

Likovna umetnost kot področje semiotične artikulacije*

JOŽEF MUHOVIČ

POVZETEK

Običajno si predstavljamo, da je proces artikuliranja umetniških form kot izrazov duhovnih vsebin zgolj "tehnični" problem, ki zadeva predvsem umetnikovo obrtno spretnost. Avtor pričujoče razprave na temelju analize večplastnega razmerja med formalnim in semantičnim v (likovni) umetnosti pokaže in dokaže, da temu ni tako in da je proces umetniške artikulacije kot semiotični proces semantična kategorija *par excellence*, saj ne služi zgolj znakovni materializaciji vsebin, ampak njihovi vsebinski dograditvi in izpopolnitvi. – Sicer se nam pogosto zdi, da so nam stvari "v glavi" popolnoma "jasne" in da jih je treba samo še naslikati, preliti v zvoke ipd. Ko pa skušamo to jasnost izraziti, se v hipu pokaže kopica približnosti, nedorečenosti, nedoslednosti in vrzeli. Tudi pri genijih. Kar poglejmo si v tem oziru npr. rokopise Beethovnovih partitur. Znakovna oz. jezikovna artikulacija nam te nedorečenosti in strukturalne praznine z vsjo brezobzirnostjo pokaže, hkrati pa nam jih, ker nam omogoča, da se z njimi ukvarjamo na reflektiran in postopen način, pomaga tudi doreči in zapolniti. Med duhovnimi vsebinami in artikulacijo v umetnosti obstaja funkcionalna soodvisnost, razmerje vzajemne artikulacije, ki ne proizvajata substanc, ampak forme, v katerih se dokončno razvije in razodene narava duhovnih vsebin in ravno tako dokončno uredi označevalna materija v skladu z naravo duhovnih vsebin. - Temeljne ugotovitve razprave je mogoče strniti v naslednjih štirih točkah: 1. da v umetnosti ne gre za preprosto kodiranje oziroma za nekakšno semiotično šifriranje "že izgotovljenih" vsebin, ampak za njihovo razvijanje s pomočjo artikulacijskih postopkov in strategij; 2. da ima v skladu s tem umetniška artikulacija neizpodbitne semantične konsekvence; 3. da nam je v umetnosti razčlenjenost, preciznost in konsistentnost duhovnih vsebin dostopna zgolj skozi razčlenjenost, preciznost in organizatorično konsistentnost umetniške forme kot sistema (specifičnih) znakov; in 4. da je - z ozirom na to, da veččina operiranja z znaki ni prirojena in tudi ne dana z običajno, vsakdanjo zavestjo, ampak predpostavlja poseben tip mišljenja in razumevanja - za ploden kontakt z umetnostjo tako v ustvarjalnem kot v doživljajskem oziru potreben poseben vpogled v strukturiranje in organizacijo umetniških znakovnih sistemov in poseben način mišljenja, ki tak vpogled omogoča, torej nekaj, kar bi se po Catherine Z. Elgin in Nelsonu Goodmanu lahko imenovalo (s)likovna kompetenca.

* Pričujoča razprava je nastala v okviru posebne raziskovalne štipendije *Fondacije Alexandra von Humboldta*. Die Vorbereitung dieses Textes wurde durch ein Forschungsstipendium der *Alexander von Humboldt-Stiftung* ermöglicht.

ABSTRACT

FINE ARTS AS A DOMAIN OF SEMIOTIC ARTICULATION

The articulation of a work of art as the expression of spiritual contents is usually considered to be merely a "technical problem" and, therefore, a matter of the artist's manual skills. The author of this essay, on the basis of an analysis of the complex relation between the formal and the semantic in (fine) art, demonstrates that this is not the case and that the artistic articulation as a semiotic process is a semantic category par excellence, since it not only serves the materialisation of the contents by means of signs but also their completion and perfection. - Apart from that, it often seems that things are absolutely "clear in the mind" and that all one has to do is paint them, pour them into sounds or the like. However, as soon as one attempts to articulate this "clarity", it becomes apparent how much of it is approximate, incomplete, inconsistent and has gaps. This is also the case with geni, as one can see, for example, in Beethoven's handwriting on his scores. While, on the one hand, the articulation by signs or language reveals the incompleteness and structural vacuum in all their ruthlessness, it enables us, on the other, to bring them to completion and fill them out by dealing with them reflexively and in stages. In art there is a mutual functional dependency between the spiritual contents and articulation. It is a relation of reciprocal articulation that does not produce substances but forms in which the nature of spiritual contents definitely develops and reveals itself. Just as definitely, the indicative matter arranges itself in harmony with the nature of the spiritual contents. - The essay could be summed up in four basic conclusions. Firstly, art is not simply about some kind of coding or semiotic enciphering of "already elaborated" contents, but about their development by means of articulatory processes and strategies. Secondly, in accordance therewith, artistic articulation indisputably bears semantic consequences. Thirdly, the structuring, precision and consistency of spiritual contents in art is accessible to us only through the structuring, precision and organisational consistency of a work of art as a system of (specific) signs. And fourthly, given that the skill of operating with signs and symbols is neither innate to man nor provided by the ordinary consciousness, but presupposes a specific type of thinking and understanding, one, in order to be creative and fully experience art, needs an insight into the organisation of the artistic systems of signs as well as a specific type of thinking which enables such insight. And this could, according to Catherine Z. Elgin and Nelson Goodman, be called pictorial competence.

"Das Bekannte ist darum, weil es bekannt ist, noch nicht erkannt."
(G. W. F. Hegel)

I. Ekspozicija: Formalismusstreit

Izvor in gibalno vse umetniške ustvarjalnosti je individualno profilirano in osmišljeno doživljanje sveta.¹ Toda doživljanje je skrito v umetnikovi psihi in ni neposredno dejavno ter dostopno opazovanju. Da bi to postalo, mora, kot pravi fraza, "vstopiti v življenje". To pomeni, da mora prebiti okvire subjektivnega psihičnega dogajanja in vstopiti v objektivnost materialnega dogajanja. Vsem oblikam zahtevnejših produktivnih praks, med katere spada umetnost, pa objektivnost materialnega dogajanja najprej stopi nasproti v materiji znakovnosti oz. jezika. Lahko torej rečem, da v umetnosti sestop iz sveta doživljanja v realni svet pomeni toliko kot sestop iz doživljanja v svet znakov oz. jezika.²

¹ Razmeroma nejasen in nediferenciran izraz "doživljanje" uporabljam na tem mestu zato, da bi v zgoščeni obliki, ki bi ne motila toka razprave, označil kompleksno matrico psihičnih dogajanj, ki so izvor in temelj umetniške ustvarjalnosti. Natančneje bi "doživljanje" lahko opisal z izrazoma "občutenje" in "pojmovanje". - Izraz "občutenje" pri tem pomeni toliko kot angl. izraz "feeling", ki ga prevajamo s "čutenje" in "čustvovanje". Svet občutimo s čuti, hkrati pa ga občutimo tudi s čustvi (cf. npr. Alfred N. Whitehead, *Adventures of Ideas*, New York: The Free Press, str. 180; David Rapaport, *Emotions and Memory*, New York: Science Editions, 1961). Občutenje je torej dvopomenski izraz in dvonivojski proces *ovrednotenja* impulzov iz zunanjega in notranjega sveta, pri čemer ima to ovrednotenje zelo globoke filogenetske (arhetipične) in zelo intimne ontogenetske (individualne) dimenzije (cf. drugi del razprave: b) *Formalni aspekt*). - Druga oblika *ovrednotenja* teh impulzov je "pojmovanje". Ta ima nasproten predznak, namreč zavestnega in racionalnega. - Doživljanje kot sinteza občutenja in pojmovanja je torej kompleksen stopenjski proces predelovanja sporočil iz zunanjega in notranjega sveta, v vsem razponu od (arhe)tipičnih nagonskih in emocionalnih reakcij na vsakokratno situacijo do pojmovno artikuliranih kulturnih in individualnih reakcij. V grobem obsega naslednje nivoje: nagonski nivo, emocionalni nivo, miselni nivo, osebnostno-individualni in kulturni nivo, pri čemer so vsi ti nivoji izvori različnih vsebin in različnih vsebinskih poudarkov v dojetju in obravnavi zaznanega. V skladu s tem lahko rečem, da umetniška ustvarjalnost temelji na vzorcih nagonskega reagiranja, vzorcih čustvovanja, vzorcih mišljenja, vzorcih individualnega obnašanja in na kulturnih vzorcih.

² Lingvisti in umetnostni zgodovinarji (cf. npr. Cf. M. Mothersill, *Is Art a Language?*, v: *Journal of Philosophy*, št. 62 1965, str. 559-572; A. Zemsz, *Le optique cohérente. La peinture est-elle langage?*, v: *Revue d'Esthétique*, št. 20, 1967, Zv. 1, str. 40-73; Meyer Shapiro, *Recent Abstract Painting* (1957), v: M.S., *Modern Art, 19th & 20th Centuries*, Selected Papers, New York: Georg Braziller, 1987, str. 322-325; Peter Gerlach, *Problemen einer semiotischen Kunstwissenschaft*, v: Roland Posner & Hans-Peter Reinecke, *Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften*, Wiesbaden: Athenaeon, 1977, str. 262-292) so do uporabe termina "jezik" v zvezi z umetniško ustvarjalnostjo praviloma rezervirani in nezaupljivi. Menijo, da je termin v tej zvezi metafora, ki jo uporabljamo samo zaradi nekaterih podobnosti med izražanjem v umetnosti in izražanjem v *pravem*, verbalnem jeziku. Za to običajno navajajo dva razloga. a) Prvi razlog je v tem, da ni jasno, če so umetniški načini izražanja tudi načini komunikacije med ljudmi, tj. če zares omogočajo medsebojno razumevanje in povratnost informacij, v skladu s katero je v istem komunikacijskem dejanju tudi sprejemnik sporočila lahko oddajnik sporočil. b) Drugi razlog pa je v tem, da ni jasno, če izražanja te vrste vsebujejo dve ravni artikulacije, kar velja za vse do sedaj raziskane jezike, tj. *raven primarne artikulacije*, ki artikulira enote s pomenom (sintaksa), in *raven sekundarne artikulacije*, ki artikulira enote, ki so same zase brez pomena (fonemi), služijo pa identifikaciji primarnih enot s pomenom.

Ad a) Če definiramo jezik v zelo širokem smislu, kot je to storil npr. Chritchley (v: R. Deich & P. Hodges, *Language without Speech*, London: Souvenir Press, 1977, str. 23), tj. kot "izražanje in sprejemanje misli in čustev", se pravi neglede na sredstva, s pomočjo katerih so misli in čustva izražena oz. kodirana in dojeta oz. dekodirana, potem je mogoče reči, da verbalni govor ni edina oblika izražanja, ampak da v tem oziru obstajajo tudi druge oblike (neverbalne) komunikacije misli in čustev, kakršne so na primer oblike izražanja v umetnosti. Težko bi zanikali namen in potrebo umetnika, da sporoči občinstvu svoje misli in čustva o določenem področju življenja, ki je po njegovem mnenju pomembno

To, kar umetnika razlikuje od drugih ljudi, torej ni toliko intenziteta, širina in globina notranjega doživljanja, ampak njegova *spodobnost*, da svoja doživetja, spoznanja oziroma ideje z ravni psihičnega dogajanja "prevede" na objektivirano raven jezikovno-znakovnega dogajanja; natančneje: v specifične konfiguracije linij, barv, zvokov ipd., ki učinkujejo kot umetne stimulacije in zmorejo doživljajsko znova sprožati v njih zgoščene in izražene življenjske izkušnje in spoznanja. Proces tega "prevajanja" oz. "pretvarjanja" imenujemo (umetniška) *artikulacija*. Artikulacijo lahko torej definiram kot *operacijo* prehajanja od neposrednih psihičnih procesov k dogajanjem, ki jih posredujejo znaki. Naloga artikulacije je v tem, da posreduje med *vsebinsko* psihičnim dogajanjem in (materialno ter čutno) *obliko*, ki je potrebna, da lahko ta dogajanja vstopijo v naše izkustvo. Še več. Naloga artikulacije je, da *daje* (psihičnim) vsebinam obliko na ta način, da vzpostavlja njihovi naravi odgovarjajoče formalne (!) odnose, torej tako, da jih *in-formira*, če izhajam pri tem iz izvirnega latinskega pomena besede "informare", ki dobesedno pomeni v-obliko-dajati. V procesu artikulacije tako umetnik

zanj in za druge. Če je vsebina umetnine takšna, da jo občinstvo občuti kot svojo, kot nekaj, kar je del njenega življenja, bo to vsebino sprejela. Kadar umetniško delo na tak način prenese svoje vsebine občinstvu, pa tega najbrž ni mogoče imenovati drugače kot *sporočilo*. Umetnosti torej lahko prenašajo (specifična) sporočila. Na prvi pogled bolj sporno pa je, če umetniki od občinstva sprejemajo tudi povratne informacije. Mogoče je dokazati, da lahko. Eden najbolj očitnih dokazov za to je umetnostna kritika. Načini komuniciranja med oddajnikom in sprejemnikom sporočila so v umetnosti sicer manj opazni in veliko bolj posredni kot v verbalnem jeziku, pa še razlikujejo se od ene do druge umetniške panoge, kljub temu pa je treba reči, da ta komunikacija obstaja - in sicer iz zelo preprostega in praktičnega razloga. Če bi je namreč ne bilo, bi tudi umetnosti že zdavnaj ne bilo, ker bi enostavno ne imela smisla. V tem oziru lahko prvi ugovor zoper rabo besede "jezik" v zvezi z umetnostjo odpade.

