

Kognitivna teorija in teorija forme

Cézannovo oko
Analiza vizuelne forme po postmoderni : eksternalizem

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

(I) OD ANALITIČNE FILOZOFIJE UMETNOSTI DO KOGNITIVNE ESTETIKE

Analitična filozofija umetnosti (estetika, teorija, kritika itd.) ima v razvoju od vitgenštajnskih začetkov do današnjega dne prepoznavno konceptualno, strukturalno in aksiološko urejenost¹. Analitična filozofija umetnosti je metateoretska disciplina, ki obdeluje diskurze nekoherentnih svetov umetnosti². Analitična filozofija umetnosti pripada skeptični, jezikovno orientirani filozofski tradiciji. Sintagmo "Analytical Aesthetics" raje prevajamo s sintagmo "analitična filozofija umetnosti", kot pa s "analitično estetiko". Rečemo raje, ker "Analytical Aesthetics" raje pogosteje izbira ali postavlja primere/primerke sveta umetnosti (pojavnosti, koncepte in diskurze), kot pa običajne estetske kategorije. Ali kakor je v zapiskih z Wittgensteinovih predavanj o estetiki³ koncept "lepo" analiziran z jezikovnim mehanizmom uporabe besede in koncepta "lepo" v vsakodnevnem in filozofskem govoru in ne kot "esejistična" razprava o konceptu in fenomenu "lepo". Analitična filozofija je usmerjena na koncepte, na jezike, s katerimi se ti koncepti formulirajo in komunicirajo, na interakcije jezika in percepcije, na vlogo pomena v produkciji, recepciji in analizi umetnosti, na razpravo o statusu in definiciji umetniškega dela in umetnosti, itd. Rešitve, ki jih nudi analitična filozofija umetnosti od poznih štiridesetih do poznih sedemdesetih, pripadajo dominantni kritični in relativistični liniji zahodnega filozofskega mišljenja. Vendar to ne pomeni, da analiza izdvaja bistvene ontološko dane aspekte umetnosti ali umetniškega dela, temveč da relativne in konvencionalne konceptualne ali diskurzivne okvire "sveta umetnosti" (kulture) v katerih je nek "X" (predmet, situacija, dogodek, zapis) sprejet kot umetniško delo.

1 - Glej: "Aesthetics and language" ed. E. William, Blackwell, Oxford, 1954 - "Philosophy Looks at the Arts" ed. J. Margolis, 3. izd. Temple University Press, Philadelphia, 1984.

2 - "Analytic Aesthetics" ed. R. Shusterman, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Special Issue, 1987.

3 - "Wittgenstein - Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology & Religious Belief" ed. C. Barrett, B. Blackwell, England, 1983.

"Kognitivna estetika", če s tem terminom mislimo na estetične razprave, ki so nastale na temeljih novejših kognitivnih filozofij, še ne obstaja! Kognitivna filozofija pogojno pripada razvojnim razvejanostim analitične filozofije, čeprav je njen "pozitivistični" karakter dominanten. Kognitivna filozofija se opira na eksperimentalne in teoretske znanosti, kot so: kognitivna psihologija, računalniške znanosti (od elektronike preko kibernetike do umetne inteligence), psiholingvistika, neurobiologija itd. Kot širši pojem ima kognitivna filozofija že dolgo tradicijo v zahodni filozofiji, a kot ožji pojem se razvija v zadnjih tridesetih letih. Dominacija proznanstvenih (in pozitivističnih) interesov in tipov argumentacije kognitivno filozofijo determinira kot kritiko relativistične in antirelativistične kritične analitične filozofije, dominantno zasnovane na filozofiji običajnega jezika.

Reči, da kognitivna estetika še ne obstaja, pomeni dvojce: (1) prevladujočo nezainteresiranost kognitivnih filozofov za probleme in vprašanja umetnosti, filozofije umetnosti in estetike, (2) težave pri uporabi rezultatov kognitivnih znanosti in filozofije za analize in interpretacije zapletenih, kulturološko arbitrarnih in polivaletnih zamisli, rezultatov, primerov in realizacije umetnosti. A v zadnjih pet letih, če izvzamemo nekaj izoliranih primerov⁴ opazamo določene premike, ki najavljajo nastajanje neke nove estetične discipline: kognitivne estetike. Kaj omogoča nastajanje kognitivne estetike? Načelno gre za dve dominantni gibanji: (a) dober del kognitivnih raziskovanj je postal dostopen ne le specialistom, temveč tudi širšim krogom kulture, (b) predominacija antirealističnega in relativističnega diskurza in produkcije postmodernizma (od anahronizma do poststrukturalistične produktivnosti) je v institucijah umetnosti in kulture izzvala reakcijo in možen odgovor je tudi kognitivna estetika⁵.

Opazate, da govorimo o "kognitivni estetiki" in ne o "kognitivni filozofiji umetnosti". Za kognitivno estetiko so vprašanja umetnosti samo ena od mnogih vprašanj, kot so vprašanja vizualne ali akustične percepcije, relacij teles in ambientov, intencionalnosti, prepričanja, emocije, pridobivanje znanj itd. Pri tem analiza objekta in subjekta, ki ju nudi kognitivna estetika ni omejena na subjekte in objekte umetnosti, temveč tudi na opazovalca sončnega zahoda, jelena v diru, igralca video iger, golega ženskega ali moškega telesa, otroka v pesku, oziroma se da govoriti o okusu jedi, vonju parfuma itd.

4 - V določenem smislu je predhodnica kognitivni estetiki 'znanstvena estetika', ki se je razvijala sinhrono ob gibanju novih tendenc, glej časopis 'Bit international', ki je v šestdesetih izhajal v Zagrebu ter francoski časopis 'Leonardo' v katerem je v sedemdesetih objavljali svoje članke Gibson.

