

ESTETIKA

AESTHETICS

Simona Erjavec
**MAURICE
MERLEAU-PONTY:
SLIKARSTVO
KOT PARADIGMA
PREDREFLEKSIVNEGA
IZKUSTVA**

57-79

UNIVERZA NA PRIMORSKEM
FAKULTETA ZA HUMANISTIČNE ŠTUDIJE
ODDELEK ZA KULTURNE ŠTUDIJE
TITOV TRG 5, 6000 KOPER
SIMONA.ERJAVEC@FHS.UPR.SI

::POVZETEK

AVTORICA SE V ČLANKU OSREDOTOČA NA Merleau-Pontyjevo eksistencialno fenomenološko obravnavo slikarstva, ki izhaja iz njegove izvirne koncepcije telesa, s katero preseže kartezijanski dualizem in vpelje nov koncept vizualne percepcije. Ta poudarja pomen predrefleksivnega izkustva, zato je percepcija obravnavana kot telesni in ne kot duševni fenomen. Ob tem je treba opozoriti, da telo, kot ga obravnava Merleau-Ponty, ni nekaj abstraktnega, temveč je živo, dejavno in spoznavajoče telo. Prav to pripisovanje spoznavne funkcije čutnemu izkustvu, je po avtoričinem mnenju ključno za njegovo obravnavo slikarstva. Avtorica skozi obravnavo Merleau-Pontyjevih treh najpomembnejših besedil o slikarstvu pokaže, zakaj je ravno slikarska praksa postala ključna paradigma v Merleau-Pontyjevi obravnavi vizualne percepcije oziroma predrefleksivnega izkustva.

Ključne besede: Maurice Merleau-Ponty, Paul Cézanne, vizualna percepcija, predrefleksivno izkustvo, modernistično slikarstvo, ontologija slikarstva

ABSTRACT**MAURICE MERLEAU-PONTY: PAINTING AS A PARADIGM OF PRE-REFLEXIVE EXPERIENCE**

In the article the author focuses on Merleau-Ponty's existential phenomenological interpretation of painting that arises from his original concept of the body with which he overcomes the Cartesian dualism and introduces a novel concept of visual perception. The latter accentuates the significance of pre-reflexive experience, the consequence of which is that perception is explained as a corporeal and not a psychic phenomenon. It has to be pointed out that the body as interpreted by Merleau-Ponty is not an abstract entity but a live, active and cognizant body. The ascription of cognitive function to sensual experience is in the opinion of the author of crucial importance for his discussion of painting. Through an analysis of Merleau-Ponty's three most important essays on painting the author shows why precisely the painterly practice became the key paradigm in Merleau-Ponty's discussion of visual perception and pre-reflexive experience.

Key words: Maurice Merleau-Ponty, Paul Cézanne, visual perception, pre-reflexive experience, modernist painting, ontology of painting

«Naj se slikarstvo porodi v katerikoli civilizaciji, naj se obdaja s katerimikoli prepričanji, s katerimikoli motivi, s katerimikoli mislimi, s katerimikoli svečanostmi, in celo tedaj, kadar je videti, kot da se je posvetilo čemu drugemu, vse od Lascauxa pa do danes, bodisi čisto ali nečisto, figurativno ali ne, vselej slavi eno samo uganko – uganko vidnosti.¹»

Merleau-Ponty se je v svojih delih pogosto dotaknil slikarstva in slikarjevega pogleda, da bi ponazoril kompleksno naravo naše percepcije, ki ni reducirana na pasivno sprejemanje dražljajev iz okolja, in osvetlil nekatera z njo povezana filozofska vprašanja. Tako že v svojem prvem delu *Struktura vedenja* omenja El Greca in Paula Cézanna, v *Fenomenologiji percepcije* in poznejših delih pa še nekatere druge (od Leonarda da Vincija do Matisa).

S slikarstvom se je začel bolj intenzivno ukvarjati med leti 1945–48, ko je poučeval na Univerzi v Lyonu in imel predavanja na temo *Estetika in moderno slikarstvo*, na katerih je obravnaval sodobno estetiko, Cézanna, kubizem, film, Malrauxa in psihologijo umetnosti. Pri tem ga je zlasti zanimalo, kako umetniško izkustvo razložiti fenomenološko, zaradi česar je tudi nastalo njegovo prvo besedilo posvečeno slikarstvu "Cézannov dvom", ki je bilo objavljeno decembra leta 1945 v mesečniku za poezijo in francosko literaturo *Fontaine*, in tri leta pozneje, v nespremenjeni obliki, kot poglavje v delu *Smisel in nesmisel* (*Sens et non-sens*, 1948). Merleau-Ponty je poleg tega besedila slikarstvu posvetil še naslednji dve: "Posredni jezik in glasovi tišine" (1952), ki je izšlo v delu *Znaki* (*Signes*, 1960), in "Oko in duh" ("L'oeil et l'esprit", 1961), ki je prvič izšlo v reviji *Art de France* (1961) in tri leta pozneje v *Les Temps Modernes*, v številki posvečeni Merleau-Pontyju. Eseja se precej razlikujeta tako v izhodiščih kot v namenu, saj se avtor v prvem osredotoča na vprašanje strukturiranosti jezika in primerjave med literaturo in slikarstvom, medtem ko v drugem razvije novo ontologijo slikarstva.

V nadaljevanju bomo obravnavali ključne filozofske teme povezane z vizualno percepcijo, ki jih Merleau-Ponty odpira in razkriva skozi filozofijo slikarstva. To Paul Crowther razdeli na zgodnejše in pozno obdobje. Za zgodnejše obdobje naj bi bil značilen fenomenološki pristop, v katerem obravnava slikarstvo kot utelešenje slikarjevega prvobitnega stika s svetom, medtem ko je v njegovih poznejših delih njegova fenomenološka pozicija razširjena v smeri teleološke

¹Merleau-Ponty, M. (1963–64): „Oko in duh.“ V: *Perspektive*, VI/32, str. 226.

ontologije.² Tudi pričujoča razprava se bo razvijala v tej smeri. V njej se bomo osredotočili na tri za slikarstvo ključne Merleau-Pontyjeve eseje.

1.

V eseju "Cézannov dvom« Merleau-Ponty obravnava teme, ki jih je nakazal že v *Fenomenologiji percepcije*, a v manjši meri in zgolj ilustrativno, saj delo ni posvečeno izključno slikarstvu. Zato je navedeni esej logična posledica njegovega intenzivnejšega ukvarjanja s slikarstvom, pri čemer je treba upoštevati, da vendarle izhaja iz dognanj o percepciji, do katerih pride v omenjenem delu. Galen A. Johnson poudarja Merleau-Pontyjevo izhodišče v Husserlovi filozofiji, pri čemer njegov "princip principov« nadomesti s tezo o "primatu percepcije«³ in tako intelektualizem, ki temelji na primatu *zavesti*, zamenja z novo filozofijo, filozofijo človekovega telesa.

Merleau-Pontyjeva osnovna teza je, da je naš temeljni stik s svetom predrefleksiven, to pa pomeni, da smo *v* svetu in *na* svetu, ne da bi pri tem ločevali med seboj in svetom, med subjektom in objektom, kajti naše prvobitno zavedanje je, raje kot čisto intelektualni proces, pravzaprav funkcija vseh naših čutov.⁴ Tako lahko rečemo, da se je Merleau-Ponty s "percepcijo« skliceval na našo "kinestetično, predznanstveno, živo telesno prisotnost do sveta (Johnson, 1993: 8)«.

Merleau-Ponty v besedilu "Cézannov dvom« artikulira topografijo fenomenologije slikarstva, ki jo Johnson predstavi v šestih točkah: 1. prevrednotenje znanstvenih domnev o tem, kakšen je svet; 2. poudarek na živi perspektivi namesto na geometrijski; 3. vrnitev pomena slikarskega dela h gestualnemu in govorečemu subjektu; 4. poudarjanje živih kvalitiet vidnega sveta, zlasti barv in otipljivosti; 5. teorija umetniške ustvarjalnosti kot zlitja sebstva in sveta; 6. obramba neredukcionističnega pogleda na umetnino.⁵

Že sam naslov besedila "Cézannov dvom« kaže na Cézannovo pozicijo in njegov značaj, ki je bil za razliko od tedaj že uveljavljenega, samozavestnega in razvpitega Picassa, ki ga Merleau-Ponty ni nikoli posebej obravnaval, vse prej kot gotov. Cézanne je v nasprotju s Picassom delal v samoti, brez obču-

²Prim. Crowther, P. (1993): *Art and Embodiment: From Aesthetics to Self-Consciousness*, Oxford: Clarendon Press, str. 112.

³Prim. Johnson, G. A. (1993): „Phenomenology and Painting: Cézanne's Doubt.« V: Johnson, G. A. (ur.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, str. 8.

⁴Prim. Crowther, P. (1993): *Art and Embodiment: From Aesthetics to Self-Consciousness*, Oxford: Clarendon Press, str. 102.

