

Strukturalistička čitanja – *painting* vs. *picture*

Apstrakt: Cilj ovog rada je ukazivanje na dve temeljno različite strategije slikarske prakse, odnosno dva podsistema slikarstva: *picture* i *painting*. Ovo razlikovanje se može sprovesti u okvirima semiotičkih i semioloških analiza koje su se u teoriji razvijale pod uticajem strukturalizma. U prvom delu rada dat je osnovni uvid u lingvističku osnovu strukturalističkog koncepta, da bi se zatim, kroz semiotiku Julije Kristeve i semiologiju Rolana Barta, postavila teza o mogućnosti analogne rekonceptualizacije semiotike/semiologije slikarstva. U nastavku, ukazuje se na konkretne koncepte strukturalne analize koji su na primerima umetničke prakse, koja je vremenski koincidirala s razvojem strukturalizma, akcentovali opoziciju *picture-painting*. Pokazuje se, međutim, da su različita strukturalistička čitanja bitno uslovljena nestabilnim odnosom osnovnih elemenata u pikturalnom objektu, odnosno delu slikarstva.

Ključne reči: strukturalizam, slikarstvo, semiologija, semiotika

Uvod

Strukturalizam, kao izuzetno uticajan interdisciplinarni pokret u teoriji, nastajao je u Francuskoj pedesetih godina 20. veka i vrlo brzo se raširio po evropskom kontinentu i Sovjetskom Savezu, najpre kroz lingvistiku i antropologiju, a zatim i kroz druge discipline, kao što su psihoanaliza i teorija književnosti. Pod strukturalizmom se može podrazumevati široko shvaćen postupak analiziranja i istraživanja tvorevina kulture uz primenu različitih strukturalnih modela. Budući da se pojam strukture ne odnosi na empirijsku stvarnost, već na konstruisane modele koji zastupaju stvarnost, za strukturalizam se može reći da je relativistička teorija koja je, međutim, po metodološkoj strogosti bliska formalnim naukama. Predmet strukturalizma su sinhroni, aistorijski poredak i njegove binarne opozicije kao najjednostavniji modeli (na primer označitelj i označeno) i njihovi međusobni odnosi. S druge strane, uprkos kritikama koje su došle od nekih poststrukturalističkih pokreta, antiesencijalizam strukturalizma se određuje kao “izraz logike modelovanja oblika i njihovih predstava” (Šuvaković, 2011: 679).

Nastanak strukturalizma se vezuje za dva izvora: savremenu lingvistiku izvedenu iz lingvističke teorije Ferdinanda de Sosira (Ferdinand de Saussure) i strukturalnu antropologiju Kloda Levi-Strosa (Claude Lévi-Strauss). Danski lingvista Luj Hjemslev (Louis Hjelmslev) je 1944. godine oblast strukturalne lingvistike definisao kao “skup istraživanja zasnovanih na hipotezi da je naučno opravdano opisati jezik kao nešto što prevashodno predstavlja autonomni entitet unutrašnjih zavisnosti, ili jednom rečju, strukturu” (Pleynet, 1985: 19). Hjemslev dalje naglašava da se kroz analizu jezika, kao tako shvaćenog entiteta, stalno izdvajaju delovi koji se recipročno uslovljavaju i koji se mogu definisati samo preko odnosa sa drugim delovima. Ovakva definicija jezika, koja je ujedno bila reakcija na isključivo istorijske interpretacije, za Kloda Levi-Strosa postala je vodeće načelo u težnji da zasnuje “potpuno objektivnu” antropologiju kao semiotičku nauku. Međutim, francuski kritičar, Marselin Plejne (Marcelin Pleynet), skreće pažnju na to da stalna lingvistička referenca, koja se provlači kroz svaki teorijski strukturalizam u humanističkim naukama, unosi promene, ne samo u okviru naučne discipline, već i u sam referencijalni pojam, ali čini se, i u sam objekt proučavanja. Drugim rečima, kada se lingvističke metode prenesu u teoriju i kritiku umetnosti, onda se umetničke paradigme i njihovi izrazi sagledavaju kao sistemi kompleksnih odnosa strukturalnih elemenata, koji se dalje mogu raščlanjivati u podsisteme.