5 - Govorimo o reakciji na prevlado arbitrarnih shem pomenov, ki jih je postmodernistična teorija postavila v svojem relativističnem hodu kot obče veljavne vzorce interpretacije in produkcije umetnosti. Odgovori na semantičnost postmoderne so vidni tako v umetniški produkciji, ki vse bolj povdarja vprašanja forme (neo-geo, nova britanska skulptura), kakor tudi v odvracanju od lingvistično-semiotičnih analiz k internalističnim in eksternalističnim vzročnim pojasnitvam.

(II) OD KOGNITIVNE ESTETIKE K TEORJI FORME: ANALIZA SLIKE

Če pogledamo katerokoli sliko iz zgodovine umetnosti, naš primer bodo Cézannove skice in slike gore Sainte-Victoire, se lahko vprašamo o tem, kaj vidimo in kako vidimo, kako in kaj doživljamo, kaj in kako razbiramo, kaj in kako razumevamo, kaj in kako z govorico ali z zapisom sporočamo drugemu, kaj in kako ustvarjamo (rišemo, slikamo) itd, itd ??? Ta in še mnogo drugih vprašanj se da speljati na štiri bazična vprašanja: (1) Kaj je sistem znanj? Kaj je na umu avtorja in opazovalca slike? (2) Kako je s tem sistemom znanja v možganih? (3) Kako je to znanje uporabljano v ustvarjanju (ali ustvarjanju/izdelovanju) slike, oziroma pri recepciji slike? Kateri fizični mehanizmi služijo kot materialna osnova za tak sistem in za uporabo tega sistema?⁶ Prav tako moramo opozoriti na nekatere omejitve in okvire o razpravi o sliki. Slika namreč ni del naravnega kontinuuma sveta, slika je proizvod, ki je vnešen v kontinuum sveta. Vsaka recepcija slike je recepcija določenega dominantno ploskovnega predmeta kot slike in recepcija reprezentacij ali stanj stvari na površini slike. Sistem znanj, ki je v relaciji s produkcijo (ali z Ustvarjanjem) slike in z recepcijo slike, ni isti sistem. Eksperimentalna raziskovanja so pokazala, da so živali demonstrativno sposobne za piktoralno prepoznavanje lika v mimetični sliki, a proizvodnja/ustvarjanje je ekskluzivno človeška lastnost.

Na zastavljena vprašanja lahko damo različne odgovore. Načelno lahko ponudimo tri dominantne sheme/odgovore: (1) sistem znanj, ki stoji za proizvodnjo in recepcijo slike je ekskluzivno lingvistično-semiotični sistem, (2) sistem znanj, ki stoji za proizvodnjo in recepcijo slike, je eksternalističen, to je voden in usmerjan s percepcijo pojavnosti izven subjekta, (3) sistem znanj, ki stoji za proizvodnjo in recepcijo slike, je internalističen, to je voden je s konstitucijo uma/možganov subjekta.

Iz povedanega lahko izpeljemo tri teorije forme.

Pojavnost slike je analogna pojavnosti zapisa ali pisave ali teksta. Elementi in strukturirujoči odnosi elementov površine slike so določeni z lingvističnim in semiotičnim značajem vsakega človeškega dela ali početja. Načelno je lahko semiotična ali lingvistična strukturiranost slike: (a) dominantno sintaktična ali (b) sintaktično-semantična. Dominantno sintaktični značaj strukturiranosti površine slike pomeni, da pojavnost površine ni v referenčnem odnosu do sveta izven slike ali do reprezentacij sveta na drugih slikah, temveč da je pojavnost površine dominantno določena s pravili formacije in transformacije⁷ materialnih elementov slike: s teksturo, koloritom, kompozicijo itd., z eno besedo, s topologijo površine. Sintaktično-semantični značaj strukturiranja površine pomeni, da je pojavnost površine v referenčnem odnosu do sveta izven slike, do reprezentacij sveta na drugih slikah in na možnih drugih simboličnih sistemih analognih pisavi. Ne glede na to, ali se slika razlaga s posredovanjem sintaktičnih ali sintaktično-

⁶ - Uporabili smo vprašanja, ki jih Noam Chomsky postavlja o temeljih znanja in jezika v knjigi 'Language and Problems of Knowledge - The Managu Lecture', The MIT Press, USA, 1988.

⁷ - Uporabili smo sintaktično shemo iz Morrisove semiotike, uporabljeno pri interpretaciji in produkciji vizualnih umetnosti v Skupini 143.

semantičnih teorij topologije površine ali topologije razuma, so te modelirane in interpretirane, kot sistemi katerih ontologija in funkcija je lingvistično-semantične narave.⁸

Eksternalistične teorije forme izhajajo iz tega, da je umetniško delo (predmet, situacija ali dogodek) vedno neka zunanja, materialno perceptivno determinirana dejavnost. Problem vizualne forme je problem pojavnosti predmetov, situacij ali dogodkov. Produkcija in recepcija slike sta determinirana z materialnimi, prostorskimi in časovnimi aspekti predmetov, situacij in dogodkov.

Internalistične teorije forme izhajajo iz tega, da je vsaka slika del kontinuuma, ki ga ustvarja subjekt s svojimi namerami, željami, prepričanju, znanji, doživljaji, perceptivnimi sposobnostmi itd. V tem smislu so elementi in relacije umetniškega dela, topologije površine slike, determinirane s horizontalnimi in vertikalnimi moči subjekta. Vizualna forma je načelno: (a) produkt določenega mentalnega ustroja ali (b) slika določenega mentalnega ustroja. Vzročno koncipiran intenzivizem teži k opisovanju in pojasnjevanju pojavnosti slike z ontološkim ustrojem mentalnega sistema subjekta⁹. Analiza sama, kot jo Richard Wollheim postavlja v svoji knjigi "Painting as an Art"¹⁰, v kateri se zavzema za intenzivizem, opozarja na dvojce: (a) na to kar umetnik dela in (b) na to, kar opazovalec vidi. Radikalizacija pozicij umetnika in pozicije opazovalca vodi k lociranju in razvijanju shem, ki opisujejo različne moči "uma" v razponu od horizontalnih moči, ki vključujejo tudi perceptivne moči, pa do vertikalnih moči, ki vključujejo intencije, memorijo itd. Radikalni intenzivizem meni, da ne obstaja direktna percepcija in direktna obdelava perceptivnega materiala (informacij), temveč da "um" dela z določenimi medijalnimi simboli, to je mentalnimi reprezentacijami. V tem smislu lahko akte produkcije slik ali dejanja recepcije slike shematsko ponazorimo takole: (1) jezikovna znanja in tudi naše vedenje o slikarstvu so dana z mentalno reprezentacijo., (2) intencionalnost se zasnuje na usmerjenih operacijah z reprezentacijami, (3) intencionalna stanja reagirajo samo na lastnosti reprezentacij in ne na lastnosti zunanjega sveta, to je materialne pojavnosti slike, (4) logična forma misli izhaja iz sintaktične forme reprezentacije - "um" reagira kot sintetični stroj, ki obdeluje mentalne reprezentacije.¹¹ V tem smislu ni slika slikarstva nič drugega kot materialno-slikarska reprezentacija mentalnih reprezentacij.