⁵Prim. Johnson, G. A. (1993): „Phenomenology and Painting: Cézanne's Doubt.« V: Johnson, G. A. (ur.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, str. 13.

dovalcev ali podpore kritikov. Še več, eden izmed njih je njegove slike leta 1905 označil za "slike pijanega čistilca stranišč (Merleau-Ponty, 1996: 13)«. Kljub vsej negotovosti, ki jo je Cézanne "gojil« vse do smrti, in je razvidna tudi iz njegovega pisma prijatelju Emilu Bernardu napisanega mesec dni pred smrtjo, so njegova dela dosegla izjemen uspeh. V pravkar omenjenem pismu, ki kaže na njegovo izjemno skeptično naravo, je zapisal: "Bil sem v takšnem stanju duševne vznemirjenosti, tako zelo zmeden, da sem se na trenutke zbal, da moj šibki razum ne bo preživel. ... Sedaj se zdi, da sem bolje in vidim bolj jasno, v katero smer gredo moje študije. Ali bom kdaj prišel do cilja, ki ga tako močno iščem in tako dolgo zasledujem? Še vedno delam po naravi, in zdi se mi, da počasi napredujem.«⁶

Prav Cézannov dvom, samospraševanje in napor eksistiranja ter na drugi strani njegov velik uspeh po smrti, so bili zanimivi za Merleau-Pontyjevo filozofijo, saj razkorak med dojemanjem njegovega slikarstva pred smrtjo in po njej, kaže na to, da je Cézanne s svojim načinom slikanja, ki je rezultat njegove izjemne intuicije, neutrudnega dela in vztrajnosti, presegel svoje sodobnike in bil zaradi tega za kritike, nevajene drugačnega pogleda, nedvomno kamen spotike.

Kljub temu, da so Cézanna njegovi sodobniki in kritiki zavračali in kljub temu, da je sam izražal dvom in strah, da njegovo delo ne bo razumljeno, je Merleau-Ponty videl Cézanna kot zmagovalca, kar je razvidno iz njegovega zapisa v delu *Smisel in ne-smisel*, kjer pravi, da je Cézanne "zmagal nad slučajem (Merleau-Ponty, 1993: 9)«. Pri tem je vprašanje, zakaj se je Merleau-Ponty v tolikšni meri posvetil ravno Cézannu, gotovo na mestu, in kot ugotavljajo mnogi, je prav gotovo več razlogov za to. V prvi vrsti lahko rečemo, da je bil Merleau-Ponty velik ljubitelj Cézannovega slikarstva. To se mu je v primerjavi z drugimi zdelo bolj kompleksno, kajti ugotovil je, da se ob gledanju drugih slikarjev oz. njihovih slik počuti nekako sproščeno, potem ko je videl Cézannove.⁷ Prav gotovo so se mu ob gledanju Cézannovih slik porajala filozofska vprašanja, o katerih je že tako ali tako razmišljal, a tokrat na nekoliko drugačen način, takšen, ki je ponujal tudi odgovore. Vsekakor so ga njegov interes in dojemanje Cézanna kot "genija"⁸ pripeljali do tega, da je svoja filozofska vprašanja v zvezi s prostorom, globino, svetlobo in barvo že v delu *Fenomenologija percepcije* apliciral prav nanj.

⁶Merleau-Ponty, M. (1996): „Le doute de Cézanne.« V: Merleau-Ponty, M.: *Sens et non-sens*, Pariz: Gallimard, str. 13.

⁷Prim. Johnson, G. A. (1993): „Phenomenology and Painting: Cézanne's Doubt.« V: Johnson, G. A. (ur.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, str. 5.

⁸Tako ga imenuje šele pozneje v delu *Smisel in ne-smisel*, vendar je navdušenje nad njim razvidno že prej. Primerjaj navedbe pri Johnsonu, str. 7.

V besedilu "Cézannov dvom« Merleau-Ponty poleg Cézanna obravnava še Leonarda da Vinci, medtem ko nekatere druge (Clauda Moneta, Emila Bernarda, El Greca, Tintoretta, Delacroixa, Courbeta in Pissarroja) samo bežno omenja. V značilno fenomenološko-psihološkem opisu umetnikovega izkustva (zlasti Cézannovega) se je Merleau-Ponty bolj kot na samo Leonardovo slikarstvo osredotočal na Freudove interpretacije Leonarda da Vinci (*Leonardo da Vinci: Študija o psihoseksualnosti*, 1910), s katerim se ni mogel povsem strinjati, saj je za razliko od Freudove razlage ujetosti umetnika, raje poudarjal umetnikovo svobodo, ki se tako pri Leonardu kot pri Cézannu izraža "skozi čutno materialnost barv na platnu (Silverman, 2008: 98)«. Tako se v besedilu večkrat sklicuje še na Paula Valéryja, ki je prav tako napisal esej o Leonardu («Uvod v metodo Leonarda da Vinci», 1895, 1924). Joyce Brodsky⁹ ugotavlja, da Merleau-Ponty ne razlaga Cézannovega slikarstva skozi Freudovo teorijo sublimacije, temveč skozi gestualni izraz.

Merleau-Ponty v "Cézannovem dvomu«, posvečenem izključno slikarstvu, uporablja fenomenološko terminologijo in pri tem izpostavlja predvsem dvoje: Cézannov trud slikanja po naravi in s tem povezano stremenje k realističnemu slikanju brez uporabe linearne perspektive (kar je Emile Bernard označil za njegov samomor) ter njegovo uporabo barv: "Namesto sedmih barv iz barvnega kroga, najdemo osemnajst barv – šest rdečih, pet rumenih, tri modre, tri zelene in črno (Merleau-Ponty, 1996: 16)«. Cézanna je izpostavil kot izjemnega kolorista, ki je po zaslugi impresionistov, s katerimi se je bil kmalu razšel, prekinil z baročnim upodabljanjem gibanja na slikah. Tudi impresionistično prikazovanje pojavnosti narave in atmosfere, se mu ni zdelo ustrezno, ker je predmetom odvzelo težo in jih izenačilo z ozadjem, zato je Cézanne v svojem zrelem obdobju¹⁰ uporabil tople in hladne barve (modulacijo) in oblike ločil od ozadja s črno konturo, s čimer je dal svojim slikam specifičen značaj (trdnost, ki je v nasprotju z lahkotnostjo impresionističnih upodobitev) in globino, ki jo je njegovo ignoriranje perspektive odvzelo. Tako je Merleau-Ponty ob opazovanju Cézannovih slik zapisal, da je svet masa brez vrzeli, sistem barv.

Merleau-Ponty je videl pomen Cézannovega slikarstva zlasti v tem, da razkriva to, kar so ugotavljali gestalt teoretiki, da namreč "živa perspektiva naše percepcije ni geometrijska ali fotografska perspektiva (Merleau-Ponty, 1996: 19)«. Renesancna perspektiva je konvencija in kot taka le eden od možnih načinov reprezentacije, vendar take, ki poudarja monokularen pogled na svet, h kateremu pa se Cézanne ni zatekel, čeprav ga je zelo dobro poznal.

⁹Brodsky, J. (1981): „A Paradigm Case for Merleau-Ponty: The Ambiguity of Perception and the Paintings of Paul Cézanne.« V: *Artibus et Historiae*, II/4, str. 125–134.

¹⁰Za Cézannovo zrelo obdobje velja čas med leti 1878–1890, ko je začel ustvarjati v Provansu.

Pomen Cézannovega dela je razviden tudi skozi primerjavo z njegovimi slikarskimi predhodniki impresionisti, ki so z beleženjem trenutnih vtisov (impresij), prišli do barvno fascinantnih rezultatov, vendar kot meni Carman Taylor, z epistemološkega vidika problematičnim, saj v resnici ne vidimo na tak način.¹¹ Namesto posameznih barvnih točk, kakor so barve na platno nanašali impresionisti, v resnici vidimo predmete v celoti (vidimo drevesa, ljudi, živali, predmete). Impresionisti so predmete s svojo tehniko slikanja razgradili in jim odvzeli obrise in težo, ki jih je kasneje Cézanne povrnil. Taylor ugotavlja, da so bili impresionisti s svojo tehniko beleženja svetlobe, ki vzdraži naše čutnice, bližje psihologom in filozofom empiristom kot pa tistim, ki obravnavajo človekovo živo percepcijo, s čimer podobno kot Merleau-Ponty, ne daje veljave le Cézannu, temveč slikarstvu nasploh.

Tako naj bi Cézanne namesto razkrojene površine svetlobe slikal svoje izkustvo sveta, kot ga dojemamo skozi telo. Merleau-Ponty je kasneje v eseju "Oko in duh" ob opazovanju Cézannovih del ugotavljal, da je slikanje pravzaprav dejavnost telesa, in da nam slikar "prinaša svoje telo (Merleau-Ponty, 1963-64: 223)", kakor pravi Valéry. Vprašanje telesa, ki je bistveno za Merleau-Pontyjevo filozofijo, saj ga obravnava na nov, izviren način, je pomembno tudi za njegovo slikarsko teorijo: slikar daje "svoje telo svetu, slikar spreminja svet v sliko. Da bomo razumeli to spreminjanje snovi v duha (transsubstanciacijo), moramo najti dejavno in resnično telo, tisto, ki ni košček prostora, sveženj funkcij, ki je splet gledanja in gibanja (Merleau-Ponty, 1963-64: 223)."

