

АСИМЕТРИЈЕ ЈЕЗИКА И ПОГЛЕДА: УВОД У ФИЛОЗОФИЈУ СЛИКАРСТВА

ПОЛАЗНА ТЕЗА

Полазна теза гласи: *поглед, погледање и виђено у сликарству истражујемо кроз посредне облике приказивања*. Посредовање погледа упућује на интенционалну природу артифицијелних оптичких и визуелних феномена уметности. Интенционалност чини упоредивим визуелне и језичке ефекте. Потенцијална асиметрија *сцене погледа и сцене језика* уметности (сликарства) јесте проблем који намеравам да разрадим.

ПРИКАЗИВАЊЕ

Приказивање је структурални, епистемолошки, семантички и технички поступак стварања или производње уметничког дела које се визуелно и оптички односи (реферира) на реални или фикционални објект, биће, ситуацију или догађај. Напомена: (1) визуелним се називају феномени који се чулом вида перципирају, а (2) оптичким се називају светлосне чињенице чији аспекти зависе од физичких закона простирања светлости, а не од рецептивних моћи субјекта перцепције.

У строжем теоријском смислу каже се да визуелно дело приказује нешто ако је то нешто његова референца (оно спољашње у односу на шта се дело односи својим изгледом, структуралним односима елемената и потенцијалним значењима). Референца може бити *реална референца* (објект реалног света) или *фикционална референца* (фикционални објект фантазије, текста, филма, театра, теорије). Сликарска дело приказује реални или фикционални објект, биће, ситуацију или догађај тако што га показује, описује или означава.

Сликарска дело показује неки објект тако што је његова визуелна аналогија или представа његовог визуелног изгледа. Визуелни аспекти изгледа објекта и његове представе у приказивачком уметничком делу се подударају. Подударају се барем неки визуелни аспекти представе објекта и уобичајене аналогне представе објекта у култури, науци, уметности, религији. Однос слике и објекта који она визуелно показује асиметричан је однос, пошто слика визуелно и оптички показује објект, али објект никада не показује слику. Нужно је разликовати сличност два објекта од сличности њиховог изгледа или од сличности њихових својстава. Потребно је разлико-

вати оптичку од визуелне и визуелну од значењске сличности.

Свако дискурзивно приказивање објекта је опис, пошто се из значењских ефеката језика не види изглед објекта. Језиком се наводе и објашњавају његова својства и изглед. Визуелним аспектима се приписују не-аналогни лингвистички знаци или текстови. Сликарска дело описује објект када својим симболичким аспектима не показује изглед објекта, већ посредно указује на његова својства.

Сликарска дело означава: (1) тако што објект именује (каже се да ће се неки објект звати именом X – улога наслова слике или натписа у слици), (2) тако што именован објект дефинише као знак којим заступа објект у језику или у визуелном и пиктуралном изражавању, стварајући неку врсту писма, и (3) тако што се визуелни знак употребљава као дословно показивање објекта (иконички и алузивни знак), као стандардизована ознака језика (знак идеографског или фонетског писма) и као основа за недословно симболичко, метафорично и алегоријско приказивање. Апстрактне слике Барнета Њумана (Barnett Newman), „The Stations of the Cross“, 1966, приказују *распеће* тако што арбитарно, али мотивисано, означавају (указују на) *стање распећа*. *Стање* се дословно не види, на њега се указује односом пиктуралних значења слике и лингвистичких значења наслова слике. Ако се замисао означавања радикализује, тада се може рећи да Њуманова слика не кореспондира (не реферира) са историјским стањем распећа, већ да кореспондира са текстовима који приказују *распеће Христиа*. Слика не реферира ка реалности, већ ка текстуалној производњи значења, смисла и вредности. Реферирање се успоставља као размена између пиктуралног *текста* сликарства и лингвистичког религиозног текста.

