SLIKA ANTI SLIKA

– Julije Knifer i problem reprezentacije

uredio
KREŠIMIR PURGAR

cvs_centar za vizualne studije

Slika i antislika
Julije Knifer i problem reprezentacije

Uredio **Krešimir Purgar**

Biblioteka **Vizualna teorija**

Recenzenti **dr. sc. Blaženka Perica**
dr. sc. Andrej Mirčev

Slika i antislika

Julije Knifer i problem reprezentacije

Uredio **Krešimir Purgar**

cvs_centar za vizualne studije

Zagreb, 2017.

ISBN 978–953–55420–3–2

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000966475

Sadržaj

Zahvale 7

Krešimir Purgar: **Uvod — Julije Knifer između teorije modernizma, filozofije i vizualnih studija** 9

Prolog

Ljerka Mifka: **Prostorna određenost meandra Julija Knifera** 29

Udo Kittelmann: **Uvodna razmatranja o umjetnosti Julija Knifera** 39

Žarko Radaković, Adelheid Hoffmann, Hans–Jürgen Slusallek: **O Juliju Kniferu, slikama i erosu crteža grafitom — razgovor** 45

Prvi dio **Kontekst slike**

Nadja Gnamuš: **Modernistička etika slike**
Kniferova umjetnost između vizualne činjenice i životnog stava 55

Nikola Dedić: **Posljednje slike**
Julije Knifer i modernističke teorije slikarstva 75

Silva Kalčić: **Radikalnost i temporalnost**
Julije Knifer, autoportreti i umjetničke paradigme 20. stoljeća 101

Feđa Gavrilović: **Od kompozicije do meandra**
O Kniferovu »imenu slike« u kontekstu teorije Wilhelma Worringera 127

Drugi dio **Filozofija slike**

Katarina Rukavina: **Antislika kao koncept**
Julije Knifer i samoukinuće umjetnosti u filozofiji 145

Žarko Paić: **Ponavljanje kao razlika**
O filozofijskim temeljima Kniferove piktoralne redukcije 167

Aleksandar Mijatović: **Figuralnost bez f/Figure**
O apstrakciji u Kniferovim meandrima i Deleuzeovoj estetici 189

Sonja Briski Uzelac: **Slojevi subjekta**
Julije Knifer i strategija palimpsesta 209

Dario Vuger: **Ekspozicija i antislika**
Od dekonstrukcije znaka do ontologije vizualnog 223

Treći dio **Intermedijalnost slike**

Marijan Krivak: **Antislika i antifilm**
Julije Knifer i Mihovil Pansini o slobodi u umjetnosti 245

Irena Paulus: **Knifer i glazba**
Od Stravinskog do minimalizma 265

Dubravka Đurić: **Između vizualnih umjetnosti i poezije**
Poetika Kniferovih »Zapisa« 293

Četvrti dio **Interpretacije slike**

Mirela Ramljak Purgar: **Kniferova apstrakcija geste**
Preživljavanje, ili kako je meandar sakrio ritual ruke 307

Mirjana Klepić: **Autentičnost, (re)produkcija, ritual**
Kniferov Meandar *kao forma egzistencije: psihoanalitički pristup* 325

Ines Lukin: **Intimnost, repetitivnost, zavođenje**
Čitanje Knifera u perspektivi Sennetta i Baudrillarda 341

Peti dio **Teorija slike**

Nataša Lah: **Očevidni identitet slike**
Supremacija i morfé *kod Julija Knifera* 359

Krešimir Purgar: **Dvanaest teza o apsolutnoj slici**
Slikarstvo Julija Knifera kao alegorija teorije 379

Epilog

Suzana Marjanić: ***Post scriptum(i)***
Art–refleksije Kniferova meandra 405

Literatura 419

Bilješke o autorima 429

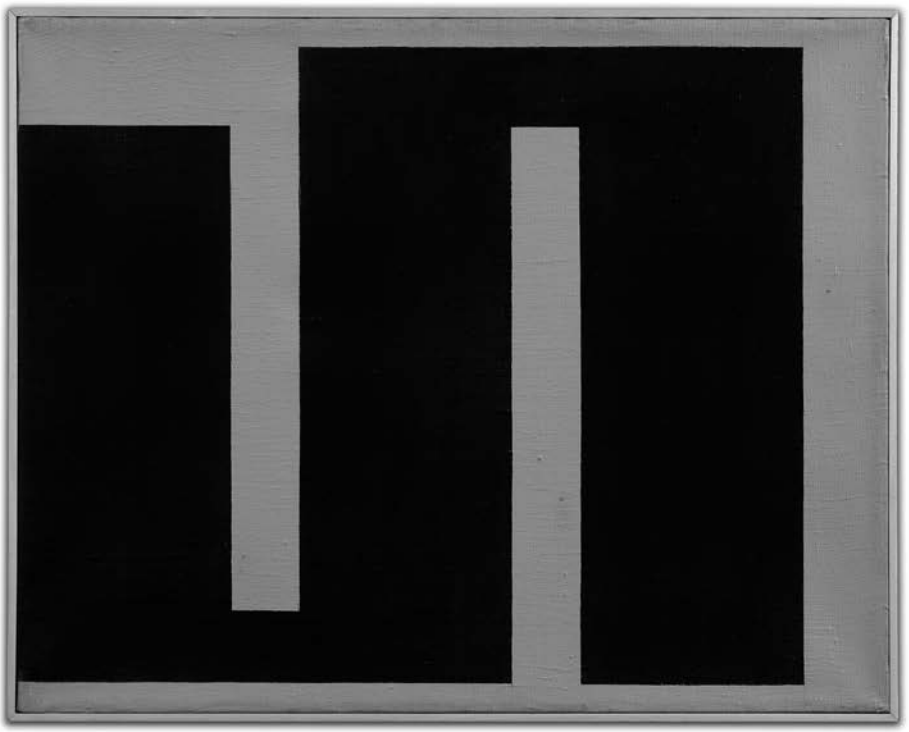
Kazalo imena 435

Zahvale

Znanstveno istraživanje *Slika i antislika — Julije Knifer i problem reprezentacije* bilo je moguće realizirati samo zahvaljujući znanstvenicima i istraživačima koji su u njemu prepoznali profesionalne i široko motivirane intelektualne izazove, pronalazeći vlastiti put u najvećim dijelom neistraženom području.

Impresioniran sam ozbiljnošću kojom su se moji kolege posvetili otkrivanju kompleksnog i hermetičnog opusa Julija Knifera, te energijom koju su uložili u ovaj projekt. Na tome im najiskrenije zahvaljujem. U tehničkom dijelu realizacije projekta zahvaljujem se Žarku Radakoviću na dopuštenju da objavimo njegov razgovor o Juliju Kniferu s njemačkim galeristima Adelheid Hoffmann i Hans–Jürgenom Slusallekom, te članak Ude Kittelmanna iz Radakovićeve široko koncipirane publikacije posvećene Kniferu, objavljene u Stuttgartu 1990. Zahvaljujem se redakciji časopisa *Život umjetnosti* na dopuštenju da objavimo iznimno važan tekst Ljerke Mifke iz 1969. godine, a koji ovdje predstavljenom istraživanju daje posve novu povijesno–umjetničku dimenziju. Zahvaljujem se Hrvatskoj radioteleviziji što nam je omogućila da reproduciramo dijelove iz filma *Julije Knifer — portreti umjetnika*, autorice Gordane Brzović i scenaristice Branke Stipančić. Posebnu zahvalu dugujem Radmili Ivi Janković čiji je kustoski angažman na retrospektivnoj izložbi Julija Knifera održanoj u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu 2014. izravno potaknuo ovo istraživanje. Kolegici Janković zahvaljujem se i na tome što je koordinirala često zamorne procedure pribavljanja odgovarajućega slikovnog materijala. Tih reprodukcija u ovoj knjizi sigurno ne bi bilo da nije bilo i susretljivosti ravnateljice Muzeja suvremene umjetnosti, Snježane Pintarić, kojoj na tome također zahvaljujem. Za reprodukcije su zaslužni i fotografi Žarko Vijatović i Boris Cvjetanović kojima također zahvaljujem. Naposljetku, veliku zahvalu dugujem i Ani Knifer koja je na mnoge načine bila prisutna u različitim fazama ovog projekta.

K. P.



Julije Knifer, *MZ 01*, akril na platnu, 1970.

Uvod
Julije Knifer između teorije modernizma, filozofije i vizualnih studija

Krešimir Purgar

Dana osmog i devetog prosinca 2015. u Zagrebu je održan znanstveni skup o Juliju Kniferu čime je službeno započelo prvo sustavno i institucionalno utemeljeno istraživanje o jednom od najznačajnijih hrvatskih suvremenih umjetnika. Istraživanje je osmišljeno i provedeno u okviru znanstvene djelatnosti Centra za vizualne studije iz Zagreba i povodom desete obljetnice aktivnog rada Centra. Izlaskom ove knjige u svibnju 2017., istraživanje je službeno završilo ali osobno duboko vjerujem da je ovime tek potaknut jedan uzbudljiv intelektualni izazov koji će rado prihvatiti mnogi budući znanstvenici — filozofi, teoretičari umjetnosti i književnosti, izvedbenih i vizualnih studija, kulturolozi i filolozi.

Kada sam prvi puta razgovarao s Kniferom, na samom početku devedesetih godina, on je na mene ostavio dojam prije svega zbog svojih ljudskih osobina i zbog jednostavnog načina kojim se ophodio s tada tek diplomiranim studentom povijesti umjetnosti. Kada danas ponovo čitam transkript tog razgovora, koji je najprije objavljen u tada najznačajnijem europskom časopisu za suvremenu umjetnost *Flash Art*, čini mi se zapanjujućim da bi mnoga onda postavljena pitanja mogla biti postavljena i danas, a da bi odgovori na njih danas bili i jesu — sasvim drugačiji. Paradoksalnost ovog dojma je u tome što je riječ o umjetniku čiji se stil, postupak i morfologija nisu tijekom desetljeća značajno mijenjali i što je, unatoč tome, riječ o umjetniku kojeg još uvijek tako malo poznajemo.

Znanstveno istraživanje *Slika i antislika — Julije Knifer i problem reprezentacije* motivirano je naizgled posve logičnim uvidom da umjetnik koji cijeli život radi »jedno te isto« mora uvijek biti tumačen »jednim te istim« hermeneutičkim modelom.[1] Kao što čitatelj može pretpostaviti, ovo istraživanje polazi od uvjerenja o temeljnoj zabludi što se

1 Pojam antislike u ovoj knjizi koristimo na dvojak način: kada je riječ o generičkom pojmu i kada citiramo samoga Knifera, tada naglašavamo negaciju rastavljenom riječi "anti-slika", tj. slijedimo

promatranjem Knifera kroz takvu vizuru stvorila o njemu u posljednjih nekoliko desetljeća. Neiscrpno bogatstvo teorijskih uvida predstavljenih u ovoj knjizi potvrđuje da u hrvatskoj humanistici još uvijek ima mnogo više onih koji smatraju da je Knifer otvorena, a ne zatvorena knjiga. Velika umjetnikova retrospektiva, što ju je pod naslovom »Bez kompromisa« kustosica Radmila Iva Janković priredila u zagrebačkom Muzeju suvremene umjetnosti u rujnu i listopadu 2014., stvorila je kritičnu masu javnog interesa, teorijske refleksije i povijesne nužnosti koji su omogućili da opus ovog umjetnika na posve nov način bude u ovoj knjizi razmotren kroz niz individualnih, autorskih perspektiva. Iznimno koristan (premda necjelovit) popis tekstova u katalogu spomenute izložbe koje su hrvatski i inozemni kritičari i teoretičari napisali o Kniferu u proteklih nekoliko desetljeća, kao i popis umjetnikovih intervjua i izložbi, govore o tome da je Knifer bio relativno solidno zastupljen u hrvatskoj periodici, prije svega stručnoj literaturi. Ono što je svakako iznenađujuće jest da postoji vrlo malo prikaza Kniferova djela koji bi opsegom izlazili iz uobičajenih okvira likovnih osvrta motiviranih različitim konkretnim prigodama. Također, premda je riječ o jednom od naših (tako je barem uvriježeno mišljenje) najznačajnijih umjetnika, mislim da u Hrvatskoj u ovom trenutku ne postoji javno dostupna doktorska disertacija ili barem diplomski rad koji bi se monografski bavili njegovim opusom. Svakako je neobično da, usprkos unisonog uvjerenja o njegovoj umjetničkoj relevantnosti, nikoga u Hrvatskoj nije dubinski zanimao ulazak u multidimenzionalni svijet Julija Knifera.

Jedina iznimka od ovog pravila je dugodišnji profesor suvremene umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, Zvonko Maković, čija se monografska knjiga smatra referentnim i do sada jedinim opsežnim djelom o povijesno–umjetničkom aspektu Kniferovog opusa. Budući da je riječ o nezaobilaznom stručnjaku koji se intenzivno bavio Kniferom u posljednjih nekoliko desetljeća, te o profesoru koji je formirao generacije mladih hrvatskih kritičara i teoretičara suvremene umjetnosti, simptomatično je da se kritičko–teorijska refleksija o Kniferu do danas svela baš samo na Makovićevo, doduše iznimno vrijedno i neophodno, monografsko djelo. Svakako treba spomenuti i izdanje koje je Žarko Radaković 1990. pripremio za njemačku izdavaćku kuću Flugasche iz Stuttgarta. U toj publikaciji, mnogo prije nego što je Knifera »preuzeo« Maković — tj. prije nego je objavio njegovu monografiju i kasnije ga

način na koji je Knifer sam pisao. S druge strane, kada je riječ o pojmu koji se izravno odnosi na teorijske aspekte autorskih tumačenja Kniferova djela, tada koristimo složenicu “antislika”.

prezentirao kao hrvatskog predstavnika na venecijanskom Bijenalu 2001. — objavljeno je nekoliko kraćih tekstova stranih autora izrazito interdisciplinarnog karaktera. U prologu našeg zbornika donosimo dva teksta iz te publikacije, pri čemu posebno valja skrenuti pozornost na razgovor Žarka Radakovića s dvoje njemačkih galerista, Adelheid Hoffmann i Hans–Jürgenom Slusallekom, koji su još na samim začecima Kniferove međunarodne karijere upozorili na neke aspekte njegova djela koje smo u našoj teorijskoj perspektivi proučavanja ozbiljno uzeli u obzir. Ovdje, među ostalim, mislim na razjašnjenje Kniferove konceptualne pozicije u odnosu prema mediju slike i mediju crteža. Kad je riječ o potonjemu, u zborniku predstavljeno istraživanje Mirele Ramljak Purgar značajan je doprinos (među ostalim) tumačenju performativno–gestualne uloge crteža, tj. samog čina ispunjavanja plohe grafitnom olovkom (»šrafiranja«) kod Julija Knifera.

