojavi nekakšni *klicanci*, ki ga »[...] vpeljejo [ga] tako v radost, kakor v bojazen« (Steiner 2003, 164). Zdi se torej, da je »premik« v doživetja intenzivnosti posledica neke notranje moči objekta fascinacije, njegove navzočnosti. Od objekta fascinacije je tako doživetje najprej odvisno v eksistencialnem smislu: sproži se lahko le tedaj, ko »klicalec« pride na naš prag« (Steiner 2003, 156). Kot drugič pa je odvisno v operacionalnem smislu, saj ta klicalec očitno ne more biti kakršen koli, pač pa mora imeti neke posebne lastnosti, s katerimi lahko pokliče in fascinira. Zato se ob tovrstnih trenutkih intenzivnosti kot bistveno zastavlja prav vprašanje, ki je tudi temeljno vprašanje umetnosti. Z Gumbrechtom in Steinerjem ga lahko postavim takole: kaj je tisto, kar nas v umetniškem objektu kot objektu fascinacije navdušuje? Na kakšen poseben način nas umetniško delo kot klicalec, ko pride na naš prag, pokliče?

159

1 V psihiatriji je znan t. i. *Stendhalov sindrom*, ki opozarja na skrajne primere takšnih doživetij. Gre za psihosomatsko stanje, ki se pojavi pri nekaterih posameznikih, ko jih doživetje umetnin v živo tako fascinira, da povzroči pospešen srčni utrip, omotico, zmedenost in celo halucinacije. V skrajni obliki to lahko terja tudi bolnišnično in psihiatrično oskrbo. Graziella Magherini je takšne pojave v Firencah leta 1979 diagnosticirala in opisala na več kot sto primerih turistov. Sindrom se imenuje po Stendhalu, ki je o pojavu takšnih simptomov pri sebi poročal ob svojem obisku Firenc (cf. Magherini 1989).

V prispevku se bom osredotočil na semiotični vidik tega vprašanja. Objekt fascinacije na področju likovne umetnosti namreč lahko razumemo kot likovni znak, kar sugerira, da posebna doživetja vzbuja s svojo posebno semiotično naravo. To bom poskušal osvetliti skozi primerjavo nekaterih razlik med *vsakdanjim* (besednim, vizualnim) in *poetičnim* (literarnim, likovnim) izražanjem.² Predvsem me bodo zanimale razlike v komunikacijskih intencah ter razlike v odnosu med označencem in označevalcem.

2. Modeli in artefakti

160 Človek biva v dveh sferah eksistence, ki ju filozof Paul Ricoeur imenuje sfera *biosa*, torej narave, in sfera *logosa*, torej družbe. Ricoeur zato ugotavlja, da posameznik v svojem delovanju sočasno vselej izgrajuje dve identiteti: *idem-identiteto* in *ipse-identiteto* (pri. Dauenhauer 2005). Identiteta enakosti (lat. *idem*, »enak«) na temelju družbenih konvencij človeka veže z drugimi ljudmi ter ga definira kot njim enakega (vsi smo »enaki pred zakonom«), identiteta istosti pa je človekova absolutna enkratnost »po naravi«. Kakor sta dva človeka lahko le enaka, nikoli pa ista (lat. *ipse*, »sam«), je tudi vsako človekovo izražanje dogodek, ki je po eni strani v svoji časovni in prostorski enkratnosti neponovljiv, po drugi strani pa je lahko v družbenem kontekstu enak drugemu izrazu. Človekov izraz zato ni absolutno ponovljiv, pač pa je relativno ponovljiv.

Vsako človekovo izražanje se torej artikulira na meji med naravno enkratnostjo in neponovljivostjo ter družbeno tipičnostjo in ponovljivostjo.

² Zakaj poudarjam besedi »poetična« in »vsakdanja«? Zato ker smatram, da semiotične razlike prečijo delitev besedno izražanje–likovno izražanje predvsem, kolikor se pokrijejo tudi z delitvijo vsakdanje izražanje (besedno, vizualno ...)–poetično izražanje (literarno, likovno ...). Milan Butina to razliko opiše kot razliko med *vsakdanjo* in *produktivno prakso* ter med *vsakdanjim* in *produktivnim mišljenjem*. Vsakdanja praksa so tiste dejavnosti, ki jih v življenju opravljamo, da lahko preživimo. Te so v veliki meri spontane in rutinizirane, mišljenje, na katerem temeljijo, pa je nereflektirano in avtomatizirano. To seveda ni slabo, ravno obratno, je zelo pomembno, saj bi drugače morali v preživetje vložiti preveč energije. Pomembna oblika vsakdanje prakse je vsakdanja besedna komunikacija, prav tako pa tudi vsakdanje vizualno zaznavanje. Na drugi strani je namen produktivne prakse ustvarjati, česar v naravi ni, a kar je mogoče ustvariti v preoblikovanju obstoječega. Takšna produktivna praksa je na ravni besednega izražanja literatura, na ravni vizualnega pa likovna umetnost (prim. Butina 1995, 13–24).

Takšna dinamika ima v različnih človekovih izražanjih – kot rečeno, me bo zanimala predvsem primerjava med vsakdanjim besednim in poetičnim likovnim izražanjem – različne značilnosti. Način, kako se to razmerje vzpostavi, je namreč odvisen od namena oz. funkcije komunikacije, ki ji je izražanje namenjeno.

Ko filozof Nelson Goodman (1988) spremlja razvoj jezikovnih sistemov, ugotavlja, da so se v nekaterih človekovih izražanjih zaradi učinkovitejšega sodelovanja med ljudmi pojavili mehanizmi, ki komunikacijo lajšajo: ki omogočajo prenašanje pomena neodvisno od omejitev materialnosti časovno-prostorskega trenutka. To se je zgodilo v vsakdanji (besedni in vizualni) komunikaciji. Takšno transcendiranje materialnosti komunikacije omogoča proces t. i. *alografskosti*, ki pomenonosne lastnosti nekega izraza opredeli kot bistvene ali konstitutivne, lastnosti, ki so vezane na način artikulacije in proces, ki jih je naredil, pa kot nebistvene ali kontingentne (prim. Goodman 1988, 116). Goodman zato takšna sporočila imenuje alogravska, sam pa jih imenujem *modeli* (prim. Selan 2013). V modelih se torej pomen in artikulacija materialnosti jasno razločita. Ta razdelitev se nato utrdi s pomočjo notacije, kodirnega postopka, ki določi kriterije enakosti zapisa (ang. *score*), po katerih se ta lahko javlja v različnih materialnih artikulacijah kot enako sporočilo.

Vendar takšno lajšanje transmisije pomena ni smoter vsake komunikacije. Določene oblike komunikacije (lahko jih imenujem *poetične*; iz gr.: *poiesis*, »ustvarjati«) so ostale v službi bolj celovitega doživljanja, zato v njihovih izrazih ni prišlo do delitve med bistvenim pomenom in nebistvenimi materialnostmi, saj je ravno način artikulacije materialnosti tisti, ki v pomembni meri aktivira doživetje. Takšne izraze Goodman poimenuje *avtogravske*, sam pa jih imenujem *artefakti* (prim. Selan 2013). Za artefakte je torej značilno ravno nasprotno kot za modele: zaradi poudarka na procesu artikulacije njihova materialnost stopi v ospredje in vpliva na pomen. Obliko komunikacije z artefakti, v katerih se materialna prezenca nekako »preliva« preko semantičnega pomena in ga »moti«, lahko zato označim kot obliko *otežene komunikacije*, otežene seveda le v tem smislu, kot pravi Gumbrecht (prim. 2004), da nam je izjemno težko stvari ne brati in predvsem občudovati.