Замисао приказивања се заснива на четири семиотичко-медијска нивоа одређења сликарског дела (његовог визуелног хоризонта): (1) скуп уверења и концепата (наддетерминација, идеолошки или духовни хоризонт, метатекст културе) којима се образује значењски и смисаони оквир уметничког дела од кога се очекује да приказује нешто (на пример, теорија мимезиса у западној традицији, теорије реализма у XIX веку, теорије механичког репродуковања у модернизму, теорије *мимезиса*

мимезиса у постмодернизму), (2) скуп техника и медијских процедура којима се реализује сликарско дело и којима се постиже да оно на неки могући дословни или недословни начин указује на објект приказивања (огледални принцип, отисак, траг, визуелна сличност, индексни знаци, ликовни илузионизам, лингвистичко-семантичко указивање, употреба форми изражавања које у датој култури служе за приказивање, визуелизација текстуалног приказивања), (3) изглед дела који указује на објект приказивања својом визуелном сличношћу (аналогно иконичко приказивање), својим физичким-појавним карактеристикама (индексни карактер приказивања) и на основу изражавања правила, навика или договора (симболички ниво приказивања), и (4) припремљеност (навике, обичаји, правила, уверења) посматрача да слику посматра као представу, а не као декорацију, апстрактну, експресионистичку или фикционалну композицију.

Издавају се две супротстављене концепције приказивања: (А) есенцијалистичке и (Б) релативистичке теорије приказивања.

Есенцијалистичка онтолошка теорија приказивања полази од става да је појам уметничке слике изведен из појма огледалне слике и одслика (Abbild, нем.). Нека површина је слика ако приказује нешто, ако се својим изгледом (референцијално) односи на нешто у свету. Она приказује нешто зато што је у онтолошком односу са објектом приказивања. Тај однос је заснован на одслику (дословном посредовању виђеног). Одслик се препознаје као слика зато што између слике и објекта који приказује постоји објектна, оптичка или визуелна сличност, а често и намера постигнућа илузионистичке визуелне или објектне (у скулптури) подударности. Слика је слика зато што у себи садржи (то је онтолошка димензија) свој пралик (Urbild, нем.) или барем нека својства пралика. Између слике и објекта, по Хансу Георгу Гадамеру (Hans Georg Gadamer), постоји однос суприпадности, јер се у слици појављује само бивствујуће објекта који се приказује. По онтолошко-есенцијалистичким теоријама развој сликарства и скулптуре као уметности настаје еволуцијом и трансформацијама основног огледалног модела слике (од одслика до уметничке слике). Западно сликарство може да се посматра као мноштво трансформационих линија од објектно-оптичке нужности (одслика, инваријанте, дословне визуелне информације) преко визуелне наддетерминације (идеологије, теорије и праксе мимезиса) до визуелне арбитрарности (означивалачке интерпретације пиктуралним средствима).

Насупрот онтолошко есенцијалистичким теоријама, релативистичке теорије се формулишу око интерпретације приказивања као праксе означавања, конвенционалног реферирања и симболизације. Полази се од става да приказивање није засновано на огледалном принципу. Визуелна сличност слике и објекта (изгледа

слике и објекта) који се приказује није довољна да би се утврдило да ли слика нешто приказује. Сличност је симетрична релација, а визуелна сличност слике и објекта који приказује је асиметрична. Критика појма сличности води ставу да препознавање структура мрља боје на површини представља ципеле (Van Gogh), букет цвећа (Cezanne) и људске фигуре (Picasso) зависи од правила (уверења, идеологија) означавања (приказивања) која једно друштво прихвата за своје представе света.