Znanstveno istraživanje *Slika i antislika — Julije Knifer i problem reprezentacije*, kao i zbornik što je iz njega proistekao, polazi od uvjerenja da je pozitivistički disciplinarni pristup povijesti umjetnosti djelu Julija Knifera potrebno proširiti uvidima drugih znanstvenih disciplina koje će — podjednako na temeljima povijesne faktografije, kao i ahistorijski — na svojevrstan poststrukturalistički način »oduzeti« djelo autoru i »prepustiti« ga njegovim promatračima. Naime, ukoliko pođemo od uvriježene pretpostavke da Kniferov motiv meandra valja sagledavati samo u njegovu neospornom povijesnom i stilskom kontekstu, tada je teorija avangarde i modernizma dostatan alat za pozicioniranje specifične Kniferove apstrakcije u dijakroniji etabliranih umjetnika, stilskih pravaca i pripadajućih teorijskih uvida. Međutim, teorija modernizma općenito i modernističkog slikarstva specifično, koliko god bile neophodne za razumijevanje povijesne genealogije i stilske morfologije Kniferovih radova, ne mogu samostalno odgovoriti na problem umjetničkog statusa tih radova. To, dakako, nije problem nedostataka teorije modernizma nego prije povijesti umjetnosti kao discipline koja se umjetničkim djelima prvenstveno bavi iz perspektive nužnih uvjeta njihova nastanka. Pripisati nekom umjetničkom djelu *trajnu* vrijednost zato što je ono u određenim povijesnim okolnostima tu vrijednost steklo u komparativnom kontekstu drugih djela znači otkriti samo jednu njegovu dimenziju, a koja se razotkriva povijesno–komparativnom analizom. Suvremena znanost o slici u stanju je otići mnogo dalje u valorizaciji umjetničkih djela zato što ih ne promatra kao statične povijesne objekte, nego kao predmete što ulaze u nepred-



Znanstveni simpozij »Slika i antislika — Julije Knifer i problem reprezentacije«, Zagreb, Lauba, 2015.



vidivu interakciju s mnoštvom događaja, podjednako unutar svijeta umjetnosti, ali i unutar mnogo šireg svijeta slikâ.

Ključno pitanje koje smo si postavili na početku znanstvenog istraživanja o Juliju Kniferu bilo je u kojoj mjeri ovakav pristup može pridonijeti proširenju spoznaja o njegovoj *umjetničkoj* vrijednosti na jednoj strani, a koliko pak može modernistička epistemologija, kao logičan početak ove rasprave, pridonijeti proširenju znanja i uvida *drugih* humanističkih znanosti, napose onih što nisu u užem smislu vezane uz slikovne artefakte. S vremenom je postalo razvidnim — i ova bi knjiga tome trebala svjedočiti — da je umjetnička vrijednost Kniferovog slikarstva *upravo* u tome što obogaćuje znanstvenu epistemologiju različitih humanističkih znanosti kod kojih su slike bile u drugom planu. Treba biti posve precizan i reći da se Kniferovo djelo doduše ne otvara samo po sebi drugim disciplinama, kao i to da je njegova »piktoralna redukcija« (kako to naziva Žarko Paić) zapravo neočekivano i donekle paradoksalno prisutna kao elaboriran ikonoklastički sustav unutar, primjerice, filozofije ili psihoanalitičke teorije. Interes drugih disciplina za Knifera, pored povijesti umjetnosti kao temeljne i još uvijek »master–discipline« slikovnih reprezentacija, ne bi trebao biti veći od njihova potencijalnog interesa za, primjerice, Daniela Burena, Franka Stellu ili Ada Reinhardta, jer ovi umjetnici također ne nude neku spasonosnu slikovnu formulu koja bi jezične iskaze filozofije ili sociologije učinila imalo »vizualnijima«. Ovdje svakako treba podsjetiti da je jezik »oduvijek« obitavao u slikama, kako su nas tome poučili Gottfried Boehm i W.J.T. Mitchell, kao i to da nam rodonačelnik *slikovnog obrata* skreće pozornost na Deleuzeovo uvjerenje da je filozofija oduvijek bila opsjednuta slikama — te je na taj način zapravo bila nekom vrstom ikonologije — ili pak na strah od slika kod kasnog Wittgensteina koji je smatrao da su nas slike »zarobile« i »ne puštaju nas iz svog zagrljaja«.

Spomenuti paradoks je utoliko veći što je kod Julija Knifera zapravo riječ ne o slikama nego o »antislikama« i što poetika antislike, promatrana iz konceptualističkog rakursa avangarde i neoavangarde, ne može biti elaborirana nimalo specifičnije nego okomite pruge Daniela Burena ili beskonačni brojevi Romana Opałke; naravno, stil i morfologija su kod svih ovih umjetnika drugačiji, ali je koncept ponavljanja i temporalnosti (pogotovo Opałke i Knifera) vrlo sličan. Premda povijest umjetnosti to nije sklona priznati, svi ovi umjetnici, nakon što su povijesno i stilski »obrađeni« unutar matične discipline, moraju biti prepušteni svim onim drugim sustavima znanja koji su u stanju na

njima trajno graditi uvijek nove epistemološke pozicije. U prologu ove knjige objavljujemo kratak osvrt Ude Kittelmanna koji kaže da bi se još »mnogo trebalo reći o njegovim [Kniferovim] radovima i za budućnost ostaje zadatak da se ukupno djelo analizira u opsegu koji bi odgovarao njegovu značenju«. Mislim da je jedan od najvažnijih aspekata ovog istraživanja to što je pokazao da »opseg koji bi odgovarao Kniferovu značenju« u ovom trenutku jednostavno nije moguće ni vrijednosno ni disciplinarno odrediti. Ili, da parafraziram raniju tvrdnju, njegova je vrijednost u tome što izmiče klasičnome umjetničkom vrednovanju. Ova teza zahtijeva da se njome već u ovome uvodu ozbiljnije pozabavimo.

Kada sam rekao da su ikonoklastičke discipline izrazito zainteresirane za Kniferovo djelo, valja se zapitati zašto je tome tako i zašto radikalna apstrakcija privlači interdisciplinarne uvide. Pored već spomenutog »generalnog« razloga, a koji tumačimo kao povećanu osjetljivost za slike i vizualne informacije općenito nakon slikovnog obrata, drugi, mnogo specifičniji, razlog leži u tome što Kniferovi meandri zbog svoje »nedovršivosti« zahtijevaju da budu sagledani *prvenstveno* u ukupnosti umjetnikovog koncepta. Drugim riječima, jedna slika meandra ne može vrijediti više od druge slike meandra, kao što jedan oblik ili izvedba meandra ne mogu biti bolji ili lošiji od drugog. Ovdje, naravno, ne mislim na načela tržišne vrijednosti i kriterije koji se formiraju kako bi se umjetničkim djelima moglo manipulirati kao objektima snažnoga simboličkog naboja unutar robno–kapitalističkog sustava razmjene. Ovdje mislim na stvarnu razliku u vrijednosti između pojedinih autorovih radova, a koja bi se razlika mogla uspostaviti komparativnom analizom, primjerice, jednoga njegovog crteža grafitnom olovkom i nekog drugog. Sa stanovišta umjetničke elaboracije problem je mnogo teži nego sa tržišnog stanovišta jer je s potonjeg aspekta razumljivo da će cijena jednog crteža biti veća ukoliko je format crteža veći, ako je riječ o starijem radu, ili ako se uz taj rad veže neki spektakularni detalj iz umjetnikova privatnog života. Umjetnička vrijednost Kniferovih slika i crteža nalazi se u potpunosti izvan artefaktualnosti bilo kojega pojedinačnog djela, ali ne na način odvojenosti umjetničkog objekta od umjetničke vrijednosti, koju je odvojenost, prisjetimo se, Arthur Danto pripisivao Warholovim »Kutijama Brillo«. Kod Warhola je bila riječ o varijaciji originalne Duchampove geste u kontekstu razvijenog kapitalizma, koja — baš kao i kod izvorne Duchampove dekontekstualizacije pisoara — na isti način funkcionira

i kao jednokratna umjetnička gesta *i* kao nebrojeno puta ponovljen umjetnički čin.

Za razliku od umjetnika poput Josepha Kosutha i njegovih slikovno–jezičkih serijala (»Jedna i tri stolice«, »Jedan i tri kišobrana«...), ili ranih radova primarnog slikarstva Borisa Demura, kod kojih se ponavljanje jedinstvenoga konceptualnog umjetničkog stava uvijek iznova konstituira u objektu, slici ili činu, kod Knifera pojedinačni objekt, slika ili čin konstituiraju jedinstven konceptualni umjetnički stav — meandar. Naime, Kosuthov rad »Jedna i tri stolice« u sebi uvijek već posjeduje zaokruženu ideju zbog koje je rad nastao, to jest, da nije bilo drugih radova iz te serije, već bi i taj jedan zauzeo svoje mjesto u kanonu povijesti umjetnosti; drugim riječima, on cjelovito prenosi umjetnikovu ideju i utoliko se *samokonstituira*. Da je Knifer napravio samo jednu sliku meandra, možda bi također bio proglašen velikim umjetnikom, ali bi taj unikatni meandar posjedovao sasvim drugo značenje koje bi moralo biti posve drugačije teorijski utemeljeno. Ovaj obrat — od koncepta koji se tijekom vremena izvodi u mnoštvu iteracija umjetničkog djela na jednoj strani, prema mnoštvu iteracija djela (meandara) koja su pretvorena u koncept na drugoj — definira temeljnu Kniferovu umjetničku poziciju, a ujedno je i glavni razlog zašto je istraživanje o ovom umjetniku moralo biti prošireno od ključnih uvida povijesno–umjetničke teorije modernizma na filozofiju i znanost o slici, tj. vizualne studije. Naime, nakon što je Kniferova morfologija kontekstualizirana i nakon što je razjašnjeno umjetnikovo mjesto u povijesnoj dijakroniji od Maljeviča do visokog modernizma, pojedinačni Kniferovi umjetnički objekti, slike i crteži, pretvaraju se u trag jedinstvene ideje — u dokumentaciju njena procesualnog karaktera — i tada više nisu zanimljivi samo, ili prvenstveno, kao tradicionalni artefakti podložni formalnoj analizi i povijesno–stilskim komparacijama. U tom trenutku, dakle, kada su teorija modernizma ili povijest umjetnosti cjelokupan Kniferov opus definirali kao jedinstven rad koji je trajao četrdeset godina, filozofija, sociologija, muzikologija, filologija, psihoanalitička teorija i izvedbeni studiji »preuzimaju« ono što je temeljni konstituens njegova rada — ponajprije čistu ideju, a zatim i njene reflekse u drugim medijskim i epistemološkim sustavima — kako bi ga iznova sagledale, ovaj put iz svoga specifičnog kuta. Takvom logikom i redoslijedom razotkrivanja smisla Kniferova umjetničkog postupka vodili smo se kako u samom istraživanju tako i u strukturiranju ove knjige.

Problem s ovakvim tumačenjem Kniferova rada jest što pretpostavlja da se umjetničko djelo u konkretnom slučaju uspostavlja retroaktivno; drugim riječima, činjenica da ukupnost svih meandara nakon četiri desetljeća ustrajavanja na istom motivu ne znači isto kao prvi meandar koji Knifer stvara 1960. godine, stavlja povjesničare umjetnosti i teoretičare u novu, temporalno neodređenu i na izvjestan način »nestabilnu« poziciju. Kritičar koji je pratio Kniferov rad nije ga mogao sagledavati na jednak način šezdesetih godina prošlog stoljeća i na početku novog tisućljeća. Nažalost, kao što smo spomenuli, u Hrvatskoj je bio vrlo malen broj autora koji su bili u stanju problem sagledati na taj način. Pitanje je, prije svega, jesu li to uopće i mogli, jer, kako smo rekli, premda prvi i posljednji meandar »znače« isto, *samo prvi* znači nešto sasvim drugo.

Upravo zato što želimo razjasniti ovu poteškoću povezanu uz temporalni kriterij prosudbe Kniferova rada, knjigu započinjemo tekstom Ljerke Mifke pod naslovom »Prostorna određenost meandra Julija Knifera«, koji je prvi put objavljen u časopisu *Život umjetnosti* 1969. godine. U tom tekstu Mifka pristupa Kniferovim slikama iz vrlo precizne formalističke vizure, karakteristične za najbolje teorijske dionice Clementa Greenberga. Naime, kritički pisati o Kniferu te godine jednostavno nije podrazumijevalo otvorenost prema kriterijima poput temporalnosti, procesualnosti ili performativnosti, jer te osobine u tom trenutku još nisu bile u tolikoj mjeri razvidne u Kniferovu konceptu, a koji je koncept, strogo teorijski govoreći, konačno uspostavljen tek *posljednjim* meandrom. Ljerka Mifka tumači tada Kniferovu slikarsku morfologiju u kontekstu plohe, okvira i slikarske površine, tj. temeljno uspostavlja i inzistira na Greenbergovu konceptu drugotnosti modernističke slike u odnosu na izvanslikovnu stvarnost. Njen tekst maestralno pokazuje što bi u povijesno–umjetničkom smislu Kniferovi meandri bili da ih je umjetnik tretirao u ključu Maljevičeve modernističke »analitičke linije«, kako nam je razvoj moderne umjetnosti svojedobno protumačio Filiberto Menna. Knifer je, kao što znamo, imao posve druge planove.