Semiotičke i semiološke analogije

U novijim teorijskim razmatranjima semiotika se određuje kao nauka o znacima i značenju koje može biti i lingvističkog i vanlingvističkog porekla. Semiologija se definiše kao nauka o nastajanju, prenošenju, funkcionisanju i transformisanju znakova i značenja u društvenom životu. U tom smislu, semiologija se može odrediti i kao semiotika kulture (Šuvaković, 2011). Drugim rečima, semiotika i semiologija se u naučnoj literaturi često upotrebljavaju kao analogni termini, naročito kada predmet analize ne pripada lingvističkom polju. Tako, na primer, semiologija slikarstva, koju su krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina XX veka razvijali švajcarski semiolog Luj Maren (Louis Marin), francuski teoretičar Žan-Luj Šefer (Jean-Louis Schefer) i francuski istoričar umetnosti Marselin Plejne, predstavlja složeni sistem koji uključuje konceptualizacije proistekle iz istorije umetnosti, ikonoloških studija, lingvistike, semiotike, strukturalističke i psihoanalitičke metode analize. Temeljni problem semiologije slikarstva leži u činjenici da ne postoji utvrđeni, kodifikovani, tehnički metajezik slikarstva, tako da se ona najčešće određuje kao intertekstualna teorijska praksa koja uspostavlja veze između slike i kulture. Zato pikturalni objekt može postati predmet semiološke analize samo u okviru nekog sistema, odnosno problemskog okvira u kome bi se istraživao.

Iz ugla formalnih i strukturalnih proučavanja prirodnih lingvističkih jezika, semiotičari su razvili i metode koje su primenjive i na druge prakse označavanja, između ostalog i na slikarstvo. Međutim, već se sama zamisao znaka razlikuje od zavisnosti da li je reč o modernističkom slikarstvu, avangardnim istraživanjima u likovnoj umetnosti ili konceptualnoj umetnosti koja takođe može da uključuje i slikarske prakse. Za takozvanu semiotičku umetnost, na primer, koja se razvija ranih sedamdesetih godina XX veka, karakterističan je stav da umetnička dela nastaju “iz otkrivanja, saznavanja, kritike, narušavanja i ponovnog stvaranja kulturalnih i umetničkih kodova” kao i da “prirodu umetnosti treba teorijski objasniti kontekstom umetnosti semiotičkim modelima i semiološkim deskripcijama” (Šuvaković, 2011: 640).

U tom ključu treba razumeti i kada Julija Kristeva (Юлия Кръстева) u svom eseju “Ekspanzija semiotike” (1967) ukazuje na potrebu da semiotika svoje polje delovanja proširi i na *sekundarne uobličavajuće sisteme*. Ti sistemi su shvaćeni, pre svega, kao semiotičke prakse označavanja organizovane na jezičkim osnovama, ali unutar komplementarne, specifične strukture, koje do sada nisu bile predmet istraživanja. Osim toga, Kristeva problematizuje pojam znaka¹ i zapaža da označavajuće prakse teško mogu da izbegnu simbolizam, te da u krajnjem ishodu dolazi do izjednačavanja simbola i prakse. Tradicionalna evropska književnost još od vremena renesanse predstavlja primer ambivalentnosti takvog procesa. Po Kristevoj, do ukidanja osnovnog postulata S=P može doći jedino kada se označavajuće prakse koje nisu normativne, odnosno simboličke, svesno počnu obavljati kao takve. U tom smislu, pasivni, marginalni govori, koji su do sada predstavljali izraz ili odraz, u modernizmu počinju da izlažu svoju strukturu, intencionalno gradeći jednu novu semantiku, koja onda, povratno, semiotici kao eksplikativnom sistemu, pruža mogućnost za drugačija “raščlanjivanja” (Hristeva, 1974). Analogno primerima iz oblasti književnosti, ova rekonceptualizacija semiotičkih kompleksa može se jasno sagledati i iz ugla slikarske prakse kroz uvođenje dva podsistema – *picture* i *painting*². *Painting* se u tom smislu pojavljuje kao praksa označavanja koja kroz utvrđenu proceduru jasno izvodi i prikazuje svoju specifičnu jezičku strukturu. S druge strane, ako se struktura jezika posmatra kao potencijalna beskonačnost³, *picture* može postati objekt semiotičke analize.

