

Zorni kot gledalca¹

Abstract

A Spectator's Point of View

The relations between the image and the object are not merely relations of imitation, since each image is transforming reality. Each kind of projection (ground plan, elevation plan, cavalier perspective, axonometry, central perspective, curvilinear perspective, anamorphosis, etc.) has a preference for certain aspects of this reality over others. An image does not only represent the world, but also reflects the author's conception. Still, an image only makes sense if the viewer is capable of reading it. Marcel Duchamp said that it is the "viewers" who make the image. When presented with an image, we are not passive, but instead make assumptions and test hypotheses. Our ability to grasp the author's choices and our visual culture combine to play a vital role in how the image is interpreted.

Keywords: perspective, anamorphosis, optical illusion, perception, picture

Philippe Comar is a Paris-based fine artist, set designer, exhibition curator, writer, and (since 1979) a professor of drawing and morphology at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris. His recent works include "Figures du corps, une leçon d'anatomie à l'École des beaux-arts" (2008), "Cache-sexe, le désaveu du sexe dans l'art" (with Sylvie Aubenas, 2014), "Des urinoirs dans l'art ... avant Marcel Duchamp" (2017), "Dessin contre nature" (2018). (philippecomar75@gmail.com)

Povzetek

Razmerja med podobo in predmetom niso zgolj razmerja imitacije; vsaka podoba namreč preoblikuje resničnost. Sleherni model perspektive (tloris, naris, poševna projekcija, aksonometrija, središčna perspektiva, ukrivljena perspektiva, anamorfoza itd.) daje prednost določenim vidikom te resničnosti pred drugimi. Podoba ne predstavlja le sveta, temveč odraža dojemanje sveta, ki je lastno avtorju podobe. Toda podoba dobi svoj smisel le, če jo je gledalec sposoben brati. Marcel Duchamp je dejal, da so »gledalci« tisti, ki naredijo sliko. Vpričo podobe nismo pasivni. Če jo hočemo razumeti, moramo preizkušati hipoteze. Naša sposobnost razumevanja avtorjevih izbir in naša vizualna kultura tako igrata bistveno vlogo pri interpretaciji te podobe.

Ključne besede: perspektiva, anamorfoza, optična iluzija, percepcija, slika

Philippe Comar je pariški likovni umetnik, oblikovalec, kurator in pisec. Od leta 1979 predava risbo in morfologijo na pariški École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Visoka šola za lepe umetnosti). Med njegovimi zadnjimi deli so »Figures du corps, une leçon d'anatomie à l'École des beaux-arts« (2008), »Cache-sexe, le désaveu du sexe dans l'art« (s Sylvie Aubenas, 2014), »Des urinoirs dans l'art ... avant Marcel Duchamp« (2017) in »Dessin contre nature« (2018). (philippecomar75@gmail.com)

¹ Besedilo je prevod poglavja *Le point de vue de spectateur* iz avtorjeve monografije *La Perspective en jeu*, ki je izšla leta 1992 pri založbi Gallimard v Parizu. Avtorju in založbi se zahvaljujemo za dovoljenje za prevod in objavo.

Ali podoba, ki je pred mojimi očmi, nekaj predstavlja? Ima smisel? In v kateri smeri naj jo gledam? Kako naj se prepričam, da je moja interpretacija prava? Ni več avtorja podobe, torej slikarja, risarja ali fotografa, ki bi mi lahko to povedal. Podoba mora »spregovoriti« sama, pomaga ji lahko kvečjemu opis pod njo ali naslov, ki pa skoraj vedno ponujata dragocen namig glede njenega smisla. Ni nekoristno, na primer, če vemo, da je Michelangelo v Sikstinski kapeli hotel prikazati poslednjo sodbo, ne pa alegorije turških kopeli. Podoba se razkrije le tistemu, ki vnaprej vsaj deloma pozna vsebino tega, kar je predstavljeno, in ki je, po drugi strani, sposoben videti, da med sliko in prikazanim obstaja »določeno« razmerje podobnosti.