Ova knjiga podijeljena je u pet glavnih dionica kojima su se istraživači bavili tijekom petnaestak mjeseci aktivnog rada, susreta i konzultacija. U prvom dijelu, nazvanom »Kontekst slike«, donosimo vrlo precizno elaborirane uvide o mogućnostima pozicioniranja i tumačenja Kniferova rada iz perspektive teorije modernizma i modernističkog slikarstva napose. Naime, usprkos želji da u okviru istraživanja dopustimo što većem broju znanstvenika iz različitih područja da nam suge-

riraju nove i neočekivane pravce tumačenja, nismo smjeli zanemariti činjenicu da specifičan Kniferov postupak nastaje u sasvim određenim povijesnim, društvenim i umjetničkim okolnostima i da je stoga pod njihovim neizbježnim utjecajem. Prilozi Nadje Gnamuš, Nikole Dedića, Silve Kalčić i Feđe Gavrilovića govore nam o tim okolnostima, kao i o specifičnim teorijskim aporijama razdoblja kasnog modernizma. Nadja Gnamuš nam predstavlja Kniferov pojam antislike kao »proturječan koncept« koji nastaje kao dio »završnice modernističkog slikarstva, pa čak otjelovljuje estetički raskid označen pomoću konceptualnog zaokreta od simboličkog sadržaja, 'proživljene' i visoko (s)likovne umjetnosti, prema novome, jednostavnijem shvaćanju umjetnosti, konceptualne po usmjerenju i izvedbi«. Ova teza je na tragu ranije izrečenog stava o radikalnoj promjeni u značenju Kniferove umjetnosti pod utjecajem vremena kao konstitutivnog čimbenika neophodnog za razumijevanje sveukupnog opusa, nasuprot tumačenju pojedinačnih djela. Nikola Dedić pak iznosi misao koja se proteže kroz cjelokupno nastojanje da Kniferovu umjetnost prispodobimo odgovarajućim ili barem kontingentnim značenjima. Naime, Dedić kaže da je »kriza kriterija osnovna odrednica modernizma«, tj. umjetnik — ali i kritičar, u svom segmentu — više ne može znati »kako ostvariti relevantan doprinos povijesti slikarstva kao discipline, odnosno modernistički autor ne može se pozvati ni na kakve izvanjske kriterije za valorizaciju ili potvrdu svoga umjetničkog rada«. Julije Knifer tu poteškoću rješava »antislikom« ili »slikom–konceptom« koja se pretvara u materijalizirani atavizam čiste ideje u jednome umjetničkom poretku koji neumitno dolazi svome kraju.

Esej Silve Kalčić predstavlja nam jedan od načina na koje umjetnost dvadesetog stoljeća ulazi u dijalog s nekima od glavnih Kniferovih slikovnih strategija, a posebno je zanimljivo njeno skretanje pozornosti na činjenicu da rani »autoportretni crteži i potom svijetlo–tamni meandri Julija Knifera predstavljaju osobnu umjetnikovu tranziciju od figuracije prema apstrakciji«, pri čemu autorica tumači procesualnost, ustrajnost i svojevrsnu »radnu ne–efikasnost« dugotrajnog nanošenja crteža grafitnom olovkom kao »rezultat *fenomenološke* redukcije umjetničkog djela«, čime se »Knifer opire vladajućoj radnoj etici, kao i brzini izmjene umjetničkih tendencija svojega vremena«. Feđa Gavrilović, s druge strane, pronalazi poveznicu Kniferova osnovnog slikarskog motiva u samim izvorima teorije modernizma, tj. na mjestima gdje se, s jedne strane, meandar ultimativno dovodi u pitanje, kao u, primjerice, čuvenom eseju *Ornament i zločin* Adolfa Loosa iz 1910. ili tamo

gdje ga se, kao kod Wilhelma Worringera, legitimira kao paradoksalan spoj dvaju suprotstavljenih umjetničkih htijenja čovjeka — težnje k *apstrakciji* i težnje k *uživljavanju*. Gavrilovićeva je osnovna teza da ovu aporiju nije moguće jednostavno zanemariti kada se tumače radovi Julija Knifera, kao i da mnoge suprotnosti cijeloga dvadesetog stoljeća nužno treba uključiti u hermeneutiku njegove umjetnosti, a ne samo one što proizlaze iz stilova poput suprematizma, konstruktivizma ili minimalizma. Poveznicu između teorije modernizma i filozofije omogućava nam interpretacijska pozicija Katarine Rukavine, što je evidentno proizašla iz jukstapozicije povijesno–umjetničkih uvida Clementa Greenberga i analitičke filozofije umjetnosti Arthura Dantoa. »Samoukinuće umjetnosti u filozofiji« događa se kada čista zamjedbena svojstva apstraktne umjetnosti — u Kniferovu slučaju to je motiv meandra — počinju funkcionirati (i) na nezamjedbenoj osnovi, tj. kao koncept, ideja ili, u konačnici, kao filozofija. Rukavina smatra da je apstraktno slikarstvo kod Knifera poprimilo oblik mišljenja i zato je prestalo biti (samo) slikarstvom i postalo filozofijom koja se na specifičan način odnosi i komentira stvarnost.

U dionici istraživanja naslovljenoj »Filozofija slike« nastojali smo zatim propitati i potencijale Kniferova koncepta kao »otvorenog djela« ili svojevrsne »negativne ontologije« slike. Pojam »negativnosti« ovdje podrazumijeva gubitak temelja slike promatrane u tradiciji reprezentacije, *eikona* ili odslika, ali istodobno i ustanovljenje novog temelja kao mjesta filozofiranja o slikovnome kao području čiste kontingencije. Pojava digitalne tehnologije je filozofiju slike učinila aktualnijom nego ikada prije; naime, tek s pojavom virtualne stvarnosti se razlika između *slikovnosti* i *vizualnosti* može raspoznati ne samo u svojoj ontološkoj opreci, nego i u praktičnom smislu gledanja slike kao materijalnog objekta na jednoj strani i vizualnog spoznavanja kao čistog fenomena na drugoj strani. Riječima Žarka Paića iz njegova teksta »Ponavljanje kao razlika: O filozofijskim temeljima Kniferove *piktoralne redukcije*«, ovdje se Kniferovu umjetnost predstavlja kao onu koja nam pokazuje da »jedini pravi problem filozofije, umjetnosti i znanosti u doba tehnosfere jest bit života, a ne svijet sam po sebi«, i da se »jezikom tek ukazuje na značenja promjene stanja, a ne na postojanost bitka«. Paić misli da smo suočeni s obratom koji zahtijeva »preobrazbu jezika u pragmatičko uputstvo za djelovanje. Umjesto kazivanja jezika, na djelu se događa pokazivanje slike vizualiziranjem stanja događanja«. Upravo je *događanje* jedan od trajno nestabilnih fenomena Kniferove slike–pojma, usprkos njegovoj formalnoj dosljednosti. Pojam događa-

nja, koji će se u ovoj knjizi koristiti u raznim značenjima, Sonja Briski Uzelac, primjerice, tumači u smislu *palimpsesta* — upisivanja značenja *na* sliku tijekom svojevrsna *vremena* slike, jer »svaki upis ima uvijek već upisanu povijest izlaganja vidljivog«. U kontekstu ranije spomenutog »retroaktivnog« konstituiranja Kniferovog djela, vrlo je zanimljiva autoričina tvrdnja da je bitan proces, »ali ne da bi se dedukcijom došlo do 'početka', koji se ionako utvrđuje uvijek naknadno ili ga je čak nemoguće utvrditi; ovaj je proces označen rezultatima stanja u kojem se početak uslojavanja vidljivog/nevidljivog već dogodio«.

U svome tekstu o poveznicama Deleuzeove filozofije i filozofije slike Julija Knifera, Aleksandar Mijatović podsjeća nas da »Deleuze uspoređuje teoriju mišljenja sa slikarstvom budući da mišljenje zahtijeva istu revoluciju koja je slikarstvo izvela iz reprezentacije u apstrakciju. Zadatak je mišljenja da se oslobodi od zakona reprezentacije koji tvore njegovu dogmatsku sliku i da uspostavi 'teoriju mišljenja bez slike'«. Mijatović primjećuje da kod Knifera ne možemo govoriti ni o čistoj apstrakciji ni o Deleuzeovom pojmu *Figure*, nego o nečemu što je između Figure i figurativnosti; proces osamostaljivanja od retorike, tj. apstrahiranje od figurativnosti kod Knifera se bez sumnje »događa«, ali se ne dovršava do kraja. Kniferova je pozicija trajno ambivalentna: »smještena između konzistentnosti koja gubi vezu s kaosom i kaosom koji gubi vezu s konzistentnošću«. Međutim, »kao i u slučaju odnosa jasnoće i neprobojnosti, kaos i konzistentnost ne isključuju jedno drugo«, smatra Mijatović. Ovu dionicu zaključuje tekst Darija Vugera koji, za razliku od »negativne ontologije« bliske Paićevom diskursu, kod Knifera prepoznaje »tehniku izvođenja« kao vrstu »eksponiranja« i time pro–izvođenja slike. Premda, naravno, kod Knifera nije riječ o *tehničkoj slici*, kako ju je razumijevao Vilém Flusser, Vuger drži da se Kniferovo slikarstvo predstavlja »kao djelo usmjereno prema radikalnoj volji ekspozicije, naime izvođenja slikarstva iz mjesta vlastita stajanja, egzistencije. U tom je smislu čitav Kniferov umjetnički projekt u identitetu sa životom, mišljenjem kao djelovanjem, dok u toj vlastitoj naravi biva usmjeren prema krajnjem razotkrivanju strukture tih veza s posljedicama za obuhvatnu ontologiju vizualnog«.

Kroz naredne dvije sekcije istraživanja, posvećene interdisciplinarnim i interpretacijskim potencijalima Kniferove umjetnosti, postavili smo si zadatak propitati dosege jednoga naizgled hermetičnog slikarskog opusa kroz multi–disciplinarnu perspektivu vizualnih studija. Na ovome mjestu svakako valja razmotriti specifičan metodološki kriterij novog studija slike: naime, vizualni studiji (ako ih imenujemo prema

anglo–američkoj tradiciji) ili znanost o slici (ako nasljeđujemo njemački opći pristup slikama), premda se i etimološki i s obzirom na svoje krajnje ciljeve u mnogim stvarima razlikuju, ipak imaju zajedničku jednu ključnu karakteristiku, a koju smo odlučili usvojiti i primijeniti kada je riječ o analizi radova Julija Knifera. Zajednička karakteristika ovih dviju disciplina jest da svim slikama pristupaju nediskriminacijski, tj. ne polaze od pretpostavke da umjetnička slika posjeduje *kao slika* neka esencijalna svojstva što bi je razlikovala od svih drugih, neumjetničkih slika. Ono što jednu konkretnu sliku razlikuje od druge konkretne slike jesu pojedinačne manifestacije i učinci svake od njih u odnosu na širi kontekst u kojima ih promatramo, a ne u odnosu prema nekom disciplinarnom kanonu. Krajnja konzekvenca ovakvog načela je da i umjetničke slike mogu biti banalne i nespecifične, kao i to da neumjetničke slike mogu biti kompleksne i jedinstvene. Kako bi jednu takvu, prema tradicionalnoj humanističkoj znanstvenoj praksi još uvijek anti–disciplinarnu, gestu bilo moguće provesti, nužno je da promatrač i slika zamijene mjesta, tj. da promatrač više ne bude privilegirani subjekt koji upisuje u djelo vlastitu metodu, nego da subjekt postane sama slika koja od promatrača nešto »želi« i »zahtijeva«. Ovaj *mitchellovski* obrat omogućava nam da odbacimo klasične kanone disciplinarnih analiza i da slikama prispodobimo nova, još neiskušana čitanja.

Premda je Kniferova slikarska i crtačka praksa najranije, i s potpunim pravom, protumačena u domeni povijesti umjetnosti, u ovom istraživanju pokušali smo doći do novih spoznaja koje nije moguće izbjeći već stoga što komunikacijski mediji u suvremeno doba digitalne reprodukcije onemogućavaju ono što je Umberto Eco još u sedamdesetim godinama nazivao »granicama tumačenja«. Premda ovdje nije riječ o čuvenom semiotičkom neograničenom ulančavanju značenja (semiozi), naša je namjera bila vidjeti može li nam Knifer govoriti drugačije i značiti više ako ga podvrgnemo dvjema naizgled kontradiktornim ali višestruko »oslobađajućim« opracijama: s jedne strane, ako radove »oduzmemo« njihovom autoru i njihovoj disciplini; i s druge strane, ako omogućimo samim slikama da progovore nekim njima novim i nepoznatim jezikom. Ono što povezuje priloge Marijana Krivaka, Irene Paulus, Dubravke Đurić, Mirele Ramljak Purgar, Mirjane Klepić i Ines Lukin jest, prema tome, konstituiranje slike kao subjekta promatranja. Budući da su disciplinarne pozicije i autorski pogledi ovih autora izrazito raznoliki, a subjekt promatranja je uvijek isti, ovaj segment istraživanja postao je paradigmatičnim primjerom metodološkog po-

tencijala vizualnih studija i njihova »nečuvenog« pretvaranja slike kao objekta u navlastit subjekt promatranja.