Merleau-Ponty iz zdaj že razumljivih razlogov poudarja tudi pomen Cézannove sinestetske percepcije, ki ne dela razlik med čutenjem in mišljenjem med kaosom in redom, temveč med spontano organizacijo stvari, ki jih percipiramo, in človekovo organizacijo idej in znanosti. Nedvomno je Cézannova sposobnost sinestezije njegova posebna kvaliteta, ki jo ponuja gledalcu prek barvne palete oziroma strukturiranega barvnega polja. Zaradi tega ga Merleau-Ponty obravnava kot slikarja, ki nas s svojimi pokrajinami in tihožitji vrne v predznanstveno perceptivno izkustvo sveta, kjer še ni ločevanja med posameznimi čuti. Merleau-Ponty kasneje v besedilu "Smisel in ne-smisel", ki se prav tako nanaša na Cézanna, čeprav v manjšem delu, opiše Cézannovo izkustvo takole: "Cézanne ne skuša uporabljati barve, da bi sugeriral taktilno izkustvo senzacij, ki bi dale obliko in globino. Te distinkcije med tipom in vidom so prvobitni percepciji neznanane. So le rezultat znanosti o človeškem telesu, da se učimo razlikovanja med našimi čuti."¹² Po drugi strani pa je treba poudariti, da Cézanne ni nikoli hotel "slikati kot divjak (Merleau-Ponty, 1996: 19)", temveč je želel soočiti

¹¹Prim. Taylor, C. (2008): *Merleau-Ponty*, London: Routledge, str. 182-183.

¹²Merleau-Ponty, M. (1996): „Le doute de Cézanne.“ V: Merleau-Ponty, M.: *Sens et non-sens*, Pariz: Gallimard, str. 20.

znanosti z naravo iz katere izhajamo. Merleau-Ponty zapiše: "Inteligenca, ideje, znanosti, perspektivo in tradicijo je želel vrniti v stik s svetom narave, ki ga hočejo razumeti (Merleau-Ponty, 1996: 19).« Tako je namesto tradicionalnih slikarskih pristopov, ki poudarjajo razlikovanje čutov (zlasti med vidom in tipom) Cézanne raje iznašel način slikanja, o katerem Merleau-Ponty zapiše: "Vidimo globino, gladkost, mehko in težo predmetov, Cézanne celo trdi, da vidimo njihov vonj. Če hoče slikar izraziti svet, mora razvrstitev barv nositi znotraj vsega nevidnega, ali pa bo slika samo namigovala na stvar in ne bo dala celote, pristnosti, zajamčene polnosti, ki je za nas definicija realnosti.«¹³ Iz tega zapisa je več kot očitno, da slikar ne slika samo tega, kar vidi, temveč naredi vidno tudi to, kar je vsakdanjemu pogledu skrito.

Joyce Brodsky poudarja pomen Merleau-Pontyjevega eseja zlasti zaradi odnosa med vidcem in vidnim, ki se razkriva skozi proučevanje Cézannovih avtoportretov. Slikar je naslikal kar trideset avtoportretov,¹⁴ kar ni zanemarljivo dejstvo, še zlasti če upoštevamo, da je slikanje avtoportreta za slikarja zahtevno početje prav zaradi pomanjkanja distance in nezmožnosti, da bi sebe videl tako, kot ga vidijo drugi. Slikar se nikoli ne vidi z vseh zornih kotov in tudi ne z distance, tako kot vidi druge ljudi ali predmete, vidi se od znotraj navzven in nikoli v celoti, njegov pogled pa je vse prej kot enopomenski.

Brodskyjeva ugotavlja, da formalistične in psihološke analize zgrešijo bistveni pomen njegovih del, ki je po njenem "uganka o biti-v-svetu z drugimi in z drugimi stvarmi (Brodsky, 1981: 128)«, čeprav na prvi pogled Cézannu, ki je bil nesamozavesten, prestrašen in vse prej kot družaben, tega ne bi niti pripisovali. Vendar naj bi prav Cézannove slike predstavljale tisto značilnost naše dvoumne percepcije, ki jo Merleau-Ponty imenuje «intersubjektivnost» in se kaže tako v našem odnosu in komunikaciji z drugimi, kakor tudi skozi umetnost. V delu *Primat percepcije* je zapisal, da "v percepciji drugega najdem sebe v odnosu do drugega 'sebe', ki je po načelu odprt do iste resnice kot sem jaz, v odnosu do iste biti kot jaz. In ta percepcija je uresničena. Iz globine moje subjektivnosti vidim pojavitev druge subjektivnosti, ki ima enake pravice prav zato, ker ima vedenje drugega prostor znotraj mojega perceptivnega polja.«¹⁵

Cézanne je svoje prav fanatično zanimanje za dinamiko percepcije pokazal skozi večkratno slikanje istega motiva. Njegov proces slikanja je bil "neskončno analitičen in je redko dal za rezultat sintezo, čeprav je to bila slikarjeva intenca,

¹³Prav tam, str. 20–21.

¹⁴Neprestano slikanje istega motiva za Cézanna ni nič nenavadnega, saj je tudi svojo ženo večkrat portretiral (štiridesetkrat), sina petintridesetkrat, goro Mt. Sainte Victoire približno šestdesetkrat itn.

¹⁵Merleau-Ponty, nav. po Brodsky, J. (1981): „A Paradigm Case for Merleau-Ponty: The Ambiguity of Perception and the Paintings of Paul Cézanne.« V: *Artibus et Historiae*, II/4, 129.

ko je govoril o ‚uresničevanju motiva‘ (Brodsky, 1981: 129)«. Njegov cilj je bil namreč, kot ugotavlja Merleau-Ponty, pravzaprav enak temu, kar počnejo fenomenologi, se pravi, da je skozi slikanje ujel način, kako se stvari v svetu pojavljajo skozi našo percepcijo. Tako je gledalec pri gledanju Cézannove slike pred težko nalogo, da jo razume, saj naj bi šel skozi isti analitični proces, ki je vodil Cézanna pri slikanju.¹⁶

S svojim načinom slikanja Cézanne ni pretrgal stikov s tradicijo, temveč je iz nje izhajal, saj je znano, da je pogosto hodil v Louvre, kjer je natančno proučeval dela slikarjev. To kaže še na eno lastnost percepcije, ki jo izpostavlja Merleau-Ponty in se nanaša na odnos med percepcijo in kulturo. Merleau-Ponty pravi: „Nisem hotel povedati, da kultura tvori percipiranje. Tukaj je cel kulturni svet, ki konstituira drugo raven nad perceptivnim izkustvom. Percepcija je raje fundamentalna osnova, ki ne more biti ignorirana (Brodsky, 1981: 134)«. Zato je še toliko bolj zanimivo, da je prav v slikarstvu, ki je v veliki meri tudi kulturno determinirano, našel paradigmatski model, ki kaže na naš perceptivni stik s stvarmi, z drugimi in z naravo.

V besedilu „Cézannov dvom« se Merleau-Ponty s pomočjo fenomenološke metode dotakne vprašanj umetnikove ustvarjalnosti, motivacije in interpretacije umetnin oziroma njihovega pomena in pri tem ugotavlja, da tisto, kar slikarja privlači, ni ne geometrija ne barvne zakonitosti, temveč „pokrajina v vsej svoji totalnosti in vsej svoji polnosti (Merleau-Ponty, 1996: 23)«. To pa nas pripelje do Cézannovega odnosa do motiva ali raje njegove meditacije o motivu oziroma z motivom, o katerem pravi: «Pokrajina misli sebe v meni, in jaz sem njena zavest (Merleau-Ponty, 1996: 23).«

Ko Merleau-Ponty pravi, da Cézanne naredi *vidno*, kako se nas svet dotika, pokaže, da vidi v slikarstvu fenomenološke razsežnosti, ki jih nato dalje razvija v eseju „Okno in duh« in kažejo na to, da je naš perceptivni stik s svetom preje ekspresiven kot pasiven. To pa nas pripelje do vprašanja stila, ki ga Merleau-Ponty obravnava v eseju „Posredni jezik in glasovi tišine«.

::2.

