

Classification of visual tropes in the visual semiotics of Group μ (Part One)

Nora Atanasova Goleshevska

Institute for Creative Civil Strategies,

artes.liberales@gmail.com

Съвременните визуалните изследвания, разбрани в широкия смисъл на интердисциплинарни изследвания на визуалната култура, мислена като единството от споделени образи, налични визуални медии, колективни начини на виждане, институционални форми на репрезентация, разпространени в конкретно публично пространство се разгърщат в северноамерикански контекст (Т. Мичъл, М. Джей), в немската философска херменевтика на образа (Г. Бьом, Х. Бредекамп, Х. Белтинг), британските социосемиотични изследвания (Крес и ван Люин), политическата теория на демокрацията (Сартори), историческата антропология на образите (К. Бърк). Те са „пост-историческа“ рефлексия относно визуалността, характерна за съвременните дебати в хуманитаристиката. (Краят на изкуството, творбата), в които разбирането, че "социалното поле е визуално конструирано" (Мичъл), мисли визуалността (визуалните образи, практики, свидетелства) като феномен, който в зависимост от различни обусловености (исторически, комуникативни, технологични, икономически) исоциални употреби, създава/моделира социални нагласи, формира ценности, конструира общности, документира поведения. Обособяването на визуалността като граница на интердисциплинарното изследователско поле, дава възможност за прилагане на различни подходи към социалната критика и анализа, както на проблемите на съвременната култура, така и на културната история.

През ХХ в. в реторическата парадигма се разгърща от автори като Кенет Бърк, Ролан Барт, Групата μ , Пол Рикъор и др., чиито анализи експериментират с реторическата методология на терена на различни области на културата, от литературата до визуалните изкуства. Тази трансформация разширява приложението на реториката до традиционно далечни ѝ области. Разработените модели на реторически анализ на визуалната образност, са принос към техниките за изследване културата, а част от този инструментариум е формулиран в наличните класификации на визуалните тропи, които в качеството си на методика на анализ на визуалността, демонстрират потенциала на семиотичните подходи към съвременна културна история и социална критика. Сред значимите предложения за класификация на визуалните фигури е тази на белгийската Група μ , състояща се от интердисциплинарния екип на лингвиста Жан-Мари Клиненберг (Jean-Marie Klinkenberg), биохимика Франсис Едъолин (Francis Edeline) и специалиста по естетика Филип Менге (Philippe Minquet). Творческата им биография започва в края на 60-те години на ХХ в. с мащабно изследване, озаглавено „Обща реторика“, което извежда йерархия на функциите на езика, в която водеща роля заема съобщението и неговата реторическа

функция. (Група μ, 1986:55). Изследването установява реторическата функция на езика като трансцендентна по отношение на останалите езикови функции, откривайки възможност за изследване на реторическите проявления във всички видове вербална комуникация, а с помощта на семиотичния подход - и при невербалните комуникативни системи. В резултат, през втората половина на 70-те години., екипът от Лиеж публикува анализ, на поетическия език („Реторика на поезията“), към който прилага принципите на общата реторика. В началото на 90-те излиза и третото им мащабно изследване - Трактат за визуалния знак, целящо да конструира метаезик, адекватен на визуалните текстове и комуникация.

Общата визуална семиотика на Групата μ, изложена в Трактата за визуалния знак формулира методологически ресурс за целите на изследвания, осъществени на границата между теорията на визуалната комуникация, семиотиката и естетиката, следвайки мащабния замисъл на трите, последователни изследвания на екипа. Трактатът излага тяхната визуална семиотика, разгърната под знака на структуралистката версия на неореториката, конструираната реторика на фигурите [la néo-rhétorique des figures], чиято основна задача е редефинирането на понятието за троп, конструирано на основата на понятието за фигура. (Рикьор, 1994:192) В термините на неореториката тропите се мислят като фигури на субституция на нивото на думата, чийто механизъм на действие се описва чрез понятието отклонение. Като отклонение на нивото на думата, (семантично преобразуване), тропът представлява локално отклонение, но стемежът на Лиежката изследователска програма е да приложи този концепт към други операции, които съгласно структуралистката семиотика се случват на различните нива на езикова дейност (на нивото на фонемите, морфемите, фразите и на дискурса). За Група μ, различни по съдържание и форма реторически фигури се формират при осъществяване флукутация между категориите „език“ и „реч“, като последната се мисли като поле на флукутация на т.нар. „нулева степен“. Реторически фигури има щом, в резултат от речевата дейност на говорещия се манифестира отклонение от нулевата степен. (Рикьор, 1994:195).

Специфика на франкофонската теория на визуалната семиотика е обвързаността им с филологическата, но философска теория на неореториката. Методологическите релации на производните им визуални семиотики се отнасят до езикознанието (Сосюр и Якобсон), лингвистиката (Йелмслев), антропологията (Строс) и общи за течението постановки, формулирани от Барт, Греймас, Женет, Дюран, Тодоров и Флош. В тази връзка, особеностна модела, предложен в Трактата е стремежът да формулира нова визуална семиотика/реторика на образа, преодоляващи лингвистичния империализъм в интерпретацията на визуалната комуникация. В тази връзка Лиежката теория за визуалния знак предлага систематичен изследователски проект за визуална семиотика, разгърната в контекста на франкофонския модел на изследване на визуалната комуникация и култура. Изведени са семиотичните нива на визуалността следвайки задачата да дефинират йерархичните модели на визуално знакопроизводство, посредством установяването на общите правила на

визуално-реторическите трансформации. Така Лиежците обобщават инструментите за "четене" на визуални текстове, след което - анализират собствено реторическите измерения на визуалните текстове и визуалната комуникация. В този пункт, най-значим пронос на Трактата е изведената класификация на визуалните еквиваленти на реторическите фигури, които представителите на Групата μ разглеждат като комуникативни стратегии, реализиращи се в различни исторически и културни контексти.

Лиежците, мислят визуалната семиотика като обща семиотика, анализираща теоретичните проблеми на знаковия обмен, осъществяван посредством визуалния канал. Зад това настояване стои класификация на семиотиките предложена от Умберто Еко, съгласно която те се делят на общи, частни и приложни. Тази класификацията цели овладяване на семиотичното поле, осъществено съобразно динамичното съотношение между две величини: степен на абстрактност на теоретичните принципи и степен на конкретност на изследвания предмет. Обектът на общата семиотика е неустановим за семиотичното поле, тъй като нейната цел е да отговори на въпроса дали съществува единна система от правила, единен подход, способен да обхване всички знакови явления, наблюдаеми в семиотичното поле. (Еко, 1984:51) От тази перспектива общата семиотика претендира за статут на философска дисциплина., а при изясняването на статута на визуалната семиотика като обща семиотика следва да се има предвидименно тази постановка. Още повече - сред важните цели на Трактата е постигнато на синтез на частните интерпретативни подходи в изучаването на визуалните феномени. Трактатът се стреми именно към нов прочит, удържащ в единство позиции на иначе разнородни дисциплини като гещалт психологията, философията на изкуството и съществуващите вече изследвания по семиотика на образа, чиято интерпретативната раздробеност се отнася до частната приложимост на всяка от изброените дисциплини.

Лиежката версия на неореториката конструира структуралистката теория на визуалната семиотика, основана на отказ да постави знак за равенството между категориите визуален и иконичен знак. С тази нагласа Трактатът критикува понятието за иконизъм, дефинирайки визуалния език като система от всички видове визуални знаци (не само иконичните) и възможните знакови отношения, между тях. Така визуалната семиотика на лиежкия екип разграничава визуалния от лингвистичния знак, настоявайки визуалния език да се мисли като различен от лингвистичния. Чрез тази дистинкция Групата μ изследва и обобщава нормите на знаково производство (визуалната семиотика) и механизмите за отклонение от тези норми (визуалната реторика).

Съществено следствие от отказа да се постави знак за равенството между категориите визуален и иконичен знак е отричането на референциалната структура на визуалната комуникация и схващането, че визуалният знак не е иконичен по необходимост. На тази основа Групата μ отнася иконичния визуален език до репрезентации на обекти в света, а пластичния визуален език - до измерението, в което формите, цветовете и текстурите означават сами по себе

си. Оттук и втората линия на демаркация от Парижката семиология - настояването на автономията на двата класа знаци о отричането на тяхната йерархична подчиненост. В резултат, класификацията на визуалните реторически фигури предложена от екипа от Лиеж минава отвъд лингвистичния редукционизъм на Парижката семиотична школа, като интерпретира както иконичните, така и пластичните реторически фигури, обобщавайки механизмите на пораждање на смислови отклонения както при иконичните, така и при пластичните знаци.