Marijan Krivak nam pokazuje dojmljivo mjesto antislike u »antifilmskom« opusu hrvatskog eksperimentalnog autora Mihovila Pansinija i time iznosi intrigantnu misao da je mit o slobodi u umjetnosti lišenoj figurativnosti jednako prisutan i u tako ikoničkom mediju kao što je film. Irena Paulus opsežno i po prvi put uopće elaborira glazbeni aspekt Kniferovih meandara: kako funkcionira njegova meandarska »sinkopa« i »stasis«, te kako prepoznati modernizam Igora Stravinskog i minimalizam La Monte Younga u formalnoj i temporalnoj dimenziji Kniferovog znaka. Dubravka Đurić pak posvećuje se kriptički napisanim, repetitivno komponiranim i ritmički vizualiziranim Kniferovim *Zapisima* u kojima primjećuje svojevrstan vizualni obrat *avant la lettre*. Mirela Ramljak Purgar pomoću preciznih uvida u fenomenologiju tijela Mauricea Merleau–Pontyja iščitava tragove gestualnosti i performativnosti kod Julija Knifera, a koji tragovi, promotreni na taj način, možda prije upućuju na performativni akcionizam Jacksona Pollocka negoli na konstruktivističku i minimalističku tradiciju ortogonalnih formi. Mirjana Klepić u psihoanalitičkom ključu nastoji kod Knifera razotkriti do sada skrivene aspekte pojmova kao što su *ponavljanje*, *ritual* i *žudnja,* polazeći od teze da »potpuno otvoreno polje za upis [značenja] rezultira novim početkom, svojevrsnim ponovnim uspostavljanjem veze lišene bremena vremenitih naslaga, atemporalnom re–produkcijom, što uostalom i jest svrha rituala«. Ines Lukin pak pomoću pojmova *intimnosti*, *repetitivnosti* i *zavođenja* predlaže da Knifera uključimo u dijalog sa sociologijskim teorijama identiteta Richarda Sennetta i Jeana Baudrillarda jer će nam ta nova kontekstualizacija pomoći da sagledamo njegove radove kao one koji svojom konstruktivnom hermetičnošću ukazuju na preostale prostore društvenosti.

U posljednjem poglavlju naslovljenom »Teorija slike« predstavljamo dva uvida koja na posve drugačije načine objašnjavaju relevantnost teorijskog promišljanja o slikama Julija Knifera. Nataša Lah na jednom mjestu primjećuje da, premda se Kniferovi meandri kao redukcijsko načelo pojavljuju posljednji, »oni su izvorno i najjače povezani sa suprematizmom, zbog posve drugačijeg tretmana pikturalnog polja kao i zbog dosljednog neodustajanja od očevidne i jasne forme uvijek jednog, nadmoćnog (*suprématie*) oblika«. Tome valja dodati, smatra Lah, i »posve nov učinak kojeg na scenu slike uvodi retorička repetitivnost morfema, dokidajući konačno granicu između odvojenih tijela pojedinačnih slika, čineći na koncu čitav Kniferov opus nepreki-

nutom slikom«. S druge strane, sa svojih »dvanaest teza o apsolutnoj slici«, Krešimir Purgar postavlja nam temeljno pitanje »ima li jedno umjetničko djelo drugačiju kvalitetu kada je promotreno u kontinuitetu povijesne dijakronije ili pak ako je promotreno *ahistorijski*, kao predmet čiji je povijesni učinak zamijenjen nekom novom ulogom?«. Premda je izravan odgovor na to pitanje zapravo jednostavan (naravno da ima *drugačiju* kvalitetu), odgovor na njega ipak nije moguće dati samo jednim člankom, pa ni sveobuhvatnim istraživanjem, kao ni cijelom knjigom posvećenom jednom umjetniku, jer mnogo važnija stvar koju tako postavljeno pitanje implicira jest: *znamo li* pouzdano opisati razliku između umjetničkog djela i svakodnevnog predmeta, tj. jesmo li u stanju valorizirati njihova esencijalna i ne–esencijalna svojstva?

Da je ovdje riječ o temeljnoj aporiji suvremenog svijeta slika, objašnjava nam na neizravan način i Suzana Marjanić u svojevrsnom epilogu ovog istraživanja, pokazujući nam kako su drugi hrvatski umjetnici doživjeli nasljeđe Julija Knifera: kao prijatelja, nadahnuće i rivala. Naime, činjenice koje nam Marjanić podastire iznimno su zanimljive u kontekstu ove knjige jer nam omogućavaju da spoznamo temeljnu razliku između meandra kao znaka i meandra kao značenja. Upravo je ukazivanjem na nespojivost (originalnog) znaka i (art–refleksije) značenja razotkriven i stvarni razlog pokretanja prvog znanstvenog istraživanja o Juliju Kniferu: ovdje predstavljene kritičke interpretacije imale su za cilj pokušati osloboditi jedan snažan, ali zapreteni, refleksivni potencijal što je bio skriven — i vjerojatno će, na zadovoljstvo budućih istraživača, zauvijek takav ostati — u fascinantnom životu–kao–umjetničkom–djelu Julija Knifera.



Kadar iz dokumentarnog filma “Portret umjetnika — Julije Knifer” (2001)
Režija: Gordana Brzović; scenarij: Branka Stipančić



Prolog

Prostorna određenost meandra Julija Knifera

Ljerka Mifka

Da bi u umjetničkom djelu svijet postojao, potrebno ga je uvijek ispočetka uspostavljati, obnavljajući sve njegove dimenzije koje zapažaju oko i duh. Nerijetko jedna metafora zavlada čitavim sustavom simbola i značenja; ta se metafora može prikrivati iza slojevite priče ili se svi slojevi priče moraju ogoliti da bi se došlo do te (izrazimo se tako) po umjetnost presudne metafore. U ponekom ćemo eksplicitnijem slučaju tu metaforu zacijelo proglasiti principom, prvim počelom, ili jedinim odredištem umjetnikove uobrazilje. Namjera je umjetnika da svojim djelom, otkrivajući mu izvore u predmetnom svijetu, osmisli posebnu i neodvojivu metaforu, koja će se uvijek otvarati svojem ishodištu putem temeljno reduciranog sustava pojavnog, definirajući ga tako dublje i konačnije od bilo kakve neposredne vezanosti uz samu pojavu (bio to predmet, krajolik, lice itd.).

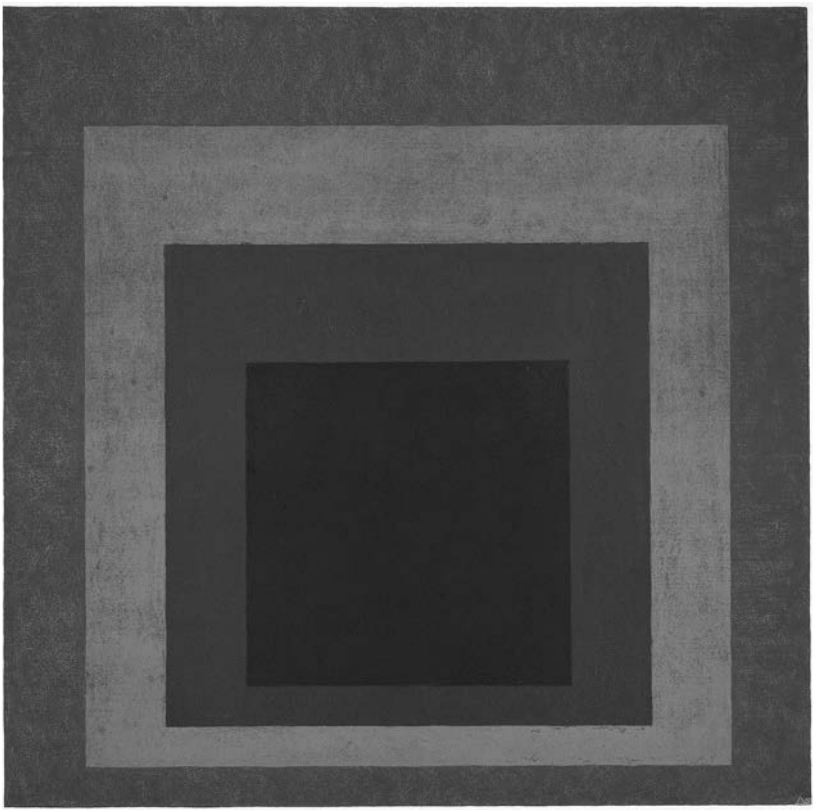
Samotna iskustva, u čijem prostoru sazrijeva takva metafora, pričinit će nam se u cjelokupnom djelu umjetnika kao pokretač jedne vizije koja je već u svojem začetku, često možda i nesvjesno, sadržavala smisao svoga tek u daljoj budućnosti ostvarivog cilja. Iz disperzije svijeta, u kojoj se budi svaki umjetnik, da bi svojim djelom dao samo jedan određeni pečat čitavom univerzumu, potrebno je prepoznati ili izmaštati čvrsto postolje svijeta, na kojem će njegova metafora poprimiti dimenzije kozmičke zbilje o kojoj svjedoči. Umjetničko djelo gradi svoj posebni prostor unutar kojega je moguće svladati *cjelokupni prostor svijeta*, ono uvijek iznova započinje dodir koji uspostavlja vezu s pojavnim. Slika, koja u potpunosti preplavljuje umjetnikov vidik, može biti cjelovita igra svih njegovih čula, a može biti samo jedna ideja koja do kraja razigrava sva naša čula. Ideja u umjetnosti može sadržavati najgušću čulnost, ako je u djelu potpuno ostvarena, kao što može do kraja razrađena i sabrana čulnost rezultirati idejom koja je svu pokriva.

Razmišljajući u povodu Kniferova slikarstva o sličnim problemima, nameće mi se jedna mnogo šira tema: problem prostornog determinizma u suvremenoj umjetnosti (i u akcionom slikarstvu i u geometrijskoj apstrakciji). Da bismo tu temu pobliže odredili, razmorit ćemo nekoliko situacija slikarstva koje su različito vezane uz problem prostora kao osnovnog izražajnog sredstva i sjecišta umjetnikove egzistencije. Možda će nam se problem prostora i ideje o predmetu učiniti jasnijim u naznaci prostornih aspekata u Rothka, Tobeya i Albersa, kako bismo pobliže označili naoko kontradiktornu tvrdnju o linearnom protjecanju i kružnoj zatvorenosti prostora Kniferovih *Meandara*.

Struktura je Rothkovih kompozicija čvrsto određena zatvorenim kromatskim masama koje, zbog izrazite konkavne kvalitete rubnih zona, potiskuju sav prostor u dubinu. Dihotomija i napetost javljaju se samo *unutar* slike, a prouzrokuju ih dvije kvalitativno različite prostorne mase. Ulazeći jedna u drugu, one oslobađaju mjesto jedna drugoj, svladavajući razdaljinu koja ih razdvaja. Transcendiranje se viđenog odvija do krajnjih granica: svjetlosno isijavanje koje odražavaju površine slika izjednačuje se s višestrukim slojevima spoznatog. Ulazeći u čulno viđenog, ideja zadržava senzualnost predmetnog, dok se predmetno pod stiješnjenošću duha sabija u čistu ideju. Slojevitost Rothkova djela izrazita je isto toliko u pojavnom koliko i u apstrahiranoj slici toga pojavnog. Ona je svakako jedan ostvareni oblik dihotomije o kojoj je ovdje riječ.

U ciklusu *Meditacija* Mark Tobey inzistira na suprotnom postupku: prostor je ispunjen mnoštvom znakova koji svojim kretanjem prelaze rubove slike, njihova potpuno decentralizirana struktura dobiva pravi smisao u kontekstu s prostorom izvan slike. Dok je za Rothka djelo ujedno i bitno sjecište prostornih događaja, za Tobeya je ono samo isječak iz beskonačnog niza mogućnosti. Inverzija je očita: Rothko zatvara kozmos unutar slike, Tobey pod lećom osvjetljava njegove dijelove, nastojeći u fragmentarnom otkriti cjelovito.

Josef Albers, čini se, najbliže je Kniferovu shvaćanju totaliteta i jednoznačnosti. Čvrsto određeni geometrijski oblici postavljeni su u naoko sasvim eksplicitni prostor: određena struktura unutar određenog prostora, granice koje u svojem identitetu donose potpuno oslobođenje. Takva statika privodi krajnjoj dovršenosti. Kadar se slike *poistovjećuje* sa svijetom koji obuhvaća. Teško da se u ovom slučaju može govoriti o bilo kakvoj singularnosti odnosa, to će prije biti nezamjenjivo jedinstvo mogućnosti koje se uvijek stječu u istom fokusu.



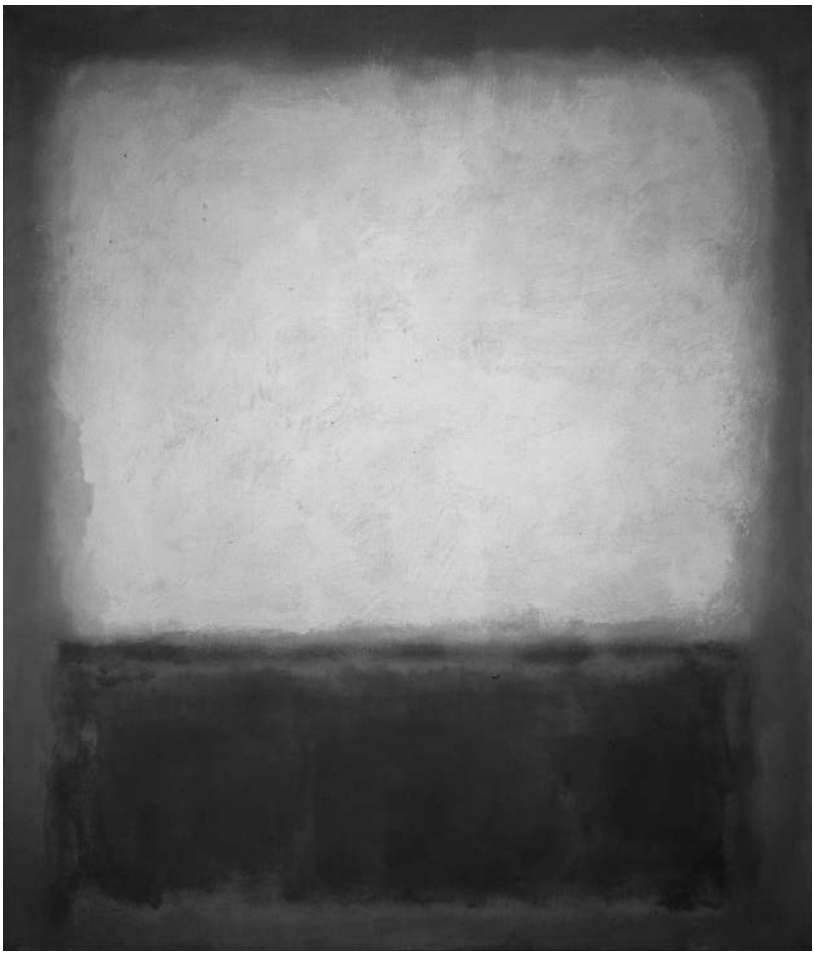
Josef Albers, *Hommage kvadratu*, ulje na drvenoj ploči, 1972.

