

RESEARCH PAPERS

**NATAŠA
LAH**

Faculty of Humanities and Social Sciences, Rijeka/ segotalah@gmail.com

Pg. 64 – 81 (in Croatian)

Abstract:

REDUNDANCY AND UNSIGNIFIED IN HYPERREALISM

Original paper / UDK: 7.038.51

Realism is a stylistic qualification within the discipline of art history. The philosophy of art in the late 1960s has undermined such an understanding in two ways: first by relativising the notion of realism and then introducing the unstable status of the work of art into the place of previously stable aesthetic qualifications. In the same period, *hyperrealism* emerged as a postmodern version of realism. Using the visual language of his time, hyperrealism goes along with the innovations of philosophy of language and analytical philosophy, exposing semiosis as a production of signs devoid of meaning and ambivalently positioning itself in the aesthetics of hyper-consumerism and hyper-productiveness of postmodern culture. Unlike the realism that has been the answer to the universal, general state of the world, hyperrealism has imposed itself as a peeled off mirror image of the fragment, as a world without context. While in paintings of historical realism the represented scene referred to a context outside of the picture, in hyperrealistic practices the depicted scene was limited to the representation of a frozen event, isolated from context, and therefore from what has been signified by the world. From the theoretical position of philosophy of art, in this article we want to present the thesis of the “redundancy of unsignified content in hyperrealism”: first by presenting the relativisation of realism in Nelson Goodman, and then separating the *general* from *aesthetic* meaning of sign information in Max Bense. For both authors, representation is a matter of choice, and every sign shown is information. However, while for Goodman realism is a matter of the recipient’s habit of understanding the sign, information and semantic structure of the image, for Bense the key is to distinguish life (realism) from aesthetic sign communication. In the second part, we will apply Bense’s distinction further to the differentiation between realism and hyperrealism.

Keywords: realism, hyperrealism, sign, reality, redundancy, Nelson Goodman, Max Bense

ZALIHOST I NEOZNAČENO U HIPERREALIZMU

Nataša Lah

Tradicionalne forme realizama bliske su životnoj znakovnoj komunikaciji i svoj su vrhunac dosegle u dokumentarizmu, dok se hiperrealizam orijentirao na estetsku znakovnu komunikaciju generativne estetike, zbog čega svaka daljnja pretenzija tumačenja hiperrealizma kao oblika realizma postaje neodrživa. Hiperrealizam se generira, kako ćemo ovdje nastojati pokazati, na fragmente relativne stvarnosti, prethodeći simulacionizmu (tj. komunikaciji hiperrealnosti). Parafrazirajući Benseovu pretpostavku da je svako umjetničko djelo kao definirani oblik komuniciranja znaka “potrošena sloboda izbora”, nastojat ćemo pokazati da hiperrealistička slika glorificira upravo taj, neoznačeni (jednostavno: prikazan) prizor/prostor kao svojevrsnu ekstenziju presahle mogućnosti izbora označavanja.

U kratkoj raspravi iz 1968. godine Nelson Goodman postavlja pitanje o uvjetima realističnosti reprezentacije.¹ U duhu svog vremena, kasnih šezdesetih godina prošlog stoljeća, opčinjen je, kao i većina njegovih europskih suvremenika, znakovima i značenjima slikovne reprezentacije. Vjernost prikazanog, smatrao je, predstavlja slab oslonac u određivanju realističnosti, budući da smo vidjeli mnoge vjerno prikazane jednoroge i kentaure, ne problematizirajući pritom činjenicu da ih u stvarnom svijetu nismo sreli, odnosno, da je sud o vjerodostojnosti njihove slikovne reprezentacije donesen u relaciji s našom predodžbom o fantastičnom biću, ali ne i sa živim stvorom koji nam se slikovno uka-

zuje. U slučaju rajske ptice, vrapčarke koja doista obitava u tropskim područjima, realističnima smo prihvatili pripisane joj, no ne i stvarne osobine. Dovoljno nam je bilo, u kontekstu vlastite kulture susresti se sa slikama i tekstovima koji su prikazivali jednoroge, kentaure i rajske ptice, pa da ih putem iskustva umjetnosti posložimo u hijerarhijsku skalu od najmanjeg do najvišeg stupnja njihove vjerodostojnosti, sve u odnosu na predložak našeg arhetipskog zora, što se u prosudbi javlja kao da je iskustvo stvarnosti. No, s obzirom da je faktor stvarnosti u jednadžbi realističnosti aktivističkim, teorijskim i estetskim poduhvatima krajem šezdesetih godina dvadesetog stoljeća definitivno doveden u pitanje, nastavljamo s drugim pitanjem: što nas to onda i dalje potiče utvrđivati realističnost reprezentacije temeljem sličnosti prikazanoga sa svijetom kojeg prikazuje? U procjeni realističnosti slike govorimo o reprezentaciji stvarnog i nestvarnog, poravnavajući tjelesno, duhovno i intelektualno iskustvo kao da je istovrsno, posebno ako se ovjeri širim kulturnim konsenzusom, što je, tvrdi Goodman, temeljni argument za relativizaciju svake realističnosti. Poravnavanje raznovrsnih iskustava, kako znamo, okidač je za razvoj naših realitetnih preferencija, koliko u nestvarnim toliko i u stvarnim svjetovima, među kojima je realističnost sinonim za najstvarnije od stvarnog, upravo onoliko koliko je i *objektivno* sinonim za *intersubjektivno*. Posljedično ćemo zaključiti: (1) da *doživljaj* realističnosti reprezentacije ne možemo uzeti kao dovoljan uvjet u zastupanju njezine *stvarne* realističnosti i (2) da su realizmi samo dominantne preferencije jedne kulture u zadanom prostoru i vremenu.