За Лиежкия модел на структуралистка визуалната семиотика, категорията визуален знак е теоретичен конструкт, основан на фундаменталната за зрителното опозиция иконичен-пластичен знак. На негова основа, визуалното изложение (образът) е категорията, използвана, за да обозначи актуалната визуална комуникация, при която визуалното изказване е съвкупност от различни (иконични и пластични) визуални означаващи, композиращи в крайна сметка един визуален текст. Акцентът, при разбирането за комуникация, поставен върху самото съобщение фокусира Групата ѝ върху поетическата функция на езика. Те заместват яacobсоновото разбиране за поетическа функция със схващането за реторическа такава, приемайки я за трансцендентна по отношение на останалите езикови функции. Оттук и второто настояване на лиежката неореторика - съобщението не е просто един от (шестте) компонента на комуникацията, а резултат от тяхното взаимодействие и следователно - реторическата функция на езика се разгръща както по отношение на самото съобщение, така и по отношение на езиковия код, според който то е било продуцирано. Нещо повече - реторическата комуникация е възможна само чрез дълбинното модифициране на кода, на който се основава едно съобщение. Употребата на реторическите фигури пък оказва дълбок ефект при изграждането на получателя на съобщението. (De Leone, 2008:116)

Постулирането на реторическата функция като определяща за всички изграждащи комуникацията елементи приема, че реторическото измерение на общуването се отнася както до операциите, съставлящи самото съобщение (като проекция на парадигматични или синтагматични правила), така и тези, третиращи комуникационния канал, транслиращ съобщението, или до подателя (делението писател/автор в литературното изказване). Съгласно модела, изведен в Обща реторика, на формално ниво, визуалната реторика се основава на принципите на вербалната. С установяването на общите правила за пораждање на визуално значение, екипът от Лиеж всъщност изяснява нормите на визуално знаково производство, които реториката трябва да преодолее. Както и Парижкия кръжок, на формално ниво, реторическият ефект на образа се търси по линията на заместване, осъществено между два елемента, в резултат на което единият от елементите заема мястото на другия. Крайната цел на Трактата обаче е класификация на визуалните реторически фигури, валидна за всеки тип реторика, т.е. такава, която не се ограничава до метафората, която Групата ѝ не се стреми да подчини на строга дефиниция. За разлика от "лингвистичния редукционизъм" на Барт обаче, търсената класификация на визуалните реторически фигури следва да интерпретира и пластичните реторически фигури.

Съгласно дефиницията на Групата μ , визуалните фигуриса механизъм за пораждаване на разлика между вижданото и осъзнаваното. Подобно на вербалните, те представляват фигури на субституция, действащи чрез отклонение от нормата на визуално знаково производство. Това отклонение е реторическият механизъм, мотивиращ процес на интерпретация, на чиято основа от степента на възприетото [degré perçu] се формира степента на разбиране [degré conçu], отразяваща ефектите на смисъла, продуциран чрез операция по заместване. Отклонение се постига толкова по-лесно, колкото по-затворена е знаковата система, в която то се поражда. В тази връзка, Трактатът извежда норми на визуално означаване, определяни като общи когато става дума за правила на означаване, валидни за всички изображения и като частни, в случаите, когато те са формулирани в конкретно изображение и следователно цвят именно нарушаването на общите норми. Реториката е регулирана трансформация на елементите на едно изказване, при която възприемащият диалектически съотнася степента на възприетото [degré perçu] на елемент, изведен в изказването, към една втора степен на осъзнаваното [degré conçu]. Реторическият ефект се търси във възприемането на отклонение/различаване от нормата, манифестирано в степента на възприемане [degré perçu], върху която получателят на съобщението наслаждава/проектира една втора степен на разбиране [degré conçu].

Всяка реторическа операция протича в три обособени фази: произвеждане на отклонение (алотопия); идентификация на алотопията и преосмислянето на произведеното смислово отклонение. (Gruppo μ , 2007:156) Авторството на термина алотопия принадлежи на Групата μ . Алотопията антоним на изотопията - еднозначното разбиране, получено в резултат на повторението на две еднакви семи. Алотопия е налице когато два основни смислови белега [semes] си противоречат един на друг така, че водят до две несъвместими тълкувания. За Лиежкия екип именно от това разкъсване на изотопията зависи реторическият ефект на едно съобщение. Групата μ апликира и двете понятията по отношение на своето разбиране за визуална реторика, чиято специфика е акцентът, поставен върху определен набор от операции, влизащи в релация помежду си, съгласно ясни правила, (не върху, действия, възникнали на случаен принцип). Първият иконичен пример за алотопия, посочен от лиежкия екип се демонстрира в серия колажи на немския художник Макс Ернст - *Rencontre de deux souris*.



Макс Ернст - *A Week of Kindness*, 1933г.

В посочените изображения едновременно представяне на глава и тяло се приема като конститутивно за една изотопия, понеже възприемащия лесно обединява двете детерминанти в ранг от по-висок ред. Благодарение на тази изотопия, посочените колажи лесно нарушават правилото за изобразяване на човешко същество, като по този начин иконичното изказване, конструирано в посочените графики, се възприема от наблюдателите именно като алотопия, установена между типа - "птича глава" и типа - "човешко тяло", върху което тя е изобразена. Преосмислянето на така конструираната алотопия се финализира, след като птичата глава се разтълкува като денотирано иконично ниво [degré perçu], представено на мястото на очакваната глава на съществото, чието тяло се извежда на нивото на осъзнаването [degré conçu]. (Gruppo *μ*, 2007:162)

Изчерпателната класификацията на визуалните реторически фигури изисква идентифициране на правилатата, по които се конструира и по които въз/действия изобразенето, както при пластичните, така и при иконичните изказвания. Тяхната функция е да ръководят наблюдаващия, при формулирането на заключение, че дадено визуално изказване е разбираемо или граматически неприемливо. Втората задача на класификацията е обобщаването

на отношенията, установени между степента на възприятие и тази на осъзнаване (на конотиране и денотиране, на виждано и осъзнавано). Извеждането на отношенията между тези две нива на визуално изразяване позволява разграничаването на реторическата фигура и гарантира ефекта и ефикасността на едно визуално икаждане. За екипа от Лиеж същността на отношението между двете нива на визуална комуникация зависи от две променливи: правилата на областта, върху която се прилага реторическата операция и самата реторическа операция. (Gruppo μ, 2007:156)

Подчертавайки, че реторически смисъл е видим в изказвания, чиито знаци зависят от силно формализирани кодове, белгийските семиотици акцентират на семиотичното разграничение между силно и слабо кодифицирана семиотика, с чиято помощ определят пластичната семиотика като слабо кодифицирана семиотика. При нея трудността за дефиниране се мисли като пряко следствие от трудността да бъде определена т.нар. нулева степен - т.е. да се специфицира като дискурс, сведен до есенциалните си семи. Оттук и следствието, че рефлексията относно механизмите на функциониране на визуалната реторика, на автономните системи на пластичните и иконични знаци, би била завършена, ако се допълни чрез осмислянето на начина, по който нулевата степен функционира, в рамките на двете самостоятелни системи на визуално означаване. За да обясни възможностите на пластичната реторика, Трактатът разграничава обща и локална нулева степен. (Gruppo μ, 2007:158)

Дефинирането на механизмите на действие на визуалната реторика води до ековото разграничение между силно и слабо кодифицирана семиотика, благодарение на което се отчита невъзможността на установяване на нулева степен, при пластичния знак. Оттук и необходимостта от пояснение на начините на функциониране на нулевата степен по отношение на иконичните и пластичните знаци, за което Трактатът въвежда допълнителна дистинкция - между общата и локална нулева степен. Според екипа от Лиеж, начините за стабилизиране на общите и локалните нулеви степени, при силно и при слабо кодифицираните системи е различен, което води до следствието, че са различни и моделите на функциониране на реторическите фигури, в рамките на двата типа системи.