Ad b) Neupravičen pa je tudi drugi ugovor, tj. dvom v eksistenco dvojne artikulacije v umetniških načinih izražanja. Odpravlja ga že obstoj določenih specialnih ved, ki se ukvarjajo s proučevanjem dogajanj v umetniški artikulaciji, na primer likovna in glasbena kompozicija (sintaksa), ikonografija, različne umetnostne hermenevtike (semantika), barvna teorija, ritmika, metrika ipd. ("fonologija"). Ker, kot je opaziti že iz tega nepopolnega naštevanja, med umetnostmi v tem oziru obstajajo razlike, je protiarugumentacijo za drugi ugovor mogoče izvesti samo na konkretnih primerih. Na tem mestu jo bom iz razumljivega razloga izpeljal na primeru likovne umetnosti. - Likovna teorija je v svojem relativno dolgem razvoju neizpodbitno dokazala, da se artikulacija likovnih sporočil dogaja na dveh povezanih ravninah, na ravni *sintakse* (kompozicija), kjer se medsebojno kombinirajo enote s pomenom (oblike, liki, figure), in na ravni *fotologije* (orisnih likovnih prvin, kot so *svetlo-temno*, *barva*, *točka* in *linija*), kjer se kombinirajo enote z minimalnim pomenom, ki služijo eksistenci in identifikaciji enot s pomenom. S tem, da se je bila glede na naravo proučevanega predmeta prisiljena konstituirati kot veda s področji, kot so *fotologija* (gr. φῶς, φωτός = luč, nanašajoč se na svetlobo; veda o temeljnih likovnih prvinah), likovna morfologija, likovna kompozicija in likovna semiotika, pa je tudi nazorno pokazala, da likovnega izražanja strukturno ni le mogoče, ampak ga je nujno opisati z v jedru lingvističnimi kategorijami, torej kot spoj treh medsebojno soodvisnih nivojev dogajanja - nivoja sintakse, semantike in fotologije. To pa so ravno tisti nivoji artikulacije, ki jih zahtevajo lingvisti, da neki sporočilni tehniki priznajo status jezika. - Uporaba besede "jezik" v zvezi z umetniškim izražanjem torej tudi s tega stališča ni sporna; seveda z upoštevanjem vseh specifičnosti, ki izražanje v umetnosti razlikuje od izražanja v verbalnem jeziku, ki običajno velja za prototip jezikovnega izražanja (podr. cf. BRAUN, Gerhard, *Grundlagen der visuellen Kommunikation*, München: Bruckmann, 21993; BUTINA, Milan, *K problematiki definicije likovnega jezika*, Likovne besede, št. 3, 1987, str. 21-29; BUTINA, Milan, *Likovna umetnost in teorija komunikacij*, Likovne besede, 14-15-16, 1990, str. 13-21; COCULA, Bernard & PEYROUËT, Claude, *Sémantique de l'Image. Pour une approche méthodique des messages visuels*, Paris: Librairie Delgrave, 1986; GUMBRICHT, Hans Ulrich & PFEIFFER, Ludwig K. (izd.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988; LAUZZANA, Raymond G. & POCCOCK-WILLIAMS, Lynn, *A Rule System for Analysis in Visual Arts*, Leonardo, Vol. 21, št. 4, 1988; MITCHELL, Thomas (ur.), *The Language of Images*, Chicago: Chicago University Press, 1980; MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, IL.: University of Chicago Press, 1995; STINY, G. & GIPS, J., *Shape Grammars and Their User*, Basel: Birkhauser Verlag, 1975; STINY, George, *Pictorial and Formal Aspects of Shape and Shape Grammars*, Basel: Birkhauser Verlag, 1975; STINY, George, *The Grammar of Form*, London: Pion, 1981).

proizvaja oziroma oblikuje materialne in čutne forme, ki so modalitete bivanja duhovnih vsebin na čutno-nazorni in zato doživljajsko dostopni in preverljivi ravni. Vsakomur je pri tem takoj jasno, da bi brez teh materialnih form ne bilo ničesar, kar bi lahko imenovali umetnost. Ali kot v knjigi *Foundations of Modern Art* aforistično pravi slikar *Amedée Ozenfant*: "Kjer ni senzacije, tam ni percepcije; in kjer ni percepcije, ni emocije. Kdor govori o slikarstvu, kiparstvu, o arhitekturi ali plesu, ta govori o senzacijah, ki jih povzročajo različne snovi, ki so razporejene v določenih oblikah..."³

Če je torej po eni strani trivialno navajati dejstvo, da se neartikulirana umetnina enostavno ni dogodila,⁴ pa po drugi strani sploh ni tako zelo nesporno in jasno, v kakšnem odnosu je artikulacija umetniške forme - se pravi struktura njene formalne organizacije - do njene vsebine. V tem oziru obstajajo tako med laiki kot strokovnjaki, še posebej pa med estetikami različnih dob različna mnenja in s tem različni odnosi do čutne in formalne eksistence umetniških form. V grobem in seveda zelo shematično je mogoče ločiti štiri tipe teh odnosov: (a) odklanjanje, (b) indiferentnost, (c) semantično emancipacijo in (d) zavest o nujnosti semantične integracije.

(a) Za nekatere je čutna konkretnost in (formalna) organizacija umetniških del - tako kot pač vsa čutnost - raztresenost prinašajoč dejavnik in nadležna ovira na poti do osvobodene, čiste duhovnosti, ki je resnična srž umetnosti. Prava metoda v odnosu do umetniške formalnosti je zanje načrtno razčutenje (*Entsinnlichung*) umetnine, na način, kakršnega priporoča metafizična varianta filozofiranja kot "vaje v umiranju" (*Sterben-lernen*).⁵ Moder(nistični) ustvarjalni korelat takim naziranjem so različne oblike konceptualizmov, ki izhajajo iz predpostavke, da je umetniška praksa možna mimo čutnega zaznavanja in da je predvsem, če že ne zgolj, pojmovna praksa. Značilen in skrajni primer za to je npr. francoski umetnik *Yves Klein (1928-1962)*.

(b) Spet za druge je artikulacija umetniških form predvsem *tehnični* problem, stvar umetnikove obrtne spretnosti, njihova formalna organizacija pa sicer nujna, a obenem indiferentna ter ohlapna "embalaža" vsebin in pomenov, za katere zares gre. Primer za to so vse motivno, narativno oziroma ikonografsko fundirane estetike in hermenevtike, ki se v prvi vrsti ukvarjajo "z vsebino ali pomenom umetniških del, za razliko od njihove forme".⁶ Temeljna značilnost tovrstnih pristopov je precejšnja vera v avtonomijo vsebin oz. pomenov in, kar od tod sledi, neka "chaotic democracy of readings", kot je to v knjigi *Validity in Interpretation* duhovito in kritično poimenoval literarni teoretik E. D. Hirsch.⁷

(c) Diametralno različen odnos do snovne in čutne oziroma formalne eksistence umetniških form pa imajo tisti, ki jih bom na tem mestu pogojno imenoval "formalisti". Ti so prepričani, da ima snovnost in čutnost označevalne materije takorekoč lastno življenje in samozadostno lepoto, ki za umetniški učinek ne potrebuje nikakršne "globlje" vsebine oziroma pretveze. Učinki, ki jih proizvaja operiranje z označevalno materijo, so edina umetniško zares avtentična in tudi povsem zadostna vsebina. Zagovorniki tega avtonomizma snovi in čutnosti prihajajo večinoma iz vrst ustvarjalcev, se

³ "In the absence of sensation, there is no perception: without perception, no emotion. (...) In short, anybody talking of painting, sculpture, architecture, dancing, is talking of sensations provoked by different substances disposed in different forms..." (*Amedée Ozenfant, Foundations of Modern Art, New York: Dover Publications, 1952, str. 251*).

⁴ Cf. J. Charpier & P. Shegers, *L'art de la peinture*, Paris: Editions Shegers, 1957, str. 474.

⁵ Cf. z. B. Karl-Heinz Volkman-Schluck, *Einführung in das philosophische Denken*, Frankfurt am Main: Klostermann Verlag, 1975, str. 15-22.

⁶ Cf. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, New York-Evanston-London: Harper & Row Publishers, 1962, str. 3.

⁷ Cf. Eric D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven-London: Yale University Press, 1967, str. 4-5.

pravi tistih, ki imajo z označevalno materijo neposreden, stalen in zelo pretanjen kontakt. Kdor sam še nikoli ni premagal upora snovi pri oblikovanju in občutil njene oblikotvorne vzpodbude, bo lastno življenje in samozadostnost označevalne materije le s težavo razumel.

(d) Med temi diametralnimi oscilacijami v odnosu do umetniške formalnosti pa se je - v filozofiji in estetiki šele pred nedavnim⁸ - izoblikovalo tudi neko "posredniško" in "spravno" stališče, v skladu s katerim sta formalnost (materialnost in čutnost) in vsebinskost (ideja, vsebina, pomen) umetniških del partnerska in kooperativna momenta, ki oblikujeta zelo zapleteno in zato v veliki meri zagonetno in nikoli povsem ulovljivo matrico dialektičnih odnosov. V skladu s tem stališčem se iskra umetniške kreativnosti, učinka oz. vsebine prižiga v napetostnem polju med materialnostjo in duhovnostjo. To polje pa je tako heterogeno in kompleksno, da se mu je zgolj z razumom in umom ne le nemoogoče približati, ampak se v njegovem okviru celo to "približevanje" samo postavlja pod vprašaj, kakor je menil npr. Theodor Adorno, ko je v svoji *Ästhetische Theorie* zapisal: "Kdor se v umetnosti giblje zgolj z razumom (verständnissvoll), jo napravi za nekaj samo(raz)umljivega (selbstverständlichen), kar je od vsega najmanj. Če se poskušamo mavrici preveč približati, izgine. (...) Z razumevanjem enigmatični značaj umetnosti ni odpravljen. Tudi najbolj posrečeno interpretirano delo se lahko še naprej interpretira, kot bi čakalo na odrešilno besedo, s katero se bo razjasnila njegova konstitutivna zatemnjenost (Verdunklung)".⁹

Našteti tipi odnosov do artikulirane formalnosti umetniških form kot tipi seveda ne pokrivajo vseh konkretnih, zlasti ne mešanih oz. kombiniranih oblik teh odnosov, ki jih prinaša življenje z umetnostjo. Kot svojevrstna "pretiravanja" oz. posplošitve karakterističnih razmerij pa so po mojem mnenju vendarle dovolj reprezentativna podlaga za dve preliminarni konstataciji. - Prvič, da je umetnostna formalnost kamen spotike in razlog nazorske diferenciacije med ljudmi. Za ene je nujno zlo, veriga in grožnja duhovnemu življenju, saj nas zapeljuje, ovira in odvrča od bistvenega. Za druge je, nasprotno, čar, užitek, vzpodbuda, tisto konkretno, poživljajoče in izvorno, ki nas aktivira in doživlajsko povezuje. Za tretje pa je enostavno sfiga, ki v istem hipu nekaj kaže in skriva, ki je obenem evidentna in skrivnostna, blizu in daleč, tako da človek ne ve, kako bi se je lotil. - In drugič, da nam ti raznoliki odnosi s svojimi radikalnimi oscilacijami in zapleteno dialektiko vsemu videzu navkljub dopovedujejo pravzaprav eno samo silno preprosto stvar, namreč, da je vsebina umetniške forme glede na energetske in čutne potenciale označevalne materije hkrati odvisna in neodvisna.

To, kar me v tej razpravi zanima, je prav ta enigmatična hkratna odvisnost in neodvisnost v razmerju med formalnostjo in semantičnostjo v likovni umetnosti in umetnosti nasploh. Pri študiju te (ne)odvisnosti se bom najprej naslonil na spoznanja lingvistov, ki so jih pridobili z raziskovanjem sorodnega razmerja med artikulacijo znakov in mišljenjem v verbalnem jeziku. Ta spoznanja namreč omogočajo posplošitve, zaradi katerih lahko kljub sicer znatnim razlikam, ki artikulacijo v (verbalnem) jeziku

⁸ Cf. Albrecht Wellmer, *Über Musik und Sprache*, rokopis, Berlin 1994: "Die Materialität der Sprechzeichen generell ist erst in der jüngsten Philosophie ins Zentrum des philosophischen Interesses gerückt. Das Interesse an dieser Materialität der Sprechzeichen ist aufs engste verknüpft mit der Kritik an Letztbegründungsfiguren und an teleologischen Denkfiguren einer möglichen letzten Vollendung des Sinns."