Fotografija je sredinom 19. stoljeća teme smrti, ludila i tjelesnih bolesti približila fokusu javne recepcije. Posljedično, aktualizirala je i problem osjetilne vjerodostojnosti prizorišne slike svijeta. Činjenična vjerodostojnost dokumentarne slike rasteretila je prizor upisane ikonografske funkcije. Ikonološko razmatranje nekog dokumenta povjereno je time aktivnoj recepciji promatrača. Ta je novost bila sukladna znanstveno-objektivističkim težnjama vremena. Činjenična vjerodostojnost rane fotografije dala je prednost realizmu koji se zbiva mimo nas i unatoč nama. Dokumentiranje je ovjereno kao postupak stavljanja prizora u fokus promatrača, kao poziv na svjedočenje i svjedočanstvo. Dokumentiranje ratne zbilje, za razliku od umjetničkih interpretacija rata,

10 Realističnosti reprezentacije vidi u: Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis, 1968.

nije više personaliziralo pobjedu ili poraz, nego je integriralo fragmente činjenica u prikaz cjelovite zbiljnosti rata. Ne više zaustavljanjem nedohvatno kratkog trenutka stradanja ili trijumfa, rat je kroz fotografije prikazivan u statičnoj slici dostignutog mira, što zbir događaja zrcali kao cjelovito stanje netom minule “žetve smrti”.²

Činjeničnost prizora poginulih ratnika na bojnopolju nakon bitke zrcali se na površini dokumenta kao stanje izjednačenosti, uključujući sve aktere netom minulog rata, pa i one što su u sukobu bili na suprotnim stranama. Rat, prikazan kao stanje a ne kao slijed događaja, tako postaje razlučiv u svome svršetku kao zbroj izgubljenih života, i to je sve što činjenica dokumentarne fotografije bojnog polja nakon bitke pokazuje. Tehnički nesavršena, rana fotografija nije mogla snimati *in situ* brzo izmjenjive kretnje u gradskoj vrevi ili na bojišnicama. Upravo je tim svojim tehničkim ograničenjem, posve slučajno, pridonijela poetici realizma kao slici stanja. Jer, svako događanje asocira na izmicanje i kratkotrajnost, bljeskovito je, ekspresivno i fragmentira realitet. Stanje se, s druge strane, ovjerava kao autentična posljedica događaja, predstavljajući cjelovit prizor što se neprekinuto nastavlja u neprikazanom (kontekstu slike). U postojanje rajskih ptica možemo vjerovati ili ne, kao što možemo vjerovati ili ne u pripisane im osobine, dok je slika bojišnice univerzalno iskustvo svijeta i svih epoha koja nadilazi vjerovanja partikularnih kultura, o čemu Goodman nije govorio relativizirajući realističnost. To da je Rajska ptica pali anđeo, da opkružuje Sunce za života i na zemlju pada tek kada je uginula, možemo čitati iz knjiga ili čvrsto vjerovati u to, no da se tek nakon bitke broje mrtvi iskustvo je cjelokupne ljudske povijesti i u tom se univerzalističkom pogledu realizam može poistovijetiti s dokumentarizmom. Baviti se i nakon toga suodnosom, suživotom ili interferencijom dokumentarizma i umjetnosti, predstavlja zahtjevan teorijski zalogaj.

U povijesnoj distribuciji susljedno ustrojenih umjetničkih pojava hiperrealizam se javlja krajem 60ih i početkom 70ih godina 20. stoljeća kao postmoderna inačica realizma. Repetitivnom produktivnošću prikazivanja stvarnoga svijeta i fragmentiranjem realiteta istovremeno, dakle sasvim postmodernim mehanizmom komunikacije, hiperrealizam hiper-vje-