U ta smo tri slučaja imali različite odnose prema prostornom determinizmu. U prvom (kod Rothka) to je potpuno irelevantan odnos prema prostoru izvan slike i stoga maksimalna koncentracija unutar nje. U drugom slučaju (kod Tobeya) prostor izvan slike i unutar nje jednako su vrijedni, upravo zbog afokalnosti i potpune disperzije znakovnog sustava. Albers postiže apsolutnu ravnotežu i odmjerenost: moguće se vrijeme sasvim kondenziralo unutar odredivog prostora. Zato njegove slike sadrže komponentu gotovo istočnjačke kontemplacije i mjeru koja je dovoljno obuhvatna da ponese težinu svakog mogućeg svijeta. Ako smo utvrdili da su ta tri slikara bliska Juliju Kniferu, nismo pritom mislili ni na kakvu izravnu vezu, već samo na osnovnu duhovnu bliskost: svi su oni usmjereni prema pronalaženju točke najjasnije vidljivosti koja je dovoljno bitna da nadvlada viđeno.

Prostor–granica sve omeđuje, sve sažima, vraćajući stvari njihovu praobliku. Ne samo da se unutar njega sažima vertikala stabla ili horizontala obzora, on u svojoj maksimalnoj sažetosti poznaje i svaki nagib, dijagonalu koja siječe i presijeca maštariju umjetnika upućenu samo jednom određenju. U Kniferovu slikarstvu kao da se svaka moguća maštarija sagiba pod još maštovitijim redom i poretkom. Možda bismo u toj pobjedi djela nad umjetnikom morali razmotriti pobjedu umjetnika nad umjetnošću, a možda sva ta određenja postaju suvišna pred njegovim ostvarenjem. Očito je da Knifer istrajava u obilju i siromaštvu, malenkosti i veličini. Ili, kako bi možda točnije rekao Nikola Kuzanski: »Maksimalna je kvantiteta, zapravo, najveća veličina, najmanja je kvantiteta najveća malenkost. Maksimum je zapravo, superlativ kao i minimum.« I jedno i drugo (masa i prostor) istodobno su i maksimum i minimum ove umjetnosti. Prostor, koji je otvorenost i granica, podjednako sudjeluje u izgrađivanju i razgrađivanju jednog svijeta. Brišući granice bivšeg, prostor ustoličuje jedan novi red koji će možda stvoriti i novi *poredak*, novo bivanje stvari.

Ali, vratimo se Kniferovim *Meandrima* i pokušajmo pomoću njihove strukture sagledati ambivalentnost koju u sebi sadrži takav oblik statičkog ekstenziteta. Opredjeljujući se za škrtost i disciplinu, Julije Knifer je svjesno zatvorio put prema svakom pribježištu: maksimalnoj likovnosti žrtvovao je sve što bi ga moglo učiniti »privlačnim« i uspio je iz takve pozicije, koja bi za mnoge slikare bila gubitak svega, učiniti dobitak u posvemašnjem. Negirajući granice slikarstva, on se do krajnje moguće mjere u njemu potvrdio: njegova umjetnost nastaje tamo gdje prestaje svaka fabula, gdje se ukazuje potpuno sjedinjenje s prostorom koji je sam život. *Prostor umjetnika* i *prostor slike* identificiraju se: to je konačni udio slikara. Čini se da je Knifer do kraja shvatio mogućnosti koje otvara takva pozicija. Zato možda nećemo pogriješiti nazovemo li Kniferovo slikarstvo *graničnom situacijom* (Jaspers).

Predmet što ga obuhvaća pod pritiskom neprekidne kontemplacije gubi postupno svoje prvotno značenje i svoje vanjske karakteristike. Na tom putu neprekidnog osipanja pojavne stvarnosti kristalizira se i izoštrava unutrašnja slika, koja s prethodnom jedva da ima zajednički obris. U takvom procesu transcendentalne redukcije fenomena možemo do određene mjere shvatiti i Kniferovo slikarstvo. Oslobađajući se svega što prethodi biti likovnog i mimoilazeći sve što naracijom zamjenjuje bitno, Knifer je uspio osamostaliti svijet koji ga potvrđuje do posljednjeg detalja i omogućuje mu da obuhvati sve ono što svijet



Mark Rothko, *Žuta na purpurnoj*, akril na platnu, 1956.

može svojom pojavnošću otvoriti: to je podjednako maksimum i minimum tvari–bića, amplituda koja će svoju konstantu bazirati ne na beskonačnom protjecanju već na *mogućnosti* beskonačnog protjecanja. Upravo stoga čini se da je Julije Knifer svojom determinacijom svijeta uspio izostaviti sve ono što se događa izvan svijeta bîti: ostajući na pozicijama koje otvara neposredna stvarnost i istodobno ustrajući izvan svega rečenog, on je osamostalio svoju graničnu situaciju — *meandar*. Razmotrimo sve mogućnosti koje u sebi sadrži takva snaga. Ona može žrtvovati sve da ostvari samo jednu punoću: punoću obuhvatnog. Te-

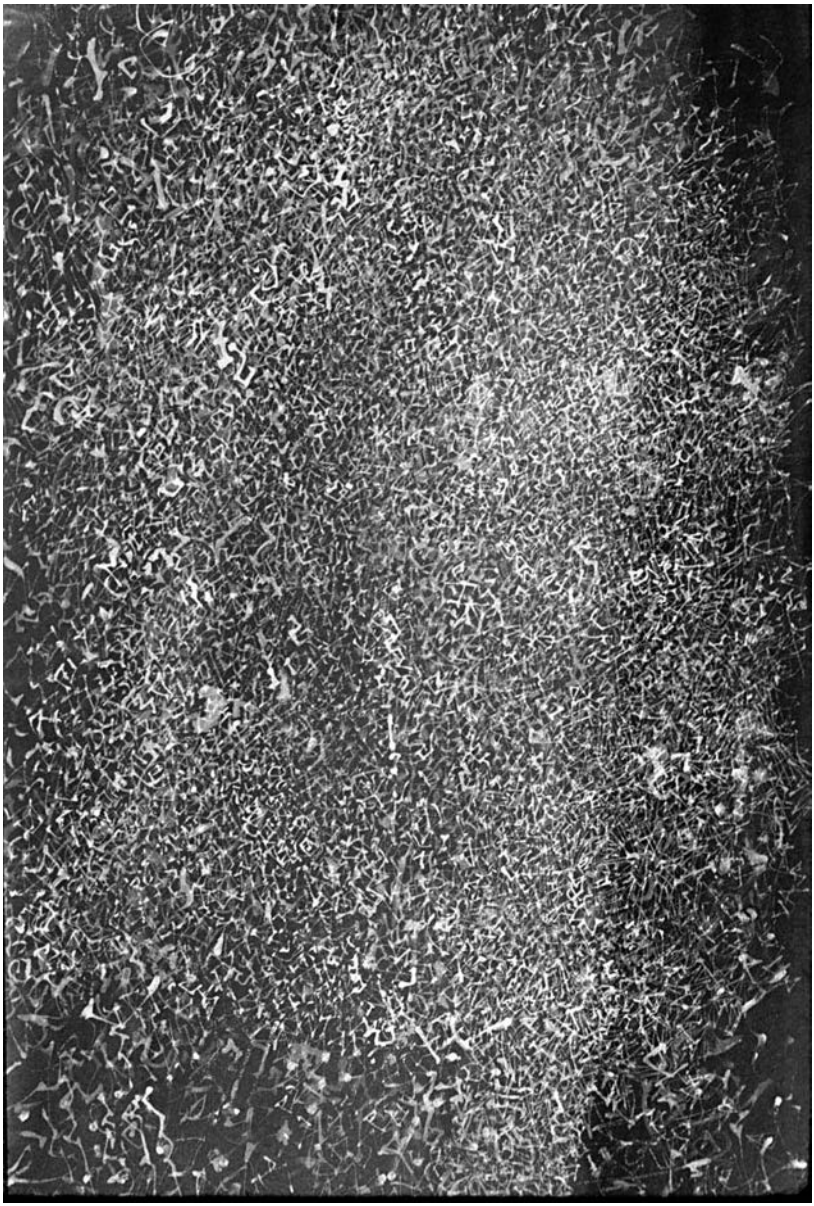
žina izrečenog koja je spremna da ponese teret spoznatog. Na tim se pozicijama našao Julije Knifer.

Možda će iz čitavoga tog djela na kraju izroniti nepojmljiva radost koja pripada odsutnosti, a ne prisutnosti, maksimumu minimuma, a ne minimumu maksimuma. Egzistencija se u toj umjetnosti pokazuje kao granica prostora u koji biće *može* prodrijeti, a ne u koji biće prodire. Probabilitet se umjetničkog djela iskušava i na koordinatama jedne velike odsutnosti iz svijeta, a ne samo prisutnosti u njemu. Kako, dakle, sjediniti dva svijeta koji se po svojim principima isključuju: svijet ništavila kao ljudske konstante i svijet pojavne stvarnosti kao mnogo određenije konstante? Rješenje je možda u prostornoj dihotomiji: stvoriti lik koji se neprestano mijenja i upravo u toj mijeni nalazi svoju nepromjenjivost. U tom smislu Kniferove *Meandre* treba shvatiti kao *konstantu prolaznosti*. U tome je možda osnovni paradoks toga slikarstva: kako u neprekidnom protjecanju osoviti neprolazno? Bilo je potrebno savladati sve boje da bi one živjele u tako stiješnjenoj i sabijenoj dihotomiji crno–bijelog, da bi joj prepustile sva značenja nijanse i zaborava kroz stoljeća; možda kroza nj slikar zaboravlja svoje prvobitno povijesno biće, a možda mu se tako suprotstavlja.

Dok je Rothko povlačenjem prostora u sliku odredio i eksplicirao svijet o kojem svjedoči, dotle je Julije Knifer, ustrajući u *motivu*, otvorio svoj svijet. Dok je Tobey smatrao da stvarnost neprekidno promiče, zaustavljajući se na čas da je osmotri, Knifer je shvatio da je ona uvijek prisutna u istom obliku i da su njezine modifikacije jedva primjetne. Zato je kao jedina mjera rezultirao *meandar*: ne kao puko protjecanje vremena, već kao *bit* promjene.

Bijelo i crno postoje u ovom djelu ne kao jedinstvo već kao kontrapunkt. U crnilu je Knifer sažeo svu moguću težinu mase, u bjelini je otvorio prostor koji će se širiti izvan okvira slike i zacrtavati jednu putanju u beskonačnost. U dva se smjera, vertikalno i horizontalno, smjestio čitav svijet, ono što raste i ono što nestaje. Po svojoj prirodi meandar je linearan, ali se u Kniferovu djelu pokazuje kao određenost, kao zatvoreno jedinstvo, koje čvrsto čuva svoju jezgru, izdvaja jedno protjecanje od drugog, omeđujući ga i oblikujući. To bi se oblikovanje moglo nazvati »racionalnom perspektivom« jer ne posjeduje zbližen je dviju točaka (blizine i daljine) već uspostavlja među njima svoj vlastiti zakon: zakon cezure.

Kao u ornamentu ta umjetnost inzistira na posvemašnjoj praznini, na *davanju smjera* toj praznini. A kad je smjer zacrtan, praznina



Mark Tobey, iz serije *Meditacije* (VIII), 1954.

se ukazuje kao punoća, ona je oblikovana slikarevim bićem, tako da odjednom prestaje postojati kao ništa, a javlja se kao krajnja granica koju to *ništa* može osvojiti u pojavnom svijetu. Svijet iz kojeg se uzdiže *meandar* može nam se činiti krajnje kaotičan, i možda smo skloni u toj kaotičnosti pronaći bogatstvo, nemir, a u Kniferovu poretku siromaštvo i red. Međutim, čitavo to djelo traga za jednim trenutkom, jednom cezurom koja omeđuje taj kaos izdvajajući iz njega ono neprolazno, što izmiče anegdoti. Tako se rađa Kniferova isprekidana putanja. Ona jest putanja jer inzistira na jednom elementu, a isto tako je granična jer ponavlja taj element nakon određenog prostorno–vremenskog razmaka, ona ga ponavlja kao da je riječ o kontinuitetu, i prekida ga kao da će u narednom trenutku biti riječ o nečemu posve drugom. U tome je možda ambivalentnost toga slikarstva, njezin paradoks *kružne zatvorenosti* i *linearnog protjecanja*. Kružna se zatvorenost događa na unutrašnjem planu jedne jedinice *meandra*: bjelina s obje strane ograničuje i odvaja tamu mase, presijeca je u toku, dok nakon te bjeline ista tama nastavlja svoj tok. Forma koja se javlja kao rezultat tog sraza jest *prekinuti kontinuitet*. Odmah ćemo razjasiti po čemu se u Kniferovu djelu ova naoko kontradiktorna tvrdnja pokazuje kao jedinstvo cjelokupna njegovog djela. Prekid čini bjelina, koja svojom strogošću omeđuje i izdvaja jedan trenutak svijeta od drugog. Zatim ta ista bjelina, koja je razdvajala svojim slobodnim kretanjem, povezuje dva jednaka prizora; eto Kniferova paradoksa: ono što se događalo ne događa se više, ali će se događati opet. Razdvojimo li meandar na te prostorne cezure, dobit ćemo čitavu razrađenu genealogiju života koji se temelji na prekidima, na svemu onom što može unijeti određeni red u neprestanu metamorfozu svijeta što nas okružuje. Možda je *meandar* Kniferova ornamentalna tema, ali se u tom ornamentu događa sva životnost koju umjetnik nosi u sebi. Najprije je pušta da slobodno protječe, potom je zaustavlja u *jednom* prizoru, a taj će opet prizor biti čitava scena za naredni događaj. Prizor se ponavlja, scena, budući da je proizišla iz istog životnog zračenja, ponovit će svoju prethodnu granicu: tako će se u Kniferovu slikarstvu, za razliku od ornamenta, tok prekidati, i upravo će tim prekidanjem potvrđivati da je riječ o *jednakom*, a ne *različitom*. Knifer je u svojoj strukturi izrazito ritmiziran i raščlanjen, bogatstvo ritma prepoznajemo kao istovjetnost forme. Nova dimenzija izrasta upravo iz ponovljivosti sadržaja.