3. Med alografskimi in avtografskimi umetnostmi

Goodman razliko med alografskim in avtografskim prenese tudi v polje umetnosti, pri čemer loči *alografske* in *avtografske umetnosti*. Za primer prvih daje glasbo in literaturo, saj lahko ob predpostavki, da izvajamo enak zapis (ang. *score*), ki v različnih izvedbah definira enako delo, umetniška dela ponavljamo, izvajamo in reproduciramo v različnih materialnih artikulacijah. Nasprotno je za *avtografske umetnosti*, med katere Goodman umesti likovno umetnost, značilno, da ni mogoče pokazati na nobeno materialno lastnost dela in je postaviti kot bistvene in pomenonosne, za drugo pa reči, da ni bistvena. Prav zato je avtografska umetnina tudi neponovljiva, saj ne obstoji nikakršna konvencija, ki bi določila: enako delo mora imeti te in te lastnosti, ostale se lahko zanemari.³

162 Vendar tako enoznačen prenos razlike med alografskim in avtografskim v polje umetnostmi ni povsem ustrezen. Na to opozarja Genette (prim. 1997), ko izpostavi, da tudi skladba ali pesem ne moreta niti nastati brez artefaktne izvedbe (saj lahko nastaneta le v artikulaciji materije) niti ju ni mogoče brez izvedbe doživljati, pač pa morata biti manifestirani kot dogodka, ki nas prevzameta s svojo prisotnostjo in »zasičenostjo« (ang. *saturation*), kjer vsaka podrobnost šteje (prim. Genette 1997, 133). Čeprav je s stališča mišljenja logično bistvo glasbe morda res v abstraktnem notnem zapisu (oz. v »idealni imanenci«, kot temu pravi Genette), je v doživljajskem smislu tudi za skladbo, tako kot za likovno delo, ključno to, da se jo doživlja v manifestaciji, ne da se jo samo abstraktno »bere«. To velja za vsako umetnino: ni je mogoče niti ustvariti, če se ne artikulira v izvedbi, niti je ni mogoče doživljati, če ni izvedena. Umetnina, ki bi bila zgolj alografska, tako ni mogoča, saj ne bi mogla funkcionirati kot objekt fascinacije.

3 Kot sicer ugotavlja Goodman, se ena izmed najbolj očitnih razlik med enimi in drugimi umetnostmi kaže v odnosu do *ponarejanja*. Likovno delo je mogoče ponarediti in ponaredek prodajati »kot-da-je-original«. Toda simfonije ni mogoče ponarediti in je nato prodati »kot-da-je-original« (Goodman 1988, 99). Možno je sicer simfonijo nekemu lažno pripisati, kakor je mogoče tudi novo sliko lažno pripisati nekemu slikarju. Toda določene konkretne simfonije, za katero se ve, da je na primer Beethovnova, ni mogoče ponarediti, kot je mogoče ponarediti na primer Rembrandtovo sliko.

Za razliko od Goodmana torej želim z Genettom poudariti dvoje. Prvič, da je vsaka umetnina v svojem bistvu nujno avtografska, saj vse umetnine lahko nastanejo in so doživete le v manifestaciji. Zato so vse umetnine – naj bodo slike, pesmi, skladbe – pravzaprav artefakti. Vendar ima po drugi strani vsaka umetnina (tudi tista, ki jo Goodman označi za avtografsko) nujno tudi alografske dimenzije. To se kaže v tem, kot pravi Genette, da je identiteta avtografskih umetnin kljub temu nekako *vztrajna*, čeprav ni *trajna*. Likovni artefakt moramo namreč biti sposobni v toku ustvarjanja in tudi v toku doživljanja identificirati kot en in isti artefakt, ne glede na to, da se s časom njegova »fizična imanenca« (Genettov izraz za avtografsko delo) zaradi takšnih ali drugačnih nepredvidljivih vplivov spreminja.⁴ Podobno kot morajo biti alografske umetnine »imanencirane«, morajo biti tudi avtografske umetnine transcendirane (prim. Genette 1997, 8–9).

Takšno transcendiranje se dogaja v likovnem ustvarjalnem procesu, v katerem se likovnik odloča, da neke lastnosti likovnega dela, ki nastajajo, ohrani, da druge spremeni, ker še niso zadovoljive, in da tretje ustvari na novo. V likovnem delu likovnik vselej gradi hierarhijo oblik med seboj in v odnosu do celote likovne kompozicije, ki nastaja. Z vsako obliko hkrati omeji in regulira polje možnosti za vse nadaljnje oblike, ki se bodo pojavile, te pa prav tako nazaj vplivajo in spremenijo status prejšnjih.

V takšnem transcendiranju se tudi sicer različna likovna dela med seboj slogovno povežejo (prim. Genette 1997, 161). H *Guernici* tako ne spada le končna slika, pač pa tudi skice zanjo in v tem primeru celo posamezne oblikotvorne faze, ki kot avtonomni artefakti sicer ne obstojijo, a jih je fotografsko

⁴ Ko je avtografsko delo enkrat narejeno, postane del naravnega procesa spreminjanja in propadanja. Ta proces vpliva na artefakt tako, da mu doda kaj, kar v času nastanka ni bilo del njega, ali pa mu kaj odvzame. Pri tem nastane »modus transcendence«, ki mu Genette pravi *delnost imanence*, ki ga še vedno obravnavamo kot izvorno delo (prim. Genette 1997, 161). Tako *Miloška Venera* ni bila vedno brez rok, vendar si jo danes težko predstavljamo brez te pohabljenosti. Grški kipi so bili pobarvani, a jih vseeno imamo za bele, in ta belina je za nas pomemben del njihovega doživetja. Primeri tega so tudi, ko narava prepreči, da bi delo nastalo ali ostalo takšno, kakor si ga je zamislil umetnik (prim. Michelangelove *Sužnje*, ki jih avtor ni zmožal dokončati; Duchampovo *Veliko steklo*, ki se je med transportom razbilo), danes pa ta nenadzorovan poseg smatramo kot del njegovega bistva.

dokumentirala Dora Maar. Skice za Matissov *Pariški ples*, kot stojijo same po sebi, morda res ne definirajo dela, kot pravi Goodman, pač pa so delo, toda v njih lahko prepoznamo logične stopnje na poti h končnemu delu, v katerih likovnik preučuje in preigrava različne morfološke in kompozicijske možnosti.

Da razlika med alografsko in avtografsko umetnostjo ni tako enoznačna, se kaže pri *prevajanju*. V pesmi lahko med abstraktnim zapisom in artefaktno izvedbo sicer lažje ločimo kot v likovnem delu ter zato pesem tudi prevajamo v različne jezike. Vendar prevajanje literarnih del nikakor ni tako preprosto kot prevajanje vsakdanjih besednih izrazov (npr. receptov, navodil ipd.), saj se mora v prevodu ohraniti specifična doživljanja, ki izhaja iz materialnosti artikulacije. Po drugi strani tudi likovno delo zaradi svoje transcendentne narave ni povsem neprevedljivo. Likovnik lahko naredi transkript likovnega dela v drug prostorski medij (npr. slike v tapiserijo), kar stori tako, da naredi rez med lastnostmi, ki jih bo prenesel (ki jih torej ima za bistvene), in lastnostmi, ki jih bo zanemaril (prim. Genette 1997, 52). Podobno se zgodi tudi, ko želi likovnik vstopiti v nek slog in ustvarjati v njem: znati mora prebrati njegove bistvene značilnosti.

164

4. Med semantično in estetsko informacijo

Delitev na alografsko in avtografsko umetnost, modele in artefakte torej opozarja na dvoje: prvič, da ima komunikacija različne funkcije, na kar je opozoril že lingvist Roman Jakobson (prim. 1996), ko je pisal o jezikovnih funkcijah, ki so vezane na posamezne dele komunikacijskega procesa; in, drugič, da v umetnosti meja med temi funkcijami ni tako enoznačna in preprosta. To bom poskušal dodatno osvetliti še z razmišljanjem o dveh semiotičnih odnosih: med semantično in estetsko informacijo ter med denotacijo in eksemplifikacijo.