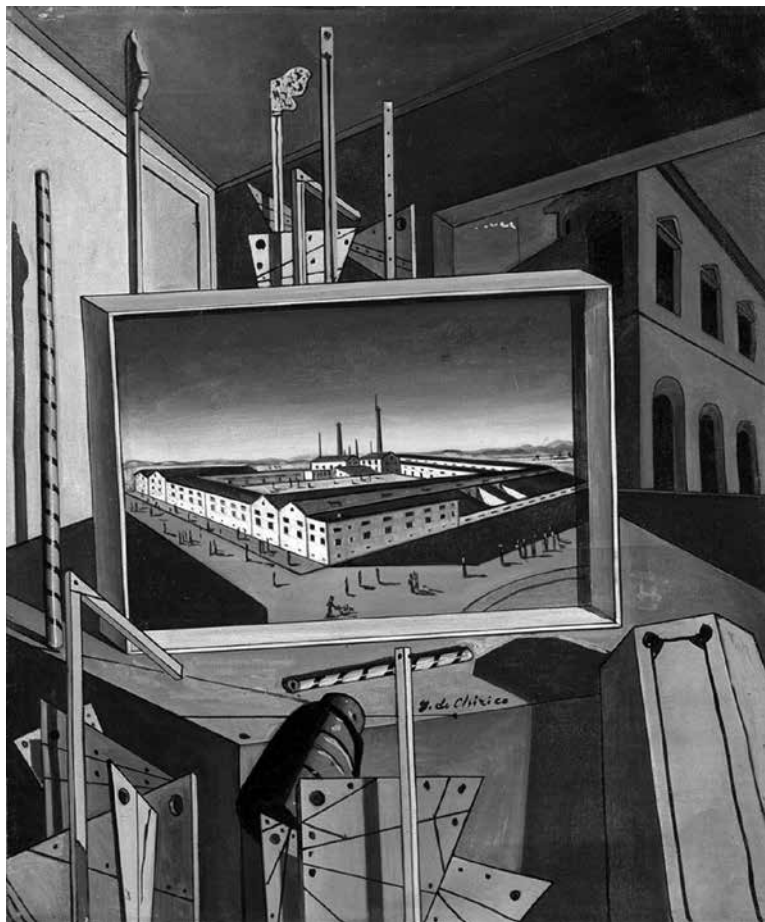
2 Citat je naveden po naslovu ciklusa fotografije Timothy O'Sullivanova, gdje se prikazuju prizori s bojišnice Američkog građanskog rata u razdoblju 1861.-1865. (Arhiv: Brady Civil War Collection, Library of Congress, Washington).

što markira svršetak realizma. Vizualnim jezikom svoga vremena privija se inovacijama filozofije jezika i analitičke filozofije ogolijevajući semiozu kao prazno označavanje znaka samim sobom,³ ambivalentno se smještajući u okrilje estetike hiperkonzumerizma i hiperproduktivnosti postmodernog društva. Dokumentarizirane situacije fiksnog vremena u ranom su se realizmu javile kao integrirajuće činjenice zbilje, podastrijete motrenju i osjetilnoj prosudbi recipijenta. Bile su poziv da se motrilačka pažnja preusmjeri od idealiziranog na stvarni svijet. No, hiperrealistička, za razliku od realističke slike nikada nije bila (kao) dokument. Predmet njezina interesa nije bio dokumentiranje činjenice koja uočava univerzalnost nekoga shvaćenog stanja svijeta i vremena, već je bio sasvim subjektivna simulacija realiteta posredstvom slike, uvijek izolirane iz činjeničnog korpusa svakodnevice. Iz činjenica je hiperrealizam generički lučio simulakrume.⁴

Neoznačena činjeničnost hiperrealističke slike utoliko je srodnija metafizičkom slikarstvu i javlja se kao transformacija realnog iskustva svijeta u meta-realno iskustvo vizualnog jezika o njemu (sl. 1). David Hockney, primjerice, događaj vode koji u stvarnosti kratkotrajno vidimo kao zapljuskivanje nakon skoka u bazen, prikazuje kao stanje i ta se nerealna zamrznutost kadra čita kao svojstvo realizma, premda je baš u tom detalju skriven ključni obrat koji s realističnom slikom dijeli samo kompozicijske instrumente, kao što su oštar rez kadra i forenzički precizna mimikrija okolišne zbilje (sl. 2). Hiperrealizam je svojom fascinacijom zamrzavanjem događaja slike (kao da je stanje života) slikarski reprezentirao materijalnu stvarnost kao neoznačeno mjesto, k tome još i beskonačno neoznačivo. Drugovrsni i prethodeći mu realizmi stvarnost su prikazivali kao materijalizirane znakove nadindividualnog, općeg stanja svijeta. U tom smislu, depersonalizirani kadrovi hiperrealističkih slika ne mogu se poistovijetiti s nadindividualnim portretima svijeta realizma. Realizam se iskušava u svjedočenju univerzalnog, općeg stanja svijeta, dok se hiperrealizam nadaje kao značenjski oljuštena zrcalna slika fragmenta, kao stalno svijet – ali bez konteksta. Vanjski svijet je u realizmu prisutan nezavisno od spoznajnog subjekta, dok se u hiperrealizmu po-

3 (grč. *Σημείωσις*, engl. *semiosis*) – označavanje.

4 Simulakrum i simulacija deriviraju iz istog latinskog glagola “simulare” koji znači “kopirati, prikazivati ili predstavljati”, drugim riječima radi se o izvođenju predmeta, a ne njegovoj supstancijalnoj istovjetnosti sa samim sobom.