1 Julija Kristeva naglašava da se pojam znaka ne može primenjivati na sve prakse označavanja. Posledica takve nekritičke primene je, sa jedne strane, eliminisanje onih dimenzija praksi koje nisu simboličke, u vidu dijade znak ≠ praksa, i, sa druge strane, modifikovanje označavajućih praksi koje nisu normativne u normativni, simbolički okvir. Opširnije o ovoj temi videti u: Hristeva Julija, Ekspanzija semiotike, u: *Treći program RB*, br. 4, Beograd, 1974: 329-345

2 U engleskom jeziku glagol je primaran u odnosu na imenicu i to kako etimološki, tako i semantički. Imenica je nastala od glagola, tj. glagol je istorijski stariji. Semantički gledano, imenica je pojmovno zavisna o glagolu, tj. da bi se definisao pojam *slika*, potreban je pojam *slikati*, ali ne i obrnuto. U slučaju reči *painting*, samo kontekst rečenice definiše njenu gramatičku, odnosno glagolsku ili imeničku funkciju i precizira joj značenje.

3 Kristeva tu strukturu jezika otkriva u pesništvu i marginalnim označavajućim praksama.

Osim toga, važno je naglasiti da strukturalna analiza nije usmerena ka obradi umetničkog dela kao sredstva saznanja, za razliku od hermeneutičkih i fenomenoloških istraživanja gde je “temelj vidljive činjenice slike” uslov za saznanje umetničkog dela (Boehm, 1980: 66), strukturalna analiza deluje u okvirima interpretacije pojedinačnog dela u kome istražuje odnos sadržaja, forme i smisla⁴.

Opozicija između *picture* – *painting*, shvaćena kroz razliku semiotičkih i semioloških elementa u sistemu slikarstva kao umetničke discipline, aktuelizovala se još u četrdesetim godinama 20. veka, u spisima Barneta Njumana (Barnett Newman), a kasnije je bila podupirana kroz visoki modernizam grinbergovskog tipa s ambicijom da se ojača pozicija autonomnog umetničkog dela. U Njumanovom slučaju ta razlika treba da se razume kao razlika između reprezentacije i prezentacije. Po rečima Artura Dantoa (Arthur Coleman Danto), *picture* stvara iluzivni prostor u kome su reprezentovani različiti objekti. *Picture* se gleda kroz transparentnu površinu koja je nalik prozoru; posmatra se virtuelni prostor u kome su raspoređeni i komponovani razni objekti (Danto, 2002). Takav koncept potiče iz renesanse, iz doba nastanka štafelajnog slikarstva, kada se *picture* može shvatiti kao pozorišna scena u kojoj vidimo predmete i ljude uhvaćene u akcijama za koje znamo da se ne događaju u prostoru u kome se sami nalazimo. *Picture*, u tom smislu, posreduje između gledaoca i objekta u slikovnom prostoru. S druge strane, *painting* ima neprozirnu površinu poput zida, s kojom se uspostavlja direktan, neposredan odnos. Dok *picture* reprezentuje uvek nešto drugo, *painting* predstavlja sebe.

Ukidanjem iluzivnog prostora i odnosa na reprezentacionom nivou, *painting* se prezentuje u istom prostoru u kome se nalazi i posmatrač. Tako, na primer, Barnet Njuman zahteva gledanje svojih dela iz neposredne blizine, bez distance, dok se Ed Rajnhard (Ad Reinhardt), dosledno svom radikalnom redukcionizmu, zalaže za izolaciju svojih radova od okruženja. Rajnhard nije želeo da napravi prelaz od slikarske prakse do konceptualnih jezičkih istraživanja, mada je svoja načela najčešće temeljio na principu isključivanja: “Jedini način da se kaže šta apstraktna umetnost ili *art-as-art* jeste, je da se kaže šta ona nije” (Reinhardt, 1982: 31). Iako će teorija i kritika ubrzo pokazati drugačije viđenje stvari, pozni radovi Njumana i, naročito Rajnharda, trebalo je da budu shvaćeni kao jedinstveni, autoreferencijalni, često strukturalno nedeljivi objekti bliski minimalnim lingvističkim jedinicama⁵.