⁹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, str. 185: "Wer bloß verständnissvoll in der Kunst sich bewegt, macht sie zu einem Selbstverständlichen, und das ist sie am letzten. Suchet einer dem Regenbogen ganz nahe zu kommen, so verschwindet dieser. (...) Durchs Verstehen jedoch ist der Rätselcharakter nicht ausgelöscht. Doch das glücklich interpretierte Werk möchte weiterhin verstanden werden, als wartete es auf das lösende Wort, vor dem seine konstitutive Verdunklung zerginge".

ločijo od artikulacije v (poetičnih dimenzijah) umetnosti, služijo za izhodišče nadaljnjim razmišljanjem.

II. Izpeljava (I): Semiotična narava umetniške artikulacije in njene (hermenevtične) posledice

Temeljno spoznanje lingvistov v tej zvezi je, da, prvič, med jezikom in mišljenjem obstaja intimnejša povezava in kompleksnejše razmerje, kot običajno mislimo, in drugič, da ima to razmerje dva vidika. Prvi obsega odnos med *materialnostjo* jezikovnih znakov in *duhovnostjo* izraženih vsebin, drugi pa relacijo med *artikulacijo* jezikovnih znakov in *vsebino* mišljenja. Prvi vidik ima pri tem *eksistencialna*, drugi pa *funkcionalna* obeležja.

I. Eksistencialni vidik

Ta je poznan kot neločljivost označenca (signifikata) in označevalca (signifikanta)¹⁰ v jezikovnem znaku. Za moje pojme ga je zelo učinkovito in nazorno tematiziral *Ferdinand de Saussure*, ko je v *Cours de linguistique générale* zapisal: "... vsak lingvistični termin je majhen člen, *articulus*, kjer se misel ustavi v zvoku in kjer zvok postane znak ideje. Jezik je mogoče primerjati tudi z listom papirja: misel je njegova prednja stran - *recto*, zvok pa hrbtna - *verso*; ni mogoče odrezati *recto*, ne da bi istočasno odrezali *verso*. Tudi v jeziku ni mogoče ločiti zvoka od misli niti misli od zvoka; to bi bilo mogoče storiti samo s pomočjo abstrakcij, katerih rezultat bi bilo ukvarjanje ali s čisto psihologijo ali s čisto fonologijo."¹¹

Struktura opisanih razmerij se ne spremeni, če v citatu besedo "jezik" nadomestim s sintagmo "znakovno izražanje vsebin", ki ne specifikira sredstev, s katerimi so vsebine izražene, besedo "misel" s sintagmo "duhovna vsebina" in besedo "zvok" s širšim izrazom "označevalna materija". S tem dobim posplošitev, ki velja za vse oblike znakovnega izražanja vsebin, neglede na medij izražanja in vrsto znakov. Torej tudi za umetnost. De Saussureovo misel lahko sedaj zapišem takole: vsaka formalna enota umetniškega dela - npr. barvna ploskev, ton ipd. - je majhen člen, *articulus*, v katerem se duhovna vsebina (misel, emocija) ustavi v označevalni materiji in s katerim označevalna materija postane znak (!) ideje; v umetnosti ni mogoče ločiti materije od duha niti duha od materije, oziroma je to mogoče samo s pomočjo abstrakcij.

Ta neločljivost duhovne in materialne plati pa ima v umetnosti dvojni značaj - *substancialnega* in *formalnega*. Naj razložim, na kaj s tem mislim.

a) Substancialni aspekt

Po eni strani je jasno, da lahko neka umetniška vsebina eksistira le, če se "ustavi" oz. "realizira" v čutni materiji, če torej postane *funkcija* snovi. "Duh," piše Marx, "ima

¹⁰ Terminološko pojasnilo oz. komparacija:

a) **Označenec**: lat. *signans*; fr. *signifié* /po F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot, 1967, p. 99/; angl. *signified*; nem. *das Bezeichnete* (redkeje), *Signifikat* (običajno);

b) **Označevalec**: lat. *signatum*; fr. *signifiant* /po F. de Saussure, *ibid.*/; angl. *signifiant*; nem. *der Bezeichnende* (redkeje), *Signifikant* (običajno).

¹¹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot, 1967, str. 157 (odslej cit. F. de Saussure, *Cours*).

že od začetka na sebi prekletstvo, da je 'obremenjen' z materijo."¹² Zato je "produkcija idej, predstav, zavesti ... najprej neposredno vpletena v materialno dejavnost in materialno občevanje ljudi..."¹³ Ali kot v romanu *Doktor Faustus* bolj poetično pove Thomas Mann: "Reče se sicer, da se glasba 'obrača na uho'; vendar dela to samo pogojno, samo v toliko namreč, kolikor je sluh, podobno kot drugi čuti, zastopniško sredstvo in sprejemni organ za duhovno. Morda ... je najgloblja želja glasbe, da bi je sploh ne bilo slišati niti videti niti občutiti, ampak, če bi bilo to mogoče, dojemati v nekem onstranstvu čutov in celo srca, v Duhovno-Čistem. Ker pa je navezana na čutni svet, si mora pač prizadevati za najmočnejšo, da, omamno ponazoritvijo (Versinnlichung) (in zato materializacijo, JM)".¹⁴ - V umetnosti lahko duh eksistira samo tako, da ga nosi materija. V tej surovi, "materialistični" formuli je skrit ekspresivni princip, ki kaže na tiranijo materije, a tudi na njene duhovne potence - s katere strani pač pogledamo. Najbolj žlahtna spekulacija in najbolj goreče čustvo se lahko prebijeta do umetniškega izraza samo tako, da se oprimeta neke *materialne substance*. Včasih je za to potreben kos marmorja, drugič filmski trak ali računalniški hardware, včasih udarec na struno, ki pretrese ušesa, drugič barvni pigment, ki vzdraži oko, da nato iz možganov vznikne (kot) val občutij in navdiha...

V umetnosti lahko duh eksistira samo tako, da ga nosi materija, je bilo rečeno zgoraj. A v eni tubi barve - kakšen spekter najrazličnejših izraznih možnosti, oblik in vsebin. Tako kot se iz črk abecede lahko izcimi nesmisel, ali pa se rodi najbolj čudovita pesem, tako je ena in ista barvna snov sicer potreben, a povsem brezbrizen dejavnik kompozicijske zgradbe, ki ji je material oz. "hrana".¹⁵

b) Formalni aspekt

V umetnosti brez materije ne gre. Vsaj tako, če ne še bolj jasno pa je tudi, da materija še ni umetniško delo. Marmorni blok še ni Michelangelov *David* in najboljše oljnate barve so nič v primeri z najneznatnejšim Rembrandtovim portretom. V umetnosti materija ni pomembna sama zase, zgolj kot *substanca*. Pomembna je samo toliko, kolikor so se v njej hkrati realizirale umetnikove namere, predstave, pojmovanja, skratka ideje, kolikor so ji te ideje "vdahnile dušo", jo "animirale". V procesu umetniške artikulacije se materija členi, giblje, povezuje in učinkuje kot *izraz* umetnikove volje, kot *izraz* njegovega odnosa do nje same, do sveta in do življenja. Členi, giblje in povezuje se torej po nekem, umetnikovi (za)misli ustreznem diktatu, ki v materiji vzpostavlja členitve, odnose in oblike, ki jih ta materija sama na sebi nima. V umetniški artikulaciji se materija iz prvotne, dane oblike spreminja v novo, zamišljeno in s tem "semantizirano" obliko. Skratka: v umetnosti postane materija *in-formirana* (v-novo-obliko-spravljena) materija. To pa pomeni, da ni več zgolj substanca z energijo fizikalnega dražljaja, ampak *informacija*, nastala z duhovno kibernetizirano organizacijo takih dražljajev. Njen delež oziroma vsebina ni več zgolj dražljaj (signal), ampak

¹² Karl Marx, *Die deutsche Ideologie*, v: Marx/Engels-Gesamtausgabe, Bd. 5, Berlin: Marx-Engels-Verlag, 1932, str. 19-20.

¹³ *Ib.*, str. 15.

¹⁴ "Man sage wohl, die Musik 'wende sich an das Ohr'; aber das tue sie nur bedingtermaßen, nur insofern nämlich, als das Gehör, wie die übrigen Sinne, stellvertretendes Mittel und Aufnahmeorgan für das Geistige sei. Vielleicht (...) sei es der tiefste Wunsch der Musik, überhaupt nicht gehört, noch selbst gesehen, noch auch gefühlt, sondern, wenn das möglich wäre, in einem Jenseits der Sinne und sogar des Gemütes, im Geistig-Reinen vernommen und angeschaut zu werden. Allein an die Sinneswelt gebunden, müsse sie doch auch wieder nach stärkster, ja berückender Versinnlichung (und deswegen Materialisierung, Anm. JM) streben..." (Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Berlin-Frankfurt am Main: Suhrkamp & Fischer, 1948, str. 100).

¹⁵ Prirejeno po: Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, Paris: Editions du Seuil, 1965, str. 60.

posebna oblika in poseben tip odnosov med dražljaji. Ti odnosi so sicer realizirani v čutni materiji, niso pa več zgolj čutne kvalitete, ampak duhovne, ker jih je proizvedla oz. informirala (za)misel. Energija fizikalnega dražljaja, piše nevropsiholog J. J. Gibson,¹⁶ variira vzdolž preprostih dimenzij, informacija, nastala z organizacijo teh dražljajev, pa vzdolž mnogih kompleksnih dimenzij, ki niso vse fizikalno merljive. Organizacija, zaznava in izkoriščanje teh dimenzij je odvisno od sposobnosti individua, da vzpostavlja in odkriva *invariante* v ureditvi fizikalnih energetskih vzorcev, na katere v običajnem življenju ni pozoren.

V umetnosti torej materija ne eksistira zgolj kot substanca, se pravi *substancialno* (čeprav je treba dodati, da vedno eksistira *tudi* kot substanca z določenimi fizikalno-kemičnimi in čutnimi lastnostmi), ampak kot informacija. To pa samo zato, ker je na poseben način duhovno kibernetizirana oziroma organizirana materija. Materija je v umetnosti "poduhovljena", "semantizirana", svoje običajne lastnosti transcendirajoča materija, ker je *forma* in eksistira *formalno*. Umetnost proizvaja forme, ne substanc.¹⁷

Na to dejstvo so nas umetniki vedno, včasih prav drastično in provokativno opozarjali. Zelo izzivalno na primer Igor Strawinsky, ko je v *Chroniques de ma vie* zapisal: "Fenomen glasbe nam je dan samo zato, da prinese zakonitost in red v stvari... Da bi bil ta red ustvarjen, pa je potrebna in nujna določena formalna konstrukcija. Ko je ta vzpostavljena in je red dosežen, je vse rečeno. Zaman bi bilo iskati in pričakovati še kaj drugega. Prav ta konstrukcija in ta doseženi red pa sta tudi tista, ki vzbujata v nas čisto posebna občutja, ki nimajo nič skupnega z občutki in reakcijami vsakdanjega življenja."¹⁸ Stawinskemu bi sicer pri tem lahko kdo očital, da je izraz "konstrukcija" za opis kompleksne narave umetniških form nekoliko preveč tehnicističen, nikakor pa ni mogoče zanikati, da je skladatelj z njim zelo eksaktno "lociral" poslednji smisel umetniškega prizadevanja in realno bazo najbolj avtohtono umetnostnih doživetij. Ta smisel in baza je formalna konstrukcija ali - kot bi danes rekli - *formalna organizacija označevalne materije*. S to organizacijo se umetnikov duh naseli v čutni materiji in prav z njo čutna materija postane znakovno-simbolični izraz (umetnikove) ideje. Podobno - in podobno provokativno - misel je leta 1911 zapisal tudi francoski slikar Maurice Denis (1870-1843): "Naj spomnim, da je slika, preden postane bojni konj, golo ženska ali kakršna koli anekdota, površina, pokrita z barvami, razporejenimi v določenem redu".¹⁹ S to mislijo nas Denis po eni strani opozarja na to, da pred figuralnimi kompozicijami velikokrat zares kar nekako samoumevno pozabljamo, da pred seboj nimamo realnih, ampak le na tak ali drugačen način upodobljene (naslikane) objekte. Istočasno pa izpostavlja še drugo plat te samoumevnosti, namreč dejstvo, da oblike tudi takrat, ko v naši glavi postanejo bojni konj, golo žensko telo ipd., ne prenehajo biti "površine, pokrite z barvami, razporejenimi v določenem redu", in da zato njihovega pomena ne določa samo predmetna referenca, ampak tudi *način*, na katerega so v njih barve razporejene v določen red. V ikonografskem oziru predstavljajo Ingresov, Cézannov, Modiglianijev, Matissov, Picassov, de Kooningov... akt isto stvar - namreč golo

¹⁶ Cf. James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston: Houghton Mifflin Co., 1966, str. 2-3.

¹⁷ Cf. F. de Saussure, *Cours*, str. 157.