1. Giorgio de Chirico, *Metafizički interijer s velikom tvornicom*, 1916., ulje na platnu, 96,3 x 73,8 cm, Staatsgalerie Stuttgart

etički distancira izlučivanjem prikazanoga iz svijeta *koji se prikazuje*, a time i od svijeta *kojemu se pokazuje*. Utoliko je čin izbora slike u realizmu samo prizorno ograničena referenca ukupnog stanja svijeta, dokument i čin autorskog izbora slike, dok je u hiperrealističkim praksama to prizorno ograničena referenca zamrznute događajnosti, izolirana od konteksta ukupnog stanja svijeta. Ta referenca dosiže omeđeni prostor intimnosti i ne ovjerava se rezonancom recipijentova iskustva, tek eventualno, njegovom vjerom da je prikazano vjerna preslika tuđega stvar-



2. David Hockney, *A Bigger Splash*, 1967., akril na platnu, 242 x 244 cm, Tate Modern, London

nog. Hiperrealistična slika stalno izmiče i u neprekidnoj je tranziciji, klizeći od modernističke paradigme autora – subjekta – prema postmodernom obuhvatu kulture robnog i informacijskog viška koji se repetitivno obnavlja. Reciklirajući fantazmagorične prizore kao da su realni krajolici, hiperrealizam svjedoči poetiku vedre neoznačenosti pop-artističkog, izmičućeg stanja zapadne kulture.

Povijest umjetnosti realizam definira stilski, a njegovu pojavu smješta u drugu trećinu 19. stoljeća, vezujući ga uz motive doslovnih prizora iz stvarnoga svijeta, uz impersonalno artikulirane scene što se kreću u zoni stvarnog, ili barem vrlo mogućeg stvarnog, promatračeva iskustva. Fragment realnosti u stilskom pravcu realizma funkcionira kao cjelina neke zbiljnosti, gdje se svijet prostodušno nastavlja u svim smjerovima

slike koja je samo fizički isječak mnogo šire, ali istovrsne cjeline, i njezin uvjerljiv zastupnik. Ono što ozbiljno narušava integritet tako definiranog realizma jest njegova bliska srodnost s mnogim i drugačije definiranim tipskim pojavama. Usporedimo li tako Canalettov prizor Rialta (sl. 3) s



3. Canaletto (1697-1768), *Venecija, most Rialto sa sjevera*, 1726/27., ulje na platnu, 47,5 x 80 cm, Royal Collection, London



4. Rosa Bonheur (1822-1899), *Oranje u Neversu*, 1849., 1,34 x 2,6 m, ulje na platnu, Musée d'Orsay, Pariz

prizorom *Oranja u Neversu* Rose Bonheur (sl. 4), čini se da dvije panorame imaju puno toga zajedničkog. Na jednoj slici dominira temeljna ploha vode, na drugoj temeljna ploha zemlje, a nad objema plohe neba; krajolik i prostorna definicija kadra na jednoj je slici venecijanska arhitektura, na

drugoj to su brežuljci burgundijskog Nièvrea. Barkarijoli na Canalettovim slikama zamrznuti su u pokretu rutinske radnje veslanja koja nije događaj već situacija; pastiri i zemljoradnici čine isto u drugom kontekstu svoje trajne radnje, oblaci u vedrom danu ni na jednoj od ovih slika ne najavljuju pogoršanje vremena, sve je stvarno, pomalo idilično, zamrznuto u sekvenci stanja. Usprkos tome, Canaletta definiramo u okviru stilske manire talijanskog rokokoja, a Bonheurovu u kontekstu francuskog realizma. Uz navedene stilske definicije, ove autore pritom dijeli i složen klasifikacijski sadržaj stilskih promjena koje obuhvaćaju raspon od stotinjak godina. Pokazuje se da nam historijska analiza ovdje ne pomaže, tek da ideološki markira granicu između poimanja otmjene građanske dokolice Canalettovih venecijanskih veduta i idilične tegotnosti seoskog života u prizorima francuske provincije devetnaestog stoljeća. Lako je ustanoviti da je ovdje riječ o dvije socijalno različite sredine, ali unutar istog doživljajnog korpusa idealizacije i identifikacije promatračeva iskustva s prizorima obiju slika. No, ne nalazimo previše interesa za ono što vizualnost čini pojmljivom, a to je pikturalna sintaksa, odnosno *formula forme*, koja svojim retoričkim efektima upućuje na potrebu za odstupanjem od stilske prema ahistorijskom grupiranju djela.

No, odmakom od stilske ukorijenjenosti i temeljem iskustvene i osjetilne činjeničnosti prikazanoga znatno bolje povežujemo Canalettovu sa slikom Bonheurove. Potpuna plošnost realistične slike, čak i kad u njoj postoji iluzija dubine, postiže učinak ravnomjernog fokusiranja po cijelom polju prizora. Realističnost reprezentacije nije stilski već isključivo pikturalno-retorički alat kojim se figuralni narativ zatvara u dokumentaristički okvir. Učinak je, dakle, sasvim srodan fotografskoj slici. Oko dvjesto pedeset godina nakon Canaletta uvodi se pojam “foto-realizam” za hiperrealističku sliku koja se koristi fotografijom, premda su i Canalettove slike preslike matrica, nastalih korištenjem *camere obscure*. I premda se fotorealizmu pripisuje interes za nad-stvarne efekte učinka fotografije,⁵ ostalo je neodgovoreno pitanje o kojim je to učincima riječ? Je li riječ o tehničkim slabostima medija, o metajezničnim aspektima fotografske slike koja ima ulogu označitelja, ili pak o fotografskoj slici koja, u duhu poststrukturalizma, nije ništa drugo nego izmičuća označenost prikazanog predmeta u svijetu?