Kada Rajnhard 1957. godine dogmatski postavlja svojih dvanaest pravila za novu akademiju, koja će ubrzo rezultirati tautološkom formulom *art-as-art*, Rolan Bart (Roland Barthes) u svom eseju “Mit danas” daje primer prizora koji se posmatra

4 Opširnije o ovoj temi videti u: Heinridh, 1988: 8-38

5 Grupa Art & Language, na primer, smatra da takva vrsta slikarstva ne može da isključi mogućnost različitih asocijacija, pa čak ni figuraciju. Ono jedino može da se odupire pokušajima da bude navođeno u prilog neke pretpostavljene specifične identifikacije (Harrison, 2001: 143-144).

kroz prozor automobila i naglašava naizmeničnost podešavanja prema prozoru i prema predelu. Prozor će istovremeno biti prisutan i prazan, dok će predeo biti nestvaran i pun. Na isti način, po Bartu, funkcioniše mitski označitelj, poslednji član prvog semiološkog lanca (smisao) i prvi član mitološkog sistema (forma), u kome je forma prazna, ali prisutna, dok je smisao odsutan, ali pun. Između smisla i forme nikad nema protivrečnosti iz jednostavnog razloga što se oni nikad ne nalaze u istoj tački: „smisao je uvek tu da predoči formu; forma je uvek tu da udalji smisao“ (Bart, 2013: 196). Primenjujući ovu šemu na pozne radove Njumana i Rajnharda, mogli bismo da ispratimo podešavanje ili prelaz od *picture* do *painting*:

	1. označitelj	2. označeno
Jezik	3. znak (smisao) - <i>picture</i> I označitelj (forma) - <i>painting</i>	II označeno (pojam) - <i>Art as Art</i>
Mit	III znak (značenje) - <i>Slika[rstvo] visokog modernizma</i>	

U bartovskom ključu, mitološki znak može postati novi označitelj u sledećem lancu transformisanja znakova i značenja. Poststrukturalistička kritika visokog modernizma će ubrzo izvršiti nova (pre)označavanja i to u više pravaca. Tako se zamisao znaka i procesa označavanja u postmoderni određuje kao okruženje i element veštačke prirode savremenog doba koje je determinisano kulturom (Šuvaković, 2011: 795). Znak je u tom kontekstu nepostojan i određen kroz potrošnju značenja.

Strukturalna analiza – slika - čitanje - tekst

Sa učvršćivanjem strukturalizma kao dominantnog interdisciplinarnog teorijskog pravca do početka sedamdesetih godina XX veka, pored Barta, strukturalnom analizom likovnih umetnosti i, uže, slikarstva, bavili su se i Žan-Luj Šefer i Marselin Plejne u Francuskoj, ali i drugi teoretičari koji su povremeno preuzimali strukturalističke metode, kao na primer, Filiberto Mena (Filiberto Menna) u Italiji.

Marselin Plejne će se u eseju “Slikarstvo i ‘strukturalizam’” (1968) najpre kritički postaviti prema neadekvatnim terminološkim analogijama koje su preuzimane iz lingvističkog strukturalizma i primenjivane u istoriji i kritici umetnosti, a zatim će, po uzoru na koncepte teksta i intertekstualnosti Julije Kristeve, načiniti distinkciju između *sistema slike* i *sistema slikarstva*. Pri tome, Plejne sistem shvata kao složeni semiološki odnos strukturalnih elemenata, a lingvističkoj redukciji suprotstavlja pojam leksije Žan-Luj Šefera kao “makroskopske jedinice čiji je cilj da determiniše sve referirane nivoe teksta” (Pleynet, 1985: 22). Naime, u pokušaju da precizno sprovede strukturalnu analizu slike i prevede je u lingvističke kodove, Šefer najpre uspostavlja složeni odnos slika-čitanje-tekst u kome nije moguće izdvojiti ekvivalent maloj lingvističko-fonetskoj jedinici. Da bi uvažio svu kompleksnost unutrašnjih zavisnosti strukture slike, od mreže privida do mreže prikazivanja tog privida, Šefer kroz pojam leksije zapravo izlaže način na koji se jezik i njegova logika umnožavaju u nedogled i to unutar čvrstog strukturalističkog okvira. S druge strane, pojam leksije takođe otvara mogućnost i za šire interpretacije.