U prostoru se Kniferovih *Meandara* očigledno stječu dvije sile, pozitivnog i negativnog volumena. Međutim, krajnja dovršenost i osmišlje-

nost toga djela na jednom višem planu realnosti potpuno ih poništava, mogli bismo reći da se ovdje susreću Kožarićevi *Oblici prostora* i Kniferovi *Meandri*, sve moguće slike sažimaju se samo u jednoj mogućoj vidljivosti. U tome se nazire njihov totalitet i jednoznačnost. Mnogi će možda takvo usmjerenje shvatiti kao pojednostavljenje; stoga ćemo učiniti stanovite distinkcije između pojednostavljenja i redukcije.

Svijet se ne može dijeliti u beskonačnost, mjera umjetnika nije bezgranična: svaki se spušta do dubine koju može izdržati. U takvom procesu unutrašnje kontrakcije očito je da nije riječ ni o kakvom pojednostavljenju ili uopćavanju, i nije riječ ni o kakvom izdvajanju pojednostavljenih spoznaja već o procesu poniranja do jezgre (neka nas pritom ne prevari prividna lakoća u strukturiranju meandra). Ovdje bismo možda mogli razmotiriti neke opasnosti koje se kriju u Kniferovoj »graničnoj situaciji«. Izdržavanje na takvom putu potpune redukcije nosi u sebi opasnost da umjetnik neće imati dovoljno snage da izdrži izvan granica rečenog i da ga jednostavno »proguta« vlastiti doseg. Međutim, i Knifer i Kožarić posjeduju onu spasonosnu razdaljinu od djela koja im daje i otvara mogućnosti najkompleksnijeg sagledavanja svijeta, ne uzidavajući ih u izgovoreno, nego neprestano povećavajući predjele još *neimenovanog*.

Izvorno objavljeno u: Život umjetnosti, br. 9/1969., str. 25–31.

Uvodna razmatranja o umjetnosti Julija Knifera

Udo Kittelmann

Ein Rätsel ist Reinentsprungenes. Auch
Der Gesang kaum darf es enthüllen. Denn
Wie du anfingst, wirst du bleiben...

FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Der Rhein*

»Moje prve slike podsjećaju me na budućnost. Nemam nikakvu potrebu za progresom, ni u kvaliteti ni u kvantiteti«.[1] Već u ove dvije rečenice objavljena je umjetnička maksima Julija Knifera, čije umjetničko djelo pripada izvanrednim pozicijama nepredmetne umjetnosti druge polovice ovog stoljeća i uključuje se već od početka šezdesetih godina kontinuirano u neka područja međunarodne umjetnosti. Pritom se internacionalno umjetničko vrednovanje Julija Knifera i njegova djela temelji uglavnom na šutnji; međunarodnoj publici, naime, Kniferovo djelo poznato je samo u malom broju djela ili uopće nije. To iznenađuje, jer Knifer sudjeluje početkom šezdesetih godina na nekima od najznačajnijih internacionlnih izložbi, koje već tada posreduju temelje umjetničkog izričaja post–enformelnog razdoblja; tako, primjerice na izložbama »Art Abstrait Constructif International« u Parizu 1961., »Nove Tendencije 1« u Zagrebu 1961. god. i »Konstruktivisten« u Leverkusenu 1962., dakle na onim izložbama koje obavještavaju i o radovima Dorazija, Manzonija, Morelleta i grupi ZERO. S druge strane, ostaje razumljivom duga šutnja, jer tek s obzirom na istovremeno poznavanje njegovih umjetničkih namjera i većih dijelova njegova današnjeg ukupnog opusa, postaje jasnim naročito značenje doprinosa Julija Knifera nepredmetnoj umjetnosti. Činjenica da je Juliju Kniferu i njegovu djelu dugo vremena ostala zapriječenom šira pažnja i

1 Julije Knifer, »Bilješke«, u: Katalog izložbe *Julije Knifer, Meandar iz Tübingena 1973–88*, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1989., str. 48/9, ovdje str. 48.

vrednovanje izvan domovine Jugoslavije, možda leži upravo u izboru njegova glavnog mjesta djelovanja, grada Zagreba, koji se već dugo nalazi izvan aktualnog umjetničkog interesa; ali, isto tako i u njegovoj svjesnoj odsutnosti kao umjetnika, koji se kao osoba i autor u svakom slučaju povukao iza svojeg djela, i ne sasvim slučajno uslijed općenitog izostanka važnosti ne–zapadnog umjetnika.

Već 1960. god. definira Julije Knifer konačnu temeljnu strukturu svojih slika, koju u bitnome nije mijenjao sve do danas. Za jedinu tematiku svojeg slikarstva odabire crno–bijeli meandar kao specifičan, meditativni znak i kao znak svojega čitavog identiteta. Knifer interpretira svoj meandar kao bilješku ekstremnih ritmova zbivanja na površini slike, koju »određuje u jednom odabranom smjeru, pri čemu ne dopušta mogućnost eventualne naknadne izmjene forme i značenja«.[2]

Knifer je zarana odlučio odrediti znak meandra za izvanjsku formu i za isključiv sadržaj radnog procesa, primarno mentalnog karaktera, koji traje do u sadašnjost, čega je pretpostavka radikalna umjetnička svijest i takav stav koji uključuje od početka umjetničko odustajanje, štoviše traži »uključenje čitavog života«, kako je to nazvao Walter Benjamin odnoseći se spram nastanka Proustova romana *U Traženju za izgubljenim vremenom*. Posljedica je toga da Julije Knifer prepoznaje i trajanje i ustrajnost kao pretpostavke, da se umjetničko djelo propituje prema svojem porijeklu i svojem stanju, pri čemu Kniferova metodička *strategija ponavljanja* jednog i istog motiva–znaka »ne rezultira iz nekog trenda kvantitativnog širenja, nego je rezultatom planirano određenog smjera djelovanja, kroz koje umjetnici manifestiraju stajalište svoje autorefleksivne veze spram ishodišta i daljnjih determinanti (svojega rada, op. prev.)«.[3] Ukoliko ga svedemo na radikalno ograničenje na jedan odabrani modus artikulacije, Kniferovu je radu svojstveno »od početka nepregledno monolitno djelovanje, koje s rastom opusa sve više dobiva na intenzitetu«.[4]

Slikarstvo Julija Knifera ne inzistira na vizualnom i estetskom oblikovanju, nego, u prvom redu, na transcendentalnoj predodžbi, sadr-

2 Ješa Denegri, u: Katalog izložbe *Julije Knifer*, Kunsthalle Tübingen, 1979.

3 Isto.

4 Friedemann Malsch, »Zur Aktualität der Kunst von Julije Knifer«, u: Udo Kittelmann (ur.), *Julije Knifer, Mäander 1960–90*, Dany Keller Galerie, München, 1990.

žanoj u duhu umjetnika. Njegova umjetnost nije u potrazi za nepoznatim formama; ona želi biti buđenjem i traži odgovore na pitanje o granicama prirode i mogućnostima nepredmetne umjetnosti, onako kako su one postavljene najkasnije od Maljevičevih spoznaja i ruskog suprematizma. Unutar svojega rada Knifer reflektira isključivo identičan konceptualan, te ekstremno identičan oblikovni način organizacije koja svjesno zazire od promjene jednom definirane temeljne misli, i tako svojem djelu oduzima naknadnu i očiglednu vremenitost sa svojim mogućim funkcijama. »I wanted to achieve rhytm and extreme contrasts. The simplest and the most expressive rhytm is monotony. Monotony is a flow and rhytm at once. From my work process a monotonous rhytm has emerged. Continuity matters, but chronology does not«.[5] Za Knifera ne postoji apsolutno prihvaćanje početka i kraja u uobičajenom smislu kronološkog razvoja. Knifer potrctava taj aspekt svojeg djela kada naglašava da njegov rad u daljnjem tijeku upućuje na prvu slikovnu realizaciju prve ideje te, potom, kada kaže da je svoju posljednju sliku već naslikao, ali prvu još nije. Svjesno stremljenje i postizanje monotonije kao »sredstva transponiranja umjetnosti u nadvremenu egzistenciju«,[6] te i kao registriranje egzistencijalnog procesa, prema mojem viđenju, upućuje dodatno na aspekt apsurda kojega se dosad nije smatralo imanentnim djelu; kroz taj aspekt umjetnik pridaje izraz onoj spoznaji prema kojoj se umjetnost nalazi — a to bih ovdje htio formulirati — *u stanju čekanja na Ništa onoga Novoga* [Zustand des Wartens auf das Nichts des Neuen]. Prema takvom stavu umjetnost se uvijek približava svojoj prapovijesti, pri čemu naročito moderna umjetnost, »koja zaslužuje to ime«, na način kako to tumači Hans Sedlmayr, »nastaje iz supstance i duha stare i vječne umjetnosti«.[7]

Na Julija Knifera mogla bi se odnositi i spoznaja Ude Kultermanna, koji u umjetnicima kao što su Fontana, Klein i Manzoni, ili Newman, Rothko i Still, vidi preteče »koji su gradili na ranijim umjetničkim razvojima i istovremeno bili u stanju njih prevladati. Stvorili su umjetničku formu, čiji je cilj bio svojim vizijama čistoće i mira prevladati kaotična odvijanja za vrijeme destruktivnih ratnih godina; također,

5 Julije Knifer, kao bilj. 1, str. 49.

6 Friedemann Malsch, op. cit.

7 Hans Sedlmayr, *Die Revolution der Modernen Kunst*, DuMont Köln, 1985., str. 143.

svojim meditativnim, kao i humanističkim odnosom spram svojeg okoliša«.[8] U duhovnome skladu s tim umjetnicima razvio je Knifer čistu formu svojega meandra i vodio svoju umjetnost od početka prema područjima apstraktne umjetnosti koja su smjerala budućnosti. Ako je, s jedne strane, njegova koncepcija već početkom šezdesetih godina predstavljala originalan doprinos tada aktualnoj umjetnosti, tako je, s druge strane, današnjim pogledom unatrag na umjetnost posljednjih trideset godina, razvidno da je njegov rad i u vremenu nakon toga doprinosio tumačenju aktualnih umjetničkih problema. Upravo manifestacije minimalne i konceptualne umjetnosti — naročito doprinosi njegovih suvremenika i intelektualnih istomišljenika kao što su Andre, Buren, Judd, Morellet, Opałka ili Toroni, kao i ponovno otkriće nepredmetne prikazivačke forme što ju je donijela mlada generacija umjetnika osamdesetih godina — manifestiraju naročito i temeljno značenje ukupnog djela Julija Knifera. Pritom se čini da je upravo Knifer onaj koji je postavio most između generacija apstraktnih umjetnika. Istodobno, zahvaljujući njegovu djelu, nadaje se moć promatranja kvintesencije povijesti moderne apstraktne umjetnosti, kao i to »da je elementariziranje slikovnih sredstava i pojednostavljenje gradnje slike upravo obrnuto proporcionalno s višeznačnošću i univerzalnošću onoga što je time metaforički evocirano«.[9]

Ovaj tekst upućuje na malobrojne aspekte kompleksnog rada Julija Knifera. Puno bi se još trebalo reći o njegovim radovima i za budućnost ostaje zadatak da se ukupno djelo analizira u opsegu koji bi odgovarao njegovu značenju. Naposljetku, citirao bih Yvesa Kleina iz njegova *Dnevnika*, kada je zabilježio pripovijest iz stare Perzije, a ona mi se čini prikladnom da se zorno prikaže jedan mogući smisao i svrha *umjetnikove ustrajnosti* [Beharrlichkeit des Künstlers]: »Svirač flaute počeo je jednog dana svirati samo u jednom jedinom, produženom tonu. Kada je tako nastavio sljedećih dvadeset godina, njegova ga je žena upozorila da svi drugi svirači flaute sviraju u većem broju harmonijskih tonova i čitavih melodija, i da je takvo sviranje možda bogatije mijenama. Međutim, *monotoni* je svirač flaute odgovorio da

8 Udo Kultermann, »Die sanfte Revolution«, u: Hannah Weitemeier (ur.). *Sammlung Lenz Schönberg München*, Edition Cantz Stuttgart, 1989., str. 49.

9 Gottfried Boehm, »Im Kreis der Wirklichkeit«, u: Hannah Weitemeier (ur.), op. cit., str. 49.

nije njegova greška, jer on je već pronašao onu notu koju drugi svirači još uvijek traže«.[10]

Tekst je izvorno objavljen u: Žarko Radaković (ur.) *Julije Knifer. Mäander 1960–1990*; Flugasche Verlag, Stuttgart, 1990.