¹⁸ "Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d' instituer un ordre dans les choses... (...) Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. L' construction faite, l' ordre atteint, tout est dit. Il serait vain d' y chercher et d' en atteindre autre chose. C' est précisément cette construction, cet ordre atteint qui produit en nous une émotion d' un caractère tout à fait spécial, qui n' a rien de commun avec nos sensations courantes et nos réactions dues à des impressions de la vie quotidienne" (I. Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris: Denoël et Steele, 1935, str. 117-118).

¹⁹ Cf. R. Goldwater and R. Treves (ed.), *Artists on Art, from the XIV to teh XX century*, New-York: Pantheon Books, 1943, str. 380.

človeško (npr. žensko) telo. To, kar je na njih zares originalno, pa je način, na katerega je predstava iste vizualne strukture (ob)likovno realizirana. Če sledimo temu načinu, pomeni prehod od enega k drugemu delu toliko, kot bi pri tem zamenjali svet.

Pri tem postane povsem jasno, da "konstrukcija" Strawinskega in Denisov "določeni red" barvnih ploskev nista niti sama sebi namen niti stvar umetnikove obrtniške zasebnosti. Njuna vrednost je v tem in samo v tem, da je *organizacija odnosov* med dražljaji, ki jih vsebujeta, *ekvivalentna informaciji* v umetnikovi zamisli, ali še natančnejše, (in)formaciji umetnikovega duha. Obe sta nič več in nič manj *semantični kategoriji*. Gre torej za to, da je organizacija dražljajev v umetniški formi zaradi "invariantnih zakonov narave", kot se izraža J. J. Gibson,²⁰ sposobna nositi umetnikovi duhovni vsebini ekvivalentno informacijo. Ni torej ekvivalence misli in materije, duha in čutnosti, ampak ekvivalenca informacij. Ker je struktura umetniške forme posledica in rezultat strukture umetnikove (za)misli, je v obeh urejenih strukturah vsebovana ista informacija, le da se v obeh kaže na specifičen način. Ker je ta informacijska ekvivalenca možna, je v umetnosti možna komunikacija. Ko pravim "možna", seveda nočem reči, da je tudi enostavna, saj v umetnosti nikoli ne gre za olajšano in rutinsko komunikacijo, kot na primer v vsakdanjem (!) verbalnem jeziku, ampak za tip namerno *otežene* komunikacije, za katero je, pravi Meyer Schapiro,²¹ značilna visoka stopnja nekomunikativnosti, ki nas prisiljuje, da se z njo dalj časa reflektirano ukvarjamo in se s tem dvigamo nad rutino in samoumevnosti navadnega komuniciranja.

Iz povedanega lahko sedaj izpeljem neko splošno načelo: *Duhovna vsebina umetnosti in strukturalna organizacija označevalne materije sta samo dve podobi oziroma dva korelativno povezana dela enega in istega pojava - umetniške forme.*²² Ali drugače: Na vsako umetniško delo je s tega stališča pojavnne logike mogoče gledati kot na konstrukcijo elipse, ki jo hkrati izrisujeta dve žarišči - žarišče duhovne (psihične) koncentracije in žarišče materialne (formalne) organizacije, ki se enosmiselno gibljeta v medsebojni povezavi.²³

To splošno načelo pa ima seveda nekaj prav tako splošnih konsekvenc.

Prva je ta, da, ko ga sprejmemo, v umetnosti vsebine in forme ne moremo več obravnavati kot dva ločena in neodvisna faktorja.

Druga je, da se s stališča te splošne (hipo)teze v umetnosti sleherna duhovna vsebina, kot *funkcija* označevalne materije, izraža in spreminja s pomočjo njene poseb-

²⁰ J. J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, str. 55.

²¹ Cf. Meyer Shapiro, *Recent Abstract Painting* (1957), v: M. S., *Modern Art, 19th & 20th Centuries*, Selected Papers, New York: Georg Braziller, 1987, str. 322-325.

²² Ker pomen besede *forma* nikakor ni enoznačen, je seveda nujno pojasniti, na kaj v tem kontekstu z uporabo te besede mislim. "V manj eksaktni, vsakodnevni rabi se z besedo forma," piše v Filozofskem slovarju Bibliografskega inštituta iz Leipziga (Philosophisches Wörterbuch, Bd. 1, Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1975, str. 409), "najpogosteje označuje zunanja oblika, površinska vidna pojavnost stvari, procesov itn. v objektivni realnosti. - V filozofski rabi je beseda 'forma' pogosto sinonim za strukturo in pomeni celoto odnosov, ki obstajajo med elementi nekega sistema. - Še zlasti pa beseda forma označuje strukturo, tj. relacijski sestav, ki odraža strukturo neke druge (materialne ali idealne) stvarnosti." Podobne elemente za definicijo pojma "forma", bi lahko našli tudi v drugih slovarjih in enciklopedijah. Pomen besede "forma" obsega torej več vidikov. Po eni strani se izraz nanaša na zunanji videz oziroma na *čutno pojavnost* predmetov oz. fenomenov v zunanem svetu, po drugi je sinonim za *strukturo*, tj. za način (notranje) organizacije odnosov med elementi nekega sistema, po tretji strani pa oznaka za artikulirani in eksplicirani izraz neke (materialne ali duhovne) strukture. Vsi ti pomeni so po mojem mnenju - in to hkrati - bistveni tudi za opis narave umetniških form. Umetniška forma je po eni strani čutna pojavnost, po drugi sistem organiziranih articululov (znakov), po tretji artikulirani izraz neke duhovne ali/fin materialne stvarnosti. Je torej istočasno *čutnosti*, *sistem* in *izraz*. Čutnost po svojih senzacijah, sistem po svoji organizaciji in izraz po tipu informacije, ki jo vsebuje.

²³ Prirejeno po: P. T. de Chardin, *Le phénomène humain*, str. 57.

ne strukturalne ureditve, zaradi česar je povsem možno, da se poljubno *velika* (kvantiteta!) vrednost pri prvi veže na poljubno majhno vrednost pri drugi, in narobe; neka izjemno inovativna in dognana ureditev je lahko realizirana v zelo profanem materialu (cf. npr. informel, arte povera) in z neznatnim čutnim apelom (cf. npr. kubizem, minimalizem).²⁴

Tretja, ki je pravzaprav samo izpeljava druge, je spoznanje, da je v umetnosti duhovna vsebina toliko bolj polna in popolna, kolikor kompleksnejši in boljše organiziran je formalni ustroj, ki jo nosi in spremlja.²⁵

Četrta pa je refleksija, da v umetnosti obstaja nek zelo določni "skupni imenovalec" in neko nadvse konkretno "integracijsko polje", na katerem se duhovna in materialna plat dejavnosti medsebojno podpirata in navdušujeta; ta "locus" je umetniška *forma* kot sistem znakov,²⁶ ki je sposoben nositi informacijo in izraz.²⁷

²⁴ Prirejeno po ib., str. 63.

²⁵ Prirejeno po ib., str. 57.

²⁶ Čutnost je prva, najbolj opazna in, kot sem pokazal, nepogrešljiva lastnost umetniških form. Manj opazna njihova poteza je *sistemskost*. Toda če pozorneje pogledamo katero koli umetniško delo (sliko, instalacijo, glasbeno kompozicijo ipd.), hitro uvidimo, da imamo pred seboj pravzaprav samo *formalni skelet* dejanskega procesa avtorjeve ustvarjalnosti, se pravi samo tiste dele oz. "mesta" tega procesa, kjer je ta zapustil *oblikovno sled* v prostoru in času. V tej "oblikovni sledi" se zamisel ustavi v obliki in oblika postane znak ideje, kot pravi de Saussure (F. Saussure, Cours, str. 157). Smem torej reči, da so umetniška dela *znakovno artikulirani* vidiki človekove duhovne napetosti do sveta in samega sebe. Celo več. Vsa brez izjeme so *sistemi znakov*, saj so vsa po vrsti zgrajena iz elementarnih oblik (elementov), ki so vsaka zase in kot celota sposobne nositi informacijo in izraz. Ta znakovni in sistemski vidik je umetniškimi formam imanenten in je po mojem mnenju bistven za doživljanje in razumevanje umetniške ustvarjalnosti. In sicer zato, ker je samo takšna znakovno konzervirana ustvarjalnost popolnoma jasna kreacija, ki jo je mogoče doživljati, jo proučevati in se do nje vrednostno opredeljevati. Nenazadnje pa tudi zato, ker je samo taka znakovno artikulirana ustvarjalnost tudi *verificirana* ustvarjalnost, ki je svojo vrednost potrdila s konkretnim rezultatom.

²⁷ *Izraz v zvezi z umetniškimi formami pomeni dvoje*. Po eni strani to, da je umetniška forma kot "sistem organiziranih znakov" (Abraham A. Moles, *Theorie de l'information et perception esthetique*, Paris: Denoël, 1972, str. 90-91) posledica oz. formalni korelat strukture umetnikove (za)misli. In drugič, da umetniške forme ne prenašajo zgolj informacij, ampak da te informacije prenašajo na poseben način, namreč tako, da jih doživljajsko poglobijo in individualizirajo. - Tudi znanost in filozofija sta sistema simbolov in informacij. Obe sta sferi, s katerima človek najbolj izrazito presega svojo animalno naravo in izkazuje svojo duhovnost. Njuna spoznanja in informacije so eksperimentalno preverjene, utemeljene, temeljito argumentirane itn. Vsi pa predobro vemo, da pogosto ne zmorejo niti prepričati, kaj šele navdušiti. Ob njih srce mnogim le redko hitreje udari. Čista razumnost proizvede razumno, ne pa psihofizične akcije. Šele tedaj, ko se ideje in simboli odenejo v učinkovito čutno obliko in začnejo s tem učinkovati tudi na delovanje človekovih endokrinih žlez, po katerih se sprožajo fizične potrebe in reakcije, se v človeku sproži tudi zagretost in pripravljenost za akcijo. Značilnost umetnosti pa je prav to, da svojim vsebinam oz. idejam išče in najde učinkovito čutno podobo. Ker torej umetniške forme v celoto in enoto združujejo tako racionalno-organizatorične kot individualizirane afektivno-emocionalne momente, ne odgovarjajo samo na človekove zavestno zaznane in racionalno spoznane potrebe, ampak hkrati tudi na njegove nezavedne in iracionalne potrebe. Sposobne so tako sporočati kot navduševati, tako osmišljati kot mobilizirati. Menim, da to zahteva precizacijo in utemeljitev. Če se je doslej morda zdelo, da imajo umetniške forme v mojem prikazu predvsem organizatorične, konstruktivne in strukturalne razsežnosti, potem moram na tem mestu dodati, da so v njih te razsežnosti realizirane tako, da ne nagovarjajo zgolj razuma, ki jih je proizvedel, ampak mnogo širše področje - arhetipičnega in intimno individualnega - izkustva. Umetniške forme s svojo neizogibno navezanostjo na čutnost materialov niso le nosilci intelektualnih struktur, ampak s svojim neposrednim čutnim učinkovanjem na človeški organizem omogočajo široko in kompleksno (miselno, emocionalno in celo afektivno) resonanco teh struktur. V njih razum in vsebina postaneta armirani razum in vsebina. Temelj umetnosti so čutni dražljaji, ki jih omogoča označevalna materija, kar je bilo v tej razpravi že večkrat poudarjeno. Te dražljaje sprejemajo čutila in jih prevajajo naprej v paleokorteks, v katerem so živčni centri, ki regulirajo nagonске in emocionalne reakcije, od tod pa gredo impulzi naprej v neokorteks, kjer je sedež mišljenja in zavesti. Pot impulzov skozi paleokorteks je pri tem primarna in nujna, pot do neokorteksa pa sekundarna in možna. Alfred N. Whitehead (*Adventures of Ideas*, New

V zvezi z umetniško formo je torej na kratko mogoče reči naslednje: 1. da je ni mogoče enačiti z materialno platjo umetniškega dela (v nasprotju z vsebinsko), niti z vsebinsko (v nasprotju z materialno in čutno), ker je enostavno *integracijski prostor* obeh; 2. da je funkcionalna povezava systemske organizacije zaznav in mnogoplastnega ter spontanega odzivaja nanje, zaradi česar je istočasno informacija in izraz, in 3. da prav zato ni neka otipljiva stvarnost oz. mesto, ampak prej neko "ne-mesto", "utopija",²⁸ ki je hkrati evidentna in transcendentna.

Ta del razprave lahko sklenem z ugotovitvijo, da sta v umetnosti materialna in duhovna plat neločljivo eksistencialno povezani, njun skupni imenovallec pa je likovna forma kot sistem znakov.