Sistem slike, koji je prethodno izložio Šefer u ogledu “Čitanje i sistem slike” (1967) i koji se pre svega odnosi na “klasičnu” sliku, podrazumeva odslikavanje i umnožavanje sistema jezika, monokularnu redukciju znaka na nivo aktivnosti čula vida koja, po mišljenju Plejne, ukida svaku mogućnost transformacije⁶. *Slika* se pokazuje kao reprezentacija sistema jezika, govora i njegovih metafizičkih pretpostavki i u tom smislu je suprotna svakoj produktivnoj praksi. *Sistem slikarstva* se odnosi na modernističke slikarske prakse i ništa ne reprezentuje, on je produkcija i transformacija. “Ako *slika* dejstvuje kroz predstavljačke i dodatne jedinice (objekt), *slikarstvo* dejstvuje putem umnožavajućeg odnosa, razlike, pulzije, brisanja (boje). Ako *slika* uspostavlja jedno simbolično apstraktno viđenje, *slikarstvo* ponovo uspostavlja višedimenzionalnu stvarnost aktivnosti označavajuće oblasti” (Pleynet, 1985: 25). Pod uticajem francuskog postrukturalizma, Marselin Plejne poziva na promišljanje produktivnih transformacija,

6 Kao odličan primer semiološke analize, treba pomenuti jedan od ranih tekstova Žan-Luj Šefera “Scenografija jedne slike”, čiji je uvodni deo “Nizovi, uloge, figure” prvi put objavljen u časopisu *Tel Quel* 1966. godine, a kod nas, u prevodu Lj. Gligorijevića, u časopisu *Umetnost*, već 1968. Kroz opsežnu analizu slike italijanskog renesansnog slikara Parisa Bordonea “Igrači šaha”, Šefer pokazuje kako složena igra binarnih elemenata zapravo stvara izvesno zamućenje značenja u slici. Naime, logika označitelja u ovoj slici funkcioniše kroz stalno odlaganje, pri čemu se binarni elementi uvek, takoreći, međusobno promašuju i stalno prenose u druge organizacijske strukture i kodove. Karakterističan rezultat semiološke analize jeste formula koja u ovom konkretnom slučaju sažima sva metonimijska ulančavanja i vezuje sve elemente slike:

“Čovek je taj (B2) koji (A2)

raspoložuci simbolima (A1) ulazi u igru (A2)

jer su simbolički i njegovo telo (B) i njegove radnje (A).”

Ovaj sistem međusobnih zavisnosti i stalnog odlaganja značenja za Šefera predstavlja važno ishodište svake semiološke analize. Opširnije o ovoj temi videti u: Schefer, Smith, 1995.

odnosno transformatornih razlika u odnosu prema historiji do kojih dolazi na ideološkoj, tekstualnoj i teorijskoj ravni u sistemu slikarstva pri prelasku iz monokularne perspektive na mnogostrukost decentriranog, rasredištenog viđenja.

Dajući jedan od prvih prikaza radova američkih minimalističkih umetnika iz ugla evropske kritike, Plejne kritički primećuje nedoslednost u njihovim programskim načelima i staru ideološku uslovljenost njihovih radova, te u izvesnom smislu anticipira neke prakse postminimalizma. Povodom radova Roberta Morisa (Robert Morris), Plejne kaže: “Učiniti da forma ogledalne slike (metaforička reprodukcija figure) pređe u sliku ‘stvarnosti’, staviti formu u jednu sliku ili je staviti u prostoriju, to na kraju znači preći sa metafore na metonimiju – ostajemo u istoj retorici” (Pleynet, 1985: 31).