Нелсон Гудман (Nelson Goodman) доказује да слика приказује објект и да се пиктурална форма конфигурирана на слици препознаје као представа објекта на основу правила приказивања и њима одговарајућих уверења која деле сликар и посматрач слике. На питање „Зашто у слици видимо објект?“ онтолошко-есенцијалистички одговор је „Зато што слика опонаша објект“ или „Зато што слика опонаша наш доживљај објекта или „Зато што слика успоставља оптички поредак који опонаша оптички поредак призора.“ Релативистички одговор би био „Зато што слика припада одређеној врсти приказа (симболичких и идеолошких израза) које смо навикли да читамо као сликовне приказе таквог-и-таквог објекта.“ Препознавање објекта у слици Гудман не тумачи дословном повезаношћу слике и објекта, већ успостављањем арбитрарног класификационог односа. Не постоји невино око које би видело ствар по себи независно од нашег система класификовања (уверења, знања, вредности). Око не види саму ствар, око увек види објект. Сличност слике са објектом није одређена подударњем визуелних својстава слике и својстава изгледа објекта, већ системом класификовања и именовања, тј. уметничком праксом (или *свешћом уметности* по Артуру Дантоу или *идеологијом* по Алтусеру-Шеферу-Ротару-Девадеу). По Гудману: (1) свака слика је сличнија свим другим сликама из историје уметности него спољашњем објекту који приказује, и (2) уметност не имитира природу, пошто је природа (оно што се доживљава, види, разумева, приказује као природа) производ уметности, науке, религије и обичаја свакодневице. Релативистички концепт слике је установљен на конвенцијама ликовног приказивања и на феноменолошкој произвољности (отворености) визуелне перцепције. На овим основама Гудман одбацује замисао слике као копије реалности, залажући се за симболички значењски карактер представе или слике. Реализам приказивања не почива на количини оптичких и визуелних информација о свету, већ на једноставности и доступности, која зависи од навикнутости посматрача на одређене облике приказивања. Стил приказивања на који је посматрач навикао сматра се реалистичнијим, а такве слике се сматрају сличнијима реалности: „Ако је приказ ствар избора, правилност ствар информације, реализам је ствар навике.“ А Чарлс Харисон (Charles Harrison) и Фред Ортон (Fred Orton) сликарски реализам ви-

де као методолошки оквир приказивања и критике моду-са приказивања: „Realism is not a matter of correspondence, or even of conventions of correspondence. On this point Modernist theory has always been correct. It is a matter of how, on what basis, one goes about the process of criticism and correction of any representation.“ За слику се увек може показати да је облик конвенционалног поретка. Пиктурални поредак изражава тачку гледишта уметника или његове културе. Кореспонденције слике и њене референце (објекта приказивања) нису једноставно огледално дате оку, већ су последица јавних и прећутних правила симболичког уређења сликовне материје (језичко пиктуралних игара унутар сликарства као уметности). Радикализација овакве позиције води ставу да уметничко дело не приказује објект, биће, ситуацију или догађај на дослован начин, већ да приказује како се они виде, доживљавају, изражавају, разумевају, интерпретирају и вреднују у култури у којој је дело настало. Слика није траг виђеног, напротив, виђено је ефекат (траг, последица) изгледа, али и пиктуралних и семиолошких значења слике.

По семиолозима сликарства као што су Умберто Еко (Umberto Eco), Жан-Луис Шефер (Jean-Louis Schefer) или Брако Ротар (Braco Rotar) иконички код (карактеристични визуелни поредак приказивања) има два вида: (1) иконички код је систем иконичких знакова који произлазе из концептуализације перцепције, и (2) иконички код је знаковни поредак реализован на графичким конвенцијама које припадају реду визуелне реторике. Шефер и Ротар у семиологијама сликарства показују повезаност емпиријске равни визуелног и идеолошке наддетерминације која визуелно преображава у текст (систем значења, ефекте смисла и могуће вредности комуникације, уживања, знања и поседовања). Визуелност је емпиријски видик сликарства остварен чулном артикулацијом. На емпириској артикулацији се гради идеолошка артикулација уметности. Иконички код, тј. карактеристични знаковни поредак који својом визуелном сличношћу приказује нешто, није наивни (огледални, дословни) ефект перцепције, већ *схекулативни* видик сликарства као уметности и реторичког пиктуралног говора. Теорију мимезиса, зато, не треба посматрати само као модел стварања слике и перцепције односа слике и света, већ као облик идеолошке надградње (наддетерминације) којом се ограничава и усмерава перцепција (поглед, виђено, доживљај) и разумевања слике. Пиктурална представа има општу епистемолошку вредност коју можемо описати као *археолошку сџрукџуру знања*, односно, указује се на блискост (преплет, спој) *виђеног* и *језичког* у конституисању знања.