Лесно е кодифицирането или декодифицирането на реторическите фигури, в рамките на силно кодифицираните системи, защото условията за тяхната ефикасност зависят единствено от познаването правилата, по които функционира конкретната система. Слабо кодифицираните знакови системи обаче се отличават с отсъствие на предварително фиксиран код, а тази отлика обезсмисля позоваването на каквито и да било правила. На пръв поглед, тази особеност на пластичните знакови системи, създава риск от формулиране на прибързаното заключение, че в рамките на слабо кодифицираните семиотични системи не може да се предизвикват отклонения, които да бъдат идентифицирани и преосмислени. Реторически изменения обаче са невъзможни и тук, т.к. пластичното е семиотично, т.е. има способността да асоциира конкретни план/форми на израза с план/форми на съдържанието. Тази

формална възможност на пластичните знакови системи води лиежките семиотици до заключението, че пластичните визуални изказвания все пак могат да продуцират задоволително стабилен код. Това налага необходимостта от въвеждането на допълнителна дистинкция, в помощ на лиежкаата визуална семиотика, която се отнася до категорията нулева степен - сведеният до есенциалните си семи дискурс. Това определение визира разликите между обща, локална и прагматична нулева степен. Общата нулева степен се отнася до предварителното познаване на кода на системата и засяга лексикалните компетенции (напр. дефиницията на думата пия), когато става дума до вербалния език и енциклопедичните компетенции, (напр. моделите на човешкото тяло), когато става дума за визуалната комуникация. За Групата μ , ситуацията на визуалното знаково производство е усложнена, т.к. за разлика от вербалния език, изясняването на принципите на визуалната реторика изисква определянето на два виданулеви степени. Втората от тях е определена като локалната нулева степен - основана на изотопия, която се приема за вътрешна на конкретно изказване.

За целите на Трактата, Групата μ адаптира към терена на визуалното, въведеното от структуралната семантика на Греймас понятие за изотопия, постулирайки, че в рамките на визуалната комуникация изотопията се отнася до случаите, в които визуалните съобщения представят семи (минималните признати в семантиката, смислови единици), т.е. знаци, чието значение кореспондира на едно цялостно изказване. Следвайки паралела със словестния език, екипът от Лиеж установява, че както в лингвистичната, така и при визуалната смисло продукция, изотопията се дължи на редундантност: на семи (в лингвистичните системи) или на детерминанти или трансформации (в сферата на видимото). (Gruppo μ , 2007:163)

На тази основа Групата μ демонстрира как пластичните визуални изказвания могат да продуцират задоволително стабилен код когато, в рамките на пластичните знакови системи са установявани локални "нулеви степени". В тези случаи се приема, че локалната нулева степен е изводима от изотопията и именно тя е тази, която произвежда реторичен ефект, докато общата нулева степен се дефинира като само едно от нейните състояния на съществуване. Примерите на екипа от Лиеж засягат работи на Мондриан, Васарели, Жан-Мишел Фолони др. За целите на анализа, лиежките теоретици поясняват, че в силно кодифицираните системи локалната нулева степен се извежда от контекстуални механизми и зависи от съществуването на обща за системата нулева степен. (Т.е. да може едно изказване да бъде разпознато като изотопия, и друго като алотопия) Освен, че и индикира локалните нулеви степени, изотопията позволява и точното локализиране на алотопията. При слабо кодифицираните системи, подобна обща нулева степен не е налична, поради което задачата за идентифициране както изотопиите, така и алотопиите, се пада единствено на изказването. При този вид семиотични системи обикновеното прекъсване на последователността (единството) на изказването не създава автоматично реторическа фигура, т.к. пластичните изказвания се реторични

дотождана, доколкото съумяват сами да формулират и да представят в себе си някакво правило. (Gruppo µ, 2007:164)

За Лиежкия екип извеждането класификацията на визуалните реторически фигури изисква установяване на реторичността на визуалните съобщения, отнесена до три категории: основа, изобразен елемент, инвариант. Група µ приема, че в изказването, съдържащо фигури, теоретично са отграничени две части. Първата от тях е наречена основа, определена от факта, че не е била обект на модификации. Вторият реторичен компонент в изказването - частта претърпяла реторически операции, наричана изобразенелемент [elemento figurato] е разпознаваема, благодарение на конкретни маркери. Степента на възприетото [degré perçu] в частта, претърпяла реторически операции, удържа определено отношение със своята нулева степен или със степента на осъзнатото [degré conçu]. В терминологията на Трактата това отношение се нарича опосредстване [mediazione], основано на удържането на обща за двете степени, в междинна област, наречена инвариант. На свой ред инвариантът представлява такава обща област, гарантираща възможността елементът, претърпял реторически операции, да бъде декомпозиран в единства от по-нисък ред. Възможността за подобна артикулация позволява инвариантът да бъде идентифициран посредством преосмисляне на съвместимостта между основата и частта, претърпяла реторически операции.

Съвместимостта между основата и елемента се изчислява благодарение на редуваността на изказването, позволяваща едновременното установяване и преосмисляне на отклонението. Редуваността е резултат от препокриване на различни правила, действатщи едновременно върху едно и също единство на изложението. Докато в сферата на лингвистиката, редуваността се отнася до различните правила (фонетични, синтактични, морфологични и семантични), кръстосващи се в една и съща морфема, то в областта на зримото нещата се усложняват. При иконичните изказвания, кодът се създава от репертоара на типа, като за всяко изобразено единство се каталогизира серия от подединства, които са детерминанти, класифицирани от по-императивната до по-поливалентната. В следствие, редуваността при зримото е по-сложна от лингвистичната - типът на иконичния знак "глава" може да получи много трансформации: черно-бяла репрезентация, рисунка с молив, без те да затрудняват разбирането. (Gruppo µ, 2007:166)

Според лиежката визуална семиотика, статусът на типа при пластичното изображение е още по-специфичен, т.к. съгласно своята дефиниция, то няма референт и следователно не може да бъде интерпретирано по отношение на един код. Както бе изтъкнато обаче, пластичните изказвания са все пак семиотични, понеже успяват да асоциират форми на изразяването и форми на съдържанието. Именно тази особеност на пластичното знакопроизводство води до следствието, че пластичните изказвания могат да продуцират същински код, който да е стабилен, дотождана, че отклоненията от този код да подлежат на възприемане и преосмисляне. Макар, че не винаги е достатъчно интересубективна и поради тази причина - рискова, Трактатът приема, че създадената по този

начин редундантност е достатъчна, за да позволи реторическото функциониране на слабо кодифицираните, пластични знакови системи.

Като основен реторически критерий, заложен в образуването на визуалните реторически фигури лиежката визуална семиотика идентифицира отклонението, продуциращото смислов излишък. То се ражда или в резултат на непринадлежност по отношение на едно правило на знаковата система, каквото е общата нулева степен, или по отношение на правило, установено с конкретно визуално изказване (т.нар. локална нулева степен). Групата ѝ усложнява модела си, като въвежда идеята, че непринадлежността, и следователно отклонението от -нулевата степен, биха могли да бъдат разгледани във връзка с един по-широк контекст, чиито ред е прагматичен. Прагматичният контекст индикира ситуативността на визуалните съобщения, като стабилизира един по-особен вариант на локалната нулева степен. Прагматичният контекст е физическото място, на което се верифицира срещата между съобщението и наблюдателят.

Прагматичната нулева степен засягавизуални изказвания, които се превръщат във фигури само по отношение на конкретни ситуации или реалности, определяни като външни на съобщението. Такива изказвания представляват проектирана изотопия и специфичното при тях е, че напреженията между двата полюса на подобни реторически единства се дължат на употреби, наложени в полето на културата. Във вербалния език така функционират всички пословици, поговорки и идеоматичните изрази. Пример за механизма на функциониране на прагматичния контекст е следното изображение, при което, в зависимост от това, дали е в учебника по физика (като т.нар. спектър на светлината) или в контекста на улично шествие, то би получило коренно различни интерпретации.



На практика изказването на иконичното и пластичното ниво на визуалната комуникация са едновременно представени, а това означава, че в рамките на едно визуално съобщение, означаващите на едно иконично единство съвпадат с

означаващите на едно пластично единство и обратното. Това съвпадение се приема за една от спецификите на визуалната комуникация. В случаите, в които става дума за прилагане на правилото за едновременност по отношение на изказвания, които са единствено пластични, става въпрос за съвпадение, свързано с параметрите на пластичния знак. Тогава на хомогенността на формата съответства хомогенност на цвета и в такъв случай говорим за начин да се продуцират фигури в термините на перцепцията: една фигура, чиито очертания (контур) я държат диференцирана от фона се ражда от разпознаването на хомогенни зони на цвета и на текстурата. (Gruppo μ , 2007:168)

Очевидността на реторическите фигури се предполага от редуваност на минималните означаващи единици, в трите реда на пластичното - този на цвета, този на формата и този на текстурата. От значение в случая е, че освен иконопластичната едновременност се въвежда и второ правило на едновременност, което е чисто пластично.