V razpravi, ki sledi, se bomo zadržali pri eksternalističnih teorijah forme.

8 - Gre za skeptično osnovo, ki pravi: Ne morem govoriti o tem, kakšna je ontološka narava razuma ali slikarstva, lahko pa rečem, kako um in slikarstvo funkcionirata v svetu umetnosti in kulture. Funkcionirata s posredovanjem jezikovnih in semiotičnih sistemov.

9 - Vzročno koncipirani intenzivizem trdi, da je vsaka slika posledica določenega mentalnega razvoja in določene specifične mentalne aktivnosti. Z drugimi besedami, obstaja vzročno posledična zveza med stanji uma/duha in stanjem stvari na površini slike.

10 - Richard Wollheim: "Painting as an art", Thames and Hudson, London, 1987.

11 - Glej: - Matjaž Potrč "Jezik, misel in predmet" DZS, Ljubljana, 1988 - "Kompiutori, mozak i ljudski um" priredila N. Mišević in N. Smokrović, Dometi, Rijeka, 1989 - Nenad Mišević "O realnosti mentalnih sadržaja" Filozofske studije, Beograd, 1987.

(III) EKSTERNALISTIČNE TEORIJE FORME: CÉZANNOVO OKO

Po Potrču se izhodiščna definicija ekternalizma, razvita v kognitivni teoriji, glasi:

Externalism = def. Pojasnjevanje mentalnih stanj (predominantno ali skupno) s pomočjo karakteristik, ki funkcionirajo izven organizma¹².

Eksternalistične definicije slike specificirajo, opisujejo in pojasnjujejo znanje, ki je v osnovi proizvodnje/Ustvarjanja slike ali recepcije slike s stališča, da so reference in fizični (materialni, prostorski, tehnični itd.) aspekti slike dominantni. Eksternalistično definiranje slike pa zastavlja vprašanje: "Kako lahko opišemo mentalno referiranje ali referiranje slike na situacije, ki niso mentalne ali niso 'od' slike?"

Kreniti moramo postopoma - raziskati moramo vsak segment postavljenega vprašanja.

Eksternalistični odgovor na vprašanje "Kaj je v umu/možganih slikarja ali opazovalca slike?" je: zunanja informacija, na primer, o gori Sainte-Victoire. Eksternalistični odgovor na vprašanje "Kako ta sistem znanja poteka v možganih/umu?" je: z direktno percepcijo gore Sainte-Victoire ali njene slike, pri čemer um obdeluje direktno percipirani 'material'. Eksternalistični odgovor na vprašanje "Kako se to znanje postavlja v uporabo pri produkciji (ali Ustvarjanju/ustvarjanju) slike, oziroma pri recepciji slike?" je: z direktnim delovanjem v materialnem svetu in z direktno percepcijo narejenega. Eksternalistični odgovor na vprašanje "Kateri so fizični mehanizmi, ki služijo kot materialna osnova za ta sistem znanja in za uporabo tega sistema?" je: vsi tisti fizični mehanizmi, ki posredujejo med subjektom in svetom, z drugimi besedami, vsi mehanizmi percepcije in mehanizmi človekovega dela.

Važno je razlikovati dva eksternalistična pristopa k sliki.

Prvi ekternalizem razpravlja o reprezentativnem ali prikazovalnem ali mimetičnem slikarstvu. Tu obstaja neka tiha predpostavka o analogiji med filozofskimi razpravami mentalnih reprezentacij in slikarskih reprezentacij. Sliko se opazuje kot mentalno, ekskluzivno človeško delo, ki je v referenčnem odnosu s svetom. Pri tem svet, aspekti in relacije aspektov sveta, ki so neodvisni od slikarjevega uma, determinira/jo sliko. Eksternalistični učinek je videti v tem, ker se iščejo argumenti, da bi prikazali vzročno zvezo med originalom (sveta) in reprezentacijo (slike).

Drugi ekternalizem razpravlja o vsakem slikarstvu tako, da poudarja, da materialni aspekti slike determinirajo sliko, procesi proizvodnje/Ustvarjanja slike in recepcije (v razponu od opažanja, prepoznavanja, videnja do čitanja). Naloga eksternalistične teorije je, da prekine z arbitrarnimi relativističnimi diskurzi, ki sliko in slikarstvo determinirajo in pojasnjujejo analogno tekstu, s posredovanjem konceptualne ali kontekstualne ali konvencionalne analize. Prav tako je naloga eksternalistične analize, da pokaže, da je materialnost slike dominantna in usmerjujoča tako za razpravo o relaciji sveta in slike, ki ga prikazuje, kakor tudi za razpravo o reprezentaciji slike in mentalnih reprezentacij, ki

12 - Matjaž Potrč "Externalist explanation of mental states", *Intentionality and Extension*, Acta Analytica, Ljubljana, 1989.

sliko vizualizirajo. Če se sklicujemo na terminologijo avantgard dvajsetega stoletja, potem ta drugi eksternalizem dojemamo kot konkretizem.¹³

Cézannovo ukvarjanje z goro Sainte-Victoire je ugodno za našo razpravo, ker pripada nekemu prelomnemu trenutku, ko so se sheme tako prvega kot drugega eksternalizma vlačile skozi probleme slikarstva. Skice in slike gore Sainte-Victoire so sinhrono reprezentacije sveta in konkretnost poslikane površine.