V eseju „Posredni jezik in glasovi tišine« (1952) se Merleau-Ponty posveti filozofskim problemom, ki jih je nakazal že v *Fenomenologiji percepcije*, in kot ugotavlja Johnson, mu je uspelo preseči dihotomije med „telesom in duhom, subjektom in svetom, individualno in kolektivno zgodovino, svobodo in usodo, resničnim in neresničnim, imaginacijo in percepcijo, prozo in sli-

¹⁶Prim. Brodsky, J. (1981): „A Paradigm Case for Merleau-Ponty: The Ambiguity of Perception and the Paintings of Paul Cézanne.« V: *Artibus et Historiae*, II/4, str. 128–129.

karstvom (Johnson, 1993: 23)«, zato so njegove polemike v omenjenem eseju razumljiv odgovor na pisanje njegovih kolegov Sartra in Andréja Malrauxa, ki sta zagovarjala drugačna stališča glede mnogih omenjenih tem. Čeprav se Merleau-Ponty v eseju v veliki meri posveča slikarstvu, je ta v osnovi nastal kot odziv na Sartrov esej "Kaj je literatura?" in na Malrauxov esej "Glasovi tišine«, v katerem je slednji obravnaval vprašanja zgodovine in umetnostne kritike.

Merleau-Ponty prične esej z de Saussurjevo ugotovitvijo, da znaki pravzaprav ničesar ne označujejo in ugotavlja, da je "jezik narejen iz razlik brez pozitivnih entitet; ali natančneje, da so jezikovni izrazi povzročeni samo z razlikami, ki se med njimi pojavijo (Merleau-Ponty, 1960: 49).« Po njegovem prepričanju se pomen pojavi v intervalih med besedami, ki so v lateralnem odnosu. Posebna značilnost jezika je v njegovi nejasnosti oziroma v tem, da ima različne pomene. Nikoli nimamo opravka s čistim pomenom, zaradi česar je jezik bolj neke vrste bit kakor pa pomen. Takšna opredelitev jezika Merleau-Pontyju omogoča, da piše o slikarstvu kot o glasu tišine, ker nam slikarstvo sporoča na drugačen način kot jezik literature. Pri tem je bistvena njegova zmožnost sporočanja oziroma ustvarjanja pomena, ki ima svoj izvor v ekspresivnosti slikarskega izražanja. Ta nas pripelje še do naslednje pomembne teme – vprašanja stila.

Merleau-Pontyjevo proučevanje stila se nanaša zlasti na Malrauxove nekoherentne opredelitve stila, ki se gibljejo med subjektivnimi in objektivnimi opredelitvami. Tako lahko pri Malrauxu najdemo vsaj tri opredelitve: prvič, opredelitev stila kot posledico umetnikove individualnosti, drugič kot metafizično lastnost, in tretjič kot kategorijo umetniškega gibanja ali šole. S temi opredelitvami se Merleau-Ponty ne strinja, saj niso v skladu z njegovimi dognanji, predstavljenimi v *Fenomenologiji percepcije*. Merleau-Ponty ob gledanju Van Goghovih slik ugotavlja, da je stil slikarju tako nedosegljiv kot njegov lastni obraz in vsakdanje geste. Ob proučevanju avtoportretov različnih umetnikov (zlasti Cézanna in Van Gogha), pride do zaključka o pomembni vlogi intersubjektivnosti, ki jo ta ima pri oblikovanju stila, prav tako pa vloge slikarskih predhodnikov, ki jih ima vsak slikar in skozi katere si izoblikuje stil. Tako je stil po eni strani intersubjektivni in po drugi zgodovinski fenomen. "Drugi ga lahko prepoznavajo in tudi z naše strani je prepoznaven za nazaj. Umetnikov stil ni nič drugega kot njegovo videnje sveta, je tisto, kar gre med subjektom v odnosu do drugih in sveta, tisto čemur Merleau-Ponty pravi 'aluzivna logika percipiranega sveta'.¹⁷ Vendar pa je treba poudariti, da stil

¹⁷Johnson, G. A. (1993): „Structures and Painting: Indirect Language and the Voices of Silence.« V: Johnson, G. A. (ur.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, str. 27.

ni samo nekaj, kar lahko doseže slikar, temveč se “stil začne takoj, ko oseba percipira svet in vsaka percepcija stilizira, ker je utelešenje stil sveta (Johnson, 1993: 27)«. Razlika med dejavnim umetnikom in osebo, ki le opazuje, je v tem, da je umetnik sposoben svoje videnje izraziti v obliki umetnosti, da torej aktivnost percepcije postane vidna na papirju, platnu, v glini ali kamnu, medtem ko ostane opazovalčeva drugim skrita, kar pa nikakor ne pomeni, da je običajna percepcija pasivna.

Crowther ugotavlja, da nam hoče Merleau-Ponty z obravnavo “naravne stilizacije prvotne percepcije« pravzaprav povedati, da je “naša ekspresivna organizacija sveta v pomen najdena v igri med splošnimi in posebnimi razsežnostmi naše utelešene eksistence. Ta ekspresivna razsežnost, ki hkrati informira, je narejena tematsko v ustvarjanju slike. Slikar preoblikuje svet v vidne stvari, ki so na splošno pomembne kot novi pomeni ali znaki, vendar so upodobljene v njegovem ali njenem lastnem posebnem stilu.«¹⁸ Stil tako pomeni slikarjev način izražanja, ki presega okvire konvencionalnih kodov, saj gre izraz kot pravi Merleau-Ponty “vedno preko tega, kar transformira s prinašanjem v kompozicijo, ki spreminja njen pomen (Silverman, 2008: 103)«.

Naslednja pomembna tema, ki jo Merleau-Ponty obravnava v eseju “Posredni jezik in glasovi tišine«, se nanaša na vprašanje jezika oziroma znaka in predstavlja odgovor na Sartrov esej “Kaj je literatura?«. Tudi pri tem vprašanju se filozofa razhajata, saj Merleau-Ponty ne pristaja na strogo ločevanje med prozo na eni strani ter poezijo in slikarstvom na drugi strani. Ne strinja se s Sartrovo tezo, da umetniško delo ničesar ne označuje, ker da gre za spontano, imaginativno projekcijo subjekta, s čimer se pridružuje racionalističnim filozofom, vključno z Descartesom, ki so sliko razvrednotili v primerjavi z reflektivnim mišljenjem in znanjem. Sartre je namreč ob pisanju o Picassovi *Guernici* zapisal, da je slikar nem,¹⁹ a njegovo pojmovanje nemosti se bistveno razlikuje od Merleau-Pontyjevega, ki je izrazito pozitivno.

Primerjava med pesništvom in slikarstvom privede Merleau-Pontyja do razlikovanja med neposrednim in posrednim jezikom. Razlika izhaja iz dejstva, da pesnik uporablja jezik, ki je že vzpostavljen in ga je potrebno le nekoliko preoblikovati, medtem ko je slikar v povsem drugačnem položaju, saj mora perceptivno izkustvo preoblikovati v “jezik« oziroma izraz, zaradi česar Merleau-Ponty slikarstvo uvršča med posredne jezike. Vendar pa primerjava ni povsem črno-bela, saj Merleau-Ponty vsem načinom izražanja pripisuje

¹⁸Crowther, P. (1993): *Art and Embodiment: From Aesthetics to Self-Consciousness*, Oxford: Clarendon Press, str. 109.

¹⁹Prim. Johnson, G. A. „Structures and Painting: Indirect Language and the Voices of Silence.« V: Johnson, G. A. (ur.) *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, str. 31.

“posrednost ali aluzivnost, ali če hočete, tišino (Merleau-Ponty, 1960: 54)«. Ta se pri verbalnem izražanju kaže v njegovi neprevedljivosti iz enega jezika v drugega, zaradi jezikovnih posebnosti, ki se pri prevodu lahko pokažejo kot izguba prvotnega pomena. Že preprosta de Saussurova primerjava med angleškim “the man I love« in francoskim “l’homme *que* j’aime« po njegovem mnenju ne zdrži povsem, saj angleški stavek ne izraža osebne zaimka. Ta se v angleščino namesto preko besede, prenese skozi pomen dveh praznin med besedama.

Za naše vsakdanje verbalno izražanje je značilna uporaba že znanih načinov kodiranja sporočila, medtem ko je za literarni jezik nujno, da presega te uveljavljene kode izražanja in išče nove. Tudi temu novemu načinu izražanja Merleau-Ponty pravi stil in je značilnost izraza vseh posrednih jezikov (to je vseh umetnosti, tako verbalnih kot neverbalnih). Čeprav Silverman ugotavlja, da se Merleau-Ponty izogiba obravnavi slikarstva kot jezika v konvencionalnem pomenu besede (Silverman, 2008: 102), mu nikakor ne odreka zmožnosti ustvarjanja pomena skozi izraz oziroma stil.

Pojem stila Merleau-Ponty uvede v eseju “Posredni jezik in glasovi tišine« in predstavlja enega najpomembnejših konceptov njegove teorije slikarstva, ki ga zasledimo tudi v mnogih drugih njegovih delih, zato naj na tem mestu navedem njegovo opredelitev iz besedila *Proza sveta* (1973): “Stil je to, kar naredi vsakršno označevanje možno. Preden postanejo znaki ali emblemi za vse, celo za umetnike, preprost indeks že danih pomenov, mora obstajati ploden trenutek, ko dajejo znaki obliko izkustvu ali ko delujoč in latentni pomen najde embleme, ki naj bi ga osvobodili ter ga naredili uporabnega za umetnika ter dosegljivega drugim.«²⁰

V nasprotju z Malrauxom Merleau-Ponty stila ne pojmuje v smislu “poustvarjanja sveta na podlagi vrednosti, ki jih umetnik odkriva (Merleau-Ponty, 1960: 67)«, pri čemer “reprezentacija sveta ni samo stilni pomen (Merleau-Ponty, 1960: 67)« za umetnika, videti ga je treba v smislu razvoja slikarjeve percepcije, kajti stil je “nujnost, ki izhaja iz te percepcije (Merleau-Ponty, 1960: 67)«.