Приказивачке пиктуралне системе одређују следеће карактеристике: (1) сликарство је техника која настоји да продукује ефекат за око (тело, поглед, виђење, мештање виђеног у језик), тј. да продукује саму себе као не-

што што се у потпуности подређује економији визуелне продукције ефекта, (2) функција приказивачке слике је у томе да материјалну морфологију пиктуралног прикрива: да симулацијом обележи удаљавање од материјалног дословног изгледа плохе, да покрене игру разлика, да од ње удаљава дословност означитељског идентитета плохе, (3) један систем представа се чита из других система (критеријум интерпиктуралности изведен аналогно интертекстуалности), другим речима, немогуће је систем визуелног (пиктуралног) приказивања читати на основу њега самог. Једна слика не приказује тако што једноставно (оптички) постоји или тако што дословно реферира објектима света, већ тако што мотивисано или конвенционално реферира *објектима свеџа* указујући на друге слике и текстове из историје сликарства и културе (религиозни, идеолошки, сексуални текст).

ВИЗУЕЛНИ МЕТАЈЕЗИК

Не постоји општи систем визуелног и пиктуралног приказивања, који се може описати терминима *визуелни језик* или, у ужем смислу, *џикџурални језик*. Постоје извесне аналогije између визуелних (пиктуралних) система и језичких (лингвистичких система), постоје међусобне кореспонденције између изгледа и означавања, постоје присутности језичког (лингвистичког материјала у структурирању пиктуралне материје), постоје сличности између језичких игара (са лингвистичким и семиотичким елементима) и пиктуралних, визуелних и оптичких игара. Не постоји ниједна слика сликарства која не производи смисао, значење и вредност. Али, производња смисла, значења и вредности се не остварује по затвореним конзистентним моделима (граматикама), већ по отвореним, нестабилним и променљивим формулацијама (стилским схемама, индивидуалним поетикама, историјским кодирањима, арбитрарним или мотивисаним комбинацијама или играма). Ако је визуелно (и пиктурално) приказивање барем у неким аспектима аналогно језичком (лингвистичком) приказивању, тада се визуелним (пиктуралним) *сџрукџурама* може приказати изглед другог уметничког дела, односно, његов концепт конституисања, појављивања и функционисања као представе, израза или конструкције.

Визуелни метајезик је структурални и значењски поредак визуелног уметничког дела помоћу кога се показују и приказују друга уметничка дела, аспекти света уметности, стилски обрасци, жанровска правила и типизираних схеме, начини успостављања значења у ликовном уметничком делу, језичке пиктуралне игре, визуелна својства уметничког дела, концептуалне и идеолошке наддетерминације. Уметничко дело или аспект света уметности који се показује или приказује је првостепено уметничко дело, а уметничко дело које га приказује је

другостепено уметничко дело или визуелни, уже пиктурални, метајезик.

Примери визуелног метајезика у сликарству су неодадаистичке и ране протопартистичке слике Џаспера Џонса (Jasper Johns) „Flag“ (1954-55), „By the Sea“ (1961) или „Fool’s House“ (1962). Слика „Флаг“ је мета-пример дословног приказивања и показивања културолошког артефакта (заставе). Слика је тако изведена да покрива платно од ивице до ивице, па је, зато, истовремено конкретна застава и слика (представа) заставе. Слика „Fool’s House“ је пример визуелног метајезика пошто демонстрира *језичке ијре* у односима елемената слике, објеката и речи. Замисао *језичке ијре* је преузете из филозофије језика Лудвига Витгенштајна (Ludwig Wittgenstein). Попартистичке слике Роја Лихтенштајна (Roy Lichtenstein) засноване на приказивању кадрова из стрипова или стриполике парафразе Пикасових портрета и Лежових призора су визуелни метајезички примери. Његова замисао визуелног метајезика је интерпиктурална. Заснива се на премештању тематизација и иконографских решења из једног стилског или културолошког система приказивања у други систем (из популарне масовне културе или француског посткубистичког модернизма у амерички високи модернизам). Слика „Whaam!“ Лихтенштајн приказује како се секвенце стрипа дословно преносе из света популарне културе у свет високог естетизма модерне уметности. Приказивање Пикасових портрета има комплекснију функцију: (1) пост-кубистички портрет је решен на карикатурални начин стрипа (пренос из високе уметности модернизма у популарну културу стрипа), и (2) стриполика форма је изведена као уметничка слика чиме је пренос из једног контекста у други доведен до херменеутичког апсурда (пиктуралним средствима се висока уметност интерпретира као израз популарне културе, а *икона* популарне културе се реализује и излаже као пример високе уметности).