5 Christine Lindey, *Superrealist Painting and Sculpture*, William Morrow and Company, New York, 1980., str. 27-33.

Autentični realizam, čini se, prijanja uz ideju svjedočenja nenadvladive činjeničnosti života i time se veže uz egzistencijalizam. U toj se točki susreta oštro razdvaja racionalno od realnog. Jer, bilo kakvo racionalno tumačenje egzistencijalizma općim pojmovima u suprotnosti je sa situacijom koju Sartre opisuje kao posljedicu “stvari ravnodušnih po sebi”,⁶ o čemu je u domeni vizualnog jezika ponajbolje svjedočio neorealizam. U talijanskoj i francuskoj, nešto konceptualnijoj struji, posebno u dje-



5. Nino Migliori, *Scolaretto*, 1958. c/b fotografija, Fondazione Nino Migliori, Bologna

lima što su nastajala u kasnijem razdoblju, dakle na prijelazu s 50ih na 60e godine, baštinili smo visoke domete egzistencijalistički mišljenog realizma (sl. 5 i 6). U dubokom savezu s neizbježnim činjenicama i situacijama životnog pejzaža, neorealizam je ideju realizma doveo do samog vrhunca i možemo ga na neki način smatrati prvim auten-

⁶ Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Gallimard, Pariz, 1972.

tičnim realizmom u vizualnim umjetnostima nakon razdoblja dokumentarizma u 19. st. Kako kasnih 50ih više ne možemo govoriti o stilskim pravcima, film, fotografija i *happening*⁷ grupiraju se kao medijska sredstva reprezentacije najčvršće vezana uz prostornu i fizionomijsku osnovu aktualnog vremena, pokazujući se kao neutralni dokumenti, i onda kada to nisu bili, primjerice u *docufiction* filmovima neorealizma. Fizionomije gradova i ljudi u neorealizmu prikazivale su ono prolazno



6. Arman, *Le plein*, crno-bijela fotografija, 1960., Galerie d'Iris Clert, Pariz

kao dugotrajno i događajnošću uvjetovano vrijeme, pa se snimljeno pokazuje kao fiksirano ali i promičuće istodobno, izazivajući rezonantnije učinke motrenja od klasičnih realističnih slika koje su statično svjedočile

⁷ Dobar primjer objedinjenosti ovih medija u neorealizmu je *docufiction* film Luchina Viscontija *La Terra Trema* iz 1948. godine. Film je ekranizirana i slobodno interpretirana verzija romana Giovannija Verga *I Malavoglia* (1881). U filmu glume isključivo neprofesionalni glumci koristeći sicilijansko narječje.



7. Inge Morath, *Žena čita u podzemnoj željeznici*, crno-bijela fotografija 1957., Inge Morath Foundation, Magnum Photos

minulo stanje nekog prizora. Crno-bijela analogna fotografija neorealističke provenijencije izlazi ne iz povijesti već iz situacije. Još i danas ona podriva našu obojenu, izmičuću, digitalnu, hiper-prisutnu događajnost. Fokusirani na gole činjenice, svojstvima njihove neponovljive originalnosti i duboke situacijske prisutnosti svjedoka vremena, neorealistička fotografija, film ili *happening* svjedoče stanje, uključujući i sjećanje i pamćenje. Neorelizam je bio refleks zgroženosti jedne generacije umjetnika rođenih uglavnom dvadesetih godina prošlog stoljeća.⁸ U Europi je on bio posljedica rata, u Americi duboke društvene krize. Uspoređujući djela suvremenika s oba kontinenta, u periodu egzistencijalističkog



8. Louis Stettner, iz ciklusa *Paris*, 1951., crno-bijela fotografija, Louis Stettner Estate

i neorealističkog zamaha, osjeća se začudna istovjetnost stava koji se ne može degradirati vokabularom stila (sl. 7 i 8).

Manje utjecajan, predstavljajući se u većoj mjeri kao galerija ambijen-

8 Posebno značajan doprinos dala je talijanska umjetnička scena nakon Drugog svjetskog rata u produkciji neorealističke fotografije, doprinos znatno manje opjevan od onodobnoga talijanskog filma. Tijekom 1947. i 1948. godine u duhu talijanskog neorealizma osnovane su dvije iznimno značajne fotografske skupine: "La Bussola" i "La Gondola". Istovremeno je milanski foto-klub objavljivao mjesečnik *Fotografia*. Dvije godine kasnije osnovao se Fotografski savez, a 1954. i 1955. godine pojavila se i grupa "La Misa", kao i "Furlanska grupa za novu fotografiju" (*Gruppo Friulano per una nuova fotografia*). Sve je rezultiralo osnivanjem fotografskog bijenala *Prima mostra internazionale Biennale di fotografia* 1957. godine.