Na tem mestu se je potrebno dotakniti problema, ki se nanaša na vprašanja slikarstva, percepcije, realizma in načinov upodabljanja vidnega sveta ter ugotoviti, v čem se tradicionalno (renesančno) slikarstvo razlikuje od modernističnega, saj gre prav tukaj za razhajanja med Malrauxovim in Merleau-Pontyjevim pojmovanjem pomena slikarstva. Vemo, da je temeljna razlika v uporabi linearne perspektive, ki je iznajdba renesanse, in na drugi strani njenem kršenju, a ob tem se zastavlja še nekaj vprašanj, zlasti glede pomena in funkcije njene (ne)uporabe.

²⁰Merleau-Ponty, *The Prose of the World*, nav. po Silverman, str. 103.

Merleau-Ponty kritizira Malrauxovo ločevanje slikarstva na objektivno in subjektivno na podlagi kriterija uporabe oz. kršenja perspektive. Malraux namreč obravnava tradicionalno (oz. klasično) slikarstvo kot objektivno zaradi uporabe perspektivčnih načel upodabljanja, medtem ko modernistično obravnava kot subjektivno, saj se to po njegovem mnenju "umika v subjektivnost, notranjost in prekinitvi s svetom (Taylor, 2008: 194)". Vendar je to poenostavljanje, ki preprosto ne zdrži, zato bomo v nadaljevanju podrobneje proučili razloge za nestrinjanje.

Modernistično slikarstvo se je namerno rešilo okov realizma (tj. perspektivne konstrukcije prostora),²¹ ki so ga prakticirali renesančni slikarji, kar je bilo glede na 500 let trajajoče, že obstoječe kriterije in norme realističnega, racionalističnega upodabljanja, potrebno še utemeljiti. Slikarji rojeni v že obstoječ način upodabljanja, so bili postavljeni pred težko nalogo, da po lastni intuiciji presežejo obstoječe kode, kar so lahko storili tako, da so kršili predhodna, že znana pravila konstrukcije prostora in upodabljanja. Tega ne smemo razumeti poenostavljeno kot odmik od realizma, saj je francoski kubistični slikar Fernand Léger, ki se je zavzemal za realizem v slikarstvu 20. stoletja, v eseju "Začetki slikarstva in vrednost upodabljanja"²² ločil dve vrsti realizma in sicer *vizualni realizem (réalisme visuel)*, ki zajema slikarstvo do impresionizma, in *realizem koncepcije (réalisme de la conception)*, ki se prične z Manetom in impresionisti, zlasti pa Cézannom in se nadaljuje z Légerovo generacijo slikarjev.

Modernistično slikarstvo zaradi zavračanja perspektive res pomeni prelom s tradicijo, vendar pa vseeno iz nje tudi izhaja, saj so se tudi modernistični slikarji najprej učili konvencionalnih načinov izražanja (linearne perspektive), ki pa jih niso želeli ponavljati, temveč so jih kršili, uporabljali na kreativen način (po Légerovem prepričanju so poudarjali *realizem koncepcije*), zato da bi njihovo slikarstvo dobilo nov pomen, še zlasti glede na pojav novih izraznih sredstev, npr. fotografije, za katero je značilen vizualni realizem. Čeprav se je toliko časa zdelo, da je odkritje perspektive rešilo vse probleme slikarstva in da ničesar povsem novega ni mogoče ustvariti, pa je bil vendarle modernizem tisti, ki je "izdelal vse temeljne upodobitvene strategije, ki se kljub preobrazbam, odkritju in popolnoma drugim vsebinskim poudarkom, ki jih je izpeljal postmodernistični diskurzivni zasuk, ohranjajo in uporabljajo v sodobnem slikarstvu (Gnamuš, 2010: 5)."

²¹Ženko opozarja: „Čeprav danes pod linearno perspektivo razumemo predvsem tehniko, ki je povezana z omenjenimi velikani petnajstega stoletja, se moramo zavedati tudi dejstva, da je bila v času renesanse ta tehnika (*costruzione legittima*, kot jo imenuje Alberti) le ena izmed mnogih.“ Ženko, E. (2000): *Prostor in umetnost*, Ljubljana: ZRC, str. 45.

²²Gl. Brejc, T. (ur.) (1984): *Slikarji o slikarstvu: od Cézanna do Picassa*, Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 82–90.

Vendar pa se modernistično slikarstvo na neki ravni vendarle ne razlikuje povsem od tradicionalnega, saj Merleau-Ponty v poznejšem besedilu "Oko in duh" ugotavlja, da slikarstvo nasploh kaže odnos med vidnimi stvarmi in našo percepcijo, ki ga opiše kot obstoj "notranjega ekvivalenta" oziroma "telesne prisotnosti (Merleau-Ponty, 1963-64: 224)". "Kakovost, svetloba, barva, globina, ki so tule pred nami, so tule samo zato, ker odmevajo v našem telesu, ker jih naše telo sprejema (Merleau-Ponty, 1963-64: 224)." To pa nikakor ne kaže na prekinitev s svetom, o kateri govori Malraux, temveč ravno nasprotno.

Čeprav se je Merleau-Ponty pri obravnavi moderne umetnosti omejil na peščico umetnikov, katerih dela so precej abstrahirana, a še vedno sodijo k predmetnemu slikarstvu, se zastavlja vprašanje, zakaj se je osredotočil prav nanje, ko pa na splošno velja, da je renesančno slikarstvo še najbližje predmetni naravi. Doslej smo že ugotovili, da slikarstvo, ki si ga je izbral Merleau-Ponty za svojo obravnavo, ignorira perspektivo, pogosto pa tudi obliko predmetov in njihovo lokalno barvo. Tako se povsem upravičeno zastavlja vprašanje: "Kako lahko potem rečemo, da moderna umetnost razkriva 'svet percepcije'?" (Matthews, 2006: 136)

Eric Matthews opozarja, da realizem v slikarstvu, kot ga razume Merleau-Ponty, ni stvar ustvarjanja podobnosti, temveč "določenega načina konstituiranja sveta v slikarstvu samem (Matthews, 2006: 136)". Tako renesančno slikarstvo ne razkriva narave človeške percepcije, saj je to, kot ugotavlja že Descartes v svojem delu *Dioptrika*, pravzaprav geometrijska percepcija, ki jo lahko primerjamo s pogledom fotokamere, in prav tako ni "subjekt", oseba s svojim zornim kotom, ki bi dala objektom pred seboj določen pomen. Leča kamere je v odnosu do objektov pred njim povsem zunanja ali geometrična (Matthews, 2006: 137). Slikarstvo je po Descartesovem pojmovanju "samo večšina, 'artifice', ki našim očem prezentira projekcijo, podobno tisti, ki nam jo dajejo stvari same v običajni percepciji in se vpisujejo v naše oči."²³ Renesansno perspektivno slikarstvo je obravnavano kot neosebna interpretacija ali vsaj bolj objektivna reprezentacija sveta, medtem ko se modernistično slikarstvo po Merleau-Pontyjevem mnenju vrača nazaj k percepciji, saj prikaže kot vidno tudi tisto, kar je v nekem trenutku morda našemu pogledu skrito, je pa nedvomno del naše siceršnje percepcije vidnega sveta. Na tak način nam tudi slikarstvo ponuja stik s svetom kot živim izkustvom in ne kot rezultatom mišljenja oz. razuma. Matthews ugotavlja, da vidimo realističnost slikarstva v bolj fundamentalnem smislu: slikarstvo "odkriva objekte, olupljene vseh kon-

²³Merleau-Ponty, nav. po Matthews, E. (2006): *Merleau-Ponty: A Guide for the Perplexed*, London, New York: Continuum, str. 137.

ceptualnih oblek, v katerih jih skušamo reducirati na instrumente, ki služijo našim lastnim različnim ciljem. V tem smislu nas slikarstvo vrne nazaj k »viziji stvari samih«. Moderni umetnik konstruira svet, vendar hoče to narediti na način, ki bi ostal zvest pojavu, v smislu predmeta, kot ga dejansko percipiramo, in stran od tistega, v katerem vzniknejo pomeni naših bolj sofisticiranih konstrukcij (Matthews, 2006: 137).«

Tukaj lahko potegnemo vzporednico z Meyerjem Schapiro, ki v besedilu "Moderno abstraktno slikarstvo" pravi, "da so umetnosti postale bolj globoko osebne, bolj intimne in se bolj ukvarjajo s subtilnimi izkušnjami (Schapiro, 1989: 311)" in da imajo "izbrane forme in barve nedvomno ekspresivno fiziognomijo, da nam govorijo kot s čustvi nabita celota, bolj z notranjo močjo barv in črt kot z upodabljanjem izrazov obraza, gibov in telesnih premikov (Schapiro, 1989: 314)".«