Prevela s njemačkog: Mirela Ramljak Purgar

10 Yves Klein, *Mon Livre*, 1958. Na to me je mjesto u tekstu prijateljski uputila Hannah Weitemeier.

O Juliju Kniferu, slikama i erosu crteža grafitom — razgovor

Žarko Radaković, Adelheid Hoffmann,
Hans–Jürgen Slusallek

Radaković: Od kada poznajete Julija Knifera?[1]

Hoffmann: Njegove radove poznajem od sedamdesetih godina. Sjećam se njegovog malog sitotiska, plavo sa zlatnim meandrom... Upravo smo ustvrdili da je prvo pismo koje nam piše datirano sa 6. 10. 1981. Počinje jako lijepo: »Sa zadovoljstvom sam primio Vaše javljanje, koje je došlo kao rezultat nekih telepatskih okolnosti. Već mjesecima sam namjeravao pisati Vam. Želio bih Vam se prije svega zahvaliti za Vaše redovne obavijesti o Vašoj Galeriji i Vašim izdanjima« (...) Dakle, kad [Knifer] kaže da smo mu već godinama slali pozivnice, tada to znači da smo mu očigledno već neko duže vrijeme slali naše informacije.

Slusallek: U svakom slučaju bio je u Nürnbergu na Bijenalu konstruktivista. Još se uvijek dobro sjećam da su Kubiček i Urbásek razgovarali o Kniferu.

Hoffmann: To je sigurno bilo negdje 1969. ili 1970. god.

Slusallek: Sigurno sam već ranije nešto od njega vidio, možda neku pojedinačnu sliku. Ali ono što mi i dan–danas ostaje jest Knifer tada u Nürnbergu. Tada mi je Knifer zapeo za oko kao slikarski problem [als bildnerisches Problem].

Radaković: Što to znači: »Knifer kao slikarski problem«?

Slusallek: Samo to da slika meandar. Tada mi je odmah postalo jasno da se radi o nečemu izuzetnom. U okružju svega ostalog djelovao je monotono, bilo je to nešto poput drvene tvari [irgendwie Hölzernes], teško za shvatiti. Bilo nam je jasno da je Knifer za nas vrlo zanimljiva pojava.

Radaković: Jeste li redovito bili s njim u kontaktu?

---

1 Adelheid Hoffmann i Hans–Jürgen Slusallek vodili su galeriju *Adelheid Hoffmann* u njemačkom gradu Friedbergu (op. prev.).

Hoffmann: Mislim da smo se sreli i s njim razgovarali svaki puta kad je bio u Njemačkoj. Ali nemamo uopće pregled nad njegovim radovima. Uvijek iznova smo sasvim izolirano doživljavali radove na koje smo nailazili, i utiske što su se stvarali pred nekom Kniferovom slikom.

Radaković: Nije li, u takvim okolnostima, bilo vrlo teško uopće doći do nekog vrednovanja Kniferova rada?

Slusallek: Bilo je vrlo teško. Uvijek smo stajali pred istim problemom. Kada stojim pred Kniferovim crtežima grafitom i predočim si da je na tome radio jedan puni mjesec, radeći pritom na nečemu što se gotovo uopće ne razlikuje od sljedećeg crteža (jer, mora se prilično koncentrirano gledati ako se želi ustanoviti da neka razlika uopće postoji), tada stojim pred *problemom Knifer*. Neki neposredni razvoj uopće se ne razaznaje. Uvijek iznova radi se o jednom te istom, pa ipak s malom razlikom. I ta razlika zapravo nije mjerljiva, niti prepoznatljiva. Za mene je problem Knifer zaista fenomen. Uvijek se predstavlja u okviru novih aspekata, ali ostaje kao fenomen jednak.

Radaković: Knifer kaže: »Za mene mjerljivo vrijeme uopće nije bitno. Vrijeme kao kontinuum za mene ne postoji. Moj prvi meandar mogao bi biti podjednako moj posljednji — i obratno«. Je li to dovoljno ozbiljan argument da se stekne pregled nad ukupnim Kniferovim djelom? Bi li ovaj Kniferov iskaz mogao poslužiti kao ključ za interpretaciju njegova djela?

Slusallek: Često sam si predočavao kako kod Knifera izgleda jedan radni proces. Ponekad je govorio da je list na kojemu crta formata jednog stola. Veće od toga zapravo ni ne bi mogao načiniti. Kada si predočim da tamo sjedi danima i uvijek iznova prekriva tu površinu olovkom, tada to nije više proces, usmjeren nekom cilju. Postoji doduše neki cilj, u nekom trenutku mreža postaje gušća, u jednom trenutku Knifer prestaje crtati. Ali, to nije cilj kojemu izravno teži, nekako se radi o vremenu koje se tu odvija. Vrijeme u kojemu su zahvaćene sve misli. Time što nisu precizirane one zajedno utječu u to vrijeme. Takav meandar potiče odmah asocijaciju na rijeku. Ali na rijeku koja ne teče pravilno, koja se ne kreće s ciljem utjecanja u neko more, nego teče s obzirom na okoliš kojim je okružena. Tako teku misli u jednom takvom crtežu. Crtanje je zapravo jedno zgušnjavanje. Moglo bi biti i tekst, ali upravo to nije. Radi se o zgušnjavanju koje prelazi u sve punije crnilo. Meni se to čini poput neke olovne neprodornosti. Nešto metalno, ali nešto meko metalno — olovo. Nešto je u tome zatvoreno,

kao u nekom sarkofagu. Onako kako su se nekada kraljevi pokapali u olovnim sarkofazima, kako se ne bi raspali. Ali, to nije ni nešto konstruktivno ni ciljano, nego utječe, i evo ga unutra, i tu unutra je i nevremensko. I tada je zaista svejedno gdje stoji, na početku ili na kraju. Tada je u tome samo zadržano. I potpuno je svejedno o kojim je mislima riječ; one su jednostavno samo umetnute. I kasnije ih nije moguće opet odvojeno izvaditi. To ostaje jednostavno tu unutra. Vjerujem da tu sve — jedna čitava osoba — utječe unutra. I motorika je zahvaćena u tome *unutra*, baš poput misli. Jer, motorika ne postaje gestom, nečim različitim, nego se radi o oprezu — mora se paziti na to da se drži neke granice, da se ne prijeđe kistom preko nje — sve ostalo može se jednostavno naslikati gusto. Uvijek se radi o istome, pa ipak je ciljano — i istodobno nije ciljano. U osnovi se radi o jednom apsolutno proturječnom radu.

Radaković: Knifer je radio u različitim tehnikama: puno skica malog formata olovkom ili kemijskom olovkom, crteža s mekim grafitom i slikâ. Pritom je radio i u vrlo različitim formatima. Što mu odgovara, u čemu najbolje uspijeva raditi?

Hoffmann: Htjela bih nešto dodati prethodno rečenome. Pitanje je bilo je li teško približiti se Kniferu. Teško je, kada pretpostavljamo neku normalnu logiku, kao kada bi neki drugi čovjek konstruirao slike, ili kada bismo željeli razumjeti neki sustav. Kada želimo prodrijeti u matematičke odnose, kao, primjerice, kod Lohsea,[2] kad tražimo neki ključ, kad želimo razumjeti to kako su konstruirani nizovi brojeva. Osobno ne nalazim približavanje Kniferu teškim, jer ga uvijek iznova susrećem onakvoga kakvog sam ga pri posljednjem susretu ostavila. Slično je i kod Hermana de Vriesa.[3] Kad si stvorim predodžbu o njemu, onda on sjedi tamo u travi i promatra je. Kad se vratim za otprilike pet godina, onda je taj čovjek nešto stariji i možda je travnjak izmijenjen. No, on je još uvijek tamo. To je odvojeno od naše ciljane logičke djelatnosti. To iritira. To stvara poteškoće. Stojimo ispred toga potpuno zbunjeni i razmišljamo: što je to on radio tijekom pet godina? Gdje je taj razvoj? Poteškoća leži gotovo na čovjeku samom, jer uvijek misli kao da je a + b = c, i da danas ne može biti ono što je bilo jučer: mora postojati negi logični razvoj! Kod Knifera je to zapravo kao kod meandra ili kao pri otkucajima srca ili u minimalističkoj glazbi. Radi

2 Richard Paul Lohse (1902.–1988.), švicarski umjetnik (op. prev.).

3 Herman de Vries (1930.), nizozemski umjetnik (op. prev.).

se jednostavno o ritmu, o ponavljanju. U glazbi smo to bez daljnjega priznali, u slikarstvu je to puno teže. Kada gledamo Kniferove slike, nijedna nije slična nekoj drugoj. I upravo su te razlike tako lijepe. Uopće se ne radi o serijskim slikama u smislu američkog *minimal–arta*; kao kod Donalda Judda, gdje imamo osjećaj da su doista gotovo identični elementi spojeni zajedno, možda jedino različite boje. Na prvi pogled uvijek mislim: Kniferove su slike iste. Tada pogledam malo bolje i ustanovim kako je teško slijediti pojedinačne elemente i pri tako izgrađenim slikama razaznati gdje je »kraj«. One su toliko teške da ih nikad ne bih mogla preslikati — premda sam najprije uvijek sigurna u to da bih mogla. Slike su zajedno spojene iz pojedinačnih blokova i jednog protočnog elementa. Između postoji razmak.

Radaković: Može li se jednu Kniferovu sliku imati u sobi, da nam se sviđa i da godinama živimo s njom? Recimo, postoji li nešto erotično u nekoj pojedinačnoj Kniferovoj slici?

Slusallek: Čvrsto sam uvjeren da postoji. Premda bih želio dodati ogradu: to vrijedi samo za crteže grafitom. Promatrao sam Knifera pri radu na skicama. Počinje crtati, primjećuje da neće dostajati prostora i uzima novi komad papira. Pritom spoznaje da mora početi puno više lijevo i slika sljedeću skicu. Vjerujem da se na tom primjeru dobro vidi: on nema sliku koju želi slikati — u glavi. Nego, proces skiciranja negdje počinje i opet prestaje. On doduše pokušava nešto smjestiti na list papira. I nikada u tome ne uspijeva. To je dojam koji ostavljaju skice, nekoliko njih koje posjedujem — one su tako naopako smještene na papiru da uvijek iznova mislimo: dobro, papir je zapravo najnevažniji. Moglo se raditi o nekom zidu. Zapravo, već ovdje nalazim proturječje: da slika na papiru, umjesto da slika u pijesku na obali. Tu bi, vjerujem, bilo ispravno smješteno, jer lijevo i desno predstavljaju beskonačnost. I onda je svejedno. Kako se, međutim, radi o papiru, uvijek stoji ukrivo. Mislim da skice Kniferu ne znače baš puno. To nisu predradovi za crteže grafitom ili slike, nego su podjednako nespretni, negdje umetnuti, baš kao što i prestaju. Kada to radi za crtež grafitom ili za sliku, stoji ponovno pred istim problemom. Skica ništa ne rješava... I, ako uopće postoji nešto erotično, bilo što što bi moglo nekoga poticati doživotno, tada je to samo u crtežima. Vjerujem da je u crtežima prisutan sam Knifer. Slike su kompromis, tako da može surađivati s galerijama. Da bi mogao egzistirati u strukturama u kojima danas umjetnici moraju egzistirati. To je doista nešto što se od njega očekuje. I vjerujem da zato ima tako velike poteškoće sa slikama. Crte-

ži grafitom, međutim, utisnuti su u njegov život. Tu može, s vremena na vrijeme, dok je kod kuće i sprema jelo za svoju suprugu Nadu, dalje slikati i zaboraviti i opet nezaboraviti. Sve se slijeva zajedno. Naprotiv, kod velikih slika mora se nekuda odvesti — njih ne može slikati kod sebe doma. Neophodne su pripreme, tehnika mora biti primijenjena. Sve mora ispravno i ciljano teći. Vjerujem da tu počinju poteškoće koje su u vezi s današnjim kulturnim procesom. Kao umjetnik, mora surađivati s nekom galerijom, koja pak mora biti informirana o datumu kada je planirana izložba; mora biti spremno toliko i toliko radova, njih se mora moći nekako smjestiti. Sve što se pojavljuje u vezi s pitanjima logistike povezano je s time. I zato je nužno slike proizvesti. Ali to nisu apsolutno nikakvi Kniferi. Nalazim ih doduše zanimljivima, jednostavno kao formu, ali samo ukoliko si ih predočim uvijek iznova kao crteže grafitom. Crtež grafitom je tada život za takvu jednu sliku. Sama slika, čini mi se, nema nikakav neposredan život. Upravo je to točka na kojoj eventualno biva proizvedena roba. Crteži, naprotiv, nikada neće moći postati robom. Oni nastaju tako sporo. Oni su bez razvoja. Nema puno kupaca koji bi čekali trideset godina da bi dobili ponovno jedan crtež. U međuvremenu bi sve nestalo u zaboravu. To znači, time nikada ne bi bilo moguće voditi neku galerijsku politiku. Tih nekoliko crteža, koji postoje, bilo bi prodano u tren oka — i tada bi fenomen došao do kraja. Tu, na tom mjestu, dolaze slike. Slike su tržište. Crteži grafitom su Kniferov život. Crtež grafitom je stvarni Knifer.

Hoffmann: I meni se jako sviđaju crteži grafitom, jer sadrže zbijeno i dugo vrijeme, koje u njih utječe. Ali, vjerujem da netko tko radi s crnim i bijelim i geometrijskim formama (pa ako je i uz napor), slika sliku velikog formata, dakle ima iskustvo forme veličine tijela i odnosa spram prostora, tada pritom puno toga doživljava. Na izložbi »Passages« u ženevskoj galeriji »Art prospective«, u lipnju 1990., kada su slike još jednom — uvećane — egzistirale poput zidnog slikarstva, odjednom se stvorio odnos spram prostora. Tada se ne radi o nekom komornom komadu ili bilježnici, nego se radi o stvarnosti koja postoji u arhitekturi. To je jednostavno veličanstveno — to što je tu nastalo kao zidno slikarstvo. Vjerujem da mu je slika — i onda kada se postavlja nasuprot Kniferu, možda s obzirom na akrilnu boju ili s obzirom na bilo koje produkcijske forme — dakle, da mu je slika kao proces vrlo važna.

Radaković: Promatrao sam Knifera pri radu u ožujku 1990. u Feldafingu. Knifer je tadašnju fazu rada nazvao »vrijeme rekapitulacije«. Radi

se o pokušaju »da se stare skice vrednuje, preradi i, ako je moguće, pretvori u velike slike« — tako je govorio Knifer u jednom razgovoru sa mnom. Slike koje su nastale u Feldafingu temelje se na ovim skicama od kojih su neke stare i trideset godina.