(III.1) TEORIJA INFORMACIJ FREDA I. DRETSKEJA

Po Dretskeju mora teorija 'uma' potrditi aspekte: (a) informacije, (b) vloge informacije v deskriptivnih in eksplanatornih teorijah, (c) uma - 'tega vodilnega konzumenta informacij'.

V nasprotju z običajnimi stališči, da je informacija produkt uma, Dretske dokazuje, da je informacija v veliki meri neodvisna od interpretativnih prijemov. Informacijo pojasnjuje s shemo:

Informacija, kot je predhodno definirana, je objektivno blago, take vrste, da ga lahko izročimo, obdelamo, prenesemo z instrumenti, merili, računalniki in neuroni. Lahko je na optični matrici, na natisnjeni strani, lahko je nošena z ustrojem električne pulzacije, pospravljen na magnetni disk. Tam bo počakala brez ozira, če kdo pozna to dejstvo ali ga zna ekstrahirati. Informacija je nekaj, kar je bio na te svet preden smo mi prišli nanj. Bila je, trdim, surovina, iz katere so umi¹⁴.

Če govorimo o 'informaciji' in Cézannovih skicah in slikah gore Sainte-Victoire, potem moramo razlikovati dve različni situaciji pri pojavljanju 'informacije': (I) informacijo, ki jo je dobil Cézanne pri slikanju planine in (II) informacije, ki jih dobivamo mi ob gledanju ene od skic ali slik, oziroma njihovih reprodukcij. Ne glede na to, za katero informacijo gre, je ta obstajala preden je Cézanne stopil pred planino, oziroma preden smo mi stopili pred sliko te planine. Informacija je tisto, kar je povzročilo ali kavzalno podpiralo naša verovanja (znanje) o gori Sainte-Victoire. Pri tem je analiza omejena pri čutilnem spoznanju kontingentnih stanj stvari v de re formi: ko vidimo (torej s spoznanjem), da je to pred nami gori Sainte Victoire. Če vzamemo, da je verovanje neka vrsta notranjega stanja z vsebino, ki jo lahko izrazimo i je F, Dretske pravi, da je to povzročeno z informacijo, da

13 - Konkretizem je koncept vizualnih umetnosti, ki trdi, da umetniško delo ni nič drugega kot konkretnost površine v slikarstvu, trodimenzionalnosti v skulpturi itd. Konkretizem izhaja iz avantgardnih eksperimentov Thea van Doesburga in Maxa Billa. Konkretizem v filozofskem smislu je eksternalizem, to je, z umetniškim delom sprejemamo izključno predmeta, perceptivni, mentalni in kognitivni aspekti umetnosti so izključno vodeni s predmetom.

14 - Fred Dretske "Znanje i protok informacija" objavljen v antologiji "Kompjutori, mozak i ljudski um", glej opombo 11.

'i je F', če in samo če so fizične lastnosti signala, po katerega zasluzi on nosi te informacije, kavzalno dejavne v proizvodnji verovanja.

Pred očesom slikarja je bila gora Sainte-Victoire, pred mojimi ali vašimi očmi je slika (ali slika slike) gore Sainte-Victoire. "Gora je gora", bi rekli v zenu, nekaj podobnega pa tudi eksternalisti. Sainte-Victoire se je le malo spremenila od Cézannovih časov, kar se tiče form masiva, ki se kaže v daljavi pred očesom. Opazovalec, ki vidi katerokoli od Cézannovih slik gore, bo prišel do določenega spoznanja o obliki in pojavnosti forme gore Sainte-Victoire.

Da bi opisali procedure, kako pridemo do pojma 'gore' in specifičnega pojma gore Sainte-Victoire, mora gledalec 'olupiti' komponente informacije, ki jo nosita slika ali diskurz, da bi se pokazala ena od komponent te informacije - da je informacija to, kar je vizualna ali prebrana reprezentacija gore. Opisati, da vidite goro Sainte-Victoire na Cézannovih skicah in slikah je isto, kakor opisati o katerem objektu dobivate informacijo. Opisati, glede česa prepoznavate goro Sainte-Victoire je isto, kot opisati katero informacijo (o gori) ste sledili v kognitivnem procesiranju (na primer da je to gora). Pri tem morajo fizične lastnosti signala, to je topologija površine slike, biti kavzalno delujoče v produkciji verjetja, da je to pred našimi očmi gora Sainte-Victoire. Kavzalna dejavnost topologije površine slike v produkciji verjetja, da je to gora Sainte-Victoire, je široka. To kažejo Cézannove variacije kontur gore, ki se 'sintaktično' menjajo od skice do skice in od slike do slike in od simbola do simbola.

Po Dretskeju je prehod od senzorne do kognitivne reprezentacije, to je od videnja trapezaste konture na površini platna pa do dojetja, da je to gora Sainte-Victoire, proces 'lupljenja' komponent informacij (v odnosu do oblik konture, velikost konture v odnosu do drugih elementov slike itd.), ki delajo izkušnjo o gori tako izjemno bogato. Cilj 'lupljenja' je, da bi izdvojili eno komponento informacije: da je to gora Sainte-Victoire. Prehod od perceptivne k kognitivni reprezentaciji gore Dretske označuje s terminom 'digitalizacija'. Digitalizacija (na primer, informacija, da trapezasta kontura je gora) je proces, s katerim se vzame del informacij iz bogate informacijske matrice (tipologije površine: ki jo dela množica pack, kontur, barv itd.), vsebovane v senzorni reprezentaciji (kjer je v 'analogni' formi). Razlika med digitalnim in analognim kodiranjem informacij je v načinu, s katerim se slika gore Sainte-Victoire (ki nosi informacije, da je to gora Sainte-Victoire) razlikuje od izjave (statementa), da je to gora Sainte-Victoire.