2. Funkcionalni vidik

Ob tem pa se postavlja še neko čisto *poetično* vprašanje, če seveda poetiko razumemo tako kot npr. Igor Strawinsky, ki jo je v svoji *Poétique musicale* takole opredelil: "... za nikogar od vas ni skrivnost, da poetika dobesedno pomeni toliko kot študij produktivnih postopkov. Glagol *poiein* (gr. ποιέω), katerega izpeljanka je beseda poetika, namreč ne pomeni nič drugega kot 'proizvajati'. Zato poetika antičnih filozofov ne vsebuje nikakršnih liričnih izlivov o naravni talentiranosti in bistvu lepega. Ena sama beseda, tehne, je zanje označevala tako lepe umetnosti kot obrti in pomenila poznavanje in študij natančno določenih proizvodnih pravil. Zato ni prav nič čudnega, da se Aristotelova Poetika stalno vrača na pojme, kot so osebno delo, red in

York: The Pree Press, 1967, str. 180) pravi, da v paleokorteksu dražljajski vzorci s svojo obliko proizvedejo določen *afektivni ton*, ta pa izzove sebi lasten tip emocionalne reakcije, ki da zaznanemu, še preden se tega zavemo, emocionalno vsebino. Tako afekti kot emocije, ki določajo primarno in implicitno vsebino zaznanega, pa imajo zelo globoke arhetipične korenine. Afekti so, pravi David Rapaport (Cf. D. R., *Emotions and Memory*, New York: Science Editions, 1961), energetska manifestacija nagonov. Nagoni pa so tipična izkustva človeške vrste: na tipične dražljajske situacije odgovarjajo s tipičnimi telesnimi odgovori. Enako lahko za čustva rečemo, da so tipični psihični odgovori na tipične psihične situacije, ki imajo močno psihofiziološko komponento. Psihoanalitično gledano so nagoni in čustva locirani v nezavednem sloju psihe, iz katerega se prebijajo v sloj zavesti v situacijah, katerih osnovna struktura je enaka ali vsaj podobna strukturi tipičnih situacij, iz katerih so se nagnoske in čustvene reakcije razvile (Cf. Milan Butina, *Umetnost kot proizvod stiske*, Likovne besede 26-27-28, 1994, str. 23). To pomeni, da imajo nagnoske in emocionalne reakcije na dražljaje po eni strani globoke arhetipične (in zato obvezujoče) temelje, po drugi strani pa nosijo s seboj celotno bogastvo individualnih izkušenj, ki jih je posameznik pridobil v individualno specifičnih okoliščinah uporabe arhetipičnih nagnoskih in emocionalnih reakcij. V skladu s tem načrtno aktiviranje nagonov in emocij, kakršnega prakticira umetnost, zaniha obsežno mrežo generičnih in subjektivnih vsebin, na katere je doživljajoči individuum zelo intimno navezan. - Afektivna in čustvena ovrednotenja zaznanega so naravna nujna individua, saj so po eni strani genetsko vpisana v možgansko strukturo kot obvezni programi reagiranja, po drugi strani pa so enako močno in obvezujoče vpisana v človekovo ontogenetsko izoblikovano reakcijsko matrico. Ko ta ovrednotenja prebijejo prag zavesti, se mora zavest odločiti, ali jih bo izločila, ali pa uporabila v celovitem ovrednotenju izkustva. Znanstveniki jih pri svojem delu navadno izločijo, umetnikom pa so glavna opora in vodilo v njihovi obravnavi človeka in sveta. Seveda pa je treba dodati, da ta nagnoska in emocionalna ovrednotenja zaznanega niso vedno in nujno skladna s svetovno mišljenja, logike in etike. Med nagoni in simboličnimi projekti lahko pride do konfliktov, ki zahtevajo razrešitev. Če pri tem zmagajo nagoni, so posledice praviloma destruktivne. Lahko pa se nagoni na koristen način vključijo v racionalni in namerni svet simbolov, se jih oprimejo in jim s tem dajo močan doživljajski zalet oziroma "energijo", kot tudi pravimo. Umetniške forme spravjo med nagoni in simboli uresničujejo na human način, tj. tako, da energijo nagonov in emocij konstruktivno vgradijo v realizacijo zelo kompleksnih ustvarjalnih ciljev in vsebin (cf. Milan Butina, *Mesto likovne umetnosti v celoti kulture*, Likovne besede 25, 1993, str.).

²⁸ Cf. A. Wellmer, *Über Musik und Sprache*, rokopis, Berlin 1994.

konstrukcija".²⁹ To vprašanje se glasi: Kakšno naravo in kolikšen *akcijski radij* ima proces artikulacije znakovnih form, tj. proces, ki v umetnosti posreduje med vsebino in obliko?

Običajno si predstavljamo, če na to sploh pomislimo, da je proces artikuliranja znakovnih form enostranski proces, v katerem aktivna misel oblikuje pasivno materijo. *Ferdinand de Saussure* nas je - in to že pred več kot tričetrto stoletja - opozoril, da temu ni čisto tako in da stvari nikakor niso tako enostavne oz. enostranske. "Če abstrahiramo njen besedni izraz," piše v *Cours de linguistique générale*, "je s psihološkega stališča naša misel brezoblična, nedoločena masa. Filozofi in lingvisti so se vedno strinjali v priznanju, da bi bili brez pomoči znakov nesposobni na jasen in stalen način razlikovati eno misel od druge. Vzeta sama zase, je misel kot meglica, v kateri ni nič nujno omejeno. Ni vnaprej določenih idej in nič ni razločno pred pojavom jezika. Toda ali (jezikovni, JM) znaki nasproti temu zibajočemu se carstvu sami na sebi ponujajo vnaprej omejene biti? Ne, nič bolj. Zvočna substanca ni nič bolj določena niti bolj čvrsta; ni kalup, katerega oblike bi se morala misel nujno oprijeti, ampak plastična snov, ki se tudi sama deli na posebne dele, da bi lahko nastali znaki, ki so misli potrebni. (...) Značilna vloga jezika v odnosu do misli ni v tem, da ustvari materialno, zvočno sredstvo za izražanje misli, ampak da služi kot posrednik med mislimi in zvoki, in to pod takimi pogoji, da njihovo povezovanje nujno privede do vzajemnega omejevanja enot. Misel, ki je po svoji naravi kaotična, se je prisiljena precizirati tako, da se razdeli v dele. Ni torej niti materializacije misli niti spiritualizacije zvokov, ampak neko skrivnostno dejstvo, da 'misel-zvok' implicira delitev in da jezik gradi svoje enote tako, da se konstituira med dvema masama. Ponuja se neka primerjava: zrak v stiku z vodno gladino; ko se atmosferski tlak spreminja, se vodna površina posledično razdeli v določeno število členitev, valov; to oblikovanje valov lahko služi kot metafora za povezavo mišljenja s snovnostjo zvokov, kot metafora za njuno vzajemno urejanje oz. artikulacijo."³⁰

Temeljna de Saussureva ideja je torej, da vloga produkcije jezikovnih znakov v odnosu do duhovnih vsebin nikakor ni zgolj v tem, da priskrbi materialno sredstvo za njihovo izražanje, ampak da služi kot posrednik med duhovnimi vsebinami in označevalno materijo, pri čemer to posredništvo privede do *vzajemne artikulacije* obeh polov. Tak pogled na stvari v jezikovni praksi - vsaj kolikor je meni znano - ni domač niti običajnemu zdravorazumskemu prepričanju niti raziskovalcem verbalnega jezika (semiotiki so tu izjema). Zdravorazumskemu prepričanju zato ne, ker v jezikovni artikulaciji vidi pač le rutinsko "sredstvo" komunikacije, lingvistom pa zato, ker zaradi stroge leksikalne in sintaktične standardizacije, ki bistveno olajšujeta komunikacijo, interna dialektika razmerja med duhovnimi vsebinami in označevalno materijo v verbalnem jeziku manj direktno vpliva na uspeh verbalnega sporočanja in je zato temu primerno tudi manj opazna. Drugače je seveda tam, kjer odnos med duhovnimi vsebinami in označevalno materijo ni - ali vsaj ne v celoti - posredovan in olajšan s kulturnimi konvencijami, ampak je bolj direkten, in kjer sestop iz misli v jezikovno formo ni rutinska, ampak kreativna operacija. Take primere posredništva med duhovnimi vsebinami in označevalno materijo prepoznavam v vseh umetnostih. Zato lahko zapišem, da v de Saussurevem citatu opisana situacija predstavlja temeljno in kritično situacijo umetnika, ko išče svoji zamisli adekvatno čutno formo in izraz. Ker ima ta (opera-

²⁹ I. Strawinsky, *Poétique musicale*, Paris: J. B. Janin, 1945, str. 8-9 (cf. tudi: I. S., *Schriften und Gespräche I*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, S. 175-176).

³⁰ F. de Saussure, *Cours*, S. 155-156.

cionalna) situacija - še posebej kar zadeva umetnost - pomembne označevalne in hermenevtične konsekvence, se jo splača podrobneje pogledati.

Začnem lahko z de Saussurevo mislijo, da so psihična dogajanja, če abstrahiramo njihov jezikovno-znakovni izraz, kot "meglice", v katerih ni nič nujno in natančno definirano. To tezo potrjujejo sodobne psihofiziološke raziskave, ki ugotavljajo, da je vse delovanje možgan, to osnovo psihičnosti, mogoče razložiti z valujočo porazdelitvijo živčnih vzdraženj in inhibicij v prostoru in času,³¹ pa tudi raziskovalci t.i. "mentalnih stanj", ki psihičnih dogajanj ne morejo opisati drugače, kot da govorijo o "dinamičnih shemah" in o "funkcionalnih stanjih, ki jih je nemogoče lokalizirati in izolirati".³²

V tem oziru mislim, da ni pretirano reči, da v človeški psihi ni nič povsem stabilnega, trdnega, razločnega in natančno definirane pred pojavom jezika (kar pa seveda ne pomeni, da pred pojavom jezika in mimo njega v njej ni ničesar, NB!). Psihičnim dogajanjem samim na sebi, kljub siceršnjim kvalitetam, kot so določen akcijski potencial in intencionalnost, neposrednost, živost, fleksibilnost ipd., "nekaj" manjka, "nekaj", kar bi jih stabiliziralo, preciziralo in še posebej (kreativno) verificiralo. In ta "nekaj", pritrjujem de Saussureu, je posebna lastnost materije, na kateri temelji označevalna praksa. Označevalna materija (npr. barvna snov, kiparska glina, mavec...) sama na sebi sicer ni čisto nič bolj določna in natančno definirana kot duhovne vsebine, ki so "predmet" umetniške kreacije. Ni nikakršen kalup, katerega *oblike* bi se misel ali emocija lahko kar avtomatično oprijeli, da bi se v njej izrazili. Je pa plastična snov, ki *zahteva oblikovanje*, tj. členitev, organizacijo in reorganizacijo, da bi lahko nastala vsebini misli in emocije ustrezna znakovna forma.

Ker so podzavestni impulzi, emocije in misli kot vsebine umetniške ustvarjalnosti dogajanja z nestabilnim, amorfnim in fluidnim značajem, ki je lasten psihičnim dogajanjem, sama sebe ne morejo ustrezno in do kraja artikulirati. S svojim psihičnim "nabojem" in z iz njega izvirajočo akcijsko regulativnostjo pa lahko artikulirajo označevalno materijo. In sicer tako, da jo v stopenjskem procesu členijo, organizirajo in reorganizirajo do neke, svojemu ustroju oz. naravi adekvatne oblike. Pretveza te materialne (tehnične) členitve in organizacije pa povzroči, da psihična dogajanja oz. vsebine sama sebe ustrezno artikulirajo, se pravi, da se tudi sama logično razčlenijo v smiselno povezane funkcionalne dele, se s tem stabilizirajo, precizirajo, predvsem pa produktivno verificirajo.

Primeri iz likovnega izražanja lahko to dogajanje plastično ponazorijo. Vzemimo kiparja, ki amorfnu kepo gline postopoma oblikuje v izraz svoje zamisli, ali slikarja, ki na paleti meša barve in jih nato polaga na platno, kjer nastaja artikulirani zapis njegove misli in emocije. Oba sta, ko iščeta pravi izraz svoji misli ali emociji, prisiljena svoj likovni material členiti, organizirati in reorganizirati, dokler se skozi različne faze procesa dela iz množice možnosti, ki jih omogoča likovna materija, ne pojavi enovita končna forma, v kateri sta se dokončno razodeli misel in emocija v skladu z izraznimi možnostmi medija in ravno tako dokončno uredila označevalna materija v skladu z naravo misli in emocije.³³

Če je v matematiki in filozofiji do neke mere še mogoče verjeti v "čisto" misel oziroma "čisto" duhovnost, in misliti, ne da bi misel obremenjevali z materijo, potem v umetnosti, ki je veliko bolj "obremenjena" z materijo, kaj takega pač ni mogoče. V umetnosti ni "čiste" duhovnosti. Pa ne samo zato, ker bi je brez posredništva ozna-

³¹ Cf. Paul Chauchard, *Le cerveau et la conscience*, Paris: Editions du Seuil, 1962, str. 60-64.

³² Cf. npr. Jean-Pierre Changeux, *L'homme neuronal*, Paris: Editions Fayard, 1983, Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, 1980.