Настояването за самостоятелно дефиниране на нивата на иконично и пластично знаково производство, води Трактата до идеята, че двойствеността на визуалната комуникация е фундамент, на който визуалният език организира двете автономни единства в единна граматика. Нейното формулиране позволява ситуирането на обща реториказримото, съгласно която всеки реторически акт се установява като разширяване на възможностите на семиотичния свят:

За изясняването на граматиката на визуалния език екипът от Лиеж извежда и трети вид отношения между визуалните знаци, а именно: иконо-пластични отношения. Ако примерите за означаване на иконичното ниво на визуалния език се основават на това, че конститутивните за знаковия обмен елементи винаги реферират към обекти от действителността, в пластична реторика на визуалния език, се въвеждат нерепрезентативни пластични елементи, които сами по себе си представляват механизъм на знаков обмен. Още по-интересен обаче е случаят на иконо-пластични отношения, които представляват мост между двете нива на визуалния език. Именно в тези случаи реторическият механизъм се основава на съвместната употреба и на иконични и на пластични елементи.

Групата μ приема иконопластичната организация за най-разпространена във фигуративното изкуство. При иконопластичното отнасяне се добавя ред или безредие а природата на това добавяне е реторична. На практика, пластичният и иконичният знак не съществуват разделно, а се поддържат един друг. Пластичното ниво е феноменологично ниво, означаващото на иконичния знак, позволяващо самата идентификация. На свой ред, веднъж идентифицирано иконичното позволява да се придаде определено съдържание на пластичните елементи, външни на иконичния тип. (Gruppo μ , 2007:202)

С въвеждането на опозицията между иконичен и пластичен знак, Трактатът осъществява методологически ход, допускащ възможността за структурален анализ на взаимодействието между двата вида визуални знаци. Това допускане е фундамент за построяването на общата визуална реторика. Така, за лиежката неореторика на образа, реторическата структура на визуалните

съобщенията се изгражда от различни типове градивни единици, едновременно взаимодействащи си в съобщенията. На базата на техните възможни взаимодействия, Трактата формулира своята класификация на фигурите във визуалния език.

Иконични, пластичните и иконо-пластични визуални фигури

Първата цялостна систематизация на визуалните реторически фигури е изведена през 70-те години на ХХ в. от френския структуралист Жак Дюран. Неговата класификация адаптира неореториката към сферата на визуалното, преосмисляйки го в термините на структурализма. В синхрон с тенденциите на времето, изследването на Дюран се фокусира върху анализа на репрезентативни за буржоазната култура феномени и посредством наблюдение и анализ на повече от 2000 печатни реклами, колегата на Барт извежда класификация на визуалните фигури в рекламата. Изследване стига до заключението, че в голямата си част, най-оригиналните и находчиви идеи в съвременната реклама не са продукт на романтически митологеми като "гениалното хрумване" или "брилянтната идея", т.к. демонстрира как креативността и ефективността на анализирани визуални рекламни изображения в действителност представляват резултат от визуалната транспозиция на реторически фигури, каталогизирани и широко използвани през последните 2000 години. Така се оказва, че изобилието от класически реторически фигури е резултат от ограничен брой класически реторически операции. (Durand, 1983: 31)

Дюран търси въздействието на рекламите в употребата на реторически изразни форми - реторически фигури които той приема като престорено нарушаване на нормата. Ефективността на тези реторически фигури се конструира на основата на нарушаване на нормите на езика, нормите на морала, на обществото, на логиката или психическата реалност, като именно този принцип на изграждане на визуалната метафора кара рекламата често да престъпва нормите на "добрия език". В логиката на Парижката школа реторическите фигури са дефинирани като реторически операции, които започват с проста пропозиция /обикновено твърдение/ и изменение на определени елементи на тази пропозиция. Поради тази причина, предложената от него версия на визуалната семиотика (реторика на образа) стъпва на два аспекта на изменението: изменение, засягащо вида на операцията и на вида на отношението, чрез което са свързани елементите, конструиращи реторическите фигури. Следвайки Барт, в духа на структурализма, Дюран свежда всички възможни отношения, между компонентите на визуалните тропи до базовите отношения: подобие [similarity] и различие [difference]. За двете фундаментални операции са определени: операцията по добавяне [adjunction] (при която един или повече елементи са добавени към твърдението, като специфичен случай тук попада добавянето на идентични елементи, т.е. повторението) и отстраняването [deletion] (при което един или няколко елемента са отстранени от пропозицията). (Durand, 1983:33)

Анализът на Дюран се основава на лекционен курс на Ролан Барт, който разделя реторическите фигури на две големи фамилии: метаболи- при които означаващото е заместено с нещо друго - игра на думи (метафора, метонимия)

и паратакси(безсъюзни свързвания), при които нормалните отношения между последователни знаци са модифицирани (анафора, елипсис, анаколут и т.н). Първите са определени като парадигматични, а вторите - като синтагматични. И тук изобилието от класически реторически фигури се интерпретира като резултат от ограничен брой операции, основани на реторически отношения. Реторическите фигури са дефинирани като реторически операции, които започват с проста/обикновена пропозиция/твърдение и изменение на определени елементи на тази пропозиция. Изменението е възможно в два аспекта: изменение, засягащо вида на операцията и на вида на отношението, чрез което са свързани елементите, конструиращи реторическата фигура. Две са фундаменталните операции: аджункция [adjunction] или операция по добавяне, при която един или повече елементи са добавени към твърдението (като специфичен случай тук попада добавянето на идентични елементи, т.е. повторението) и отстраняване [deletion], при което един или няколко елемента са отстранени от пропозицията/твърдението/изображението. Субституцията [substitution] в заместване, което може да се анализира като отстраняване, последвано от допълнение - един елемент се отстранява и после се замества с друг. Прегрупирането [rearrangement], се състои в две взаимосвързани замествания: замяна на два елемента в твърдението.(Durand, 1983:35)

Класификацията на Дюран идентифицира две фундаментални дихотомии, определящи отношението между елементите в реторическите фигури. Първата е дихотомията, установена между категориите подобие[similarity] и различие[difference]. Втората е опозицията между солидарност/единство[solidarity] и противопоставяне[opposition]. Двата елемента ще са в отношение на противопоставяне, ако принадлежат на парадигмата, ограничена до тези термини (напр. мъж/жена, ангел/дявол), ще са в отношение на различие, ако принадлежат на парадигма, която включва и други термини, и в отношение на идентичност/тъждество, ако принадлежат на парадигма, конституирана само от един термин. Понятието за парадигма може да се обвърже с това за трансгресия, ако се допусне, че двата термина от една и съща парадигма нормално не фигурират в едно твърдение/пропозиция. Трансгресията е слаба, ако двата термина са в отношение на различие (просто съвпадение); силна, ако те са в отношение на противопоставяне (при сблъсък на два противоположни се елемента); и много силна, ако двата елемента са твърде идентични (при удвояване на един и същ елемент). Така на базата на елементарните отношения, които свързват съответните елементи в системата на рекламата, се установява, че две пропозиции/твърдения могат да се свържат както следва: идентичност/тъждество[identity], подобие[similarity], противопоставяне[opposition], различие [difference].

Групата ѝ приема класификацията на визуалните реторически фигури на Дюран за непълна, т.к. засяга само интерпретацията на иконичното ниво на визуална комуникация, като третира единствено комерсиални, печатно разпространявани реклами. За разлика от това разбиране, екипът от Лиеж настоява, че визуалните

фигури освен на нивото на иконичната репрезентация, продуцират смисъл и на пластичното ниво на визуалната комуникация. В резултат, Групата μ приема, че иконичните реторически фигури се конструират посредством иконична редувантност, а пластичните фигури генерират смисъл благодарение на нерелеренциална редувантност, функционираща на нивото на пластичното знакопроизводство. На формално ниво, класификация на визуалните фигури изведена от Групата μ, постулира две измерения, характерни за визуалната модалност на комуникацията. Първото от тях се отнася до присъствието на обекта, а неговите възможни стойности са съответно присъствие или отсъствие. Второто измерение засяга обектните връзки, чиито стойности на свои ред могат да са на свързаност или прекъснатост. При кръстосаното им свързване се получава още един таксономичен ред.