Če sledimo Dretskejevi distinkciji analognega in digitalnega kodiranja informacij, potem je Cézannova skica ali slika gore Sainte-Victoire analogno kodirana v umu opazovalca. Vendar pa so opisi gore Sainte-Victoire v knjigi Petra Handkeja "Sporočilo gore Sainte-Victoire" digitalno kodirani. Forma, ki se prikazuje pred očesom opazovalca, ni v analogni obliki "znamenja", ki v zaznavnem dejavno povzroča prepričanje, da je to pred očmi gora (slika gore). Pred očmi imamo tekst, katerega analogna forma kaže samo to, da je to tekst: skupina črk, besed. Kljub temu, ob branju Handkejevega opisa gore:

Sainte-Victoire ni največja vzpetina v Provansi, je pa, kot pravijo, najbolj strma. Sestavlja jo več vrhov, cela veriga, ki

*v enakomerni višini, tisoč metrov nad morjem riše skoraj
pravilno ravno črto.*¹⁵

dobimo določeno prepričanje: notranjo reprezentacijo gore. Pridobljena notranja reprezentacija gore je "olupljena" vseh informacij, izdvojena je iz zapletenih matric, ki oblikujejo prizor predela ali topologijo površine slike.¹⁶

Če smo se naučili nekaj o gori Sainte-Victoire ter o pojmu gore iz Cézannovih slik in Handkejevega opisa, potem smo v stanju, da prepoznamo, gledajoč vijugasto linijo risbe Mirka Radojičića: GORO. Tedaj smo v stanju, da opazimo, da kontura risbe Mirka Radojičića ne odgovarja analogno kodirani informaciji Cézannovih slik ali digitalno kodirani informaciji Handkejevega spisa. Lahko naredimo razliko med topologijo Cézanna in Radojičića in prepoznamo, da njune skice referirajo različnim goram. Z druge strani pa lahko iz različno analogno in digitalno kodiranih reprezentacij "oluščimo" pojem "gora".

Opisano izdvajanje pojma, občega in posebnega, gore je po Dretskeju proces, v katerem sistem dosega sposobnost/moč, da izdvoji del informacij iz množice zaznavnih reprezentacij, v katerih se pojavlja. Spoznati, kaj je gora Sainte-Victoire, pomeni naučiti se rekodirati to analogno informacijo (da je trapezasta kontura gora Sainte-Victoire) v samo eno obliko, ki služi za določitev konsistentnega in enoznačnega odgovora na različne dražljaje.

Narediti sliko gore Sainte-Victoire pa je vendar nekaj povsem drugega, kot naučiti se rekodirati to analogno informacijo (da je trapezasta kontura gora Sainte-Victoire) v samo eno obliko, ki služi za določitev konsistentnega in enoznačnega odgovora na različne oblike. Narediti sliko gore Sainte-Victoire je simultano delo z dvema povsem različnima analognima oblikama informacij: a) delo z analogno obliko informacije "bogate raznovrstnosti področja pred očesom" in b) delo z analogno obliko informacije, "bogate s potencialno raznovrstnimi površinami nastajajoče slike". Analogno oblikovana informacija o predelu in analogno oblikovana informacija o sliki se fundamentalno fenomenološko razlikujeta. Analogno oblikovana informacija bogate raznovrstnosti področja pred očesom je reducirana informacija - mi vedno vidimo in analogno kodiramo manj od tega, kar je objektivno pred nami. Redukcija informacije bogate raznovrstnosti področja pred očesom gre v dveh smereh tako k digitalizaciji (izdvajanju pojma gora) ter k tipiziranju raznovrstnih analognih signalov. Tipiziranje raznovrstnih analognih signalov se najbolje vidi v primerjavi različnih Cézannovih skic in slik gore Sainte-Victoire. Trapezasta kontura se bolj ali manj transformira a mi še vedno prepoznavamo obliko gore, ne katerekoli temveč gore Sainte-Victoire. Sedaj lahko postavimo model:

-Iz bogate fenomenalne raznovrstnosti področij pred očesom "je izdvojena analogno oblikovana informacija".

-Iz analogno oblikovane informacije, bogate z raznovrstnostmi predelov pred očmi, je izdvojen pojem "gora" - lahko rečemo: "To pred mojimi očmi in telesom je gora!" in to je proces digitalizacije.

-Iz analogno oblikovane informacije bogate raznovrstnih predelov pred očmi je izdvojena analogno tipizirana oblika trapezaste linije. Analogno oblikovana tipizirana

15 - Peter Handke, Sporočilo gore Sainte-Victoire, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1988.

16 - Dretskejeva shema formiranja pojmov iz percepcije je prikazana s slučajnimi opazovanji pejzaža in slike. Glej opombo 4.

oblika trapezaste linije je "neskončno" enostavnejša od bogate raznovrstnosti kontur gore Sainte-Victoire, s katero je generativno povezana.

-To, kar razlikuje slikarja od enostavnega procesorja informacij, ni naše posedovanje intencionalnih stanj temveč sofisticiran način, s katerim obdelujemo in uporabljamo informacije, ki jih sprejemamo. Analogno oblikovana tipizirana oblika trapezaste linije lahko variira skozi potencialno neskončnost analogno oblikovanih oblik trapezaste linije, ki so generativno povezane s tipizirano obliko. In prav tu igra intencionalnost bistveno vlogo, nenadoma se lahko zgodi, da analogno oblikovana oblika trapezaste linije ne spominja več na tipizirano obliko¹⁷. Oziroma, ko se sprašujemo o slikarstvu lahko rečemo, da reprezentacije lahko variirajo tako, da se izgubi vzročna in informacijska zveza s tem kako stvari stojijo. Ali se ne da nastanek "abstraktne umetnosti" pojasniti s pretrganjem verige transformacij "analogno oblikovanih oblik". Poglejte samo vse večjo stopnjo abstrakcije v serijah Mondrianovih slik dreves ali zvezdnega neba¹⁸.