У концептуалној уметности замисао визуелног метајезика је најчешће интегрисана са ефектима лингвистичког метајезика. За концептуалну уметност свако *ледање* јесте *чињање*. На пример, у раду групе Art&Language „Map to not indicate...“ (1967) визуелна схема мапе није ту да прикаже северноамерички континент, већ да прикаже аномалијски изглед мапе, тј. аномалијски однос текста и мапе. Визуелни елементи су потпора метајезичким намерама уметника да парадоксално и аномалијски у исту раван приказивања (семантичке заменивости) доведу лингвистички и визуелни језик. Погледајмо још један пример! Појам аналитичке пропозиције у праксу уметности је увео Јозеф Кошут (Joseph Kosuth) у тексту „Art after Philosophy“ (1969). По Кошуту уметничка дела су аналитичке пропозиције зато што не прибављају информације о чињеницама, већ показују уметникову интенцију.

Уметничко дело схваћено као аналитичка пропозиција не описује понашање физичких или менталних објеката, већ изражава формалне дефиниције уметности или формалне последице те дефиниције. Кошутов рад „One and Three Chairs“ (1965) пример је уметничког рада као израза аналитичке пропозиције. Пропозицији „столица“ кореспондирају: визуелни израз (фотографија која приказује столицу), објектни израз (столица као тродимензионални предмет) и лингвистички израз (реченичка дефиниција појма *столица*). Израз пропозиције може бити *виђен* (фотографија), утилитарно употребљен (објект столица) или прочитан (текст реченичке дефиниције).

МИМЕЗИС МИМЕЗИСА

Мимезис мимезиса (приказивање приказаног) је постмодернистичка еклектичка (постметафизичка, постисторијска) концепција уметности. Слика не приказује дословну реалност, изворну суштину уметности или директну емоцију уметника. Слика приказује историјске или актуелне облике приказивања реалности, фантазија и језичких игара.

Мимезисом се назива идеологија и умеће подражавања, опонашања и илузионистичког приказивања изгледа реалних или фикционалних предмета, ситуација, догађаја и бића. Појам мимезиса је у модерној уметности од постимпресионизма до минималне и концептуалне уметности изложен критици и деструкцији, а у апстрактној конструктивистичкој, конкретистичкој и формалистичкој уметности је одбачен као историјски превазиђен. У надреализму и фантастичком сликарству принцип мимезиса је примењен као стилски образац, тј. немогући, фантастични и фикционални догађаји, ситуације и бића су приказани на начин како се приказује реални свет у миметичкој уметности. У хипереализму су облици подражавања, опонашања и илузионистичког приказивања реторички усавршени и потпомогнути савременим технолошким средствима. Резултат хипереализма није реализација замисли традиционалног мимезиса, пошто су хипереалистичка слика и скулптура представе фотографије и фотографског приказивања. Дела хипереализма су парадоксално двоструки мимезис: представе приказаног објекта и представе ефеката техничког медија којим је објект првостепено приказан и на основу кога је изведено хипереалистичко дело. Портрети које ради Чак Клоуз (Chuck Close) су пиктуралне представе фотографије са свим оштринама и неоштринама које фотографско копирање и увећавање остварује.

Са постмодернистичким реактуелизацијама приказивања замисао (техника и идеологија) мимезиса је током осамдесетих година поново узета у разматрање. Мимезис мимезиса се може интерпретирати као *визуелна деконструкција* пиктуралне метафизике. Док филозоф-

ска деконструкција показује и раслојава целовито тело западне метафизике (деконструкција логоцентризма у филозофији, књижевности, идеологији), мимезис мимезиса је цитатно-колажно-монтажна продукција визуелног уметничког дела које раслојава *визуелну мейџафизику* (аномалијске чворове логоцентризма – Derrida, окулоцентризма Јау, еуклидоцентризма – Deuze).