Следвайки Обща реторика, Трактатът разглежда визуалните реторически фигури по отношение на степента на възприеманото [degré perçu], т.е. на действително присъстващото във визуалния текст (*figura in praesentia*) - критерий, правещ възможно класифицирането на реторическите ефекти, проследими на степента на осъзнаването [degré conçu] (т.е. на произведените смислови ефекти, отсъстващи от визуалния текст (*figura in absentia*)). Така лиежката класификацията държи сметка за степента, в която конотираното е действително налично в текста. (Gruppo μ, 2007:169). Цел на дихотомията *in praesentia - in absentiae* да установи наличие или липса на елементи в рамките на тълкуваното изображение. На нейна основа Групата μ приема, че ако два елемента са подложени на сравнение, по начин такъв, че и двата са репрезентирани, отношението между тях е отношение на присъствие (*in praesentia*). Същото разграничение се прилага и при сравнение между елементите, отсъстващи от изображението (*in absentia*), т.к. фигурите *in absentia* са такива реторически фигури, при които налице е степента на (зрително) възприетото, но отсъства тази на осъзнатото. В този случай иде реч за елементи, които са задочно представени, но отново като свързани или разделени. В този случай се въвежда идеята за частично или пълно отсъствие на елементи от сравнението [comparé].

Измерението на присъственост се отнася както до изображения, в които два различни обекта са представени в конкретен образ, така и до случаите, в които само един от обектите е представен, но така, че да укаже очебийното отсъствие на липсващия друг обект. Пример за такова отношение са визуалните хиперболи, които възникват когато изображението представя един преувеличен обект, чиито размери се възприемат като нереалистично големи. Сходен е и случаят с прекомерното умаляване на даден изобразен обект, което би могло да се приеме за пример на визуална литота. Този тип отклонения се приемат за реторически, само ако се изходи от предварително известен консенсус относно на нормалния размер на показвания обект. Следователно би могло да се приеме, че нормалният размер на обекта е този, който отсъства от изображението, но присъства като тип, т.е. своего рода "ментален образ".

Трактатът установява, че изведеното в Обща реторика, разграничаване между фигури *in praesentia* и фигури *in absentia* е недостатъчно за разбирането на реторическите ефекти на визуалната комуникация. Недостатъчността му се определя от факта, че във визуалния език често се установят случаи на съотнасяния, в които се удържат само някои от елементите. Типичен пример, онагледяващ тази специфика на визуалната реторика е постерът кафе Черна котка [Chat Noir coffee] на белгийския художник Джулиан Кей.



Julian Key, *Chat Noir coffee*, 1966

Разбирането на механизма на производство на този тип визуални фигури кара лиежкия екип да усложни опозицията *in praesentia* и *in absentia* с още една дихотомия. Тя се отнася до специфичната за визуалните изказвания особеност да позволяват изразяване на едновременност, за разлика от лингвистичните изрази, за които се приема, че единствено възможна е времевата последователност. Функцията на тази втора, конститутивна за визуалната семиотика и реторика дихотомия, е да определи локуса на реторическите операции. Тя се отнася до факта, че в рамките на едно визуално изказване, две (или повече) съвкупности от (иконични или пластични) означаващи, могат да се манифестират на едно и също или на съседни места.

Чрез установяването на измерението, засягащо обектните връзки, Трактатът дефинира, че изображените обекти може да са представени като свързани [conjunction], което означава, че по някакъв начин конструират хибриден, хомоспациален обект. Вторият начин за тяхното представяне в

рамките на визуалното изказване е представянето на изображените обекти чрез прекъснати [disjunction] връзки (обектите просто са представени един до друг или един над друг). В случаите, в които показаните елементи са представени на едно и също място се приема, че между тях е установено отношение на свързаност [conjunction], а в ситуациите, в които тези елементи са представени един до друг отношението между тях е отношение на разделяне/прекъсване [disjunction].

1. Иконични и пластични визуални реторически фигури

Дихотомията между присъствие и отсъствие, както и тази между отношенията на прекъснатост и отношенията на свързаност се дължат на многоизмерния характер на изображенията - особенност, отличаваща визуалния от словесния език. Иначе казано, става дума за възможността заедно да се появят две единства, без да заемат едно и също място. Като изхожда от двете фундаментални за визуалната комуникация дихотомии, Групата μ класифицира четири реторически операции, дефинирани като модалности на проявяване на реторичния инвариант. Тези реторически операции формулират възможните отношения, в които различните видове визуални знаци могат да влизат помежду си, в рамките на визуалните (иконични и респективно пластични) фигури:

Начин Поле		In Absentia Conjoint (IAC)	In Praesentia Conjoint (IPC)	In Praesentia Disjoint (IPD)	In Absentia Disjoint (IP)
		Лингвистично	Тропи	Думи-куфар	Сравнение, рима
З р н т е л н о	Иконично	Иконични тропи	Иконични взаимпрониквания	Иконични удвоявания' съчетавания	Прожти иконич
	Пластично	Пластични тропи	Пластични взаимпрониквания	Пластични удвоявания' съчетавания	Прожти пластич

Модалности на проявяване на реторичния инвариант, Група μ ,

1.1 Визуални тропи. In Absentia Conjoint /IAC/

Първият вид визуална реторическа фигура, изведена в Трактата изобразява свързване и отсъствие (in absentia). Тя събирателен модел на различните визуални тропи (метафори, метонимии, синекдохи). Клинкемберг приема, че между различните тропи, метафората е фигурата, която в най-голяма

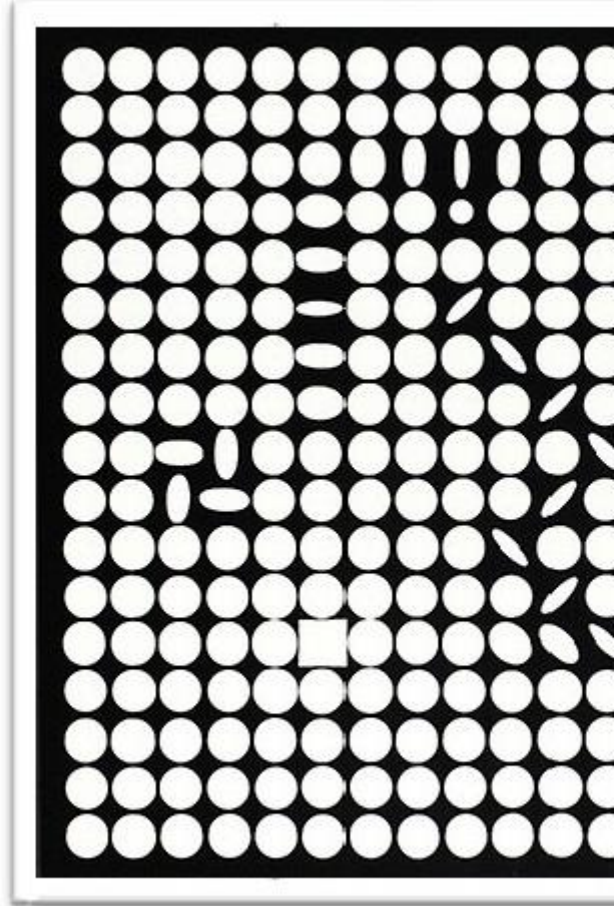
степен позволява конструирането на нови енциклопедични връзки, въвличайки максимална част от чертите, произтичащи от репрезентацията на референта в степента на възприемане в степента на осъзнаването му.

При обяснението на механизма на визуалните тропи се постулира, че по подобие на вербалните те, представляват фигури на субституция, действащи чрез отклонение. В рамките на тяхната дефиниция, фигура (метабола) представлява всяко изменение, предизвикано в някой от факторите на речевата комуникация (за лиежките неореторици съществуват фигури на участниците в комуникацията, фигури на кода, фигури на референциалното съдържание и т. н.), а тропът винаги представлява семантично преобразуване. Фигура от този вид е налице, когато степента на възприеманото [degré perçu] заема същото място като степента на осъзнаването [degré conçu], като последната на практика отсъства от визуалното изображение. Двата термина разменят семи, а на база семантично разглабяне, между тях се установява семантичен обмен. Така в случая на визуалните тропи, отклонението от нормата на репрезентация се представя в част от визуалното изказване, под формата на конфронтация между съвкупности/снопове на вътрешните и външни детерминанти. (Gruppo μ, 2007:172)

Свързаното отсъствие (задочно свързване) се отнася до всички форми на визуално представяне, комбиниращи в едно и също изображение/репрезентация знакови единства, между които се установява пълна субституция. Вербалните еквиваленти на тази реторическа фигура са тропите. В полето на визуалната комуникация, Групата μ открива наличието както на иконични, така и на пластични визуални тропи. Примерът, даден от лиежките автори за да демонстрира иконичен визуален тропе рисуанка от комикса Капитан Кок на българския художник Georges Prosper Remi.