Na platno, ki očitno kaže pipo, je Magritte zapisal *To ni pipa*; s tem je podvomil o naši zmožnosti, da prepoznamo vsebino podobe. To, kar imamo sprva za razvidno, pomeša neki nered, ki nastopi med besedo in sliko. Nekaj se zamaje, občutimo nelagodje. »Vidnost« in »berljivost« se vzajemno odrivata, nemogoče ju je uskladi-ti, saj ena zanika drugo.

Toda ta razmik med besedilom in podobo še dodatno okrepi vtis napisa, ki se s svojo čudnostjo vsiljuje kot nekakšen ključ, nepogrešljiv za razumevanje slike. S to negacijo podobe Magritte od nas pričakuje, da bomo hoteli popraviti svojo sodbo. Ampak če ni pipa, kaj potem je? Predvsem je to neka slika, torej podoba pipe in ne pipa. Ni realni predmet, temveč neka figura, ki prikazuje zgolj določen vidik predmeta, iz določenega zornega kota, v skladu z določeno interpretacijo. Ta razlika med realnim predmetom in njegovo podobo pa sproži neko razliko, neko razdaljo, ki ima moč, da v nas zbudi celo vrsto drugotnih podob, ki jih prva posredno priklīče in ki se občasno nanašajo na kakšno čisto drugo stvar.

S tem neskladnim napisom, ki je v kratkem stiku s podobo in ki bi rad preizkusil naše vnaprejšnje sodbe, Magrittova enigmatična slika pozove gledalca, naj se ne ustavi pred podobnostjo. Prepoznanje tega, kaj je lik, bi bilo le prva ali zadnja faza, ki bi nam omogočila vstop v sliko. Celotna figurativna slika ne more biti zajeta zgolj z naslovom. Reči »*To je pipa*« ni dovolj, saj vemo, da obstaja neskončno mogočih in različnih podob, ki bi lahko pomenile pipo, medtem ko jo označuje zgolj ena beseda. Torej je slikar moral izbrati eno od vseh teh mogočih rešitev. Morda bi se morali naučiti videti to izbiro avtorja, saj je tudi sama nosilka nekega smisla. Slikar ni direktna priča objekta, temveč priča vizije, ki nam jo hoče dati. Celotno tedaj, ko smo pred obličjem narave, pravi Delacroix, »je naša domišljija tista, ki ustvari sliko«.

Za vsako podobo je neka določena vizija sveta

Slika nikoli ne razgrne vseh svojih čarov, saj gledanje in ponovno gledanje nikdar ne izčrpa komentarja oči. Naš pogled ne uporablja več podob, ki jih naše besede ne zmorejo opisati enkrat za vselej. A če je interpretacij neke slike lahko več in če si včasih celo nasprotujejo, je način, kako je rekonstruiran prostor, tj. izbira ene in ne druge perspektive, otipljiva danost. Gotovo je, da vsaj slika pripo-

veduje o tej izbiri. O izbiri, da nekaj prikaže tako in ne kako drugače, da se odloči za določeno slovnico, ne pa za kakšno drugo. In če ne obstaja nobena »natančna« rešitev, kako fiksirati prostor na ravnino, je to ravno zato, ker vsaka podoba stvari transformira, in sicer tako, da privilegira le nekatere od njihovih vidikov.

Prav s to izbiro pa nam avtor podobe razkrije svojo vizijo sveta, način, kako ga hoče dati videti, kraj, ki ga pripiše samemu sebi v razmerju do tega prostora, ki ga konstruira. To je lahko teoretični in načrtno nevtralni kraj, kjer je zorni kot le v neskončnosti obstoječa predpostavka, kot pri poševni projekciji; fizikalen in določen kraj, ko je zorni kot fiksiran kakor v središčni perspektivi; skriti kraj pri anamorfozah ali pa kraj, ki se premika, značilen za nekatere geometrijske rotacije [fr. *rabattement*] ... Tako se pod zgodbo, ki nam jo pripoveduje neka podoba, najprej nahaja ta način prikaza prostora: ta izbira neke perspektive, ki podeli vidnemu svetu inteligibilnost in ki je več kot zgolj eden od dejavnikov stila: je sredstvo, s katerim slikar – vendar tudi neka zgodovinska doba sploh – vidi celotno civilizacijo in zakoliči razmerja med človekom in tem, kar ga obkroža. Izbrati neko perspektivo predvideva neko pravo filozofijo prostora, saj podoba ni le reprezentacija sveta, temveč razgrinja tudi naše pojmovanje sveta.