Постмодернистичко сликарско дело је екстатичко и опсценог одраза и симулација других уметничких дела, симболичких представа, аспеката света уметности, културе и друштва. По постмодернистичкој теорији свако дело из историје уметности је настало приказивањем (изражавањем, трансформисањем) постојећих модела приказивања, али тек уметност и теорија постмодернизма ово начело постављају за поетичку основу продуковања уметности. У постмодернистичком сликарству осамдесетих година трансавангардне (Clemente), неоекспресионистичке (Kiefer), анахронистичке (Mariani) или ретрогардне (Irwin) слике засноване су на еkleктичном приказивању, цитату, колажу и монтажи трагова представа, израза, иконографије и жанровских модела традиционалне европске, антимодернистичке и модернистичке уметности. Оне више нису метајезичке и то нису у оном смислу у коме психоаналитичар Жак Лакан (Jacques Lacan) тврди да нема метајезика! На пример, слика Давида Саллеа „Doors with Light“ (1989) има привидну структуру визуелног метајезика пошто истовремено (миксовано) приказује различите облике приказивања у високој уметности и популарној култури. Међутим, она нема легитимност метајезика пошто схеме визуелних метајезичких представа уводи у наглашено субјективни и арбитрарни (експресивни, еротизовани, ентропијски, немотивисани) сликарски рад. Показује се да су-

бјективност (фрагментарност) и визуелна арбитрарност продиру у објективност метајезика претварајући га у одсликавање одсликаног (мимезис мимезиса).

Неша Париповић у серији радова насталих између 1988. и 1993. фотографијом приказује другу слику (зидну слику, графит, цртеж на папиру, амбијентално-скулптурални распоред испред слике). Успоставља се поступак *мимезиса мимезиса* (приказивања приказаног) чиме се сликарство као приказивање мануелног експресивног иконичког трага деконструира до светлосног фотографског записа. Тактилна директна експресија сликарских трагова на зиду се *хлади* до светлосног (отуђеног записа). Париповић показује да фотографија приказује приказано и изражено сликарства на тај начин да постаје визуелна вишезначна интерпретација онога што је неподложно дискурзивној интерпретацији (пиктуралног означитеља). У наметању визуелног *гласа* (глас фотографије) редукује се мануелност сликарства до показаног скелета слике који се заводнички и смртоносно утапа у језик фотографије. Његова дела су *инијерсликовна* пошто показују како се објектно, оптичко, визуелно, пиктурално, семиолошко и лингвистичко суочавају (трансфигуришу) институционално (медијски) различитим облицима визуелног приказивања (разлика моћи приказивања у сликарству и фотографији). Трансфигурација је поступак преношења једног визуелног поретка са свим његовим оптичким, визуелним и значењско-идеолошким карактеризацијама у други визуелни систем. При томе, долази до промене чулних ефеката, значења, смисла и вредности како пренетог *мајеријала*, тако и *система* у који се уносе елементи другог система (фоторграфија реторички маскира тело сликарства, а сликарство означитељски продиру у семантичке ефекте фотографије).

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

ASYMMETRIES OF LANGUAGE AND SIGHT: INTRODUCTION TO A PHILOSOPHY OF ART

074

Summary

The basic postulate is: seeing and the seen in painting can be studied through indirect forms of representation. The mediation of sight points to the intentional nature of artificial optical and visual phenomena of art. Intentionality enables the comparison of visual and linguistic effects. Potential asymmetry of the visual and the linguistic aspect of art (painting) is the problem elaborated in the paper.

Representation is a structural, epistemological, semantic and technical method of creating or producing a work of art which, visually and optically, refers to a real or fictional object, being, situation, or event.

Visual meta-language is the signification and structural order of a visual work of art by means of which other works of art are shown and represented, as well as aspects of the art world, stylistic patterns, genre rules and typified schemes, ways of establishing of meaning in a work of art, language-pictorial games, visual properties of a work of art, and conceptual and ideological over determinations.

The mimesis of mimesis (representation of the represented) is a Post-modernist eclectic (post-metaphysical, post-historical) conception of art whereby a painting does not represent reality, the original essence of art, or the direct emotions of the artist.