Informacijski teoretik Abraham Moles (prim. 1966) je v semiotično teorijo vpeljal distinkcijo med dvema vrstama informacij, semantično in estetsko, z namenom, da bi, podobno kot Jakobson, opozoril na različne funkcije komunikacije. Sporočila, ki jih posredujemo v vsakdanjem komuniciranju in v znanosti, se osredotočajo na posredovanje intelektualnega pomena, zato je tako vrsto informacije Moles poimenoval *semantična informacija*. Za

sporočilo, ki se osredotoča na semantično informacijo, velja, da je za nas toliko manj informativno, kolikor več o njem vemo, in če imamo o njem popolno vedenje, potem ne nosi več nikakršne informacije. Ko slišimo novico na radiu ali jo preberemo v časopisu, je ne bomo poslušali še enkrat – razen, če je prvič nismo dobro razumeli.

Vse informacije nimajo take narave. Ko se seznanimo z umetniškim delom, to za nas ne izgubi aktualnosti, pač pa ravno obratno, bolj kot ga spoznavamo, bolj skrivnostno postaja. Paradoks je tako v tem, da več, kot o likovnem delu vemo, bolj nas privlači in manj se nam zdi, da smo ga zapopadli. Zato se Moles vpraša: kakšno informacijo nam sporočilo, o katerem že vse vemo, lahko še sporoča (prim. Moles 1966, 127)? Očitno nam posreduje informacijo, ki presega mišljenje in se ne more mentalno izčrpati, saj aktivira tudi druge vidike našega doživljanja, zato je lahko v vsakem izkustvu sveža in izvirna. Prav zato, ker je čutni stik z umetnino vselej nepredvidljiv in nov, po njenem vedno vnovičnem doživetju tudi hrepenimo. Ker se takšna informacija generira le v neposrednem čutnem (gr. *aisthesis*) stiku in je vezana na specifično artikulacijo materialnosti, jo Moles imenuje *estetska informacija*.

165

Če je semantična informacija, ker stavi zgolj na mišljenje, neodvisna od materialnosti komunikacije, je estetska bistveno povezana ravno z doživljanjem specifične artikulacije medija. Semantična informacija je zato normalizirana, temelji na skupnem vedenju in na splošni sposobnosti, da razumemo na enak način, estetska pa je personalizirana, kar pomeni, da jo vsak doživi po svoje, na temelju lastnega telesa. Ena izmed pomembnih razlik, ki se na osnovi tega javlja, je zato visoka stopnja hermenevtične neprevedljivosti estetske informacije. Ker semantična informacija ni vezana na medij, pač pa ga transcendirata, je prevedljiva v različne jezikovne sisteme in medije. Nasprotno je estetska vezana ravno na medij, zato je ni mogoče posredovati v drugih materialnostih. Posledično je prevajanje vsakdanjih izrazov v drug medij in jezik enostavno, medtem ko je prevajanje poetičnih izrazov bistveno težje. Zato je mogoče artefakte v drug medij le približno transponirati. To pomeni, piše Jožef Muhovič, da je prevodom poetičnih izrazov »[...] nedostopno ravno tisto, kar je v umetniških delih izvirno (= nestandardizirano) in doživljajsko enkratno; zajamejo pa lahko motivne, narativne in stilne reference [...]«. (Muhovič 1995, 153)

Kljub temu bi bilo preveč poenostavljeno trditi, da izrazi vsakdanje jezikovnosti nosijo zgolj semantično informacijo, poetični izrazi pa zgolj estetsko. Tudi ne gre samo za to, da ima vsako sporočilo sicer obe dimenziji, ki različno prevladata. Tisto, kar je bistveno, je šele odnos med njima, ki je v izrazih, ki služijo različnim komunikacijskim funkcijam, različen. *Modeli* so namreč strukturirani na tak način, da sta ti dve vrsti informacije zgolj arbitrarno povezani, zato lahko semantično informacijo v njih jasno abstrahiramo od estetske, slednjo pa reduciramo in odpišemo kot nekakšen šum. Tako je, na primer, v shematičnem načrtu za električno instalacijo vseeno, ali je načrt narisano s svinčnikom, z rdečo, rumeno ali katero drugo barvo ipd. Estetsko informacijo je v takih primerih mogoče in tudi nujno filtrirati – materialnosti je potrebno odmisлити, zato da lahko razumemo semantično informacijo.

166 Toda na drugi strani v likovnem artefaktu ne moremo filtrirati semantične informacije.⁵ Ko namreč pri umetnini reduciramo semantično informacijo, takoj ugotovimo, da s tem izgubimo tudi estetsko. Rembrandtovega avtoportreta si ne moremo zamisliti brez »avtoportreta« ali Leonardove *Zadnje večerje* brez »zadnje večerje«, ne da bi pri tem izgubili tudi estetsko vrednost. V artefaktu povezava med estetsko in semantično informacijo torej ni arbitrarna, kot je v modelu, zato med njima tudi ni mogoče jasno ločiti, kot je to mogoče v vsakdanji komunikaciji. Za likovno delo je pomembno ravno to, da uspe v artikulaciji materije semantično informacijo vzpostaviti v prepleten odnos z estetsko, zato ne moremo v artefaktu reducirati niti estetske niti semantične informacije (!). Bistvo likovnega artefakta je, da likovna artikulacija medija na poseben način izraža semantično informacijo ter jo estetizira in personalizira; da torej vpliva na semantično raven in zato neko splošno ikonografsko vsebino pretvori v *likovno vsebino*. Tako imajo različna likovna dela načeloma sicer res lahko enako semantično vsebino (na primer ikonografijo križanja), vendar je ta vselej izražena v različnih estetskih informacijah in je zato v vsakem delu povsem drugačna. Zato v likovnosti ni dovolj reči samo, da je neka vsebina

⁵ Zato je Molesova ideja o razvoju t. i. *eksperimentalne estetike*, ki bi se ukvarjala s proučevanjem semantične in estetske informacije tako, da bi »filtrirala« eno ali drugo, neprimerna. Molesova predpostavka, da obstoji v umetninah jasna razlika med obema ravnema informacij, namreč ne vzdrži, saj je bistvo umetnosti ravno v tem, da med njima vzpostavlja soodvisnost in neločljivost.

v različnih delih drugače izražena, ampak je drugače izražena vsebina že kar druga vsebina (prim. Muhovič 1995, 154).

Molesovo razlikovanje med semantično in estetsko informacijo torej opozarja, da izrazi pri izpolnjevanju različnih komunikacijskih funkcij vzpostavljajo različne vrste odnosov med različnimi informacijskimi ravnmi. Vprašanje percepcije nekega izraza kot artefakta ali kot modela je tako po eni strani odvisno od usmerjenosti našega razumevanja, po drugi strani pa tudi od tega, kako nas sam izraz kliče v en ali drug način izkušanja. Tako je za artefakte kot objekte fascinacije – najsi bodo v Goodmanovi terminologiji del alografske ali avtografske umetnosti – bistveno, da naše doživljanje vodijo k temu, da jih izmenično beremo intranzitivno in tranzitivno,⁶ kot *monument* (kjer vsak detajl šteje) in kot *instrument* (kjer so pomembni le določeni poudarki). Prav ta izmeničnost branja je tista, ki po mojem mnenju pričara, kar Gumbrecht (prim. 2004) imenuje »provokativna nestabilnost« objekta fascinacije, v kateri materialna prezenca predira pomen, in obratno. Zato se je mogoče strinjati z Muhovičem, ko pravi »[...] da je v umetnosti najpogostejša in najbolj zaželeno prav najtežja varianta nakazanih odnosov, se pravi tista, pri kateri skuša umetnik oba modusa informacij tako nerazdružno povezati, da drug brez drugega enostavno nimata smisla.« (Muhovič 1995, 154)

167

5. Med denotacijo in eksemplifikacijo

Semantična informacija je v likovnem delu torej neposredno odvisna od estetske, kar, kot rečeno, opozarja, da likovni artefakt ne posreduje drugačnih vrst informacij kot model, pač pa med njimi predvsem vzpostavlja drugačno vrsto odnosa. V likovnem artefaktu se zato kvaliteta semantične vsebine vselej izraža in spreminja vzporedno s kvaliteto likovne artikulacije, zato nosijo formalno-materialne spremembe v artefaktu vedno tudi semantične posledice.

To je mogoče dodatno osvetliti z razumevanjem znakovnih relacij med označencem in označevalcem v likovnem artefaktu kot likovnem znaku.