Razmerja med predmetom in podobo niso le preprosta razmerja imitacije, podoba ne ponovi predmeta, ni posnetek, s katerim bi stvari nadomestili kot s popolnim dvojnikom; prej je mreža, ki stvari ukroti, ki jih zajame. Sicer pa so veliki miti, po katerih se artikulirajo razmerja med predmetom in podobo, skoraj vedno miti o ulovu: podoba ujame neko stvar in jo nato prepusti očem gledalca. Pri posredovanju teh razmerij sta bila še posebej vplivna naslednja mita:

- Prvi mit prikaže ta ulov, s katerim neko stvar ujamemo kot plen in jo pretvorimo v podobo. To je tema kristaliziranega življenja: mit Gorgone, glava Meduze, ki s svojim pogledom zamrzne in spremeni v kamen kogarkoli, ki si drzne pogledati nanjo.
- Drugi mit pa razmerja med predmetom in njegovo podobo ureja po povsem nasprotni tirnici. To je fantazijska tema – priljubljena pri romantikih – podobe, ki postaja živa, slike ali skulpture, ki se začneja gibati: to je mit utelešenja, mit Pigmaliona. Znova jo zasledimo, na primer, pri Balzacovem opisu slikarja iz *Neznane mojstrovine*: »Rekli bi lahko, da je Rembrandtova slika hodila tiho in brez okvirja.« Toda ta tema, ki povzdiguje umetnikove moči, da v videzu znova ustvari življenje, se v določenih religijah, kot je islam, obrne proti slikarju. »Na dan vstajenja bo najstrašnejša od vseh kazni naložena tistemu, ki bo oponašal bitja, ustvarjena po bogu. Tako jim bo Bog dejal: Pa dajte življenje tem stvaritvam!«

Ta mita lahko dopolnimo in navedemo še dva druga, ki sta prav tako simetrična in ki na dinamičen način pojasnjujeta razmerje med gledalcem in podobo, torej način, kako gledalec prevlada nad podobo ali kako se ji pusti ujeti.

Prvi od njiju je mit antropofagne podobe, kjer nas slika, ki jo gledamo, pogoltne ali zagrabi, podobno Alici, ki gre skozi ogledalo v salonu in ugotovi, da je za njim še druga stran.

Drugi pa je mit »ikonofagije«, kjer je gledalec tisti, ki absorbira sliko in jo »pogoltne z očmi«, kot v noveli Kobeja Abeja *Zločin gospoda Karuma*, kjer človek s pogledom pogoltne pokrajino, prikazano na neki fotografiji: »Bilo je,« reče, »kot da bi podoba odprla okno na globine mojega spomina.« Podoba, ki jo posrka gledalec, ni več obrnjena proti zunanjemu svetu, kot je veljalo za Albertijevo »okno«; nasprotno, je okno, ki se odpira navznoter tistega, ki gleda. Slika tako postane odsev notranje perspektive, nekakšno ogledalo našega notranjega prostora; stvari, ki jih vidimo, tu ne najdemo več v podobi, marveč v nas samih.

Ta povratek v samega sebe, ki nas napoti k nekemu drugemu temeljnemu mitu slikarstva, namreč k Narcisu, zazrtemu v svojo podobo, gotovo pripiše prevelik delež gledalcu. A če je perspektiva deloma povezana z geometrijo, se od nje vendarle razlikuje na tej bistveni točki: uvede nas same kot subjekt, ki gleda. V tej konstrukciji prostora je zahtevana naša prisotnost, v njej imamo svoje mesto. Moramo se držati svoje vloge gledalca.