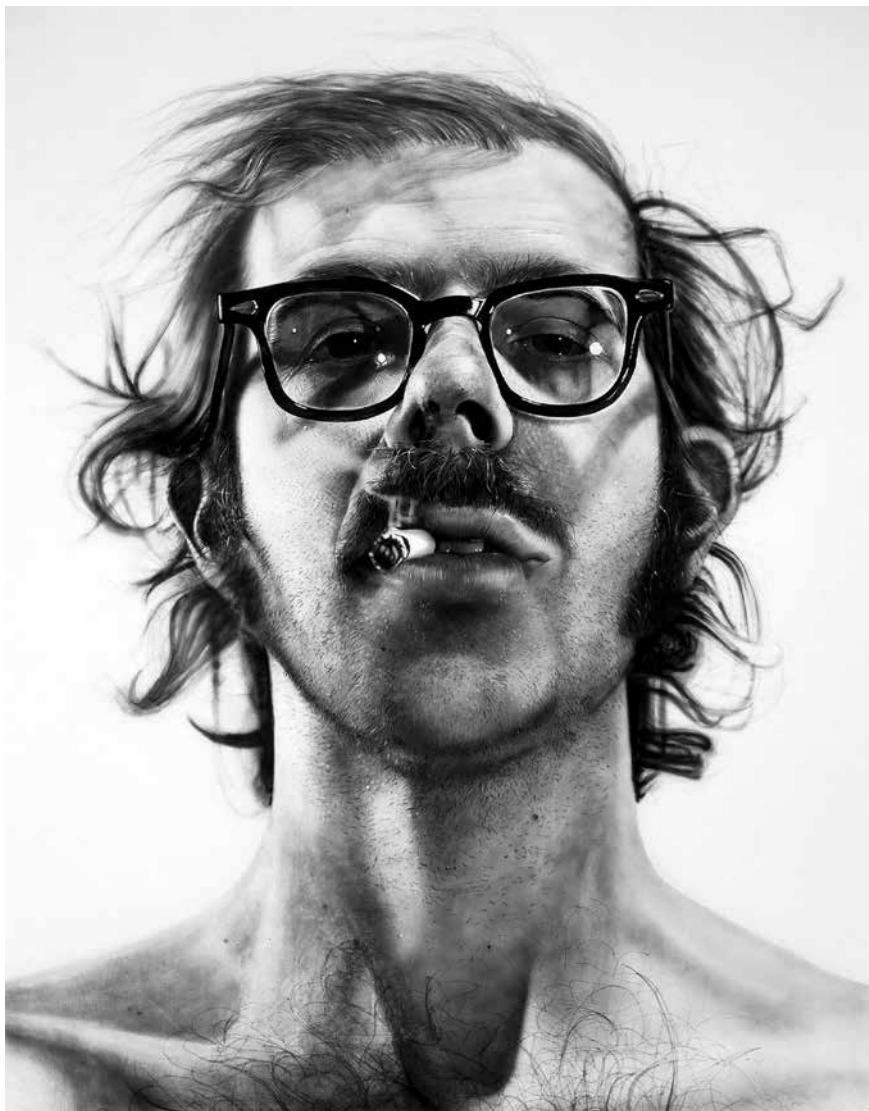
talno estetiziranih činjenica iz svakodnevnog života, sporadično se javljao i realizam u slikarstvu sredinom dvadesetog stoljeća, ostavši u dubokoj sjeni druge avangarde i posve neovisno o prodoru hiperrealizma. Neki su se umjetnici u Sovjetskom savezu 60ih godina, modificirajući socrealističku idealizaciju stvarnosti i njezinu monumentalnu retoriku, postupno okrenuli nekoj vrsti kompilacije impresionističkog i ekspresionističkog nasljeđa, pretvarajući izvedenice u čvrsto komponirane i figurativno postulirane kadrove. S druge strane, na američkom kontinentu Edward Hopper je svoj realizam, pa čak i u najranijem razdoblju, gradio u čahurama činjenične odsutnosti, gdje se stvarnost difuzno širi u neograničen mentalni prostor magičnog realizma (sl. 9). Po tome je Hopper bio gotovo apstraktan u odnosu na temeljne postavke realizma; suprotstavljene boje i oštre skošene sjene on je kroz čitav svoj opus gotovo tipski ponavljao, čime se približio onome što ćemo nešto kasnije definirati kao generički model slikanja na hiperrealistički način.

Govorimo li o hiperrealističkom načinu slikanja, usmjereni smo na razinu



9. Edward Hopper, *Sunlights in Cafeteria*, 1958., ulje na platnu

rasprave o stilu, ili na paradigmatске tendencije, ili pak na kulturne i estetsko-teorijske trendove vremena u okviru kojih se javlja hiperrealizam. Upitajmo se, na primjer, što to povezuje predimenzionirano platno



10. Chuck Close, *Big Self-Portrait*, 1967/68., akril na platnu, 273 x 212 cm, Walker Art Center, Minneapolis, SAD

Velikog autoportreta Chucka Closea s kraja šezdesetih (sl. 10) i *Izlog prodavaonice Murano stakla u Veneciji* koji je Richard Estes načinio 1976. godine (sl. 11)? Manje ih veže nego Canalettove vedute i oranice Rose Bonheur,



11. Richard Estes, *Izlog prodavaonice Murano stakla u Veneciji*, 1976., ulje na platnu, 61 x 91 cm, The Art Institute of Chicago

i manje od onoga što povezuje Migliorijevu Veneciju i Armanov Pariz početkom 60ih godina. Pa ipak, obje pripadaju umjetničkom pravcu i periodu (da ne kažemo: *stilu*) hiperrealističkog slikarstva; naslikane su gotovo istovremeno i obje validno relativiziraju iskustveni osjet realnosti. Njihova zajednička crta i stvarna poveznica je manipulacija realnosti koju smo nazvali hiperrealizmom.