Nedvomno gre v modernističnem slikarstvu za prikazovanje subjektivnega individualnega izkustva posameznika drugim, ki ni utelešeno, kot pravi Matthews, v "neosebni intelegibilni formi (Matthews, 2006: 139)", značilni za renesančno matematično percepcijo sveta, ki so jo uresničevali tedanji slikarji. Leon Batista Alberti, ki je študiral matematiko in optiko na bolonjski univerzi in velja za utemeljitelja perspektive, je bil celo prepričan, "da slikarjem manjka predvsem razumevanje geometrije, kajti njihova osnovna izobrazba, t. i. *abacco*, zagotavlja zelo malo znanja v smeri teoretične uporabe matematike. Zato jim je želel dati posebno čtivo, s katerim bi si lahko pomagali tako pri problemih v zvezi s proporci kot tudi pri konstrukciji linearne perspektive."²⁴

V nasprotju s tem se modernistični slikarji niso več držali postulatov evklidske geometrije, temveč so iskali nove možnosti izražanja vidnega sveta, na kar je prav gotovo vplivala tudi znanost, razvoj neevklidskih geometrij in Einsteinova teorija relativnosti. Medtem ko so matematiki odkrivali nove geometrije, so se tudi v slikarstvu formirali novi načini izražanja.

Cézanne, Klee, Matisse in nekateri drugi so slikarji, za katere je Merleau-Ponty menil, da opravljajo enako delo kot fenomenologi, vendar na nekoliko drugačen, celo bolj učinkovit način: "Slikar skuša odkriti resnico o svetu, kot jo živi sam, svet izkustva kot polnopomenski zanj ali zanjo. Ta resnica se razkriva s konstrukcijo sveta na platnu, ki uteleša te pomene. Subjekt ne reprezentira zgolj objektivne resnice: subjekt in objekt sta neločljivo prepletena."²⁵

Modernistični slikarji so se z rušenjem pravil in kršenjem norm podali na pot iskanja novih možnosti in novih pomenov, zlasti pa so ponudili nov, svež pogled na svet. To pa je bilo možno le s pomočjo imaginacije, ki

²⁴Zenko, E. (2000): *Prostor in umetnost*, Ljubljana: ZRC, str. 50.

²⁵Matthews, E. (2006): *Merleau-Ponty: A Guide for the Perplexed*, London, New York: Continuum, str. 138.

predstavlja še eno temo, ki se je Merleau-Ponty dotakne v eseju "Cézannov dvom". Vprašanja imaginacije se je pred njim lotil že zgodnji Sartre in ga postavil v središče svojega filozofskega razmišljanja. Sartre je zagovarjal tezo o imaginaciji kot edini obliki spontane zavesti, ki ni motivirana, medtem ko je Merleau-Ponty svoje pojmovanje imaginacije spreminjal. V obravnavanem eseju opredeli imaginacijo kot intencionalni akt, tako da ostaja pravzaprav del percepcije, kar je v nasprotju s Sartrovim pojmovanjem, sicer pa lahko pri Merleau-Pontyju sledimo različnim pojmovanjem imaginacije od koncepta "telesa-sheme" in «telesa-podobe», ki ga razvije v delu *Fenomenologija percepcije*, da bi ločil telo kot objekt od živega telesa, prek omenjenega intencionalnega akta, do eseja "Oko in duh", kjer zapiše, da je imaginacija tisto, kar ponuja vidu njegovo notranjo obloženost, "imaginarno zgradbo realnega (Merleau-Ponty, 1963-64: 225)", dokler dokončno ne zavrne Sartrovega koncepta v delu *Vidno in nevidno*.

Likovna umetnost in literatura se v osnovi razlikujeta že po svoji materialnosti in nato še v odnosu do sveta. Da bi razumeli razlike in podobnosti, je najprej potrebno uvesti distinkcijo med vizualnim in verbalnim ter med vsakdanjim življenjem in rafiniranostjo umetnosti. Medtem ko sta vizualna percepcija in slikarstvo neverbalna fenomena, sta jezik in literatura verbalna, po drugi strani pa sta vid in govor vsakdanji aktivnosti, medtem ko sta slikarstvo in literatura kulturna produkta.²⁶

Pri proučevanju odnosa med slikarstvom in jezikom je potrebno obravnavati dvojce: "Prvič, kako je slikarstvo zakoreninjeno v nemem, nesimbolnem, neartikuliranem svetu običajnega vidnega izkustva? Drugič, kako lahko slikarstvo kljub temu doseže nekakšno simbolno izraznost jezika in literature? (Taylor, 2008: 196)« V Merleau-Pontyjevih esejih o slikarstvu imamo opravka z enim samim vprašanjem, ki pa pravzaprav zajema obe obravnavani. Ko se sprašuje, kako nam lahko slikarstvo govori, Merleau-Ponty pravi: "Jezik govori, in glasovi slikarstva so glasovi tišine (Taylor, 2008: 196)«. V nadaljevanju bomo skušali ugotoviti, kaj izraz "glasovi tišine" pomeni.

Tako kot percepcija tudi slikarstvo ni jezik v dobesednem pomenu, vendar pa si je z jezikom v marsičem podobno. Merleau-Ponty po eni strani proučuje surovi pomen, dojet skozi vid oz. likovno umetnost in po drugi strani artikulirani pomen jezika in literature. Pravzaprav gre njegov interes bolj v smeri ugotavljanja skupnih lastnosti slikarstva in jezika kot pa njihovih razlik. Ugotovi, da jima je skupen "fenomen izraza". V nasprotju s Sartrom vztraja pri tem, da imata slikarstvo in kiparstvo neko vrsto jezika, v katerem se izražata in da nam stvari ne le predstavljata, temveč nam na nek način o njih tudi govorita.

²⁶Prim. Taylor, C. (2008): *Merleau-Ponty*, London: Routledge, str. 195-96.

Pa ne samo to, Taylor celo ugotavlja, da so vsem vrstam umetnosti, kakor tudi našemu vidu, skupni "način gledanja, značaj in stil (Taylor, 2008: 199)". Po drugi strani pa nas Merleau-Pontyjevo pozicioniranje percepcije privede do ločevanja med prvotnim in drugotnim izrazom. "Tisto, kar Merleau-Ponty imenuje 'drugotni izraz', se pojavi, ko artikuliramo svet v izrazih dojemanj ali pojmov, ki so za nas rutina in so nam dobro znani. V nasprotju s tem pa se 'prvotni izraz' pojavi, ko zavzamemo neobičajno ali inovativno držo v odnosu do sveta: ko ga organiziramo na nov način, kot na primer to stori pesnik ali pesnica v svojem preoblikovanju jezika."²⁷ Po tej opredelitvi lahko slikarstvo in umetnost na splošno uvrstimo k prvotnemu izrazu.

Razlika med klasičnim in modernističnim slikarstvom ni v tem, da je prvo objektivno in drugo subjektivno, ker ne uporablja uveljavljenih načinov reprezentacije ali ker krši pravila. Tudi renesančno slikanje namreč ni le kopija sveta, temveč samo eden od načinov reprezentacije, zato "tisto, kar nadomešča objekt ni subjekt, je aluzivna logika percipiranega sveta. Pri identifikaciji moderne umetnosti s subjektivnostjo je Malraux izgubil pogled umetnikove esencialne umeščenosti in vpletenosti v svetu in posledično naredil slikanje božansko (Taylor, 2008: 203)."

Merleau-Pontyjeve razprave o slikarstvu nas pripeljejo do zaključka, da je pravzaprav vsaka oblika izražanja svet zase, ki se ga ne da nadomestiti z drugim in tudi ne z vsakdanjim verbalnim jezikom. Sliko lahko opišemo z nešteto besedami, vendar opis ne bo zadovoljiv, saj ne more nadomestiti izkustva, ki je bistveno za dojemanje umetnine. Velja pa tudi nasprotno, da s potezami na platnu ne moremo izraziti povedanega z besedami. Merleau-Ponty v resnici pogosto pravi, da "slika govori", da Cézanne "piše v sliki" in "misli v sliki", zato je njegov zaključek, da "jezik govori in da so glasovi slikarstva glasovi tišine (Johnson 1993: 33)" pravzaprav presenetljiv. Vendar je treba opozoriti, da tišina za Merleau-Pontyja ni negativen fenomen, ki bi pomenil pomanjkanje zmožnosti izražanja pomena. "Znotraj govorjenja in pisanja, je tišina, 'glas duha', ki biva v premorih in prostorih med znaki in v tem, kar je izpuščeno, raje kot v tem, kar je rečeno. V slikarstvu je tišina umetnikov stil, ki se upira formalizmu in popolni analizi, in noben jezik, vključujoč nefikcijsko prozo, se nikdar ne osvobodi 'ogroženosti nemih oblik ekspresije'."²⁸

Tako lahko na koncu vendarle skupaj z Johnsonom zaključimo, da verbalni jezik v razmerju do slikarstva ni ne primaren ne sekundaren, temveč da gre

²⁷Crowther, P. (2004): „Merleau-Ponty: Vid in slikarstvo.“ V: *Horizonti* 1–2, str. 47–48.