⁶ Tranzitiven način branja stvari je logičen, analitičen, racionalen in vodi k temu, da pomen nekako lebdi nad materialnostmi. Intranzitiven način branja pa se osredotoča na način materialne narejenosti in ne išče pomena nad ali pod materialnostmi (prim. Genette 1997, 132).

Dve temeljni obliki znakovnih relacij sta po Goodmanu *denotacija* in *eksemplifikacija* (ang. *exemplification*). Bistvo *denotacije* je v tem, da usmerja našo pozornost v znaku izključno na označenec oz. semantično informacijo in stran od označevalca oz. estetske informacije. Denotacijo zato uporabljamo, ko želimo posredovati zgolj semantično informacijo in njeno razumevanje karseda olajšati – v vsakdanji komunikaciji in v znanosti.

Denotacija je lahko dvojna. Idealna oz. arbitrarna je v primerih, kjer označenci niso izrazljivi drugače kot s konvencijo, saj med (prostorskim) medijem pojava, ki ga označujemo, in (časovnim) medijem označevalca ni nobene strukturalne analogije. V takšnih primerih se zato med označencem in označevalcem vzpostavi arbitrarna konvencija, v kateri lahko katerikoli označevalec denotira katerikoli označenec (prim. Goodman 1988, 3–43). Tako je v vsakdanjem besednem jeziku, kjer lahko neka beseda označuje karkoli. Vsak jezik ima različne akustične slike za enake predmete in pojave (npr. *chair*, *chaise*, *Stuhl* ...). Arbitrarna denotacija zato zahteva »skupno védenje« konvencij, da nek označevalec »preberemo« kot nekaj, kar stoji za nek pojmovni označenec.

168 Drugačna oblika denotacije je *reprezentacija*, ko sta medija pojava, ki ga označujemo, in označevalca med seboj strukturno kompatibilna. Reprezentacija tako ni več arbitrarna, pač pa temelji na analognosti strukturnih odnosov med pojavom in označevalcem. Reprezentacija je zato običajna v vizualni komunikaciji, ki poteka preko slikovnih znakov: slika stola mora slediti strukturi stola. Čeprav reprezentacija ni več arbitrarna, je kljub temu še vedno denotacija, saj usmerja našo pozornost zgolj na reprezentiran pomen, ne pa na medij in način, kako je nekaj reprezentirano. V reprezentaciji nas ne zanima, kako je slika stola naslikana, pač pa zgolj to, da je na njej reprezentiran stol.

V *eksemplifikaciji* (prim. Goodman 2004, 58) se smer znakovne relacije obrne. Značilno za eksemplifikacijo je namreč, da se v njej formira nekakšno posedovanje. Če sporočilo, ki denotira, usmerja pozornost na označevani pomen in s tem na pojav zunaj samega sporočila (naj bo ta v fizični ali psihični realnosti), sporočilo, ki eksemplificira, samo poseduje, na kar se nanaša: list papirja ne more eksemplificirati sive barve, če sam ni siv. Posledično zato eksemplifikacija ne usmerja več pozornosti na pomen zunaj izkustva označevalne materije, pač pa prav na izkustvo samega označevalca (prim. Goodman 1988, 52).

Način »posedovati« sestoji iz dveh povezanih podvrst eksemplifikacije. Prva je *dobesedna eksemplifikacija* (ang. *literal exemplification*), kjer gre za to, da znak pred nas ponuja lastnosti, ki jih ima kot fizična prisotnost: slika je tako dobesedno »siva«, dobesedno »hrapava« ipd. Taka dobesedna eksemplifikacija v doživetju sproži drugo vrsto eksemplifikacije, in sicer *preneseno eksemplifikacijo* (ang. *metaphorical exemplification*), v kateri znaku pripišemo določene lastnosti, ki jih mi sami v eksemplifikaciji doživimo. Temu pravimo tudi *izraz* (ang. *expression*). Znak takšnih lastnosti ne poseduje zares, pač pa ga le doživimo, kot da bi jih imel: ko pravimo, da slika izraža »žalost«, to niti ne pomeni, da denotira neko žalostno situacijo niti da je zares žalostna, pač pa da lahko s svojo materialno artikulacijo vzbudi v nas doživljanje, ki aktivira našo žalost. Eksemplifikacija nam tako, za razliko od denotacije, ne pripoveduje, temveč *kaže*, to pokazovanje pa se razpenja med dobesednim in metaforičnim. Likovno delo nam torej v eksemplifikaciji hkrati kaže svojo artikulirano materialno prezenco hkrati pa doživetja, ki jih ta prezenca vzbuja.

Očitno je, da je prav eksemplifikacija nujen pogoj vsake *otežene poetične* komunikacije, ne le likovne, pač pa tudi literarne. Če je s stališča vsakdanjega besednega jezika načeloma vseeno, katera beseda označuje nek pomen, v literaturi, še posebej v poeziji, to niti najmanj ni nepomembno, saj v njej ni važen le pomen, ki naj ga neka besedna zveza denotira, pač pa tudi to, kako določeni zvoki, ritmi, rime ipd. vzbujajo naša doživljanja in s tem vplivajo na pomen, ki se posreduje.

Vendar eksemplifikacija sama po sebi še ni zadosten pogoj umetnosti. Enako, kot je v odnosu med semantično in estetsko informacijo, velja namreč tudi v odnosu med denotacijo in eksemplifikacijo. Za artefakt je bistveno ravno prežetje obojega, denotiranega pomena in eksemplificirane prezence. V tem duhu pravi filozof Ernst Cassirer: »Iz tega sledi karakteristična dvojna narava teh formacij: njihova povezana s senzualnostjo, ki pa hkrati vsebuje osvobojenost od senzualnosti. V [...] vsaki mitski in umetniški ‚podobi‘ je duhovna vsebina, ki kaže preko sfere senzualnega, prevedena v senzualno obliko [...] Pojavi se neka svojevrstna konfiguracija, ki jo je mogoče ločiti od podatkov neposredne senzacije in percepcije, ki pa izkorišča te podatke kot izrazna sredstva.« (nav. po: Read 1966, 48)

Mark Rothko to »svojevstveno konfiguracijo« likovnega znaka med denotacijo in eksemplifikacijo okarakterizira s pojmom *plastičnosti* (ang. *plasticity*; prim. Rothko 2004, 43), ki bi ga lahko v slovenščino prevedli prav kot likovnost. Pri njej izpostavi dva vidika, ki opozarjata, da ima likovni znak paradoksnost naravo. Na eni strani je slika *plastična/likovna realnost* v telesnem smislu, torej kot eksemplificirana realnost medija. Na drugi strani prav ta plastičnost povzroča tudi *učinek plastičnega*, tj. iluzijo likovnega prostora, ne glede na to, ali je ta denotiran tudi pomensko ali pa je zgolj vtis neke abstraktne globine, ki nastane kot rezultat prekrivanj, stopnjevanj in prostorskih učinkovanj plastičnih elementov, kot so barva, tekstura, linija, točka, svetlo-temno ipd. To, kar se odpira v globini, je »[...] celoten haptični potencial iluzionirane podobe, naj bo realistična, abstraktna, konceptualna ali virtualna«. (Brejc 2008, 38)

170 V vsaki sliki je torej vselej prisotna neka tenzija, konflikt med plastično prezenco in iluzijo plastičnosti, med *plastično močjo* in *močjo iluzije* (prim. Rothko 2004, 51). Te tenzije ne moremo reducirati v eno ali drugo skrajnost, pač pa se moramo zavedati, da je bistvo vsake slike ravno v njuni konfrontaciji. To pomeni, da bistvo slike ni ne samo v tem, da je »površina pokrita z barvami«, ne samo v tem, da je »bojni konj«, pač pa, da, ko postane »bojni konj«, pri tem ne preneha biti »površina pokrita z barvami« (Muhovič 1995, 139).⁷ »Slika je podoba in njen nosilec, je skupna pojavnost nematerialne podobe in njenega nosilca,« podobno pravi Tomaž Brejc (2008, 37). Bistveno za likovno delo kot objekt fascinacije tako ni ne v zdrs v materialno skrajnost ne v skrajnost iluzionizma, pač pa v tem, da se uspeta obe vzpostaviti kot medsebojno podpirajoči se. Zato likovno delo ne prepriča takrat, ko se pozornost ob pogledu nanj ustavi zgolj na površini ali zgolj v iluziji in denotirani vsebini, pač pa le takrat, ko uspe vzpostaviti stanje, ki pogled gledalca sili, da hkrati izkuša iluzijo prostora, hkrati pa gostoto slikovne površine, v kateri se je likovni prostor uspel odpreti.