-Vzpostavljanje analogno oblikovane informacije (tipizirane ali pa neke variacije tipizirane oblike trapezaste linije) na površini papirja ali platna je posebna situacija. Rečemo posebna situacija, ker zunanji pogoji površine in sredstev (čopič, pero, grafit, barva itd.) determinirajo analogno oblikovano obliko (tipizirano ali variirano). Determinirajo v tolikšni meri, da ob opazovanju slike "gulimo" analogno oblikovano informacijo ter lahko pridemo do digitalno oblikovane informacije ter niza relativno različnih izjav "Vidim goro Sainte-Victoire!", "Vidim sliko gore Sainte-Victoire!", "Vidim sliko neke gore." ter do digitalno oblikovane informacije in izjave "Vidim sliko!" ali "Slika gore Sainte-Victoire je slikarsko umetniško delo".

-Zaključek! Percepcija področja, pa čeprav fenomenalno brezkončna, je povzročena z analogno oblikovano informacijo enega tipa. Percepcija slike gore Sainte-Victoire, in katerekoli druge slike, je pogojena z različnimi analogno oblikovanimi informacijami: (a) analogno oblikovanimi informacijami "bogastva različnosti področja pred očmi", ki se reducirajo ali "luščijo" do tipizirane analogno oblikovane informacije oblik in do digitalizirano oblikovane informacije, to je konceptualizacije oblike in (b) z analogno oblikovanimi informacijami "bogate potencialne raznovrstnosti površine nastajajoče slike", ki v domeni zunanjih pogojev medijev slikarstva lahko variirajo od prepoznavnosti do neprepoznavnosti oblik.

(III.2) GIBSONOVSKÉ TEORIJE PERCEPCIJE IN ANALIZA SLIKARSTVA

Gibsonovske teorije percepcije in njihove uporabe v analizi slikarstva bomo preučili s pomočjo treh primerov: (a) tekstura in "gradient gostote" in (b) ekološka teorija percepcije.

(a) Tekstura in "gradient gostote"

17 - Dretske piše da, če imamo verovanje za notranjo reprezentacijo, kakor meni to on, potem morajo biti reprezentacije sposobne napačno reprezentirati kako stvari stoje.

18 - Transformacijske forme od reprezentacijskih (prikazujočih) do konkretnih in abstraktnih so ena od linij Mondrianove slikarske evolucije. Oziroma, premik od ekternalizma sveta k ekternalizmu slikarstva.

Po Gibsonu se da teorijo vizualne prostorske percepcije razložiti s serijo predpogojev:

1. Predpostavljali smo, da je temeljni pogoj za videnje vizualnega sveta niz fizičnih površin, ki reflektirajo svetlobo na mrežnico. To je v nasprotju z običajno predpostavko, da mora problem percepcije izhajati iz geometrijskih lastnosti abstraktnega "prostora".
2. V vsakem ambientu so te površine dveh ekstremnih tipov, frontalnega in longitudinalnega. Frontalna površina je poprek liniji pogleda, longitudinalna pa ji je paralelna.
3. Percepcija globine, distance ali tako imenovane tretje dimenzije se da reducirati ali zožiti na problem percepcije longitudinalnih površin. Ko v percepciji ni površin zaradi homogenega retinalnega stimulusa, je oddaljenost nedoločljiva. Čeprav je zemeljsko površje glavna longitudinalna površina, pa zidovi in stropovi delajo še tri geometrijske tipe.
4. Obči pogoj percepcije površine je tip stimulacije, ki dobavlja teksturo.
5. Obči pogoj percepcije robu in zato percepcije omejene površine v vizuelnem polju je tip reda stimulacije, konstituirane s hitrim prehodom. Najenostavnejša in najrazumlivejša vrsta retinalnega prenosa je ostrina.
6. Percepcija objekta v globini se da zožiti na problem spremembe naklona zakrivljene površine ali različnih naklonov izkrivljene površine. V obeh primerih je problem podoben problemu, kako vidimo longitudinalne površine.
7. Obči pogoj percepcije longitudinalne ali krive površine je vrsta reda simulacije imenovane gradient. Gradient teksture je opisan in sugerirano je, da so gradienti odvisni od glavnih črt, gradient retinalne razlike, gradient osenčenja, gradient deformacije, ko se opazovalec premika, in morda tudi drugi, vsi ti imajo funkcijo stimulativnih korelatov vtisu distance na površini.

Kako analiza Cézannove slike "Gora Sainte-Victoire" (1904) izgleda v luči Gibsonovih predpogojev? Začeti moramo pri lastnostih Cézanneove slike. Cézanne na slikah vzpostavlja relativno odprt/nestabilen model percepcije. Z ene strani lahko prepoznamo sheme linearne perspektive, a z druge dominira redukcija raznovrstnosti vizualnih fenomenov pred očmi na skoraj primarne odnose barvnih površin. Na primer, dva modela oblikovanja v funkciji perspektive, ki se razvijata že od renesanse¹⁹, "neprikazovanje vidnih detajlov na zelo oddaljenih predmetih" (detail perspective) in "prikazovanje oddaljenih objektov v modrih tonih atmosfere" (aerial perspective), sta pri Cézannovih slikah uporabljena kot načeli strukturiranja celotne površine slike. Na sliki "Gora Sainte-Victoire" so tudi na bližnjih predmetih abstrahirani detajli, oziroma funkcija "modrikastih tonov atmosfere/okolja oddaljenih objektov" je posplošena in uporabljena na celi površini slike. Slika "Gora Sainte-Victoire" je polna vizualnih zank!!!

Sedaj pa krenimo po Gibsonovih predpogojih.