Mesto gledalca

Ko se postavimo na pravi zorni kot, se za kraj, ki ga ponuja slika, zdi, kot da se nadaljuje ven iz okvirja, kot da bi podoba prešla ven iz sebe, stopila proti nam in nas že vnaprej iskala, da bi nas povabila v to imaginarno konstrukcijo. Čutimo, da bi, če bi se pomaknili proti platnu, lahko prestopili njegovo površino in prodrli noter, podobno kot stopimo na neko prizorišče.

Toda zorni kot, iz katerega ta prostor-ravnina sprosti svojo globino, je redko nakazan. Njegovo odkritje je prepuščeno gledalčevi oceni. Nam samim – in samo nam samim – pripada naloga, da se v razmerju do slike umestimo kot gledalci. Preizkusiti moramo hipoteze o tem, kako naj jo gledamo, da bi se postavili pravilno, da bi postali eno z zornim kotom. Izjema je, če spomnimo, poskus Filippa Brunelleschija, kjer je bil gledalec vključen v urad na sliki, saj je bila luknja, ki je rabila kot kukalo, izdolbena direktno na *tavoletto*. Toda ta priprava, ki je s pomočjo ogledala omogočila spoj med podobo in gledalcem, je bila namenjena predvsem temu, da pokaže, da to mesto že vnaprej določi slikar. In da se moramo s tem sprijazniti, da si moramo dobesedno »najti kotiček« na sliki, da bi se tako umestili v fiktivni prostor, ki ga implicira slika. Kajti perspektiva, še zlasti pa središčna perspektiva, reducira gledalca na nekaj neznatnega. Obstaja le še v abstraktni obliki neke majhne luknje, kot čista točka! A prav to »osredotočenje« gledalca je ključ slike.

Podoba, tudi tista najpreprostejša, je razvidna le tistemu, ki jo zna brati. Če hočemo vstopiti v neko sliko, moramo poznati njen kod, iskati njen zorni kot, tipati pred podobo, kot da bi pri odpiranju vrat preizkušali vse ključe iz šopa. Toda nekaterim podobam se uspe izmuzniti naši prodornosti. Anamorfoze, na primer, so izpostavljene omejitvam središčne perspektive, ki gledalcu nalaga, naj privzame točno določeni zorni kot. A njihovi avtorji so izrabili to nadlogo tako, da so konstruirali figure, ki se pojavijo le iz nekega nenavadnega zornega kota. Da bi anamorfoza razkrila svojo skrivnost, gledalec ne sme stati naravnost pred sliko, ne sme je več gledati naravnost, temveč pod kotom.

Te reprezentacije, ki so na prvi pogled popačene, so kvečjemu optične kuriozite. Ob anamorfozah se ovemo, da perspektiva sama po sebi ne pripomore k realizmu in da nas naše navade branja včasih prinesejo okrog. Anamorfoze nam pokažejo, da podoba potrebuje neko navodilo za uporabo, podobno kot električni cvrtnik. Toda v nasprotju s sodobnimi napravami nam to navodilo ni dano; in samo zato, ker se že od otroštva srečujemo z določenimi tipi podob, znamo te podobe brati, tako kot se arhitekt nauči brati načrt ali zdravnik radiografijo. Kljub temu pa naše izkušnje, naj bodo še tako široke, ne morejo povsem izbrisati dvoma. Kako smo lahko prepričani, da imamo v rokah pravi ključ? Je slika, kot je anamorfoza, popačena reprezentacija normalnega predmeta ali »normalna« reprezentacija popačenega objekta? Obsojeni smo na to, da preizkušamo razne domneve, saj vsebina sleherne podobe počiva na neki dvoumnosti: podobnost obstaja le glede na predmet, ki ga poznamo že od prej. Reprezentacija neke stvari, ki bi nam bila po svoji obliki povsem nepoznana, nima nobenega smisla. Ta podoba bi bila le neka ploska razsežnost, pokrita s točkami in potezami, ki bi za nas ostajala povsem abstraktna. Da bi lahko nekaj prepoznali, moramo imeti moč ugotavljanja podobnosti – vsaj približnih – s stvarmi, ki smo jih že videli. Interpretacijo brez dvoumnosti lahko tvorimo le tako, da postavimo določene hipoteze o naravi predmeta, ki ga hočemo identificirati. In če se nam predmet pokaže za »nemogočega« – kot se zgodi pri *neskončnih stopnicah*, za katere se zdi, da se ne morejo niti vzpenjati niti padati – je to zato, ker so naše hipoteze preprosto napačne, ker odpove naša domišljija, ker nam ne uspe dojeti prostorskega predmeta, ki bi bil združljiv z likom pred našimi očmi. Zaostreno je mogoče reči, da interpretacija neke podobe nikoli ne ubeži blodnemu krogu dešifriranja: da bi razumeli, moramo najprej razumeti.