Ходж **Капитан Хадок** (иконичен троп)



Виктор Вазарели - "Betelgeuse"

В рамките на иконичния троп, една иконична редувантност, отнасяща се до познаването на типа „лице“, позволява да се постулира друг тип, вътре във възприетото иконично ниво "бутилка". Този втори тип се конструира от степента на осъзнаването (конотирано) ниво на изображението, а именно "зеница". В иконичния троп очи-бутилка иконичната редувантност (познаването на типа "лице") позволява върху нивото на иконично възприетото ("бутилка") да се постулира друг иконичен тип, конституиращ степента на осъзнаването ("зеница"). При пластичните тропи степента на възприемане съответства напълно на един тип, а налагането на втори тип, конструиращ степента на осъзнаване на визуалното изказване се дължи на правила, вътрешни за пластичното изказване. Пример за тази реторическа фигура, белгийските семиотици откриват в картината на Васарели "Betelgeuse", където поредици от кръгове са представени така, че при пресичането на някои поредици от кръгове, неочаквано се появява един квадрат.

Без да е фигуративна, картината на Васарели препраща към два типа (този на "кръга" и този на "квадрата"), които могат да се приемат за също толкова стабилни колкото и типовете "човек" и "крава", т.к. типовете представляват абстракции: В пластичния троп кръга-квадрат на Васарели, на основата на пластичната редувантност (ритъм) наблюдаващият постулира един осъзнаван/конотиран пластичен тип ("кръг") върху възприемаемата пластична

форма ("квадрата"). И в двата посочени случая на тропи, реторическата операция се приема за хомогенна, т.к се проявява на едно от нивата - иконичното или пластичното. Цитирания случай на иконичен троп е резултат от разпознаване на плана на израза и плана на съдържанието. Примерът за пластичен троп на свой ред е резултат от вътрешната на пластичното изказване редундантност, способстваща фиксрането на отношението между плана на израза и плана на съдържанието и в крайна сметка - разпознаването на вида на отношението между тях. Общото и за само пластичните и само иконичните тропи е, че при тях се разпознават и денотираното (степената на възприеманото) и конотирано (степената на осъзнаването) ниво, и редундантността, позволяваща да се фиксира и тяхното отношение, и неговия вид. (Gruppo μ , 2007:179)

1.2. Взаимопрониквания. In Praesentia Conjoint (IPC) или свързаното присъствие е реторическа модалност, при която в рамките на една и съща фигура са манифестирани две знакови единства. Вербалният пример, конструиран чрез отношение на свързаното присъствие (IPC) е думата куфар или контаминацията (комполит). В резултат на тази реторическа операция две съвкупности се представят съвместно, по начин такъв, че да заемат едно и също място, като така се припокриват взаимно. За разлика от иконичните и пластични тропи, при свързаното присъствие не става дума за пълната субституция, осъществена между два обекта/единства, а за тяхното обединяване. Именно поради тази причина визуалните фигури, постигнати чрез този тип отношения ще бъдат определени от изследователите от Групата μ с термина взаимопрониквания [interpenetrazioni]. С референция към терминологията на Умберто Еко, класификацията на екипа от Лиеж дефинира взаимопроникванията като своеобразни визуални еднорози. Примерът на Chat Noir coffee онагледява именно тази модалност на визуалното реторическо отклонение. Специфичното при подобно обединяващо представяне е, че осъществената между елементите субституция е частична. Пълен пример за приложението на този реторически механизъм лиежкият екип намира в изображението Слънце-Луна на Ешер, където двата иконични типа на дневна и нощна птица споделят един и същ контур.



Ешер, *Слънце и луна* - иконично взаимопроникване Площад "Сергел" в Стокхолм, *пластич*

Като пример за пластично взаимопроникване, Трактатът посочва стокхолмския площад Сергел. Лиежката класификация на визуалните фигури приема, че разликата между пластичните тропи и пластичните взаимопрониквания, се състои във факта, че използваните при пластичните взаимопрониквания форми (триъгълник и ромб, в случая с площад Сергел) не съответстват на никакъв стабилен тип, в резултат на което, те неизбежно отправят към други, близки до тях форми.

1. 3. Удвоявания. In Praesentia Disjoint (IPD) Третият тип визуални фигури, които екипът от Лиеж извежда е удвояването или разделеното присъствие. То се конструира посредством отношение на разделяне in praesentia и представлява фигура, при която на две отделни места се представят две различни знакови единства. Специфично за тази модалност на проявяване на реторическия инвариант е, че двата конструиращи фигурата елемента, заемат различни локуси, без да се взаимозаместват. За товатегизи визуални фигуриса наречени удвоявания, като двете отделни съвкупности практически установяват помежду си отношения на сходство. За словесни еквиваленти на разделеното присъствие се приемат сравнението и римата. Примерът, с който седемонстрира иконичното удвояване е изследването на перспективата, в картината на Магрид "Les promenades d'Euclide", онагледяваща как иконичните визуални изображения на две разделно прадставени знакови единства, могат да се възприемат като поддържане на отношения на сходство. (Gruppo μ , 2007: 174)



Рене Магрид - *Les promenades d'Euclide*



Рене Магрид - *Les promenades d'Euclide* (Ф)

При пластичните удвоявания, две налични знакови единства, всяко от които отговаря на един тип, са едновременно представени, като същевременно са налице контекстуални или прагматични механизми, въздействащи на възприемането така, че единият елемент се тълкува като трансформация на другия. Групата μ илюстрира такова едновременно представяне (съ-представяне) на две пластични семиотични единства - на кръга и квадрата - чрез мандала, чиято същностна особеност е, че функционира именно на нивото на визуалното възприятие. За Групата μ , реторическото отношение между кръга и квадрата в този случай се дължи на факта, е и двете фигури споделят един и същ център и се допират. Към този контекстуален по същността си фактор се добавя и един прагматичен, отнасящ се до определени постановки на индийския символизъм, съгласно чиято космогония кръгът описва космическия ред, а квадратът - човешкия. (Gruppo μ , 2007: 177)



*Наиратма Мандала – Втората половина на XVI век
(пластично удвояване)*

1. 4. Проектирани тропи. In Absentia Disjoint (IAD) Четвъртият тип визуална фигура, се конструира чрез разделение in absentia - отсъстващо разделение: На пръв поглед нивото на възприемане на този случай може да приключи на първо четене, но по-внимателното вглеждане в тази визуална фигура разкрива определени предварително-проектирано и първоначално незабележими изотопии. Задочно прекъсване/ Прекъснато отсъствие е наименованието на всички реторически операции, показващи един обект/знакова съвкупност, но където е налице друг обект, който без да е част от съобщението, е проектиран върху първия. Ярък пример за този тип визуални фигури са сублиминарните съобщения, изключително широко използвани в рекламата, чиито послания в най-често са сексуални. Несвързани и отсъстващи пластични фигури съществуват дотолкова доколкото фигурата от този тип се намесва в манифестираните пластични елементи. Т.к. нормите, които структурират пластичните знакови системи са иманентни на самите пластични изказвания те не могат да бъдат проектирани извън тях. Това налага изискването за интертекстуална, външна на изказванията, необходимост, проектирана от едно пластично изказване в друго. За Групата и примери, които онагледяващи този вид интертекстуални препратки се отнасят до визуални фактичности като корпус от картини на един и същ автор или последователност от архитектурни детайли.

Слабите връзки, установени от пластичните проектирани тропи ги правят не особено ефикасни, в случаите в които не прибъгват до голям брой външни детерминанти, относими до други (например вербални) семиотики, имащи способността да проектират върху пластичното изказване една друга изотопия. В логиката на Трактата идеалният пример за пластичен проектиран троп е би било платно, озаглавено "Кръг", на което е изобразен квадрат. Разбрането на този тип фигури изисква вършни на изказването дискурси (лингвистични изказвания, символични кодове), заместващи вътрешните характеристики на изказването. (Gruppo μ , 2007: 178)

2. Иконо-пластични визуални реторически фигури

Сред най-важните следствия от автономното лиежкото изследване на иконичното и пластично знаково производство, е извеждането на трети вид визуални фигури, определени като иконо-пластични. Те се характеризират с това, че са продуцирани на пластично ниво, но тяхната редундантност се случва на иконично ниво (или обратно - конструирани са на нивото на иконичните знаци, но редундантността им се намира на пластично ниво). Иначе казано, ако реториката на само иконичните и само пластичните реторически фигури е хомогенна, т.к. реторическите операции (както разпознаването на нивата на възприемане и осъзнаване, така и редундантността, която позволява да се фиксира тяхното отношение) се осъществяват в еднородни (само иконични или само пластични) знакови системи, то реториката на иконо-пластичните фигури е хетерогенна.