Cézannova slika "Gora Sainte-Victoire" ruši običajno shemo, da mora percepcija izhajati iz geometrijskih lastnosti abstraktnega "prostora", in celo Cézannovo shemo samo:

19 - Irvin Rock "Perception", Scientific American Library, New York, 1984.

Dovolite mi, da ponovim to, kar sem tu že rekel: obravnavanje narave skozi valj, kroglo, stožec in vse to postavljeno v perspektivo, tako da se vsaka stran predmeta, vsak plan ravna po centralni točki²⁰.

Slika gre k lociranju niza površin, ki reflektirajo in projektirajo svetlobo na mrežnico. Te površine, ali bolje rečeno skupine barvnih pack lahko klasificiramo v dve ekstremni skupini: (a) frontalne in (b) longitudinalne površine. Frontalne površine so obrisi v prednjem planu slike, tla, trapezna površina gorskega masiva in nebo, gredo povprek liniji pogleda. Longitudinalne površine so paralelne liniji pogleda. Longitudinalne površine so nehomogene skupine pack ali preseki frontalnih površin. Percepcija globine, distance ali takoimenovane tretje dimenzije v ravnini slike se zožuje na problem percepcije (prepoznavanja) longitudinalnih površin. Cézanne je zapisal:

Linije, paralelne s horizontom dajejo širino, to je presek narave ali, če vam je to bolj všeč, prizor, ki ga Ustvarjalec razprostira pred našimi očmi. Linije, naravnane na ta horizont, dajejo globino...²¹. Percepcija površine je precej pogojena z aspekti teksture percipirane površine.

Percepcija teksture, ali po Gibsonovi terminologiji "gradient gostote", igra bistveno vlogo v percepciji razdalje. Po Gibsonu je gradient gostote adekvaten stimulans za vtis konkretne distance. Površina slike "gora Sainte-Victoire", posebej del med prednjim planom dreves in planom gorskega masiva je urejena po principu poudarjene mreže ali načrta ali teksture. Prav nehomogenost, to je spreminjanje "gradienta gostote" teksture v percepciji ustvarja vtis distance v tem delu. Nehomogenost površine je ustvarjena s funkcijo "robu", meja dveh površin, dveh pack ali z mejno linijo podnožja gore.

Navedena analiza Cézannove slike z gibsonovskimi shemami kaže na: (1) določene obče sheme, po katerih Cézannova slika funkcionira pred očesom, vendar tudi na (2) določene variacije občih shem percepcije v postopku slikanja: (2.1) ki longitudinalne površine prej napoveduje kot pa konstruira in (2.2) ki gradient gostote teksture postavlja za bazično konstrukcijo površine slike. Temeljnost gostote teksture površine slike je načelen in fenomenalen model, ki vodi k determiniranju abstrakcije. Nekaj let kasneje bo Mondrijan eksplicitno od "gradienta gostote teksture površine slike" na slikah dreves in zvezdnega neba prešel na strukturalno kompozicijo rastra, ki karakterizira dvajseto stoletje²². Z druge strani pa poudarjanje perspektivnih aspektov, to je distance predmetov na sliki, iz "gradienta gostote teksture površine slik" utemeljuje drugi eksternalizem. Drugi eksternalizem govori o tem, da se vsi bistveni aspekti slike in slikarstva dajo izvesti edino

20 - Paul Cézanne: odlomek iz pisma Emilu Bernardu. "Zapiski in misli umetnika", antologija tekstov "Po 45 / Umetnost našega časa" 1. del, Mladinska knjiga, 1972.

21 - Glej opombo 21.

22 - Problem rastra in mreže v slikarstvu dvajsetega stoletja je obdelala Rosalinda E. Krauss "Grids", "The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths", The MIT Press, 1985.

iz aspekta površine slike, zato vsaka Strollova filozofija površine in njena razširjanja postajajo bolj pomembna²³.

(b) Ekološka teorija percepcije

Gibsonova ekološka teorija percepcije²⁴ temelji na dogmah direktnega realizma, ki izključuje posrednike v percepciji: mentalne reprezentacije, ki so rezultat percepcije, lastnosti duha, zapletenih procesov, analognih računalniškemu procesiranju itd. Gibsonova teorija percepcije ambientalnih objektov in njihovih lastnosti temelji na ekološko pridobljenih informacijah, drugače rečeno, govori o opazanju zunanjega sveta z direktnim posredovanjem informacij. Pri tem se določa tisto, s čimer se vidi, to je svetloba, in tisto, s čimer spoznavamo, to so informacije. Gibson o svetlobi okolja ali ambienta piše kot o visoko strukturiranem ambientalnem optičnem razporedu (ambient optic array). Svetloba je ambientalna, ker enostavno zavzema vsako mesto v okolici, ki bi ga opazovalec lahko zavzel. S časom opazovalec dopušča vizualnemu sistemu, da strukturira ambientalno svetlobo. O tem Gibson piše: Nihče še ni videl sveta kot ploščato krpanko barv - niti otroci, niti bolniki z očesno mreno, celo ne škof Berkeley ali baron von Helmholtz, ki sta trdno verjela, da so ključni opazovanja globine priučeni... To, česar se človek zaveda, ko nepremično stoječ, z enim zaprtim očesom opazuje nepremično sceno, to niso vizualni občutki, ampak samo površine sveta, ki so videne sedaj in tu²⁵. Pisal je o tem, da je površina objekta tisto mesto, na katerem se odigrava največji del percepcije, ker površina reflektira ali absorbira svetlobo in tako dobavlja informacije vsebovane v svetlobi, ki jo zbira človekov vizuelni aparat. Površine za nas strukturirajo vizuelni svet. V tem smislu optični razpored specifikira lastnosti stvari in dogodkov okoli nas, ker je njegova struktura določena z enkratno strukturo ambienta ali okolja.