³³ Prirejeno po: M. Butina, *Slikarsko mišljenje. Od vizualnega k likovnemu*, Ljubljana: Cankarjeva založba 1984, str. 233-234.

čevalne materije ne mogli zaznati in doživeti, ampak preprosto zato, ker duhovne vsebine, kakršne so izražene v umetniških formah, izven in neodvisno od teh form enostavno *ne eksistirajo*. Mnogi umetniki to ne le eksplicitno priznavajo, ampak vidijo v tem celo poseben čar umetniške ustvarjalnosti in njeno posebno izzivalnost. Tako na primer *Strawinsky* piše: "Ko se spravim na delo, največkrat nimam nobenega jasnega cilja. Če bi me v tej fazi vprašali, kaj hočem, bi imel z odgovorom velike težave. Znal pa bi vselej povsem precizno povedati, česa nočem."³⁴ Umetnik običajno bolj ve, česa noče, kot pa kaj konkretno hoče. Iz česa pa izvira ta "negativna" regulativnost? *Strawinsky* jo takole pojasni: "... glasba ni nič drugega kot spekulativni fenomen. Ta izraz pa naj vas ne prestraši. Njegov namen je zgolj v tem, da na začetku glasbenega ustvarjanja dopusti neko predhodno iskanje, neko hotenje, ki se najprej giblje v abstraktnem, da bi nato dalo obliko čisto konkretni materiji. Elementi, na katere ta spekulativna dejavnost meri, so elementi tona in časa. Glasbe si mimo in neodvisno od teh dveh komponent ne moremo niti misliti."³⁵ Umetnost pričinja z neko povsem abstraktno, čisto duhovno dejavnostjo, vendar ta še ni umetniška vsebina, ampak samo osnova zanjo. Je bolj seme, iz katerega lahko, ni pa nujno, ta vsebina zraste. Kljub temu pa je v tem "semenu" na nek način že podan in napovedan status celote, ki se lahko iz njega razvije. Tako imamo na začetku umetniške kreacije neko paradokso situacijo: na eni strani neko jasnost (umetnik ve, česa noče), na drugi pa istočasno neko nejasnost (umetnik ne ve, kakšno je tisto, kar hoče, zlasti pa ne ve vnaprej, kako naj želeno doseže). To paradoksalnost je zelo nazorno tematiziral *Pablo Picasso*, ko je v razgovoru z urednikom *Cahiers d'art* Christianom Zervosom leta 1935 dejal, da se slika ne izmisli vnaprej, da nima nekega vnaprejšnjega kalupa, ampak se spreminja, tako kot se med delom spreminjajo slikarjeve misli in emocije, pri čemer pa je nekaj nadvse nenavadno, namreč dejstvo, da ostaja izhodiščna vizija od začetka do konca nespremenjena.³⁶

Pred umetniško formo in neodvisno od nje obstaja umetniška vsebina kot slutnja, kot neka nejasna, a močno občutena regulativnost, kot vizija; torej v nerazvitem stanju. Razvije, dokončno konstituira in precizira se šele v procesu umetniške artikulacije, brez katere bi je v tej razviti obliki sploh ne bilo. Če parafraziram *Strawinskega*, bi (si) je izven in neodvisno od umetniške formalnosti ne mogli niti misliti. Do umetniške vsebine imamo neko dolžnost - moramo jo odkriti, takorekoč iz-najti: kot ustvarjalci v procesu artikulacije označevalne materije, kot gledalci oziroma poslušalci pa v organizaciji umetniške formalnosti.

Lahko torej rečem, da sta umetniška artikulacija in formalnost most, ki v umetnosti povezuje potencialnost z aktualnostjo in virtualnost z umetniško realnostjo. Če parafraziram *Teilharda de Chardina*, bi se veljalo celo vprašati: Kje bi v umetnosti končal naš duh, če bi se ne nasičeval s kruhom označevalne materije, če se ne bi opil vina čutne nazornosti in bi ga ne okrepila disciplina formalne organizacije? S kako borno močjo in brezkrvnim srcem bi se nam predstavila duhovna vsebina umetnosti, če bi jo (prezgodaj) iztrgali iz formalnega okolja, v katerem in iz katerega raste?³⁷

Iz povedanega je po mojem mnenju ne samo mogoče, ampak nujno potegniti naslednji sklep: v umetnosti proces znakovne artikulacije nima - in to premosorazmerno s tem, kolikor se oddaljuje od čisto rutinskega opravila - samo tehničnih (v običajnem pomenu besede), ampak eksplicitno *semantična obeležja*. Še več. Je *semantična kategorija par excellence*, saj ne služi zgolj znakovni materializaciji vsebin, ampak vsaj toli-

³⁴ I. *Strawinsky*, *Schriften und Gespräche I*, str. 214.

³⁵ *Ib.*, str. 190.

³⁶ Cf. Christian Zervos, *Conversations de l'art*, *Cahiers d' Art*, Nr. 10, 1935.

³⁷ Prirejeno po: P. T. de Chardin, *Der göttliche Bereich*, v: isti, *Werke*, Bd. 2 Olten-Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1962, str. 117.

ko, če ne še bolj, njihovi vsebinski dograditvi in izpopolnitvi. Sicer se nam pogosto zdi, da so nam stvari "v glavi" popolnoma "jasne" in da jih je treba samo (!) še naslikati, preliti v zvoke ipd. Ko pa skušamo to jasnost izraziti, se - tudi pri genijih (kar pogledjmo si npr. rokopise Beethovnovih partitur) - v hipu pokaže kopica približnosti, nedorečenosti, nedoslednosti in vrzeli. Znakovna oz. jezikovna artikulacija nam te nedorečenosti in strukturalne praznine z vso brezobzirnostjo pokaže, hkrati pa nam jih, ker nam omogoča, da se z njimi ukvarjamo na reflektiran in postopen način, pomaga tudi doreči in zapolniti. Med duhovnimi vsebinami in artikulacijo v umetnosti obstaja *funkcionalna soodvisnost*, razmerje vzajemne artikulacije, ki, kot pravi de Saussure, ne proizvaja substanc, ampak forme,³⁸ v katerih se dokončno razvije in razodene narava duhovnih vsebin in ravno tako dokončno uredi (informira) označevalna materija v skladu z "intencionalnim nabojem" duhovnih vsebin.

V umetnosti je jasnost, kompleksnost in učinkovitost vsebine odvisna od jasnosti, kompleksnosti in učinkovitosti njene znakovne artikulacije, ali, kar pomeni isto, od jasnosti, kompleksnosti in učinkovitosti znakovne forme, ki je njen zunanji dvojnik. Misel, ki jo je nekoč zapisal Theodor Adorno, in se glasi "Lax gesagt ist schlecht (lax, JM) gedacht,"³⁹ pa kaže, da tako ni samo v umetnosti, ampak celo v filozofiji in še kje drugje.

Smem torej reči: kvaliteta vsebine se v umetnosti izraža in spreminja s kvaliteto formalne (semiotične) organizacije, ki ni nič drugega kot razvoj vsebine v obliki. Če je temu tako, pa lahko dalje logično sklepam, da v umetnosti ni več dovolj natančno reči, da je ena in ista vsebina lahko izražena na tak ali drugačen način, ampak da je drugače izražena vsebina - v isti meri kot se je diferenciral njen semiotični izraz - kratkomalo *druga* vsebina. Vsebinska je - strogo vzeto - to, kar je, samo v obliki, v kateri se je razvila, ne pa v katerikoli obliki. Vsebinska (signifikat) in njen znakovni izraz (signifikant), sta tako v operacionalnem kot v semantičnem oziru absolutno korelativni in koordinirani "količini". V umetnosti ni prevodov, so samo transformacije in interpretacije.

To radikalno, za mnoge v praktičnem oziru docela pretirano tezo bom za trenutek, toliko, da napravim kratek vmesni resume, pustil učinkovati v njeni skrajni in absolutistični obliki.

Če skušam pod dosedanjo razpravo potegniti nekakšno inventurno črto, lahko ugotovim naslednje:

1. da v umetnosti ne gre za preprosto kodiranje oziroma za nekakšno semiotično šifriranje "že izgotovljenih" vsebin, ampak za njihovo razvijanje s pomočjo artikulacijskih postopkov in strategij;

2. da ima v skladu s tem umetniška artikulacija neizpodbitne semantične konsekvence;

3. da nam je v umetnosti razčlenjenost, preciznost in konsistentnost duhovnih vsebin dostopna zgolj skozi razčlenjenost, preciznost in organizatorično konsistentnost umetniške forme kot sistema (specifičnih) znakov

in

4. da je - z ozirom na to, da večšina operiranja z znaki ni prirojena in tudi ne dana z običajno, vsakdanjo zavestjo, ampak predpostavlja poseben tip mišljenja in razumevanja - za ploden kontakt z umetnostjo tako v ustvarjalnem kot v doživljajskem oziru potreben poseben vpogled v strukturiranje in organizacijo umetniških znakovnih siste-

³⁸ Cf. F. de Saussure, *Cours*, str. 155-156.

³⁹ T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 6 (Negative Dialektik), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, str. 29.

mov in poseben način mišljenja, ki tak vpogled omogoča, torej nekaj, kar bi se po Catherine Z. Elgin in Nelsonu Goodmanu⁴⁰ lahko imenovalo (s)likovna kompetenca.

III. Izpeljava (II): Razlike med (verbalno) jezikovno in poetično komunikacijo

V umetnosti torej odnos med znakovno formo in v njej izraženo vsebino ni kontingenten. Spreminjanje umetniške forme v nobenem primeru ni semantično indiferentno ali semantično nevtravno dejanje. V umetnosti je vsaka heteromorfnost istočasno in v istem oziru heterosemantičnost. To dejstvo umetniška sporočila bistveno razlikuje od sporočil verbalnega jezika v navadnem - ne pa tudi poetskem, npr. pesniškem - komuniciranju. Razloga za to sta dva: (1) različen tip odnosa med označencem in označevalcem in (2) različnost komunikacijskih intenc.

I. Razlike v signifikat–signifikant relaciji

Izhodišče mojih analiz v prejšnjem delu razprave je bila de Saussureva misel o nujnem artikuliranju duhovne vsebine, ko se naseljuje v označevalni materiji, in ravno tako nujnem artikuliranju označevalne materije, ko se s svojo strukturiranostjo prilagaja duhovni vsebini. Končna forma nastane, ko se misel razčleni v skladu z označevalno materijo in materija v skladu z mislijo. Obe nasprotujoči si - po svoji naravi amorfni in kaotični masi - se v tem procesu ne smeta odpovedati svojim zakonitostim, ampak jih morata podrediti skupnim strukturalnim zahtevam. Razumljivo je, da si mora misel poiskati ustrezno izrazno sredstvo, se pravi takšno, ki ji bo dovoljevalo, da bo ohranila svojo notranjo strukturo, ki sicer še ni jasna, je pa že potencialno nastavljena. S tega stališča je seveda poetsko (= umetniško) mišljenje bolj svobodno kot navadni, vsakdanji govor, ali bolje, vzame si več svobode pri izbiri ustreznega materiala in ga tudi svobodneje prilagaja svojim potrebam. Svobodneje z ozirom na norme, ki jih je postavila družba, toda ustrezneje glede na svoje potrebe in natančneje v uporabi zakonitosti označevalne materije. Pri tem nujno nastajajo sintetične rešitve, ki jih potem družbena raba lahko sprejme in normira ali pa zavrne. Verbalno komuniciranje v vsakdanji rabi je v tem oziru mnogo manj svobodno. Zaradi potreb čim lažjega in čim bolj neoviranega komuniciranja je v njem namreč odnos med signifikatom in signifikantom posredovan s konvencijami (leksika) in gramatikalnimi standardi (sintaksa), zaradi česar je dovršen del procesa medsebojnega prilagajanja misli in označevalne materije opravljen na standardiziran način že pred konkretnim govornim dejanjem.

Stik med signifikatom in signifikantom pa je v verbalnem jeziku manj direkten še iz nekega drugega razloga, ki ga bom lahko pokazal, če poprej podrobneje razčlenim globalno strukturo relacij med signifikatom in signifikantom.

Za začetek naj spet posežem po de Saussureovi razlagi: "Kombinacijo pojma in akustične slike imenujemo znak - toda v tekoči uporabi ta termin navadno označuje samo akustično sliko, npr. neko besedo (arbor itd.). Kadar 'arbor' imenujemo znak, pozabljamo, da je to samo zaradi tega, ker nosi pojem 'drevo', tako da ideja čutnega dela implicira idejo celote. Ta večpomenskost bi izginila, ko bi tri tukaj prisotne pojme imenovali z imeni, ki kažejo drugo na drugega, istočasno pa so si zoperstavljena.

⁴⁰ Cf. Catherine Z. Elgin, *Representation, Comprehension and Competence*, v: *Social Research*, 51 (1984), str. 905-925; Nelson Goodman & Catherine Z. Elgin, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, London: Routledge, 1988, str. 110-117 (nem. prev.: *Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, str. 148-157).