Anamorfoza, naj bo ploska ali volumetrična, nas čudi in navdušuje zato, ker razkriva to dvoumnost podobe, s tem ko aktivira »dvojno sliko« razlike in podobnosti. Njen princip – a to je tudi princip sleherne vsake podobe – je zbujanje ugodja ob odkrivanju »istega«, ki se najprej kaže nekaj »drugega«. Ta način, kako podobnost zaostriamo, kako jo prikažemo tako, da jo najprej skrijemo, bi lahko zbudil domnevo, da je podobnost sama po sebi predmet kontemplacije, da že sama zadostuje. »Kakšna nečimrnost, da slika pritegne občudovanje s podobnostjo stvarjem, ki jih ne občudujemo v njihovem izvirniku!« se čudi Pascal, ki vidi v slikarstvu le nečimrni poskus imitacije.

To še kar ni pipa

Če nam perspektiva v veliki meri omogoča, da utemeljimo podobnost med podobo in predmetom, moramo vzeti v poštev tudi to, kar ju ločuje. Vemo, da nam ni treba storiti nič več kot soočiti Magrittovo sliko z resnično pipo, če hočemo, da bi se pokazala razlika med njima; prav tako ne bomo nikoli zamenjali portreta nekega človeka s tem človekom samim. A ta razlika je plodna, saj da podobi neki smisel. Če bi bila gola ponovitev vidnega sveta, bi se slika pomešala med samimi stvarmi sveta in na njej ne bi imeli kaj odkriti, na njej nas ne bi nič presenetilo. Prav zato, ker podoba stvari ne le imitira, marveč jih prestavlja v drugačen prostor in jih rekonstruira po nekem določenem pravilu, se lahko sploh naučimo videti stvari. Pretenzija po realizmu je nesmiselna. Vsaka prava podoba šteje za abstrakcijo. Če nam načrt mesta naredi iz omrežja ulic nekaj inteligibilnega, to ni zato, ker bi imitiral mesto, temveč zato, ker ustvari prostor, v katerem lahko izkusimo to mesto in kjer vidno postane berljivo.

V tem pogledu igra perspektiva pomembno vlogo. Različni pristopi k prostoru, ki jih omogoča, so kot nekakšni filtri, prek katerih gledamo to, kar nas obdaja; vsak od njih nam pusti razločiti nekaj, česar ne bi znali zagrabiti drugače.

Proust je o svojih knjigah dejal: »Ravnajte z njimi kot z očali, ki so usmerjena navzven, in če vam ne ustrezajo, pač vzemite druga!« Enako bi tudi perspektiva morala dopustiti videti jasno, odpirati obzorja. Ne reproducira kompleksnosti vidnega, temveč sprosti izstopajoče elemente, izvabi kontraste, tako da pogledu ponudi orodja za branje sveta.

Prevod: Aljoša Kravanja