²⁸Johnson, G. A. (1993): „Structures and Painting: 'Indirect Language and the Voices of Silence'.“ V: Johnson, G. A. (ur.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, str. 33.

za različni obliki označevanja pomena.²⁹ Prvi nam govori z besedami in na glas, medtem ko nam drugi sporoča z določeno konfiguracijo barvnih potez, ki tvorijo celoto in jo prepoznavamo kot stil, to pa je pravzaprav tisto, čemur Merleau-Ponty pravi glas tišine.

::3.

Merleau-Ponty v eseju "Oko in duh" odpira nekatere filozofske teme pomembne za konstituiranje nove ontologije slikarstva. Besedilo se prične z razpravo o razlikovanju med znanostjo in "predhodnim je", da bi avtor nato prišel do opredelitve resničnega telesa, ki ni vsota posameznih organov in funkcij, temveč živo, dejavno telo, ki je splet gibanja in gledanja. Tako nas postavi pred prvi paradoks, namreč obravnavo telesa kot presečišča gledanega in gledajočega, ki se prav v tem razlikuje od drugih stvari v okolju, saj je hkrati videc in vidno. Odnos med vidcem in vidnim je Merleau-Ponty podrobneje obravnaval že v eseju "Cézannov dvom", zlasti prek obravnave Cézannovih avtoportretov, medtem ko je ostale omenjene teme obravnaval že v *Fenomenologiji percepcije*, vendar ne v povezavi s slikarstvom.

Opredelitev telesa je pomembna zato, da bi lažje razumeli transsubstanciacijo, to spreminjanje snovi v duha, ki je po Merleau-Pontyjevem mnenju bistvena za razumevanje slikarstva. Merleau-Ponty se globoko strinja z Valéryjem, ki pravi, da nam "slikar prinaša svoje telo (Merleau-Ponty, 1963-64: 223)" in sam dodaja, da «zares ni mogoče sprevideti, kako naj bi mogel slikati duh (Merleau-Ponty, 1963-64: 223)». Seveda je takšna ugotovitev vzdržna samo zaradi njegovega drugačnega pojmovanja telesa, ki presega kartezijansko ločevanje na *res cogitans* in *res extensa*, kajti Merleau-Ponty ugotavlja, da "oživljanje telesa ni v tem, da se njegovi deli združijo drug z drugim – prav tako pa tudi ne v tem, da se v avtomat spusti neki duh, ki je prišel od drugod, kar bi razen tega pomenilo, da je samo telo brez znotraj in brez 'sebe'. Človeško telo je, kadar se med vidcem in vidnim, med dotikajočim se in dotaknjenim, med obema očesoma, med roko in roko godi neke vrste križanje».³⁰

Ta značilna prepletenost, ki konstituira človekovo živo, dejavno telo, odpira tudi vprašanja slikarstva. Ali slika kaže zunanost vidnega ali njegovo notranost, nič od tega, ali morda oboje? Nedvomno nam slika najprej ponuja čutno-zaznavno izkustvo, ki odpira prostor duhovno perceptivnemu izkustvu, toda tudi za

²⁹Prim. Johnson, G. A. (1993): „Structures and Painting: Indirect Language and the Voices of Silence.« V: Johnson, G. A. (ur.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, str. 34.

³⁰Merleau-Ponty, M. (1963-64): „Oko in duh.« V: *Perspektive*, VI/32, str. 224.

sliko lahko rečemo podobno kot pri človeškem telesu ugotavlja Merleau-Ponty, da "ta ponotranjenost ni prvotnejša od snovnega ustroja človeškega telesa in prav tako ne izhaja iz njega (Merleau-Ponty, 1963-64: 224)". To nikakor ne pomeni, da sliko enačimo s človeškim telesom, kot ga obravnava Merleau-Ponty, temveč da se v sliki ali skozi sliko na svojstven (vizualni) način kaže narava človeške percepcije oziroma telesa. Slika ni zgolj podoba (reprezentacija) neke zunanosti, temveč sta risba in slika "notranjost zunanosti in zunanost notranjosti, kar je mogoče zaradi dvojnosti zaznavanja in brez katerih ne bomo nikoli razumeli navidezne navzočnosti in skorajšnje vidnosti, ki predstavlja ves problem imaginarnosti (Merleau-Ponty, 1963-64: 225)."

Merleau-Ponty v eseju "Oko in duh" razvija novo metafiziko (zanj je vsaka teorija slikarstva "metafizika"), saj se besedilo nanaša na teoretiziranje o slikarstvu. Johnson ugotavlja, da ta esej presega teorijo modernega slikarstva, saj "razvije svojo filozofijo prek fenomenologije in strukturalizma k novi postkartezijanski ontologiji vidnosti in nevidnosti (Johnson, 1993: 35)". V eseju Merleau-Ponty uporabi in razvija nove filozofske izraze kot so: element, meso, hiazem, reverzibilnost, globina, transcendenca in vertikalni čas. Nekatere od teh potem podrobneje obravnava v delu *Vidno in nevidno*.

Nova smer razvoja v Merleau-Pontyjevi filozofiji slikarstva se kaže tudi v njegovem izboru ilustracij k besedilu. Slike, ki jih izbere tokrat, so v primerjavi s tistimi, ki so obravnavane v eseju "Cézannov dvom", precej bolj abstraktne (še zlasti Kleejeve), čeprav jih večinoma še vedno lahko označimo za predmetno slikarstvo. To vsekakor pomeni, da je bila njegova pozornost usmerjena h kvalitetam slike, ki so bile pred tem nekoliko v ozadju. Že sama primerjava izbora Cézannovih slik k prvemu in drugemu besedilu nam lahko nekaj pove, saj se Cézannovi akvareli, ki jih izbere za priložo k besedilu "Oko in Duh", precej razlikujejo od tistih v "Cézannovem dvomu". Slednje predstavljajo "poteze (lastnosti) mase, monumentalnosti in trdnosti, medtem ko akvareli bolj usmerjajo našo pozornost k sublimnosti in duhovnosti (Johnson, 1993: 41)". Točnost njegovih ugotovitev je razvidna že iz razlik na ravni abstrahiranosti, kakor tudi samega izbora tehnike (akvareli delujejo bolj zračno, sublimno in poduhovljeno kot plasti oljnatih barv). Gotovo ni naključje, da je Merleau-Ponty izbral prav ta dela, ko je šla njegova filozofija slikarstva v omenjeno ontološko smer.

Hkrati je treba poudariti, da Merleau-Pontyjeva obravnava slikarstva ne izhaja iz ločevanja na predmetno in nepredmetno slikarstvo, saj po njegovem mnenju tako eno kot drugo nosi v sebi tisto bistveno (ontološko vrednost) na ravni sekundarnih kvalitet, tj. barve. Tako je pravzaprav vseeno, kaj slika predstavlja, če sploh kaj predstavlja, saj je za Merleau-Pontyja njena ontološka vrednost odvisna od razporeditve barv in njihovega žarenja oziroma vibriranja,

ki je nadomestilo gibanje. Merleau-Ponty je namreč v svoji teoriji percepcije poudarjal pomen gibanja pri gledanju in ugotavljal, da je "gledanje vezano na gibanje. Vidiš samo tisto, kar gledaš. Kaj bi bilo gledanje brez vsakega premikanja oči in kako njihovo premikanje ne bi pomešalo stvari, ko bi samo premikanje bilo nehoteno ali slepo, ko bi ne imelo svojih anten, svoje jasno-vidnosti, ko bi gledanje ne bilo predhodno v njem?"³¹ Tako imamo namesto kaosa, ki bi bil rezultat prepletanj in menjav, pravzaprav dokaj jasno predstavo sveta, ki jo resda sestavljajo njegove prisotnosti in odsotnosti, ki pa ne gredo tja v en dan, temveč gradijo smiselno celoto, kot v primeru gledanja kocke, katere vseh stranic nikoli ne vidimo hkrati. Slikarji so odsotnost gibanja v sliki nadomeščali z različnimi pristopi, od Gericaultovega prikazovanja nemožnega giba do kubističnega hkratnega prikazovanja z različnih zornih kotov, ali pa so si pomagali s takšnim nanašanjem barvnih plasti in strukturiranjem barvnih kompozicij, da so dajale vtis žarenja. Tako ni presenetljivo, da se je Merleau-Ponty skliceval na Kleeja, ki je povedal, da nas barve pripeljejo bližje k "osrčju stvari (Johnson, 1993: 41)«.