Gottfried Boehm tako prežetost »začuti« pri slikarstvu Henrija Matisa, svoje doživljanje Matissove risbe *Ležeči akt in mala afriška preproga* (Slika 1) opiše takole:

⁷ Muhovič pri tem parafrazira znano izjavo Maurica Denisa: »Preden je slika bojni konj, je površina pokrita z barvami.« (Denis 1890)

K temu delu pristopimo v pričakovanju, da se bo naš pogled v trenutku potopil v realnost risbe kot celote. Ko sledimo obrise ležečega telesa, nas kmalu zanese v prostorske konflikte, ki nas vodijo preko meja risbe same, v nek večji, imaginarni prostor. [...] Tako kot ima celota primat nad posameznimi deli, tako tudi Matissov akt ni pozicioniran v skladu z zahtevami motiva in anatomije, pač pa v skladu z dekorativnimi zahtevami kompozicije in njenih občutij. Žensko telo se v istem trenutku zdi ploskovito in voluminozno; občutek imamo, da nenehoma osciliramo med otipljivostjo telesa in nedefinirano praznino papirja, na katerem je narisana. Najpomembnejši pa je način, ki pripelje do ritmične konfiguracije, v kateri se sekata realnost ženskega telesa in realnost arabeske. Praznine, ki nastanejo vmes med potezami, so ravno tako goste kot linije in grafične poteze, zato je žensko telo ravno toliko ozadje kot figura. (Boehm 2006, 287)



171

Slika 1. Henri Matisse, *Ležeci akt in mala afriška preproga*, 1935, tuš na papirju, 38,8 × 50,7 cm, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Pariz.

Pri Matisu torej površina slike postane enakovredna njeni globini in stopi z njo v polemično interakcijo, ki nas navduši. Zato tudi »izrazno« ni več samo nekaj v sliki, pač pa slika postane sama izrazna, postane v celoti izraz same sebe, tako svoje površine kot globine (prim. Boehm 2006, 284). Matisse v doseganju tega gotovo ni bil ne prvi ne edini, saj mora takšna napetost navsezadnje vzpostaviti vsak slikar. Vendar sodi Matisse v skupino tistih redkih likovnikov, ki so uspeli to napetost med površino in globino vzpostaviti na hkrati tako kompleksen, a preprost način, da neizmerno navdušuje. Zato Boehm pravi, da Matisse ne spreminja le izraznih ravni slikarstva, pač pa revolucionira tudi način našega doživljanja – ne le doživljanja slik, pač pa doživljanja vsega okoli nas.

6. Kompleksnost likovnih odnosov v artefaktu

172

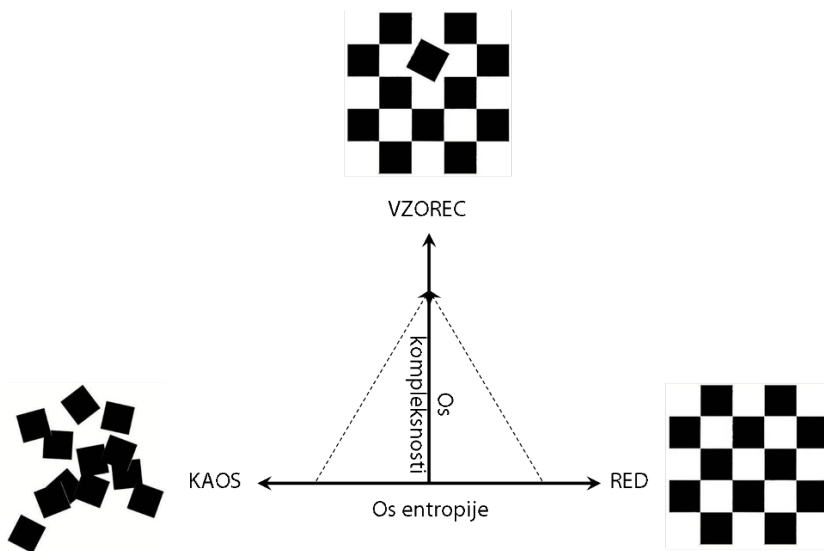
Tako denotacija kot eksemplifikacija sta tako nujna, vendar sama po sebi še ne zadostna pogoja likovnega artefakta. To postaneta šele, ko se med njima vzpostavi poseben odnos prežetja, v katerem se obe polarnosti skupaj dvigneta na višji nivo informacijske kompleksnosti. Prav *kompleksnost* je tista ključna kategorija, ki lahko naravo tega semiotičnega odnosa najbolj primerno okarakterizira.

Problem, kako razumeti informacijsko kompleksnost artefakta, naslovi gestaltpsiholog Rudolf Arnheim (1971), ko opozori na paradoks informacijske teorije. Informacija, ki se prenaša v sporočilu, je namreč za informacijske teoretike zgolj kvantiteta, njena vrednost pa se meri po stopnji statistične nepredvidljivosti ali neverjetnosti sporočila. Zato imajo po informacijski teoriji sporočila maksimalno informacijo takrat, ko so elementi sporočila zgolj naključno navrženi in zato popolnoma kaotični. Takrat je informacija najmanj strukturirana in tudi najmanj redundantna ali »potratna«. Prav to po Arnheimu vodi v protislovje, saj mora informacijska teorija očitno maksimalno informacijo – nekaj, kar za posameznika (še) nima pomena – istočasno sprejeti tudi kot minimalno informacijo, saj je tisto, kar nima pomena, šum, ki ga je potrebno v razumevanju reducirati.

Arnheim ugotovi, da je ta paradoks informacijske teorije posledica očitno napačnega razumevanja strukture.⁸ Izhodiščna teza informacijske teorije,

⁸ Informacijska teorija razume *strukturo* kot statistično verjetnost pojavljanja elementov sporočila v nekem sosedju: bolj so povezave statistično možne, večjo strukturo ima

da je stopnja informativnosti sporočila vzporedna s stopnjo statistične nepredvidljivosti in zato maksimalna v kaosu, namreč naleti na problem: maksimalen kaos je popolnoma nepredvidljiv le navidezno, v resnici pa je ravno tako predvidljiv kot maksimalni red, saj je v kaosu vse enako možno in vredno. Prav zato je maksimalna informacija enaka minimalni informaciji. Takšno razumevanje informacije se osredotoča zgolj na elemente sporočila in na njihovo statistično predvidljivost, ne upošteva pa odnosov med njimi. Artikulacijska kompleksnost teh odnosov je v dveh ekstremih – v popolnem kaosu in popolnem redu – enaka, to je nič, saj je predvidljiva in entropična. Artikulacijska kompleksnost odnosov se v sporočilu zato dvigne šele, ko ta dva pola nekako soočimo in s tem dobimo novo vrsto odnosov (Slika 2: shema). Ti odnosi tvorijo celoto, ki jo biolog Karsten Bresch (1977, 57–68) imenujemo *vzorec*, ponazori pa jo na primeru prostorskih konfiguracij kvadratnih lističev (Slika 2: sličice).



Slika 2. Kaos – red – vzorec.

sporočilo in manj je informativno. *Redundanca* je zato za informacijske teoretike enaka strukturi in je maksimalna takrat, ko sporočilo nosi informacijo, ki jo sprejemnik povsem pozna, ničelna pa je, ko je sporočilo popolnoma kaotično (prim. Moles 1966, 42).