Closeov *Veliki autoportret* manipulira prenatlaženom, monumentalnom dimenzijom prikazane glave umjetnika i, s druge strane, skrupuloznom brigom za detalj fotografske slike iz koje se ona slikana naknadno razvija. Njegov je netradicionalni pristup u izvedbi ove slike uključivao i stvaranje jedinstvene vrste izobličenja u crno-bijeloj formi kako bi se još više naglasila izvorna, fotografska izobličenja koja je donio dispozitiv kamere. Dakle, Closeova slika nije auto-portret, već slika fotografije umjetnikova portreta, čime se *Veliki autoportret* predstavlja kao dvostruko manipulirana slika zbiljnosti. Estesov *Izlog prodavaonice Murano stakla u Veneciji*, što se nalazi uz Canal Grande, ne zrcali prizor kakav bi se trebao vidjeti u odrazu staklenog izloga prodavaonice. Njegova se hiperrealistička namjera time ne svodi na doslovnu stvarnost kakvu promiče “ideologija” hiperrealizma, već na iluziju zrcalne slike (kakvom je, primjerice, bio očaran fotograf urbanih struktura Pariza, nadrealist i dokumenta-

rist Eugene Atget). Estes (kao i Close) dvostruko skriva zbiljnost, slikajući odraz koji čudesno mijenja status prikazanoga. Interijer dućana pretapa se s okolišnom vizurom odraza u staklu. S druge strane, komponirajući zrcalnu sliku u staklu trgovine, umjetnik je izostavio realan kompleks okolišne arhitekture, zamijenivši ga prizorom iz sjećanja. Iluziju stvarnosti je time artikulirao kao vjernu presliku zbilje. Dakle, Closeu i Estesu zajednička je stilaska platforma i tehnika prikazivanja hiperrealističke slike, premda se oni nipošto ne bave doslovnim prijenosom pojavnosti realnog izgleda prikazanih stvari.

Na početku ovog eseja Goodman nam je bio zanimljiv u okviru relativističke rasprave o realističnosti, ali i zbog uske povezanosti s Dantovim konceptom svijeta umjetnosti.⁹ Goodmana i Dantoa veže sličan tretman uloge koju kultura ima u reprezentacijama i recepcijama predočavanja. Takvom se afirmacijom teorije kulturnog konteksta realističnost do krajnjih granica relativizirala. Na istom tragu promišljanja razvila se i institucionalna teorija umjetnosti koja je krizu vrijednosnih kvalifikativa nadomjestila varijablom statusne pozicije djela u "svijetu umjetnosti". Time je sve više jačalo na početku samo fluidno razgraničenje između umjetnosti modernizma i postmodernog svijeta umjetnosti. Riječ je o epohi snaženja poststrukturalizma, o relativizaciji stvarnosti uopće, time i o slabljenju aksiološke u korist kulturološke matrice teorijskog izvođenja umjetnosti. I dok je Goodman u znakovito naslovljenoj raspravi "Iznova stvorena stvarnost"¹⁰ raspravljao o nepouzdanim prosudbama o realističnosti umjetničkog djela, njemački teoretičar umjetnosti Max Bense u svojoj *Estetici komunikacija i informacija*,¹¹ desetljeće prije Goodmana razmatrao je razliku općeg i estetičkog smisla znakovne informacije. Estetska znakovna informacija, smatrao je, posjeduje tendenciju ka ne-vjerojatoj podjeli ili protoku znakova (za razliku od opće znakovne informacije, koja ima tendenciju vjerojatoj podjeli znakova). Tendencijom ne-vjerojatne, estetske podjele znakova upravlja redundancija. Max Bense nam je u tom kontekstu značajan zbog stvaranja uske veze između teorije značenja i slikovnih reprezentacija. Konkretno, on

9 Arthur Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, American Philosophical Association, Eastern Division, Sixty-First Annual meeting (Oct. 15, 1964), br. 61 (19), str. 571-584.

10 Vidi u Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* ("The status of Style" str. 23-41), Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1978.

11 Max Bense, 1965. "Ästhetische Kommunikation und Information", u *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Baden Baden, Agis-Verlag, str. 208-225.

je jedan od sljednika Peirceove teorije semioze¹² temeljem koje je i razvio svoju generativnu estetiku.¹³