Gibson opisuje, kako in kaj nekdo vidi in to je lahko tudi Cézanne, kdo stoji ali hodi po področju gore Sainte-Victoire. Informacije o gori Sainte-Victoire so dobljene direktno iz svetlobe, ki se odbija iz nekoherentnih površin, ki omejujejo forme prostora. S časom opazovalec dopušča vizuelnemu svetu, da strukturira kompleksno ambientalno svetlobo, ambientalno svetlobo področja gore Sainte-Victoire. Perspektivni vtis je določen z invariantnimi strukturami. Ko je Cézanne opazoval goro Sainte-Victoire, ali se ji približeval, ali se oddaljeval, ali hodil po njej, se je njen optični razpored podrejal perspektivistični transformaciji in celotna perspektiva je na razpolago očesu, tako da so invariante lahko vidne, a posamične niso, tako da je skoraj nemogoče videti posamično perspektivo. Forma je, na primer, trapezasta oblika gore Sainte-Victoire, videz-v-perspektivi. Po Gibsonu forme pritekajo neopazne, opazovalec le lovi invariante optičnega razporeda. V področju, ki obkroža goro Sainte-Victoire, neskončno število objektov povzroča ambientalni razpored v danem trenutku. In Gibson trdi, da mora katerikoli član družine form vsebovati nekatere teh variant.

In sedaj nismo več s Cézannom pred planinskim masivom, ampak pred sliko planinskega masiva. Nismo več v področju ali ambientu svetlobe gore Sainte-Victoire, med

23 - Avrum Stroll "Surfaces", University of Minnesota Press, 1988.

24 - Glej: - James Gibson "The Ecological Approach to Visual Perception", Boston, 1979. - David Blinder "U obranu slikovnog mimesisa", "Dometi" št. 12, Rijeka, 1989.

25 - Gibson, glej opombo 24.

neskončnim številom različnih površin, ki lomijo in reflektirajo površino, ampak pred površino slike. Gibson poudarja dualnost slikovnega prikazovanja:

Obstajata dva paralelna nivoja percepcije površine in dva odgovarjajoča nivoja percepcije globine ali prostora. En prostor je tisti, v katerem je slika a drugačen je prostor, v katerem so naslikani objekti²⁶.

Drugače rečeno, slika zahteva, a to je eksternalistična zahteva slikarstva, dve vrsti razumevanja, ki se dogajata istočasno, ker slika nudi istočasno dve informaciji: o sebi kot sliki (morda tudi slikarstvu) in o prikazanem stanju stvari.

Naša hipoteza o Cézannovi sliki "Gora Sainte-Victoire" se da razložiti s shemo:

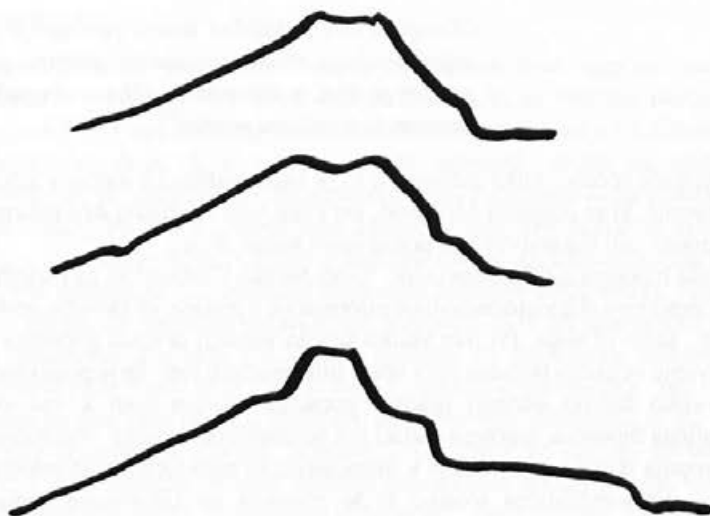
-Cézannova slika istočasno daje informacije o predelu ali okrožju gore Sainte-Victoire in o tem, kako jo slika. Pri tem veliko število variacij prikaza gorskega masiva kaže na pripisovanje velikega pomena prav drugi informaciji o tem, da je poslikana površina slike.

-Veliko število variacij prikaza gorskega masiva vodi k vse večji abstrakciji. Internistična hipoteza, hipoteza o sliki kot posledici notranjega - mentalnega sistema, vse večja stopnja abstrakcije bi videla v intencionalnih transformacijah informacij, ki jih nosi svetloba. Eksternalistična teorija, ki se naslanja na Gibsonove zamisli invariant bi konstatirala, da ne gre za večjo stopnjo abstrakcije, temveč za konstituiranje slike na slikarskih ekvivalentnih invariantnih struktur pejzaža. Cézanne ne slika posamične forme, detajlov form, temveč slika in s tem reprezentira (prikazuje) invariantne karakteristike optičnega razporeda, ki korespondira obstoječim stanjem stvari. Če primerjamo gorski masiv, ki ga je naslikal Caspar David Friedrich "Watzmann" (1824-15.), Cézannovo sliko "Gora Sainte-Victoire" in Radojičičevo risbo "Une ligne ambiguë" (1982), bomo videli, da: (a) Friedrich prikazuje formo, detajle forme, specifično in specificirajočo strukturo presekov prostorskih vizualnih kotov, ki konstruirajo ambientalni razpored v danem trenutku in s tem omejen optični razpored nudi kot brezkončno bogat optični razpored predmetov; (b) Cézanne reprezentira, slikarsko formalizira, strukture invariant ambientsa z opuščanjem detajlov v ambientu in celo posameznih razdelanih form - a invariante so določene z odvisnimi površinami, gostoto gradienta teksture; (c) Radojičič izvaja prav eno od invariantnih struktur iz gorskega predela, a tudi iz slikarskih formalizacij forme in invariantnih struktur in s tem omogoča razpravo o vizuelnem prikazovanju.

Prevedel Matjaž Rebolj

26 - Gibson "The Information available in Pictures", "Leonardo", št.4, 1971.

1. Konture gore Sainte-Victoire po Cézannovih slikah in skicah.



2. Kontura gore iz skice M. Radojičića "Un ligne ambiguë"



3. Kontura alpskega masiva iz slike "Watzman" C. D. Friedricha