Prva in druga razporeditev lističev sta obe enako predvidljivi ali entropični, saj je v prvi mogoče vse (kaos), v drugi pa zgolj eno (red). Ne ena ne druga nista kompleksni. Za vzorec je značilno, da s soočenjem kaosa in reda privede energijo v prostorsko konfiguracijo in s tem izgradi višjo stopnjo artikulacijske kompleksnosti, za katero je značilno, da je vnaprej ni mogoče predvideti, je pa mogoče v njej, ko je enkrat vzpostavljena, »prebrati« hierarhično urejenost. Kaos lahko predvidimo v vse smeri širjenja (ker je vseeno, kako se širi), prav tako red (ker je vnaprej določeno, kako mora biti), vzorca pa ne moremo, saj vzpostavlja vnaprej nepredvidljivo kompleksnost odnosov. Edward Tufte (1991, 51) zato ugotavlja, da informativnost likovnih znakov ni toliko v samih podatkih, ki jih nosijo, pač pa v sopostavitvi podatkov v odnose, v katerih se dvigne informacijska kompleksnost podatkovne celote sporočila. V primerjavah in kontrastih med elementi, torej v njihovi gostoti in razporeditvi, se namreč vselej rodi neka informacijska tretjost, ki ni nikoli povsem napovedljiva in izmerljiva. V likovnem smislu se to na zanimiv način kaže v delih Andya Goldsworthya, ki operira z enostavnimi naravnimi elementi, z nečim, kar nam je povsem poznano in samoumevno, toda ko te elemente sooči na nepredvidljiv način, dobi celoto, ki nas fascinira (Sliki 3 in 4). Tisto, kar nas v teh delih prevzame, ni ne red ne kaos, pač pa učinek urejenosti v okolju neurejenosti. Šele soočenje reda in kaosa je tisto, kar v Goldsworthyevem delu generira presežek.



Slika 3. Andy Goldsworthy, 1983_152, oktober 1983, vzorec iz bezgovih listov (rob je narejen tako, da so listi enake velikosti, a različne barve, razrezani na dvoje, nato pa spojeni v dvobarvni kombinaciji), Helbeck, Cumbria.

Slika 4. Andy Goldsworthy, 1986_100, november 1986, listi platane, Glasgow, Lanarkshire.

175

Likovni teoretik in slikar Josef Albers (1969) je to značilnost likovne informacije imenoval »paradokсна kvaliteta slikarstva«, izrazil pa jo je z enačbo: $1 + 1 = 3$ (ali več). Če v matematiki seštevek dveh elementov vselej da enako vsoto, pa lahko med enakimi elementi v prostoru vzpostavimo najrazličnejše odnose, ki tvorijo celote, ki jih iz samih elementov ne moremo predvideti – in so s stališča informacijske teorije nekakšen šum. To je očitno v arhitekturi, ki v podatkovnem smislu, če karikiram, operira s stenami, vendar z njihovo sopostavitvijo v različne odnose vzpostavlja prostore z najrazličnejšimi uporabnostmi in doživljajskimi karakteristikami.

Takšno razumevanje likovne informacije kot artikulacijske kompleksnosti odnosov je mogoče še dodatno razložiti ob premisleku redundanci nasprotnega pojma, in sicer *pregnantnosti*. Informacijska teorija pravi, da mora biti komunikacija pregnantna, omejena le na tisto, kar je nujno potrebno za prenos informacije. Seveda je razumevanje tega, kako pojmujeemo pregnantnost, bistveno odvisno od tega, kako razumemo samo informacijo. Značilen primer je ponavljanje. Eno izmed načel informacijske teorije pravi, da se redundantnost krepi s ponavljanjem elementov sporočila, zato ponavljanje informacij ni pregnantno. Po drugi strani se vloga ponavljanja razkrije v povsem drugačni luči, če nanj pogledamo z vidika artikulacijske kompleksnosti. Tam namreč princip ponavljanja nastopa kot mehanizem vzpostavitve odnosov, ki dvignejo artikulacijsko vrednost sporočila. Če so tako, na primer, za informacijskega teoretika mozaiki iz cerkve Sant'Apollinare Nuovo v Ravenni (Slika 5) ali Warholova slika *Pločevinke Campbell's juh* (Slika 6) redundantni, saj bi dobili osnoven pomen že iz ene same podobe svetnika ali pločevinke, z likovnega vidika ravno ponavljanje elementov pripelje do višje informacijske kompleksnosti in doživetja.

176



Slika 5. Neznani avtor, *Sprevod mučencev*, pred 526, Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna.



Slika 6. Andy Warhol, *Pločevinke Campbell's juh*, 1962, sintetični polimer na 32 platnih, vsaka: 50,8 × 40,6 cm, The Museum of Modern Art, New York.

Oziroma, kakor razloži Arnheim:

177

Procesije skoraj identičnih človeških figur na stenah cerkve San Apollinare v Ravenni niso redundantne. Njihov namen je impresionirati gledalca s spektaklom množice vernikov, združenih pod okriljem enake religiozne funkcije. V našem času je Andy Warhol predstavil eno fotografijo v serijah identičnih reprodukcij, da bi raziskal konotacije mehanične multiplikacije kot fenomena modernega življenja.⁹ (1971, poglavje »Information and Order«)

Če informacijska teorija razume strukturo elementaristično, kot statistično predvidljivost elementov v nekem sosledju, moramo v likovnosti razumeti strukturo holistično, torej kot kompleksno razporeditev elementov v »zgoščeno

⁹ Arnheim omenja še svoj spomin na neko otroško risbo nebotičnika. Ker se otroku ni ljubilo risati ponavljajočih se oken, jih je narisal le nekaj, za zadnjim, ki ga je narisal pa je nakazal, da se nadaljujejo, podobno kot v stavku naredimo tri pike. Informacijski teoretik bi to seveda pohvalil, da se je otrok znašel in naredil sporočilo pregnantno, z likovnega stališča pa to znižuje likovno kompleksnost risbe.

realnost« (Butina 1995, 285). To dobro ponazori nemški izraz za pesnjenje, »*Dichtung*«, kar dobesedno pomeni zgoščevanje: zgoščevanje kompleksnosti dela, s tem pa tudi človekovega doživljanja. Milan Butina to primerja z naravo: v naravi nas pritegne tisto, kar se nam zdi vrhunec kompleksnosti stvarstva. Tako nas bolj kot trava pritegnejo cvetovi, ker se v cvetu kaže vrhunec zgoščenega prizadevanja rastline, da opravi biološko nalogo. Podobno je tudi likovni artefakt takšen »cvet« višje artikulacijske kompleksnosti med vsakdanjimi predmeti. »Slika je maksimalna ekonomija izraznih sredstev, ki gledalca s svojo zgoščenostjo nagovarja bolj intenzivno kot drugi predmeti in stvari v okolju, tudi če nima nekega posebnega odnosa od nje,« zato sklene Butina (1995, 285).

7. Klasifikacija produkcije znakov po Umberto Ecu

178 Razlike v kompleksnosti med vsakdanjo in poetično komunikacijo je mogoče osvetliti tudi s *klasifikacijo produkcije znakov* po Umberto Ecu, s katero opozori, da moramo naravo jezikovnih izrazov vselej presoјati v odnosu do njim lastnih komunikacijskih intenc in prepoznati njihove semiotične specifične znotraj te celote. Eco zato raje kot o znakih govori o različnih *modusih produkcije znakovnih funkcij*, ki nastajajo in služijo v različnih vrstah komunikacije (prim. Eco 1979, 217).

Ecova klasifikacija zaobsega naslednje parametre:

(1) Prvi parameter je delo oziroma trud (ang. *labour*), ki je potreben, da se izraz artikulira v nekem oblikotvornem procesu. To po zahtevnosti sega od rutinizirane prepoznave (ang. *recognition*) že obstoječega, prikaza (ang. *ostension*) obstoječega, replike (ang. *replica*) obstoječega, do najvišje stopnje zahtevnosti, to je do invencije (ang. *invention*) predhodno še neobstoječih in še nekodiranih izrazov. Če je za komunikacije, ki ne terjajo invencije, značilno, da so močno rutinizirane, saj temeljijo na vnaprej danem kodu in vnaprej vzpostavljenih gramatičnih enotah, skrajna invencija zahteva tudi invencijo koda in gramatičnih enot. Prav zato se likovni jezik v primerjavi z vsakdanjo znakovno produkcijo nahaja na polu *skrajne invencije*. Bistvo likovnikovega delovanja namreč ni v uporabi »besed« in gramatičnih načinov, ki so že v »slovarju« in »slovnici«, pač pa v tem, da sam izumi nove načine artikulacije.