Prije Bensea, a nakon Peircea, filozofi jezika su sustavno slabili fiksno i stabilno označavanje. Najprije Charles Morris uvodi varijablu uloge tumača,¹⁴ zatim Umberto Eco interpretira semiozu kao beskonačan proces interpretacija;¹⁵ slijede ga Barthes koji aktualizira konotativne, napose historijske i političke aspekte jezika¹⁶ i Derrida koji interpretira metafiziku, ontologiju i idealizam kao sustave zamrznutih značenja;¹⁷ Lacan također tumači semiozu u kontekstu klizajućeg označitelja.¹⁸ Sva ta tumačenja svodila su se na nestabilnost bilo kojeg značenja. Ono što su navedeni autori pripisali jeziku, Bense je opisao kao estetski, ali ne i kao opći smisao znakovne informacije. Po tome je on revolucionarno drugačiji. Navedeni autori usmjerili su svoj znanstveni fokus na stanje beskonačne neizvjesnosti označavanja u jeziku, dok je Bense to pripisao estetičkom smislu označavanja, a umjetnost, oduvijek pod utjecajem paradigmi vlastitog vremena, u tom je duhu otkrila hiper-realističnost kao semiotičku redundanciju presahlih značenja i značajeva. Drugim riječima, bilo je to vrijeme kada se granica između istine i tumačenja izbrisala. Novonastali analitički diskurs zatamnio je viziju (ili vjeru u viziju) cjeline, što su "jezikokrati" nazvali prilično nejasno: "pad velikog narativa". Benseovo istraživanje generativne, redundantne estetike u mediju računalne grafike u to vrijeme je bilo pionirsko, ali i proročko. Svijest o semiozi kao nezaustavljivoj proizvodnji značenja, kakvu promiče postmoderna kultura u cjelini, za razliku od mogućnosti zaustav-

12 Vidi u: Charles Hartshorne, Paul Weiss, Arthur W. Burks (ur.) *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. I-IV: Thoemmes Continuum, 1997.

13 Za Bensea se generativna estetika sastoji od elemenata koji djeluju kao estetska stanja (distribucije ili dizajni), svjesno i metodički generirana. Njihova klasifikacija može biti semiotička, metrička, statistička, topološka, numerička (ovisi o analitičkoj orijentaciji istraživanja). Radi se o estetskoj sintezi koja prethodi analitičkoj estetici, na način da se izluče određene strukture iz umjetničkog djela i predoče kao znakovi.

14 Charles W. Morris, *Foundations of the theory of signs*, The University of Chicago Press, Chicago, 1953.

15 Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1978.

16 Roland Barthes, "Quick Reference", u *Communications*, Inaugural Lecture: "I cannot function outside language, treating it as a target, and within language, treating it as a weapon", 1964., str. 473, također vidi: <https://soveryvery.wordpress.com/tag/a-barthes-reader/>

17 Derrida, *O gramatologiji*, 1967. Također vidi: <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-and-differance.asp>

18 Vidi Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, preveo: Alan Sheridan. Tavistock Publications, London, 1977. str. 154.

ljanja semioze kako ju je tumačio Peirce, stalnim izmicanjem označenosti znaka dokida mogućnost neposrednog odnosa sa svijetom. No, ako se istina izmakne tumačenju i obrati nam se kao dokument, odnosno kao činjenica a ne kao znak, tada se umjesto potrebe za tumačenjem u nama pobuđuje refleks iskustvene ovjere ili odbacivanja. U slučaju iskustvene ovjere, smisao realizma trebao bi se priklanjati univerzalističkim idejama humanizma.

Hiperrealizam, s druge strane, predstavlja se kao realizam relativne stvarnosti, što je najbliže redundantnoj estetici neprekinute semioze o kojoj govori Bense, pa je time i rodniji generativnoj estetici računalne grafike negoli realizmu. Hiperrealizam ne odgovara ahistorijskoj, spoznajnoj ideji realizma jer (1) koristi fragmente kao znakove presahlih značenja, a ne kao činjenice (*koje bi opisom svijeta kakav on jest animirale iskustvo da se obnovi kroz empatiju, sjećanje i su-osjećanje*) i (2) hiperrealizam nije upućen na objektivnu stvarnost jer je uvijek izvan živoga znakovnog konteksta svijeta, bez obzira na svoju hiper-figurabilnu istančanost. I za Bensea je bilo ključno razlikovati elementarnu životnu realističnost od estetske znakovne komunikacije. Estetička komunikacija u tom smislu, za razliku od realitetne, nikada ne odgovara najnužnijim oblicima komuniciranja, kao što su slično i neslično. Ona je redundantna po svojoj prirodi, što nas navodi na zaključak da je pretenzija tumačenja hiperrealizma kao doslovne preslike realiteta i u tom smislu neodrživa. Hiperrealizam komunicira relativnu, odnosno estetsku stvarnost, vezujući se na generativnu, redundantnu estetiku računalne grafike, prethodeći time simulacionizmu kao autentičnoj komunikaciji hiper-realnosti. Unatoč tome, hiperrealizam se još uvijek poima i tumači kao stilska umjetnička praksa u povijesti umjetnosti dvadesetog stoljeća, nadajući nam se time kao konačni oblik povijesnih realizama. Parafrazirajući Benseovu pretpostavku sročenu u duhu 60ih i 70ih, da je svako umjetničko djelo kao definirani oblik komuniciranja znaka “potrošena sloboda izbora”, možemo reći da hiperrealistička slika *čini redundantnim*¹⁹ upravo taj neoznačeni i neoznačivi prizor, ili prostor, kao svojevrsnu ekstenziju presahle mogućnosti izbora označavanja.

¹⁹ Upotrebom pojma redundantnosti ovdje se misli na lingvistički oblik zalihosti, odnosno na učestalo ponavljanje u komunikaciji (stvaranje zaliha pojašnjenja), što autorica teksta razumije kao nedostatnost zalihe značenja i značaja.