Merleau-Ponty se ni osredotočal zgolj na barvo, temveč tudi na črto, ki jo je opazoval še zlasti pri Kleeju in Matisu. Tako govori o "logosu črt (Merleau-Ponty, 1963-64: 238)« in ugotavlja, da imajo tudi črte konstitutivno moč, ki je lahko povsem neodvisna od barve. Merleau-Ponty ločuje renesančno tehnično črto, ki se podreja perspektivi in služi kot opora barvi od modernistične rabe, kjer se črta pravzaprav osvobodi. Pri tem se opira na Kleeja, ki ugotavlja, da črta «ne posnema več vidnega, pač pa naredi, da kaj ,postane vidno», črta je osnutek za genezo stvari. Morebiti nikoli pred Kleejem ni nihče ,dopustil, da bi sanjerala črta» (Merleau-Ponty, 1963-64: 239)«. Tudi ob opazovanju Matissovih risb ženskih aktov ugotavlja spremenjeno vlogo črte glede na renesančno slikarstvo in pravi: "Matisse nas je naučil videti njihove obrise, ne <fizično-optično>, pač pa kot živčna tkiva, kot osi nekega sistema telesne aktivnosti in pasivnosti. Najsi je figurativna ali ne, črta v vsakem primeru ni več niti posnetek stvari niti stvar. Črta je določeno neravnovesje, prirejeno v ravnodušnosti belega papirja, neko vrtanje, ki se vrši v določenem po sebi, neka oblikujoča praznina o kateri odločno razodevajo Moorovi kipi, da poraja domnevno pozitivnost stvari. Črta ni več kot v klasični geometriji prikazovanje biti na praznini ozadja, ampak je kot v modernih geometrijah omejitev, segregacija, modulacija neke predhodne prostorski.«³²

Ta odstavek morda bolj kot o razliki med renesančno in modernistično črto govori o naravi percepcije, ki jo Merleau-Ponty proučuje skozi slikarska dela in

³¹Prav tam, str. 223.

³²Prav tam, str. 239.

ne npr. skozi fotografijo, za katero na splošno velja višja stopnja objektivnosti kot jo običajno pripisujemo slikarstvu. Merleau-Ponty pokaže ravno nasprotno, ko pripisuje resnicoljubnost slikarstvu in ne fotografiji in pri tem citira Rodina, ki pravi: "Umetnik je resnicoljuben in fotografija je lažniva, zakaj v realnosti se čas ne ustavlja. Fotografija ohranja odprte trenutke, ki jih pritisk časa brž spet zapre, fotografija uničuje prestopanje, uzurpacijo, 'metamorfozo' časa, ki na sliki ravno narobe postane viden, ker imajo konji v sebi 'oditi od tod, kreniti tja', ker so z eno nogo v vsakem trenutku."³³ V resnici se nam ob pogledu na fotografije zdi, da se je trenutek ustavil, nanje gledamo kot na trenutek, ki je minil, medtem ko se pri gledanju slik zgodi ravno nasprotno. Čas se ne ustavlja, temveč se zgosti, skoncentrira. To lahko ponazorimo s primerjavo med fotografijo in sliko konja, ki prikazujeta konja v diru. Na fotografiji se zdi, da konj skače na mestu, medtem ko Géricaultova slika bolj prepričljivo kaže konjev dir, čeprav je slikar učinek dosegel s pomočjo položaja, ki bi bil v realnosti nemogoč. Podobnih primerov, kjer si slikar ali kipar pomaga z realno nemogočimi pozami poznamo iz zgodovine umetnosti veliko (npr. grški *Discobolus*). Slikar tako prikazuje resnico na podlagi svojega predrefleksivnega izkustva s svetom in tako za razliko od fotografije ne "išče zunanosti gibanja, temveč njegova skrita znamenja (Merleau-Ponty, 1963-64: 240)«.

Skozi Merleau-Pontyjevo filozofijo ugotavljamo, da naloga slikarstva ni le prikazovanje vidnega, čeprav se nanj pogosto nanaša. Slikarstvo ne kopira vidnega sveta, temveč "daje vidno eksistenco tistemu, kar se vsakdanjemu gledanju zdi nevidno, stori, da nam ni potreben 'mišični čut' zato, da občutimo voluminoznost sveta, To nenasitno gledanje odpira onstran 'vizualnih dejstev' vpogled v neko zgradbo Biti, katere skromna čutna sporočila so samo interpunkcija ali cezure in v kateri oko prebiva, kakor človek prebiva v svoji hiši."³⁴ Tako je pravzaprav vseeno, ali je slikarstvo figurativno ali ne, saj se nobeno slikarstvo ne more izmakniti Biti.³⁵

Ne glede na to, da se je svet od takrat, ko je Merleau-Ponty napisal esej "Oko in Duh", precej spremenil (zlasti zaradi prodora novih tehnologij, ki vplivajo tudi na našo percepcijo), ostaja naloga slikarstva nespremenjena. Zato še vedno drži Merleau-Pontyjeva ugotovitev: "Ideja o univerzalnem slikarstvu, o totalizaciji slikarstva, o povsem uresničenem slikarstvu je brez smisla. Četudi bi svet trajal še milijone let, ga bodo slikarji, če bo ostal tak, kot je, še zmerom morali slikati, končal bo, ne da bi bil dopolnjen."³⁶ Navkljub spremenjeni vlogi

³³Prav tam, str. 240.

³⁴Prav tam, str. 226.

³⁵Prim. prav tam, str. 242.

³⁶Prav tam, str. 243.

slikarstva v okviru institucionalne umetnosti, ki večji del pozornosti namenja sodobnejšim medijem, v slikarstvu še vedno velja, da slikarjevo "gledanje ni več pogled na neko zunanost, ‹fizično-optično› razmerje samo s svetom. Svet ni več pred njim v podobi: pač pa se slikar rodi v stvareh kakor s koncentracijo (Merleau-Ponty, 1963-64: 237).«

Kljub temu, da Merleau-Ponty morda res "ne ponuja splošne teorije slikarstva, temveč fenomenološko interpretacijo posameznih del v določenem trenutku v zgodovini umetnosti (Taylor, 2008: 212)« menimo, da njegova izjemno pronicljiva teorija ali filozofija slikarstva presega posameznikovo razmerje s svetom in razkriva pomen slikarstva, ki se kaže tako v razkrivanju percepcije kot konstantnega in vedno ponavljajočega se procesa strukturiranja, kot tudi v filozofskem smislu, ki ga slikarstvu priznava Paul Crowther. Vendar pa je treba hkrati povedati, da ostaja pri Merleau-Pontyju odprto vprašanje kvalitativnega ločevanja znotraj slikarstva. Tega se ni dotaknil ne v obravnavanih esejih in ne v svojih drugih delih, čeprav ni zanemarljivo dejstvo, da se je s svojim izborom slikarskih del postavil na stran t. i. visoke umetnosti. To pa bi lahko razumeli tudi kot pristajanje na estetske kriterije modernizma, ki pa jih je vendarle treba razumeti skozi eksistencialno obravnavo slikarstva in slikarjevega početja, ki presega zgolj formalistični vidik slike.

::LITERATURA

- Brejc, T. (ur.) (1984): *Slikarji o slikarstvu: od Cézanna do Picassa*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Brodsky, J. (1981): "A Paradigm Case for Merleau-Ponty: The Ambiguity of Perception and the Paintings of Paul Cézanne." V: *Artibus et Historiae*, II/4, str. 125–134.
- Crowther, P. (1993): *Art and Embodiment: From Aesthetics to Self-Consciousness*. Oxford: Clarendon Press.
- Crowther, P. (2004): "Merleau-Ponty: vid in slikarstvo." V: *Horizonti* 1–2, str. 47–52.
- Gnamuš, N. (2010): *Slikovni modeli modernizma*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Johnson, G. A. (1993): "Structures and Painting: 'Indirect Language and the Voices of Silence'." V: Johnson, G. A. (ur.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, str. 14–34.
- Johnson, G. A. (1993): "Phenomenology and Painting: 'Cézanne's Doubt'." V: Johnson, G. A. (ur.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, str. 3–13.
- Johnson, G. A. (1993): "Ontology and Painting: 'Eye and Mind'." V: Johnson, G. A. (ur.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, str. 35–55.
- Matthews, E. (2006): *Merleau-Ponty: A Guide for the Perplexed*. London, New York: Continuum.
- Merleau-Ponty M. (1960): "Le langage indirect et les voix de la silence." V: *Signes*. Pariz: Gallimard, str. 49–104.
- Merleau-Ponty, M. (1963–64): "Oko in duh." V: *Perspektive VI*/ 32, str. 221–245.
- Merleau-Ponty, M. (1996): "Le doute de Cézanne." V: *Sens et non-sens*. Pariz: Gallimard, str. 13–33.
- Schapiro, M. (1989): *Umetnostnozgodovinski spisi*. Ljubljana: Škuc; Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Silverman, H. J. (2008): "Art and Aesthetics." V: Diprose, R. in Reynolds, J. (ur.): *Merleau-Ponty: Key Concepts*. Stocksfield: Acumen, str. 95–108.
- Taylor, C. (2008): *Merleau-Ponty*. London: Routledge.
- Ženko, E. (2000): *Prostor in umetnost*. Ljubljana: ZRC.