(2) Drugi parameter je relacija tip/posamičnost (ang. *type/token*). Ker je glavni smoter vsakdanje in znanstvene rabe besednega jezika lajšanje komunikacije, mora biti v njenih izrazih znakovna relacija *facilis* (lahka). *Facilis* je tista relacija, ki jasno določa, kaj je bistven semantični pomen in kako se mora ta preko strogo določenega koda transponirati v konkretnost. Takšna relacija je torej prisotna v modelih, v katerih je mogoče estetsko informacijo brez težav filtrirati. Na drugi strani je smoter likovne komunikacije poetičen, ta pa vzpostavlja znakovno relacijo, ki je *difficilis* (težka). Takšna relacija je prisotna v *simbolih* v izvornem pomenu te besede.¹⁰ V stari Grčiji je simbol namreč označeval prezentno polovico razlomljene medalje, ki na razlomljenem delu evocira tisto polovico, ki ni prisotna, a se jo potencialno da rekonstruirati prav zato, ker je prezentna polovica naravno-vzročno povezana z neprisotno polovico. Bistvo simbola torej ni v tem, da bi bil arbitraren, saj se v celoto ne moreta povezati katerikoli poljubni polovici, pač pa le polovici, ki sta nastali v razlamljanju. Takšen simbol je torej naraven oziroma indeksikalen in v dobesednem smislu likoven ali oblikoven, saj povezava med označencem in označevalcem v njem temelji na naravni oblikovni zvezi. Z *difficilis* relacijo imamo torej opraviti takrat, ko ne moremo izluščiti abstraktnega bistva, ki bi bil ločen od materialne artikulacije in neodvisen od oblikotvornega procesa artikulacije znaka. Formalna artikulacija postane zato v takem znaku *semantična kategorija par excellence*, saj ne služi zgolj materializaciji že vnaprej jasnih vsebin, pač pa njihovi izgraditvi in realizaciji. In ta soodvisnost je toliko bolj premo sorazmerna, kolikor bolj se oblikotvorni proces oddaljuje od rutinskega opravila k invenciji (prim. Muhovič 1995, 145–146). Takšno razmerje zato posledično komunikacijo *otežuje*. Takšna znakovna relacija je prisotna v vseh vrstah umetniške komunikacije, še posebno v likovnem artefaktu, ki je objekt skrajne invencije. Prav zato Milan Butina (1995, 214) pravi, da je »[...] likovni znak pravi simbol, ker je v njem ta sled naravne zveze jasno ohranjena.«

179

(3) Tretji parameter pa se nanaša na modus in kompleksnost artikulacije. Tu lahko na eni strani ločimo oblike komunikacije, ki imajo jasno družbeno normiran kodirni sistem (tako jezikovne enote kot gramatična pravila), in, na

¹⁰ Gr. *sýmbolon* sestoji iz *syn-*, ki pomeni »skupaj«, in *bolē*, ki pomeni »metanje«. Torej: »metanje skupaj« oziroma »koincidenca«, »ujemanje«. Gr. *symbállein* pa pomeni »postaviti skupaj«, bolj specifično tudi »srečati«, »rešiti uganko«, »poskusiti interpretacijo« ipd. (prim. Eco 1994, 8).

drugi strani, oblike komunikacije, pri katerih kodirni sistem ni do takšne mere standardiziran (jezikovne enote niso vnaprej določene, pač pa jih je potrebno šele izumiti, prav tako tudi gramatična pravila ne determinirajo, pač pa služijo zgolj kot usmerjevalna načela). Vzporedno s prvima parametroma, glede na katera je likovna praksa visoko inventivna in visoko *difficilis*, tako hodi tudi dejstvo, da ima bolj svoboden, a zato tudi kompleksnejši modus artikulacije.

Ker mora biti v vsakdanji komunikaciji zaradi potrebe čim lažjega komuniciranja odnos med označencem in označevalcem *facillis*, to tudi zahteva, da mora biti velik del procesa medsebojnega prilagajanja misli in materije opravljen rutinsko in določen vnaprej, preko standardizacije, konvencij in eksplicitne kodifikacije (prim. Muhovič 1995, 147). Zato ima v vsakdanjem besednem izražanju govorec le malo neposrednega stika z označevalno materijo, saj jo dobi na standardni način preoblikovano že vnaprej. Vsakdanji govorec tako običajno ne ustvarja niti besed niti sintaktičnih pravil, ampak oboje dobi v družbi, svoboden je le v kombinatornih možnostih njihove izrabe. Bistvo vsakdanjega govora je v uporabi koda in prilagajanju vsebin njegovim standardom.

180

Na drugi strani je bistvo poetične komunikacije v izumu koda. Poetično ustvarjanje mora izumljati novo stvarnost, nove znakovne svetove in nove kodirne načine, zato mora biti v tem smislu bolj svobodno, s tem pa tudi bolj kompleksno. Bolj svobodno namreč ne pomeni, da je bolj relativistično, pač pa da lahko označevalni material glede na družbene norme svobodneje prilagaja svojim potrebam, vendar mora pri tem zato toliko bolj paziti, da to počne ustrezno v odnosu do naravnih zakonitosti same označevalne materije. Če kodifikacijo vsakdanjega izražanja v veliki meri narekuje družba, kodifikacijo poetičnega izražanja narekuje predvsem narava. Zato je odnos med označencem in označevalcem v vsakdanji komunikaciji tako na ravni oblik (morfologija) kot na ravni kombinacije teh oblik (sintaksa) izrazito družbeno normiran in standardiziran, medtem ko je v poetičnem jeziku prisotna zgolj neka, na naravnih pogojih utemeljena kodifikacija izraznih sredstev in gramatičnih zakonitosti operiranja z njimi. Posledično je kodifikacija v likovnosti manj družbeno determinirana in bolj vezana na naravne pogoje, zaradi tega zaobsega zgolj izrazna sredstva, ne pa tudi izraženih oblik. V likovnosti je to mogoče ponazoriti na primeru barve. Če so v vsakdanji vizualni zaznavi barve spontane

lastnosti stvari (so predmetne barve), je barva kot likovno izrazno sredstvo od takšne predmetne kodifikacije odnosa barva–oblika ločena, saj smisel poetične likovne artikulacije ni zgolj v posnemanju, pač pa v ustvarjanju »nove realnosti«. Barva kot likovno izrazno sredstvo mora omogočati artikulacijo neskončno slikarskih barv in možnosti njihovih povezav z neskončno oblikami. Vendar morajo biti oblike, ki se z barvo artikulirajo, vseeno čutno smiselne in v skladu z zakonitostmi čutnega zaznavanja. Zato so v likovnosti izrazna sredstva sicer še brez pomenov, a imajo določene minimalne semantične vrednosti, ki izhajajo iz njihovih sposobnosti vzbujanja psihosomatskih doživljajev in lahko zato za likovno delovanje narekujejo oblikotvorne regulative. Tako na primer rdeča barva povzroča drugačno psihofiziološko reakcijo kot zelena, s tem pa narekuje drugačno likovno rabo.