Predlagam, da obdržimo besedo 'znak' (signe) za naziv celote, da pa 'pojem' (concept) in 'akustično sliko' (image acoustique) zamenjamo z 'označenec' (signifié) oziroma 'označevalec' (signifiant)".⁴¹

Ta odnos lahko podrobneje razčlenim, če ga skušam gledati v celoviti semiotični situaciji:

A - izhodišče označevanja so predmeti in pojavi v - zunanji in notranji - stvarnosti, ki jih čutno zaznavamo;

a - ti izzivajo spoznavne procese, v katerih oblikujemo

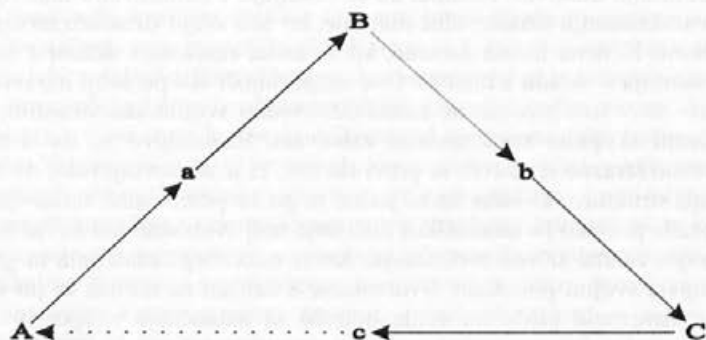
B - pojme, ki so abstraktni miselni strukturalni modeli predmetov in pojavov iz **A**; ti modeli so povezani s svojo

b - psihično sliko, ki obstaja kot osnova za znakovno izvedbo in se

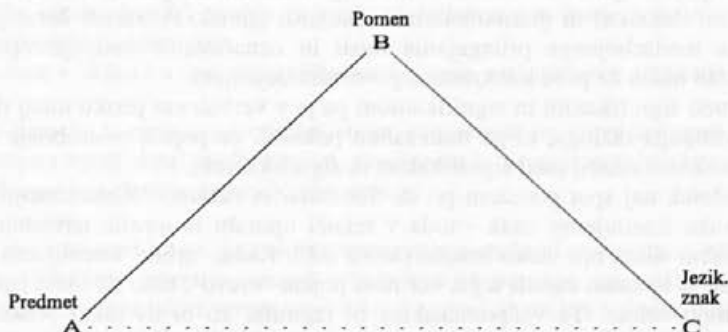
C - čutno (akustično, likovno, glasbeno...) povnanji v označevalcu, v jezikovnem simbolu, ki

c - kaže na predmet ali pojav, vendar ni ta predmet ali pojav, ampak le simbolični znak zanj, čeprav je čuten in konkreten.⁴²

To diskurzivno zaporedje lahko postavim v prostorske odnose in dobim naslednjo shemo:



To shemo lahko primerjam z odnosi v referenčnem lingvističnem trikotniku Ogdena in Richardsa: ⁴³



⁴¹ F. de Saussure, *Course*, str. 99.

⁴² Cf. M. Butina, *Slikarsko mišljenje*, str. 243.

⁴³ Cf. Ogden, C. K. & Richards, I. A., *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and the Science of Symbolism*, London, 1923, New York, 1923, ⁵1938.

Primerjava pokaže, da se signifikat sicer nanaša na predmet oz. pojav, ki ga označujemo z njim, vendar signifikat predmeta pri tem ne označuje neposredno, ampak prek pomena, prek *pojma* (concept). Zato je tisto, kar znak v resnici označuje, pojem o predmetu oz. pojavu, ne pa ta predmet oz. pojav sam. Primerjava iz likovne ustvarjalnosti lahko stvar ilustrira. Če deset slikarjev slika (= označuje) isti predmet/motiv, bi, če bi ti slikarji res označevali predmet/motiv, ki ima za vse enake lastnosti in značilnosti, kot rezultat morali dobiti deset enakih rešitev. Pa ni tako, saj slikarji dejansko slikajo (= označujejo) *svoj odnos do predmeta oz. motiva*, svoje *pojmovanje* tega predmeta oz. motiva. To individualno specifično pojmovanje, ki usmerja njihovo pozornost, pa potem narekuje različen izbor izraznih sredstev in različne oblikotvorne strategije; celo med pripadniki istega sloga, katerih (likovna) pojmovanja so zelo podobna.

V verbalnem jeziku med znakom in predmetom ni nujne zveze: beseda "stol" ni *nujno* vezana na ta predmet. Zato ima lahko vsak jezik svoje akustične slike za isto vrsto predmetov, npr. "chair", "chaise", "Stuhl", "sedia" ... Zveza med predmetom in znakom teče prek pomena (pojma). Znak tedaj ni označeni predmet, ampak označeni pojem, torej simbol za predmet. Navajanje tega dejstva se zdi trivialno, a je potrebno. Še posebej morda v zvezi z likovno umetnostjo, kjer na to dejstvo, kot nas je s svojo sliko "Ceci n'est pas une pipe" opozoril slikar René Magritte (1898-1967), kar nekako samoumevno pozabljamo. Razlika med pomenom in predmetom je v tem, da predmet obstaja realno, v stvarnosti, pomen pa samo v naših možganih, kjer zastopa stvarni predmet, torej simbolično. V verbalnem izražanju prenašamo svoj pomen, oz. svojo idejo predmeta (pojma) v medij zvokov. Zato smo pogosto v položaju, da moramo z zvoki označevati stvari, ki same na sebi niso zvočne. V tem primeru so lahko zvočni (pa tudi njim ustrezni pisni) znaki samo arbitrarni. Da bi takšne arbitrarne znake lahko uporabili za sporazumevanje, so potrebni družbeni dogovori o njihovih pomenih, pa tudi o načinu sestavljanja zvokov v besede in besed v stavke. Takšni kodificirani dogovori vnašajo v uporabo znakov sistematična pravila, pravila jezika. Lahko torej rečem, da je odnos med signifikatom in signifikanom v verbalnem jeziku *posredovan*. In sicer na dveh ravneh: na ravni enot s pomenom (leksika) in na ravni pravil, ki določajo kombinacijo teh enot (sintaksa). V verbalnem jeziku, zlasti vsakdanjem, torej govorec nima neposrednega stika z označevalno materijo, ampak je ta stik kulturno posredovan z že izgrajenimi *znakovnimi oblikami pomenov* (besede) in gramatikalnimi formami (matricami) njihove medsebojne kombinacije. Govorec običajno ne ustvarja ne besed ne sintaktičnih pravil, ampak jih le bolj ali manj svobodno in domiselno izbira. Svoboden je samo v teh izbirah. V umetnosti pa je odnos med signifikatom in signifikanom povsem drugačen.

Če je kodifikacija v verbalnem jeziku zelo eksplicitna in v celoti zajema tako primarno kot sekundarno raven artikulacije, pa je kodifikacija v umetniškem izražanju bolj diskretna in zajema samo izrazna sredstva, v nobenem primeru pa izražene oblike.

V slikarstvu npr. so raziskani in kodificirani samo elementi, ki služijo konstituiranju oz. identifikaciji enot s pomenom. To so barvni in svetlostni odtenki. Izraz te kodifikacije so likovne izrazne prvine *barva* (barvna teorija), *svetlo-temno, točka in linija*. Ti elementi so še brez določenih slikarskih pomenov, čeprav imajo že svoje minimalne pomene; v tem smislu, da npr. rdeč barvni odtenek povzroča povsem drugačno psihofiziološko reakcijo kot zelen, svetel drugačno kot temen ipd. To kodifikacijo naj ponazorim na primeru slikarskih barv, čeprav podobno velja za vsa druga likovna izrazna sredstva in celo za izrazna sredstva vseh umetnosti sploh. V vsakdanjem svetu so barve preprosto lastnosti stvari in so v prostoru razporejene skupaj z njimi. Lahko bi rekel, da imajo poudarjene predmetne pomene. Nasprotno pa so slikarske barve, da bi jih lahko slikar podvrgel svojim namenom in jim dal svoje pomene, na-

merno ločene od teh predmetnih pomenov. Reducirane so na same sebe in so kar se le da nevsebinske. Ali drugače: abstrahirane so iz naravnih okoliščin tako, da predstavljajo čiste barvne vtise in imajo samo minimalne pomene. Ko torej slikar na svojo paletu naloži takšne čiste barvne snovi, začne delo s čistimi barvnimi abstrakcijami, čeprav so barve kot predmet nadvse konkretne in čutne. Kot že rečeno, velja to tudi za druga likovna izrazna sredstva. Prav v tem pa je tudi bistvena kreativna vrednost likovnih izrazil. Samo zato, ker so likovna izrazna sredstva na tako visokem nivoju splošnosti, lahko izrazijo vse posebne in subjektivne vsebine, ki si jih je likovnikov duh sposoben zamisliti. Z drugimi besedami to pomeni, da so likovna izrazna sredstva po svoji naravi univerzalna formalna izhodišča, ki so iz sebe sposobna porajati množstvo najrazličnejših likovnih posledic in jih je z veliko svobode mogoče uporabiti za artikulacijo najrazličnejših oblik in njihovih povezav.⁴⁴

Oblike, ki jih je s temi formalnimi elementi v umetnosti mogoče proizvajati, torej niso kodificirane. Kodificirani, ali bolje konceptualizirani, so samo elementi in pogoji operiranja z njimi. Naj to spet ilustriram na primeru slikarstva. - Ker so slikarski elementi, kot so barva, svetlo-temno, točka in linija obenem elementi čutnega zaznavanja, je predpogoj njihove likovne učinkovitosti, da so njihove povezave in transformacije čutno smiselne, ker jih lahko le tako zaznamo in dojamemo kot nosilce pomenov. Vsak barvni, linearni ipd. izraz mora biti torej čutno smiseln, se pravi, da mora imeti vgrajene zakonitosti čutnega (vizualnega) zaznavanja. Te zakonitosti so v likovni umetnosti predmet raziskovanja, konceptualizacije in učenja (npr. barvna teorija). - Je pa še nekaj. To je odnos likovnega označevalca do vizualno-prostorskih označencev. Ker v slikarstvu, kadar označujemo vidne predmete, ostajamo v istem mediju, se pravi na vidnem področju, moramo v znaku predmeta ohraniti *vidno strukturo* tega predmeta, npr. drevesa, da bi lahko iz nje gledalci razbrali, za kateri predmet gre. Ta struktura je lahko predmetu zelo podobna, lahko pa je tudi zelo abstraktna. To vidno strukturo predmetov, ki je, kot kažejo različne slikarske upodobitve dreves, obrazov, aktov, stolov..., seveda lahko izražena na zelo različne slikarske načine, imenuje Rudolf Arnheim *zaznavna kategorija* (Wahrnehmungskategorie) oz. *nazorni pojem* (Anschauungsbegriff).⁴⁵

Kot vidimo, je torej obča struktura odnosa med signifikatom in signifikantom v verbalnem jeziku in v (likovni) umetnosti enaka, vendar pa to ne velja za specifično strukturo tega odnosa, ki je v verbalnem jeziku kodificiran na ravni oblik s pomenom (besede) in na sintaktični ravni, v umetnosti pa na ravni enot z minimalnim pomenom in na ravni kontroliranih pogojev operiranja z njimi. Smisel vsakdanjega govorenja je prilagajanje duhovnih vsebin standardiziranim konvencionalnim kodom. Naloga umetnika pa je prav v tem, da ustvari nek nov, osebni idiom - individualni kod, ki odstopa od konvencionalnih pravil.⁴⁶ Bistvo vsakdanjega govora je v *uporabi* koda, bistvo umetnosti pa v njegovem *izumu*. Ko je kod enkrat izumljen, se ga lahko naučijo s pridom uporabljati tudi drugi, ki niso nujno umetniki, ampak le spretni posnemovalci. Ti lahko proizvedejo dela v mojstrovem idiomu. In to celo bolje od njega samega. Umetnost namreč ni v popolnem obvladovanju koda, ampak v njegovem odkritju. To odkritje pa je spet mogoče samo zato, ker v umetnosti odnos med signifikatom in signifikantom v morfološkem in strukturalnem oziru ni kodificiran in standardiziran, ampak v tem smislu odprt.

⁴⁴ M. Butina, *Slikarsko mišljenje*, str. 94-95.

⁴⁵ R. Arnheim, *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln: Du Mont Schauberg, 1972, str. 37.

⁴⁶ Cf. Arthur Koestler, *The Act of Creation*, London: Pan Books, 1970, str. 382.