Metonimija vs. metafora

Početak sedamdesetih godina, pod već izmenjenim okolnostima kasnog modernizma, Filiberto Mena će, povodom pitanja odnosa lingvističkog strukturalizma i konceptualne umetnosti i analitičkog slikarstva, u svom tekstu za katalog izložbe “Razmišljanje o slikarstvu” (1973), ukazati na zajedničku težnju definisanja komunikativnih sistema koji su izgrađeni na strogo uslovljenim relacijama između pojedinih elemenata tih sistema. U tom smislu, Mena će nešto kasnije istaći distinkciju između *picture* i *painting* i tvrditi, slično prethodnicima, da *picture* postoji pre svega na narativnom planu kao prikazivanje i kao emocionalni izraz. *Painting*, nasuprot tome, deluje na pretežno strukturalističkom nivou, odnosno prvenstveno kroz sistematsku analizu vlastitih sastavnih delova. Međutim, Mena dalje tvrdi: “Ako umjetničko djelo, ili točnije, umjetničku komunikaciju promatramo kao djelovanje dvojne polarnosti metafora-metonimija, možemo reći da prijelaz od ‘picture’ do ‘painting’ ukazuje na premještanje karaktera komunikacije na drugu od tih retoričkih figura” (Denegri, 1974: 58). Kako ističe Ješa Denegri, gledalac je uključen u “postupak ispitivanja komunikacije”, srazmerno prenosu njegove pažnje, sa momenta uživanja u završnom efektu na analiziranje procesa formiranja dela. Može se reći da sama procedura tog procesa ima metonimijski karakter, jer određene operacije refleksivnog karaktera poprimaju osobine novonastalog umetničkog dela, na sličan način kao što je to evidentno u konceptualnoj umetnosti. Takođe, treba naglasiti da teorija komunikacije, u opštem smislu, upravo zavisi od usmeravanja pažnje istraživanja na područje označitelja (Hristeva, 1977).

Mena će ubrzo svoja gledišta izložiti u knjizi “Analitička linija moderne umetnosti” (1975) u kojoj će se čvrsto založiti za strogu objektivizaciju umetničkog jezika i njegovih formalnih struktura koje se očitavaju kroz umetničku praksu. Povodom radova Roberta Rajmana (Robert Ryman), on eksplicitno kaže: “Reč je o svodenju na *slikarstvo-slikarstvo*, ili bolje reći na *čin slikarstva* vođen izrazito samorefleksivnom

analitičkom pažnjom” (Mena, 2001: 15). Drugim rečima, prelaz sa *picture* na *painting* je u radovima analitičkog slikarstva izvršen do krajnjih konsekvenci. Smeštajući *painting* u semiotički poredak, kroz prethodno utvrđenu konceptualnu proceduru samog slikarskog akta, moguće je izdvajati i analizirati veze između bazičnih strukturalnih jedinica pikturalnog znaka. Mena vidi oštru razliku i diskontinuitet između “primarnog teksta” i “beskonačnih tumačenja”, a konceptualna istraživanja mu pružaju potvrdu da se čak i tautologija odriče ontološke potvrde istovetnosti stvari sa samom sobom: “Znak više ne pripada svetu, već u potpunosti – jeziku” (Mena, 2001: 15).

Zaključak

Filiberto Mena je u svom nastojanju da iskustva strukturalizma primeni u likovnoj teoriji i kritici ostao čvrsto vezan za umetničke prakse koje slede “analitičku liniju” modernizma. Međutim, pluralitet umetničkih praksi i slikarstva kao posebnog, složenog podsistema, ukazuje na mnoge pukotine u pokušajima da se strukturalizam, a naročito lingvistički strukturalizam, nekritički primeni na proučavanje dela slikarstva. Poseban problem je nedostatak utvrđenog, tehničkog metajezika slikarstva, tako da se različiti modeli strukturalne analize, kao što su semiologija ili semiotika, primenjuju u širim intertekstualnim, odnosno kontekstualnim okvirima. Poststrukturalistička kritika će, zahvaljujući autorima, kao što je na primer Rozalind Kraus (Rosalind Krauss), između ostalog, pokazati ideološku, odnosno diskurzivnu osnovu modernizma i izvesti “optičko nesvesno” kao prodor fikcionalizacije i telesnog u vizuelno polje. Rozalind Kraus smatra da se dela slikarstva geometrijske apstrakcije, sistemskog i analitičkog slikarstva, od kojih su mnoga nastala upravo u duhu i vremenu dominacije strukturalističke teorije (od Eda Rajnharda do Agnes Martin), temelje se na rasteru koji ima šizofrenu strukturu (Šuvaković, 2009).