8. Zaključek: Objekt fascinacije kot vmesnost

Za naravo likovnega artefakta kot objekta fascinacije se torej zdi, da se kaže kot *vmesnost* (prim. Selan 2012), ki uspe naše izkustvo ohranjati v pulzirajočem ter polemičnem odnosu med različnimi semiotičnimi polarnostmi: med alografskim in avtografskim, med semantičnim in estetskim, med denotiranim in eksemplificiranim, med močjo iluzije in plastično močjo, med redom in kaosom ipd. »Forma živi v umetnosti enakovredno na obeh straneh bariere med čutno-nazornim in duhovnim in ni narobe ugotoviti, da je prav to ‚obojestransko stanje‘ razlog njene nedoločljivosti,« zato ugotavlja tudi Jožef Muhovič, ko opozori na Derridajev zapis, v katerem pravi, da umetnina stoji med stvarjo in znakom in da njena moč izvira prav iz dejstva, da se je sposobna obdržati v tej *vmesnosti* in da nikoli povsem ne zapade v nobeno od ontoloških kategorij, ki jih sicer tako radi delimo: niti v sfero narave niti v sfero duha (Muhovič 2007; prim. tudi Selan 2008). Podobno ugotavlja tudi Paul Ricoeur, ko svoje ugotovitve o treh temeljnih značilnostih človekove jezikovnosti – simbolnost, ekspresivnost in generativnost – strne v nečem, kar imenuje »beseda«: beseda je mesto dogajanja simbolnega, zato je vselej vmes med (družbeno) strukturo in (naravnim) dogodkom, med lingvističnim in nelingvističnim, je točka interakcije, kjer se srečajo omejitve jezikovnega sistema in živa izkušnja.

Tam je mogoče izmenjavo med genezo in strukturo jasno videti. [...] In če ima to moč, da nas sili v iskanje novih modelov razumevanja, je to zato, ker se sama nahaja na preseku jezika in govora, sinhronije in diahronije, sistema in procesa. V dvigovanju iz sistema v dogodek prinaša strukturo v akt govora. V vračanju iz dogodka v sistem, prinaša v sistem kontingentnost in ruši ravnovesje, brez česar se ta ne bi mogel niti spremeniti niti vztrajati. (Ricoeur 2004, 92)

182 V tem smislu opredeljuje artefakt podobna hermenevtična dinamika, ki je značilna za srednjeveške simbole in se razpenja med razkrivanje in skrivanje (prim. Ricoeur 2004, 64–65). Namen simbolov v patristiki je bil namreč v (jezikovni) formi evocirati tisto (npr. božje), česar ni mogoče spraviti v pojem. Srednjeveški simbol je tako hkrati opozarjal na nezmožnost diskurzifikacije, da bi lahko božje povsem zapopadla in opomenila, hkrati pa je napeljeval k izkustvom drugačne vrste, tj. predvsem k mističnemu prisvajanju, epifaničnemu razsvetljenju, ekstazi ipd. (prim. Eco 1994, 9–11). V tem smislu je simbol *tih* in *glasen* preden in mimo tega, da nekaj jasnega pove. Podobno hermenevtično funkcijo imajo tudi likovni artefakti. Likovno delo namreč ne izraža samo s tem, ko nekaj eksplicitno pove, pač pa tudi s tem, ko marsikaj zamolči ali pove s šumom. Likovni hermenevtik mora zato znati slišati tudi šum, molk in tišino, torej tisto, kar na prvi pogled nima nekega pomena, je pa mogoče osmisliti v drugačnih oblikah izkustvenih prisvajanj.

Bibliografija | Bibliography

Albers, Josef. 1969. »One Plus One Equals Three or More: Factual Facts and Actual Facts.« V *Search Versus Re-Search*, uredil Josef Albers, 17–18. Hartford: Trinity College Press.

Arnheim, Rudolf. 1971. *Entropy and Art*. Berkeley: University of California Press.

Boehm, Gottfried. 2006. »Expression and Decoration: Henri Matisse in Quest of Himself.« V *Henri Matisse, Figure Color Space*, uredili Pia Muller-Tamm in Margret Stuffmann, 277–289. Dusseldorf: Hatje Cantz Verlag.

Brejc, Tomaž. 2008. »Zapiski o čustvih, podobah in občutljivosti.« V *Otoki umetnosti*, uredila Nada Šumi, 21–44. Ljubljana: Kud Logos.

Bresch, Carsten. 1977. *Zwischenstufe Leben: Evolution ohne Ziel?* München/Zürich: R. Piper & Co. Verlag.

Butina, Milan. 1995. *Slikarsko mišljenje* [1984]. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Dauenhauer, Bernard. 2005. »Paul Ricoeur.« V *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, uredil Edward N. Zalta, <http://plato.stanford.edu/archives/win2005/entries/ricoeur/>. Dostop: 8. 1. 2019.

Denis, Maurice. 1890. »Définition du Néo-traditionalisme.« *Revue Art et Critique*, 30. avgust.

Eco, Umberto. 1979. *A Theory of Semiotics* [*Trattato di semiotica generale*, 1975]. Bloomington: Indiana University Press.

---. 1994. *The Limits of Interpretation* [*I limiti dell'interpretazione*, 1990]. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Genette, Gerard. 1997. *The Work of Art. Immanence and Transcendence*. London: Cornell University Press.

Goodman, Nelson. 1988. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett.

---. 2004. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.

Jakobson, Roman. 1996. »Lingvistika in poetika.« V Roman Jakobson, *Lingvistični in drugi spisi*, 153–160. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Moles, Abraham. 1966. *Information Theory and Esthetic Perception*. Urbana/London: University of Illinois Press.

Magherini, Graziella. 1989. *La Sindrome di Stendhal*. Firenze: Ponte Alle Grazie.

Muhovič, Jožef. 1995. »Likovna umetnost kot področje semiotične artikulacije.« *Anthropos* 27 (5–6): 131–154.

---. 2007. »Fenomen forma, ali zakaj ga v umetnosti več ne potrebujemo.« V *Umetnost in forma*, uredila Stefan Majetschak in Jožef Muhovič, 233–267. Ljubljana: Nova revija.

Nouwen, Henri J. M. 2006. *Platno ljubezni. Duhovna razlaga Rembrandtove slike*. Ljubljana: Župnijski zavod Dravljje.

Read, Herbert. 1966. »The Origins of Form in Art.« V *The Man-Made Object*, uredil Gyorgy Kepes, 30–49. New York: George Braziller.

Ricoeur, Paul. 2004. *The Conflict of Interpretations. Essays in Hermeneutics* [*Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*, 1969]. London, New York: Continuum Press.

184 Rothko, Mark. 2004. *The Artist's Reality. Philosophies of Art*. New Haven/London: Yale University Press.

Selan, Jurij. 2008. »Forma kot vmesnost.« *Ampak* 9 (2): 62–63.

---. 2012. »Biti vmes – Umetnost kot praxis.« *Phainomena* 21 (80–81): 51–65.

---. 2013. »Prezenca in diskurz. K pogojem in izvorom doživetja prezenca. Del. 1.« *Anthropos* 45 (1–2): 185–201.

Steiner, George. 2003. *Resnične prisotnosti (Real Presences, 1991)*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Tufte, Edward R. 1991. *Envisioning Information*. Cheshire: Graphic Press.

Slikovni viri | Image Sources

Slika 1. Henri Matisse, *Ležeči akt in mala afriška preproga*, 1935, tuš na papirju, 38,8 × 50,7 cm, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Pariz. V *Henri Matisse, Figure Color Space*, Dusseldorf: Hatje Cantz Verlag, 2006.

Slika 2. Kaos – red – vzorec. Shema vzeta po: Jožef Muhovič, *Uvod v likovno logiko I, II*, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, 1986: 229. Sličice vzete po: Carsten Bresch, *Zwischenstufe Leben: Evolution ohne Ziel?*, München/Zürich: R. Piper & Co. Verlag, 1977: 57–68.

Slika 3. Andy Goldsworthy, *1983_152*, oktober 1983, vzorec iz bezgovih listov, Helbeck, Cumbria. Na: http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?id=ag_02735. Dostop: 8. 1. 2019.

Slika 4. Andy Goldsworthy, *1986_100*, november 1986, listi platane, Glasgow, Lanarkshire. Na: http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/images/l/ag_03687.jpg. Dostop: 8. 1. 2019.

Slika 5. Neznani avtor, *Sprevod mučencev*, pred 526, Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna. Na: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_von_San_Apollinare_Nuovo_in_Ravenna_001.jpg. Dostop: 8. 1. 2019. 185

Slika 6. Andy Warhol, *Pločevinke Campbell's juh*, 1962, sintetični polimer na 32 platnih, vsaka: 50,8 × 40,6 cm, The Museum of Modern Art, New York. Na: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79809. Dostop: 8. 1. 2019.