Če je v verbalnem jeziku odnos med označencem in označevalcem dogovorjen od zunaj, potem je ta odnos v umetnosti nujno vzpostavljen in kibernetiziran od znotraj, tako da se signifikat in signifikant organsko spojita in funkcionalno povežeta do te mere, da deloma zamenjata vlogi. V umetnosti signifikat ni samo signifikat, ampak - kakor se to že čudno sliši - tudi signifikantov signifikat (misel artikulira označevalno materijo), in signifikant ni samo signifikant, ampak istočasno tudi signifikatov signifikat (formalna artikulacija dejansko razvija misel). Čim bolj se odmikamo od vsakdanje, avtomatizirane rabe znakov, npr. od vsakdanje govornice, tem manj standardiziran je odnos med označencem in označevalcem in tem bolj *intimna* postaja njuna zveza. Na koncu prejšnjega dela razprave citirani Adornov stavek, da je "ohlapno rečeno dejansko ohlapno mišljeno", kaže, da je tako tudi v verbalnem jeziku, kadar ta služi posebnemu tipu produktivnega mišljenja. Ker filozofsko mišljenje misli vsebine, ki jih leksika in sintaksa vsakdanjega jezika ne moreta izraziti, mora filozofija izumljati nove izraze (cf. npr. Derridajevo "différance"), in nove jezikovne strategije. Zato je filozofski jezik težak in nikakor ni splošno razumljiv. Obenem pa je tudi veliko bolj kot vsakdanji jezik občutljiv za jezikovne spremembe. Če npr. v Derridajevem tērminu "différance" "a" spremenimo v "e" (différence) ne povzročimo le neznatne fonetske spremembe, ampak pravo semantično revolucijo, ki obrne stvari dobesedno na glavo. Ob tem ni odveč spomniti na zakonitost odnosov med t.im. "zunanostjo" in "notranostjo" v pojavih, na katero na "metodoloških" straneh svojega znamenitega dela *Le phénomène humain* opozarja Teilhard de Chardin,⁴⁷ na zakonitost namreč, da je zato, ker se sleherna "notranost" (v našem primeru označevana vsebina) kot funkcija pripadajoče "zunanosti" (znakovnega izraza) spreminja in izraža *s pomočjo posebne* (v tem primeru fonetske, gramatikalne) *ureditve oz. organizacije* te "zunanosti", povsem možno, da se poljubno velika vrednost pri prvi veže na poljubno majhno vrednost pri drugi: neka izjemno dognana ureditev je lahko sad izjemno šibkega dela; neznatna "zunanost" ima lahko, kot na primer pri celici, izjemno kompleksno organizacijo; čisto majhne jezikovne modifikacije potegnejo za sabo velike in dolgoročne semantične posledice.

2. Razlika med semantično in estetsko informacijo

Vsakdanji verbalni jezik in načini izražanja v umetnosti pa nimajo samo različnega odnosa med signifikatom in signifikantom, ampak prav zaradi različnosti tega odnosa tudi različne označevalne intence.

V vsakdanjem jeziku je vsebina navezana na obliko z dogovorom in učenjem. Nasprotno pa je v umetnosti *vpisana* v njeno organizacijo in strukturo. Zveza med signifikatom in signifikantom je interna, strukturalna. V tem oziru je znakovne sestave vsakdanjega jezika razmeroma lahko natančno razumevati in prevajati v druge jezike, saj so ti samo drugačni tipi leksikalnih in sintaktičnih konvencij za standardizirane vsebine. Veliko težje je že s prevodi filozofskih tekstov, ker pri njih vsebine in zato tudi izrazi ter načini izražanja niso standardizirani, zaradi česar lahko vsakršen, še posebej napačen, poseg v strukturo jezikovnega izraza za sabo potegne prav neslutene vsebinske posledice. Naravnost delikatno in v vsakem primeru zgolj približno pa je prevajanje poetskih, npr. pesniških tekstov, katerih vsebina je tako intimno povezana z jezikovno formo, v kateri je izražena, da se s spremembo te forme, ki jo nosijo s sabo leksikalno-sintaktične razlike med verbalnimi jeziki, izgubi ne le njihova izvorna oblika, ampak tudi njihova dejanska vsebina. Na področju umetnosti so prevodi vselej transkripcije, transformacije, interpretacije..., skratka, ponaredki.

⁴⁷ Cf. T. de Chardin, *Le phénomène humain*, str. 63.

Pa vendar se poezija prevaja in da prevajati. Pesem je mogoče ugglasbiti. Slika je mogoče do določene mere opisati z besedami. Podobno je s plesom, filmom... Torej mora vendarle obstajati nekaj, kar se odteguje absolutni zavezanosti znakovni formi, nekaj, kar jo transcendirata, nekaj, kar ji uhaja in lahko biva mimo in neodvisno od nje. Ta "nekaj" je Jacques Derrida imenoval "transcendentalni signifikat", "... ki že po svojem bistvu ni odvisen od signifikanta, ampak se mu izmika, mu uhaja in od določene stopnje naprej sploh ni več funkcija signifikanta".⁴⁸ V nadaljevanju pa vlogo tega posebnega (trans)signifikata natančneje opredeli prav v zvezi s problematiko prevajanja: "Tako bi bilo na primer brez njega nemogoče vsako prevajanje. In tema transcendentalnega signifikata se je dejansko razvila prav v navezavi na perspektivo neke absolutno jasne, pregledne in enosmiselne prevedljivosti (Übersetzbarkeit). Znotraj meja svojih možnosti ali vsaj dozdevnih možnosti prakticira prevajanje diferenciacijo (Unterscheidung) zveze med signifikatom in signifikantom. Če pa ta diferenciacija ni nikoli povsem jasna, potem je ravno tako malo jasno tudi prevajanje samo, in bi ga bilo zato pravilneje poimenovati z besedo transformacija... (...) Dejansko nimamo in nismo nikoli imeli opravka s 'prevodom' čistih signifikatov iz jezika v jezik ali znotraj istega jezika, tj. s prevodom, v katerem bi signifikat ostal zaradi posredništva označevalnega sredstva (véhicule) docela nedotaknjen (ungetastet)."⁴⁹

Če skušam ugotoviti, ali v umetnosti obstaja kaj, čemur bi lahko rekli *transcendentalni signifikat* in kaj konkretno ta signifikat je, potem se je dovolj vprašati, kaj je v umetniških sporočilih prevedljivo v druge medije in načine izražanja. Naj si pomagam z dvema konkretnima primeroma. - Če se postavim pred sliko Diega Velasqueza "Predaja Brede" (o. pl., 307 x 367 cm, Prado, Madrid), lahko brez težav takoj povem, da sta na njej predstavljeni dve skupini za današnji čas nenavadno kostumiranih in opremljenih figur v pokrajini, s konjem v prvem planu. Če se potrudim in poiščem historično zakulisje dela, lahko povem, da je bila slika naslikana v čast zmage španskega kralja Filipa IV. nad Holanci leta 1525 in da predstavlja situacijo, v kateri poraženi holandski guverner Justin Nassauski predaja ključne trdnjave Breda zmagovitemu španskemu generalu Ambrožu Spinoli. Z besedami bi nato lahko podajal še deskripcijo (vizualno-prostorskih) faktov, kar pa bi komajda imelo smisel, saj bi bilo v prisotnosti dela nepotrebno, v njegovi odsotnosti pa nerazumljivo. - Če si ogledujem sliko Pieta Mondriana "Kompozicija s črno in modro" (o. pl., 1928, 85 x 85 cm, Philadelphia Museum of Art), sem pri prevajanju v besede že na začetku v težavah, saj na sliki pravzaprav ni ničesar, kar bi bilo mogoče smiselno izraziti z besedami. Ker v sliki ni nobene razvidne ikonografije, mi preostane samo deskripcija formalnih faktov z njeno problematično smiselnostjo vred.

V likovnih (umetniških) delih torej obstaja večja ali manjša količina tega, kar je mogoče prevesti v drug izrazni medij. Ob tej ugotovitvi pa se jasno pokaže še dvoje. Prvič, da celotna vsebina umetniške forme nikdar ni brez ostanka prevedljiva v drug medij (beseda ne more nikoli v celoti nadomestiti slike, slika ne filma, film ne glasbe...). In drugič, da se, na kar je v znameniti razpravi *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* opozoril že Walter Benjamin,⁵⁰ pri tovrstnem prevajanju izgubi prav tisto, kar je umetniškemu delu imanentno, samo njemu lastno, njegova "aura".

⁴⁸ Jacques Derrida, *Positionen* (Gespräch mit Julia Kristeva), Graz-Wien: Böhlau (Edition Passagen), 1986, str. 56.

⁴⁹ *Ib.*, str. 57-58.

⁵⁰ Walter Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961, str. 152.

Naj si pomagam še z enim primerom. Vzamem na primer 400 x 250 cm veliko oljno sliko z izrazitimi pastoznimi nanosi in jo "prevedem" v 15 x 10 cm veliko barvno reprodukcijo. Razporeditev oblik sledi originalu, barve zaradi velike pomanjšave že precej manj. Toda slika, ki me je poprej s svojo velikostjo naravnost srkala vase, postane sedaj pohlevna, vizualno lahko obvladljiva razglednica. Pastozni nanosi, ki so me prej nezaustavljivo vabili, da se jih dotaknem, in poživiljali barvne ploskve, so se skoraj izgubili... Na reprodukciji izhodiščno situacijo komajda še prepoznam, zlasti pa je ne morem adekvatno doživeti. Beuys iz monografije je naravnost ne-Beuys.

Lahko rečem, da prevodi umetniških form ne morejo zajeti predvsem tistih njihovih vidikov, ki sprožajo in vzpodbujajo personalizirane doživljajske reakcije in ki vsebujejo nestandardizirane oblike pomenov, ki izvirajo iz nestandardizirane in zato sprva nerazumljive organizacije oz. koordinacije formalnih elementov. Lahko pa zajamejo tisto, kar je v umetniških sporočilih standardizirano, prepoznavno, znano... V slikarstvu je to npr. motivika, ikonografija. Ali drugače: nedostopno jim je ravno tisto, kar je v umetniških delih izvirno (= nestandardizirano) in doživljajsko enkratno; zajamejo laHko motivne, narativne in stilne reference, če so te že ustaljene in zato družbeno standardizirane.

Vse rečeno močno spominja na spoznanja informacijskih teoretikov iz šestdesetih let, ki so vsako sporočilo - še posebej pa umetniška - razumeli kot rezultanto dveh komponent oz. nivojev, semantičnega in estetskega, in v zvezi s tem govorili o *semantični* in *estetski* informaciji. Eden osrednjih predstavnikov te teoretske usmeritve, *Abraham A. Moles*, definira obe informaciji takole: "Semantična informacija je rezultat tistih odnosov med elementi sporočila, ki so udeležencem komunikacijske verige že enoznačno znani. Mogoče jo je v celoti in brez ostanka opisati in prevesti v drug medij: semantična informacija spada v svet jasnosti, v absolutni svet".⁵¹ "Za razliko od semantične informacije pa estetska informacija učinkovito sprošča predvsem notranja doživljajska stanja, tako da jo lahko psiho-estetiki in celo psihofiziologi - vsaj v tipičnih primerih - zaznavajo in proučujejo zgolj skozi spremembe teh stanj. (...) Estetska informacija je odvisna od kanala, po katerem se sporočilo prenaša, in jo sprememba tega kanala močno predrugači. Simfonija ne more 'nadomestiti' risanelega filma, ker je ta po svojem bistvu drugačen. Estetska informacija torej ni *prevedljiva*, mogoče jo je le zelo približno *transponirati*."⁵²

Čprav informacijski teoretiki estetsko informacijo preveč navezujejo samo na afektivno-emocionalno plat reakcij, ki jih povzročajo umetniške forme, ne vidijo pa v njej logičnih in strukturalnih momentov, je njihova terminologija zame v grobem uporabna. V skladu z njo lahko rečem, da se s prevajanjem umetniških form v druge medije sporočanja docela izgubi estetsko sporočilo, ki je njihova srž, pretežno ohrani pa semantično sporočilo. Izgubi se, kot rečeno, originalnost in personalnost sporočila, ohrani pa to, kar je v sporočilu referencialno prepoznavno, razumljivo, standardizirano. Na kratko bi lahko rekel, da semantični del sporočila odgovarja na vprašanje "Kaj (je sporočeno, predstavljeno)?", estetski pa na vprašanje "Kako (je to storjeno)?". Za semantično vsebino pričujoče razprave na primer sta tipografija znakov in računalniško oblikovanje relativno nepomembna in dopuščata številne variacije, vse do meje, ko bi bila ogrožena čitljivost. Nikakor pa bi kaj takega ne mogli in ne smeli trditi za semantično sporočilo nekega plakata, saj različne vrste tipografij in načinov obliko-

⁵¹ A. A. Moles, *Determinierte Formen*, str. 19.

⁵² A. A. Moles, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Köln: Du Mont Schauberg, 1971, str. 171.

vanja v gledalcih povzročajo zelo različne reakcije, zaradi česar dobi sporočilo določen doživljajski in zato vrednostni predznak. Kar pa sploh ni nepomembno.

V sporočilih, v katerih je v ospredju semantična plat, je estetska pogosto v ozadju; v sporočilih, v katerih je v ospredju estetska plat, je v ozadju semantična. Mislim pa, da je v umetnosti najpogostejša in najbolj zaželena 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. - Če torej v umetnosti obstaja kaj, kar ustreza Derridajevemu transcendentalnemu signifikatu, potem je s stališča pričujoče razprave treba reči, da je to za šamo (estetsko) bistvo umetnosti nekaj postranskega.