Т.к на практика иконичните знаци не могат автономно да се манифестират материално, т.к. те се актуализират посредством пластичните знаци.

Тяхната коекзистенция бе определена като съвместно съществуване/едновременност. Така, иконо-пластичната фигура е на лице в случаите, при които реторическото отношение се установява между два елемента на едно и също ниво на визуалната комуникация, а редундантността се постига на другото. Екипът от Лиеждава пример с реалистичното изображение на човешко тяло, върху което е поставена геометричната форма квадрат. Двата елемента са несъвместими дори на стилово ниво, т.к. различните видове изобразяване - схематичното и реалистичното, вече продуцират напрежение. За да бъдат обяснени иконо-пластичните фигури обаче е по-важно, че квадратът не отговаря на важни подопределения на типът "глава", каквито са кръговостта или поне криволинейността/заобленост. Така всъщност пластичният троп (глава-квадрат) е механизъмът, чрез който възприетата праволинейност се осъзнава като заобленост, които обаче са продуцирани благодарение на иконичния знаков ред.

На тази основа Групата μ класифицира и иконопластичните фигури, приемайки, че критериите, съобразно които се извежда тази класификация се различават от тези на иконичните и на пластичните фигури. При тях дихотомията *in praesentia* - *in absentia* продължава да е валидна, но не и тази между свързаност и разделност.

Място на свързване	И к о н и ч н о	П л
Начин на свързване		
In A b s e n t i a	Пластичен троп в иконичното	Иконичен троп
In P r a e s e n t i a	Пластично удвояване/съчетаване в иконичното	Иконично удвояване/съчетаване в пластичното

Иконо-пластични фигури

При иконопластичните визуални реторически фигури, двете нива винаги се проявяват като свързани съобразно правилото за редундантност, която при иконо-пластичните фигури се задейства на ниво, различно от това, на което се проявяват реторическите операции. С други думи, когато единствата са пластични, тяхната свързаност се дължи на иконичното изказване, а когато те са иконични - на пластичното изказване. Специфичният случай на пластичните удвоявания се отнася до тези изображения, при които две двойки едновременно представени единства, всяко от които би могло да бъде преосмислено в отношението си с другото. В този случай реверсивността/обръщаемостта, винаги присъстваща в реторическите фигури е гарантирана (макар и често да остава блокирана от контекста), а произхождащият от нея ефект е осцилацията/колебание.

2.1. Пластичен троп на иконично ниво.

При тази визуална реторическа фигура двете знакови единства са заместими по силата на редундантност на иконичния ред, но зависят от пластичното ниво. Пластичното измерение в случая, демонстриран по-долу се проявява на нивото на цвета. Изображението би могло да се приеме за иконичен (дори индексален) знак, понеже притежава всички характеристики на човешкия пръстов отпечатък. За разлика от предполагаемия "нормален" отпечатък обаче, този от изображението не е представен в обичайния индигово бял контраст, а е оцветен в цветовете на дъгата или още т.нар "цветен спектър".



Социални реклами на *LGBT* движението

В контекста на съвременната култура пръстовият отпечатък функционира като своего рода абстракция на идеята за идентичност, конструирайки по този начин един тип. По такъв начин, предложеното по-горе изображение всъщност се опитва да илюстрира тип хомосексуалната идентичност, като се отнася до едно хроматично подопределение /цветове на дъгата/. Така първото от трите посочени изображения поражда колебание между новия тип за пръстов отпечатък (идентичност), произведен на основата на употребата на цвета (и опозицията чернобяло/цветно) и един предполагаем, доминантен "нормален" (хетеросексуален) прочит. Това е възможно, понеже степента на възприемаемите пластични знаци /цветове на дъгата/ (Pr) се възприема в напрежение със степента на осъзнавания пластичен знак /индиговия цвят/ (Pc). Същият процес на пораждане на отклонение от обичайния смисъл е налице и в логото на московския гей прайд през 2011 година, което трансформира степента на осъзнаване (Pc) - хроматичното подопределение /златни/ (руски и православни) кубета, отново изпозвайки цветовата символика на степента на възприемаемите /цветове на дъгата/ (Pr). На същия процес на пораждане на отклонение от обичайния смисъл залага и логото на московския гей прайд през 2011 г., което трансформира степента на осъзнаване (Pc) - хроматичното подопределение /златни/ (руски и православни) кубета, изпозвайки отново цветовата символика на степента на възприемаемите /цветове на дъгата/ (Pr).

Друг пример за изображения, конструирани чрез същата реторическата операция е откриваем в различни социални реклами, оспорващи ГМО. В първия случай, "фотографията" на царица би могла да се възприеме като обикновен иконичен знак, ако част от зрънцата ѝ не бяха в цветове, неестествени за действителна

царевица. Така изображението създава колебание между нов тип за царевица, произведен чрез употреба на цветовете, и типа за "естествена" царевица, в резултат, на което степента на възприемаемите /ярки цветове/ (Pp) е в напрежение със степента на осъзнавания /жълт цвят/ (Pc). При второто изображение, пластичното измерение се проявява на нивото на формата, създавайки така колебание между нов тип за диня, произведен на основата на (зло)употребата с квадратната форма на динята, и типа за естествена диня. В резултат - пластично детерминираната степен на осъзнаване /сферата/ (Pp) се възприемаема в напрежение със степента на възприятието, определяна от формата на /куба/ (Pc).



2.2. Пластично удвояване в иконичното

Тази иконо-пластична фигура е представена чрез иконичното изображение на човек, чиято редуваност манифестира очи, уши, ръце, крака, които са подобни и симетрични, но при изобразяването ѝ авторът е решил да нарисова единият крак в червено, а другия - в зелено.