Kao što je to pokazala Šeferova studija, različiti modeli strukturalne analize, čija sprovođenja podrazumevaju uvažavanje specifičnosti procedure i konteksta, do određene tačke se mogu primeniti na pojedinačna dela slikarstva, unutar aistorijskog strukturalističkog poretka. Čini se, međutim, da čvrsta logika dijagrama ipak mora da računa na nestabilnost odnosa osnovnih elemenata u sistemu. U pokušaju da se različita strukturalistička čitanja prate u odnosu na konceptualnu opoziciju *painting* – *picture* (koja se istorijski može sagledati i uporedo s prelaskom strukturalizma u postrukturalizam⁷), uočava se stalno uspostavljanje vrednosne hijerarhije, isključivanje kroz razliku, intencionalnost, uticaj narativa, istoričnost i slično. *Painting*, u izvesnom

7 Tako, na primer, Dejvid Karijer (David Carrier) u kritici strukturalističkih radova Rozalind Kraus, između ostalog, tvrdi da istorijski proces može da se prikaže atemporalno, ali je taj način pogrešan ukoliko je cilj da se prikaže promena (Carrier, 2002).

smislu, počinje da se rasteže u odnosu na druge tekstove, a *picture* može da se raščlani, zahvaljujući interdisciplinarnoj aparaturi. Iz strukturalističkog ugla, danas se ne može isključiti polisemičnost označitelja pikturnog ili ikonografskog znaka. Dihotomija *picture – painting* može još jedino da predstavlja izraz modelovanja spektra unutar kojeg se izvode različita mapiranja i čitanja pojedinačnih praksi savremenog slikarstva.

Literatura:

1. Bart, Rolan. (2013). *Mitologije*. Loznica: Karpos.
2. Bulatović, Dragan (1988). “Tema broja: Ka načelima tumačenja slikarstva”, u: *Gledišta – časopis za društvenu kritiku i teoriju*, 3-4, mart-april, Beograd, 3-114
3. Carrier, David. (2002). *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism, From Formalism to Beyond Postmodernism*, Westport: Preager.
4. Danto, Arthur C. (2012). “Barnett Newman and the Heroic Sublime,” *The Nation*. Retrieved December 10, 2014 from the World Wide Web <http://www.thenation.com/article/barnett-newman-and-heroic-sublime>
5. Denegri, Ješa (1974). “Pred jednom novom pojavom: primarno slikarstvo”, u: *Život umjetnosti*, br. 21, Zagreb, 52-62.
6. Harrison, Charles. (2001). *Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art & Language*. Cambridge: The MIT Press.
7. Hristeva, Julija. “Ekspanzija semiotike”, u: *Treći program RB*, br. 4, Beograd, 1974, 329-345.
8. Lützer, Heinrich (1988). “O položaju nauke u umetnosti, Lorenz Ditman: stil/ simbol/struktura”, u: *Gledišta – časopis za društvenu kritiku i teoriju*, 3-4, mart-april, Beograd, 8-38
9. Mena, Filiberto. (2001). *Analitička linija moderne umetnosti*. Beograd: Clio.
10. Pleyne, Marcelin. (1985). *Ogledi o savremenoj umetnosti*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
11. Reinhardt, Ad. (1982). “Art-as-art”; u: Johnson H, Ellen (prir.): *American Artist on Art from 1940-1980*. Boulder: Westview Press, 31-36
12. Schefer, Jean Louis, Smith, Paul. (1995). *The Enigmatic Body: Essays on the Arts*. New York: Cambridge University Press.
13. Šefer, Žan-Luj (1968). “Nizovi, uloge, figure”, u: *Umetnost: časopis za likovne umetnosti i kritiku*, br. 15, Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 45-49
14. Šuvaković, Miško (2009). “Nova istorija umetnosti”; u: M. Šuvaković i A. Erjavec (prir.): *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Atoča, 815-837
15. Šuvaković, Miško. (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.

Structuralist readings – *painting vs. picture*

Abstract: The aim of the paper is to point to two fundamentally different strategies of painting practice, that is, to two subsystems of painting: *picture* and *painting*. This differentiation can be made within the framework of semiotic and semiological analyses which have developed in theory under the influence of structuralism. The first part of the paper offers a basic insight into the linguistic foundation of structuralistic concept, and then sets a thesis about the possibility of analogue reconceptualisation of semiotics/semiology of painting through Julia Kristeva's semiotics and Roland Barthes' semiology. In addition, it points to the concrete concepts of structural analysis which have accentuated the opposition *picture-painting* with the examples of art practice concurrent to the development of structuralism. However, what is revealed is that various structuralist readings are significantly subjective to unstable relationship between the basic elements in the pictorial object, that is, in the work of painting.

Keywords: structuralism, painting, semiology, semiotics