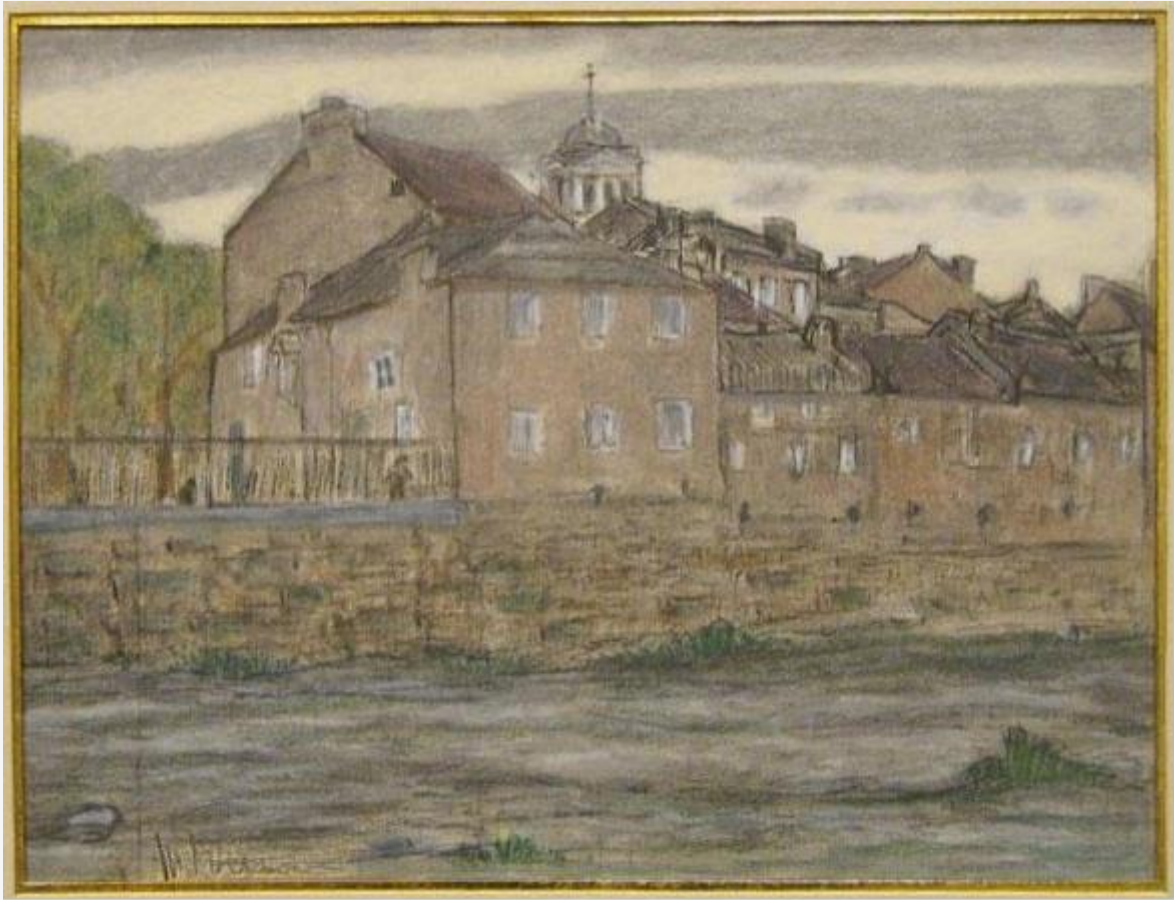
2.3. Иконичен троп в пластичното ниво

В този случай, хомогенността в изказването е резултат от пластичния семиотичен ред, т.е. пластично изложение. Към тази категория Трактатът отнася голяма част от архитектурните фризове, поредиците от капители и т.н., с уточнението, че дори и в случаите, в които характерът на повторените елементи е иконичен, редът на тяхното повторение е пластичен, т.к. е немотивиран от някакъв иконичен тип, както е при изображенията на стоножката или гръбначния стълб. Ако дадена композиция от капители формира своя ритъм на основата на повторение на човешки фигури, като в хода на тази последователност се появява фигура на животно, то може да се разпознае едно

иконично заместване, което установява тропологично отношение между животното и човека.

2.4. Иконично удвояване в пластичното

Съгласно изследването на групата и примерът за този тип фигура е изключително разпространен в европейската живопис. Той се отнася до пастелната творба *Индустриален пейзаж* на художника Морис Пирен.



Индустриален пейзаж, Морис Пирен

Картината изобразява индустриална зона, заобиколена от селски пейзаж. На хроматичното ниво на творбата се установява силна хоризонтална стратификация на розово-синьото небе и изобразеното в жълто единството от фабрики, хълмове, покриви на къщи, полета със сено. Така окото възприема един цялостен пластичен жълт знак, на който не отговаря никакъв иконичен тип. Т.к. все пак изказването е действително иконично следва да се отграничи двойния статус на жълтото, което констриура пластичния възприемаем обект. Докато жълтото от нивите е иконично, т.к. принадлежи на модел, архивиран в репертоара на типовете, то жълтият цвят от фасадите и покривите на сградите не принадлежи към никакъв репертоар. Пирен не е бил

свободен в избора на цвят, с който да изобрази полетата с насъждения от сено, но за сметка на това е имал свободата да избере цвят за да изобрази градските реалности. Решението да използва една и съща хроматична доминанта на жълтия цвят за различните всъщност го отделя от който и да е референт, като без това да прави пейзажа му нефигуративен. (Gruppo μ , 2007: 201) Казано иначе, обектът е възприет, но това не води наблюдаващия към пълно разпознаване, а го подтиква към частично такова, което се случва т.к. на основата на формата се реконструират от една страна сградите, а от друга - обработваемите полета.

Разгадаването на пластичния замисъл е възможно чрез разпознаването на типа жълто и неговото развитие в различните репрезентирани обекти. Именно наблюдателят е този, който е поставен в позиция на активно допълване за да си даде сметка за всички аспекти на представените от Пирен обекти. Този път не е кодифициран, и следователно включва определени неясноти в резултатите. Въпреки това той е есенциално семантичен, т.к. позволява към визуалните компоненти на образа да бъдат приложени конкретни значения. В картината на Пирен, на иконично ниво се разпознава опозицията природа - култура, която обаче се "снема" на пластичното ниво на визуалната комуникация, където нейните полюси (селският и индустриалният универсуми) се обединяват в един обект, чийто опосредстван термин е цветът.

Класификацията на визуалните фигури, позиционира лиежкия проект в рамките на една обща (структуралистка) семиотика, в контекста на която Трактат за визуалния знак бележи своеобразен визуален обрат в изследванията на екипа от Лиеж. Специфично за структуралистката реторика на образа на Група μ е, че реторическата структура на визуалните съобщения се изгражда от различни типове градивни единици, едновременно взаимодействащи си в съобщенията, като семиотичният механизъм за производство на визуалните реторически фигури се основава на опозицията норма-отклонение. Така всеки реторически акт се установява като разширяване на възможностите на семиотичния свят, а класификация на фигурите във визуалния език на основата на възможните взаимодействия между иконички и пластични знакови единства. Този теоретичен модел разглежда както продуктивния аспект на знаковото производство (техниките на организиране на визуалния дискурс), така и неговия перцептивен аспект (т.е. диалектиката между степента на (зрително) възприемане и тази на осъзнаване), с което на практика дава възможност за изследване на начините, по които знаковата форма (степента на възприятието) прозира върху знаковото съдържание (степента на осъзнатото). Последната се мисли като структура на иманентната организация, зависеща от "граматическите", компетенции на интерпретатора) и от съвпадението на двете нива, което се отнася до синтактичната комбинация. В този смисъл Трактатът предоставя инструментариум за интердисциплинарни изследвания на визуалната комуникация, към която подхожда като към феноменологично поле на структурирани отношения и визуално конструирани (социални) факти.

Терминът изотопия навлиза в семиотичните изследвания, след като през 60-те години на 20 в. Греймас го взимаша от физиката, за да обозначи единството на

повторяеми семантични категории, правещи възможен единния прочит на даден текст. Изотопията е семантична норма на дискурса, пътеводител в текста, гарантиращ кохерентния му прочит. За Греймас изотопията означава нормираност и семантична кохерентност на текста, която се стреми да ограничи двусмислеността на съобщението, посредством редундантност на морфемите. Именно разбирането за редундантността показва в нова светлина дефиницията на реториката, на нейните метаболни операции и продуцираните, от тях отклонения. Изотопията функционира чрез повторение на основните смислови белези, като целта на това повторение е създаването на определено ниво на запознатост в рамките на една история и възможността за еднакво четене / интерпретация. Терминът се използва от Парижката семиотична школа, Еко, Групата μ и др. Първоначалното определение, се основава на понятието за повторение (или още редундантност). Дефиницията на Греймас се фокусира върху семантичните измерения, третирайки изотопията като повторение на семи, даващо възможност за единен прочит на историята и разрешаване на неясноти, възникнали в процеса на четене. ("редундантен набор от семантични категории, които правят възможно еднаквото четене на историята."). Изотопията прозивежда редундантност, чиято функция е двойна: от една страна тя се бори с шума на синтаксиса; а на семантично ниво, осигурява приемственост в текста. В по-късните трактовки на термина, под изотопия се разбира всяка форма на повторяемост, произвеждаща семантична редундантност, разпознаваема чрез енциклопедичната компетенция на четящия.

За да изясни механизмите на пораждаване на иконо-пластичните фигури Групата μ въвежда подопределенията за степен на пластично възприемаемо [plastique perçu] (Pp) и степен на пластично осъзнавано [plastique conçu] (Pc).

Bibliografia:

Группа μ (1986) *Obshtnata ritorika*, Moskva, Progress

Znepolski, Iv. (1992) *Problemata za klasifikacijata na semiotikite*; V: *uGodishnik na SU uSv. Kliment Ohridski*, Centur po kulturoznanie, T. 86

Mihajlovich, M. V. (1991) *Filosofijata i neoritorika*, Lybidy, Kiev

Rikyor, P. (1994) *Zhivata metafora*, LIK, Sofija,

De Leone, F. (2008) *Corso di Semiotica*, Università degli Studi di Torino

Durand, J. (1983) Rhetoric and the Advertising Image, tr. by Theo van Leeuwen, published in Australian Journal of Cultural Studies, Centre for Research in Culture and Communication, Murdoch University, Perth (Western Australia), Vol. 1, N° 2, December 1983, pp. 29-61

Gruppo μ (2007) Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine, Mondadori Bruno, Roma

Umberto Eco (1984) Semiotica e filosofia del linguaggio, Einaudi