Slusallek: To je vrlo zanimljivo. To ide upravo u prilog mojoj tezi. Kada radi na velikim slikama, tada se prema njima odnosi kao malo dijete. Mora otići u inozemstvo, mora posjetiti prijatelje, a prijatelji se tada njime bave, govore mu koliko velike slike trebaju biti. To je kao kad se nekom malom djetetu kaže: sad je vrijeme da nešto napraviš! Kutija s bojama i olovke su pripremljene, kupljen je crtaći blok — tako da konačno nešto bude stavljeno na papir. Takav sam dojam oduvijek imao. I tada on slika slike. No, to je stvarnost koja nekako nije njegova vlastita. To je nešto što je odmah odvojeno od osobe na koju se odnosi i uvijek se doima kao nešto strano. Kada smo, primjerice, bili kod Dacića stalno se Knifera zadržavalo u razgovoru na temu slika — jer se prema njima nije znao odnositi, jer su prevelike i preteške. On ih doduše cijeni, ali kao nešto što mu je ponovno strano. Zato mogu shvatiti da posiže za starim (materijalom). Samo traži skice i realizira ih. Ali to nije proces sjedenja ispred crteža, to nije problem počinjanja i prekidanja na nekom određenom mjestu, jer papir nije veći, pri čemu se zgušnjava i zadržava ritmička motorika. Vjerujem da se ovdje radi o nečemu sasvim drugačijem. On ne pokušava na slike prenijeti neki novi problem (zapravo one predstavljaju nešto veće i drugačije, što će kasnije imati sasvim različito djelovanje), nego posiže za nečim zaostalim, čvrsto ukotvljenim, nečim od čega je odustao, nečim sedimentiranim, kako bi mogao uopće početi. I tada nastaje sasvim mehanički proces. To bi uistinu mogao načiniti neki asistent. Ove bi misli, koje upravo sada izražavam, mogle biti sasvim pogrešne. Ali to je tako kada pokušavam sebi osobno uvijek iznova objasniti fenomen Knifera i prići mu bliže. Je li uistinu tako, to je sasvim drugo pitanje.

Hoffmann: Velika je razlika između skica — kada su crteži nekako nespretno na njima smješteni, i kada papiri imaju svoju granicu ili prestaju na sredini — i crteža grafitom. Pri crtežu grafitom Knifer se odnosi spram formata papira, a to znači da je format papira unaprijed određen od strane proizvođača. Prepušta se dakle nekoj stvarnosti koja mu je unaprijed dana. Sasvim drugačije od, primjerice, Nemoursove.[4] Ona reže svoje crteže; oni su tada, primjerice, veliki sedamdeset

4 Aurélie Nemours (1910.–2005.), francuska umjetnica (op. prev.).

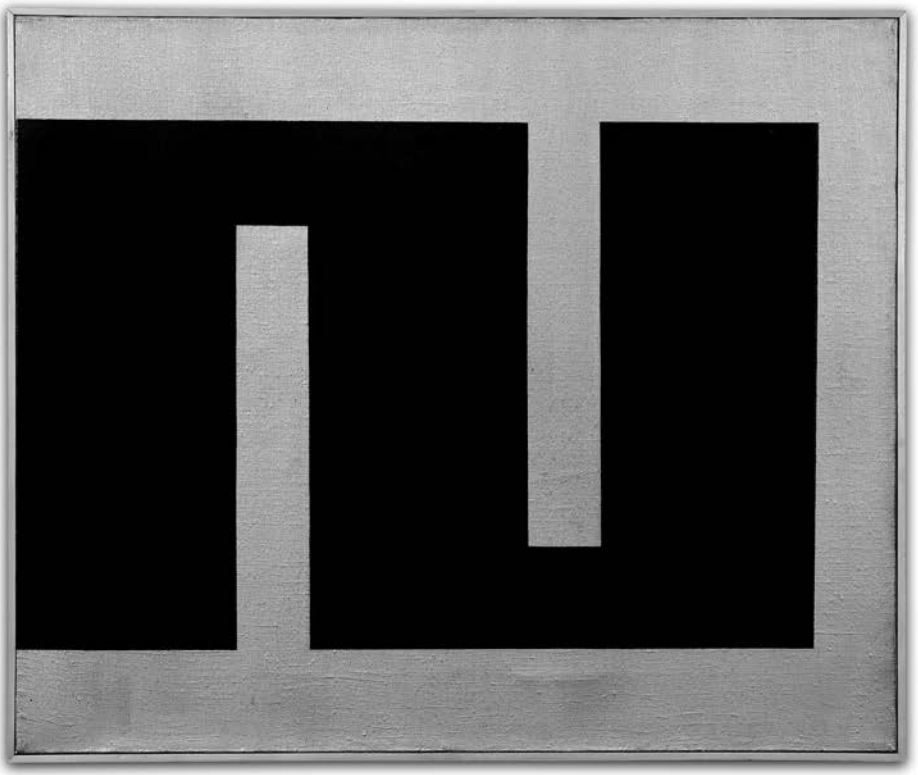
i dva milimetra. To znači da stavlja na papir neku formu i kada je gotova, papir reže. Svaki je crtež različite veličine. Julije, naprotiv počinje s papirom koji prihvaća kao stvarnost. To nije kao na skici. Pri crtežu mora točno planirati. Mora reći: ovo ću prepoloviti, ovo ću pretvoriti u petinu. To onda mora i izmjeriti. Radi se o svjesnom procesu, postupku kada određuje položaj crteža. Radi se o istom procesu kojega i izvodi kada započinje neku sliku. Vjerojatno je i sam zaprepašten tim velikim bijelim platnom. Kada razmišlja ispred tog bijelog platna, tada se pokazuje njegov senzibilitet i njegova misleća priroda: to je dovoljno, zašto bih ga još morao prebojati, pa ono je već sada prekrasno. Taj konflikt pred bijelim platnom poznaju mnogi slikari. Nisu u stanju započeti — to mora da je najgore, povrijediti bijelu, perfektnu plohu. Čovjek ima osjećaj da će ga s prvim potezom uništiti. Planiranje je za crtež podjednako racionalno kao i za sliku. Kada (Knifer) neku sliku, primjerice, dijeli na trećine, kada uspostavlja središnju os ili proporcije, tada planiranje ne nastaje pri samom slikanju, nego ga mora unaprijed odrediti. No, vjerujem da je to poput prepuštanja sebe nekoj stvarnosti. Ne može se reći da bi to mogao načiniti asistent. Mislim da se radi o stvari koja je postavljena u crtežima. Ili, morao bi ostati u skicama, u tom vječnom meandru. No, već u trenutku kada planira svoje crteže grafitom, već se radi o nečemu racionalnom. Ne radi se jednostavno o vječnom nastavljanju pisanja (...) Nalazim da rezultat govori tome u prilog. Slike su jako dobre, možda su natučene na rubovima, to može zasmetati. Ali one su kao fenomen, onako kako pred njim stojimo, izvanredno dobre. Takve su i zidne slike, zaista osvajaju prostor. Fantastično je kako izračunava veličine i širine. To je umijeće. Nešto izvanredno lijepo — to što je nastalo.

Razgovor je vođen (ovdje skraćen) 7. srpnja 1990. god. u Friedbergu.
Izvorno je objavljen u: Žarko Radaković (ur.) *Julije Knifer. Mäander 1960–1990*;
Flugasche Verlag, Stuttgart, 1990.

Prevela s njemačkog: Mirela Ramljak Purgar

Prvi dio

Kontekst slike



Julije Knifer, *M21*, akril na platnu, 1969.

Modernistička etika slike

Kniferova umjetnost između vizualne činjenice i životnog stava

Nadja Gnamuš

> *Proces rada i mišljenja, tj. moj proces mišljenja i rada, išli su prema, to jest usmjeravani su, prema graničnim situacijama.*[1]

»Zapisi« Julija Knifera o slikarstvu uvode čitatelja u struju umjetnikovih misli i izjava, koje se neprestano ponavljaju i gotovo kompulzivno mjestimice iznova izriču. U neprekinutom verbalnom meandriranju zadobivaju repeticijsku logiku baš kao i njegove slike. U tim ponavljanjima Kniferova umjetnost dobiva okvir koji organizira strukturu misli, osjećaja, vremena i sjećanja, a naposljetku postaje jedna posebna likovna koncepcija o slici meandra, koja se najčešće poklapa s pojmom antislika. Samo u ulomcima iz Kniferovih »Zapisa«, pretiskanih u katalogu objavljenom povodom njegove retrospektivne izložbe održane 2014. godine u Muzeju moderne umjetnosti u Zagrebu, riječ antislika koristi se šezdesetak puta. Antislika je središnji pojam Kniferove umjetnosti, u kojem su objedinjene ne samo njegove osobne dvojbe o umjetnosti, već se u njemu jasno odražava duh vremena i obilježja teorije umjetnosti i prakse u trenutku kad je modernizam na zalasku. U ovom tekstu pokazat ću da je antislika kao središnje pitanje Kniferove umjetnosti proturječan koncept: u njemu je riječ o propitivanju problemâ autoreferencijalosti medija pomoću ideje o umjetnosti kao ponašanju i projektu, a koja ideja prikazuje nečiji životni stav. Dakle, koncept antislike s jedne strane iznova afirmira glavne premise modernističkog formalizma, a s druge ukazuje na pojavu nove, »konceptualne« estetike. *Konceptualno* je ovdje povezano s oboje: s novim umjetničkim praksama šezdesetih godina — naime, Knifer je bio usko povezan s konceptualnim aktivnostima i intelektualnim kontekstom pokreta grupe Gorgona — jednako kao i s idejnim i metodološkim područjem slikarstva. U toj konceptualnoj formaciji, kako je rekla Lucy

1 Julije Knifer, »Zapisi«; *Julije Knifer: Bez kompromisa*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, 2014., str. 140.

Lippard, formalizam je prevladan isticanjem umjetnikova uma, a ne umjetnikove ruke.[2]

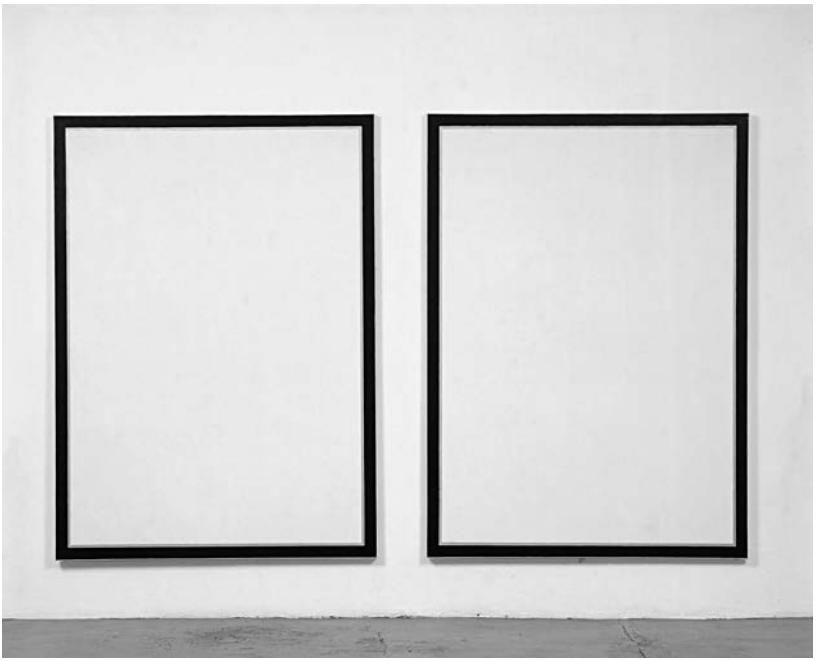
Uokvirivanje i plošnost: kontekst Greenbergove teorije

Slikarstvo je početkom šezdesetih godina prošlog stoljeća definirano pomoću pojmova kao što su *postslikarsko*, *obojeno polje*, *hard edge*, *minimalizam*, *primarne strukture* (koje su osmislili kritičari i kustosi tragajući za suštinom slikarskog medija), i bilo je pod golemim utjecajem Greenbergova formalističkog učenja. Njegova je teza da je »suština modernizma korištenje tipičnih metoda jedne discipline za kritiku upravo te discipline, ne zbog toga da se ona potkopa, već da se još više učvrsti u svom području kompetencije«.[3] Profesionalizacija umjetničke prakse omogućila je istraživanje onih elemenata što su ustrajno prisutni u svakom pojedinom umjetničkom mediju i karakteristični su upravo za taj medij. Međutim, treba imati na umu da su najvažnije ideje i teze Greenbergove formalističke kritike pojašnjene u njegovom tekstu »Modernist Painting«, koji je prvi put objavljen tek šezdesetih, a temeljen je na autorovoj subjektivnoj reviziji umjetničkih referenci. To je već vrijeme zalaska modernizma, kad se teorije o čistoći i posebnosti medija ubrzano dekonstruiraju pod utjecajem medijskog društva i bivaju intenzivno kritiziranima uz pomoć tada inovativnih strategija o konceptualnoj i participacijskoj umjetnosti. Usporedo s tim, nova pitanja o biti umjetnosti udaljila su se od materijalnih svojstava umjetničkog djela i približila njegovim jezičnim, filozofskim i društvenim aspektima.

Ipak, u redukcijskim tendencijama tijekom šezdesetih godina uvelike su redefinirane i manifestirane osnovne ideje Greenbergova formalizma koji se naposljetku, podjednako u praksi i u teoriji, našao u slijepoj ulici. Greenbergova teorija najvidljivija je u slikarskim istraživanjima koja su se pojavila uz konceptualne prakse i bila su usredotočena na teorijsku formu slike u kojoj je slika definirana kao realnost *per se*. U toj samosvjesnoj fazi slikarstvo je redefinirano unutar konceptualnog konteksta te su analizirana sva pojedinačna svojstva sli-

2 Lucy Lippard, »10 Structurists in 20 Paragraphs« (1968); u: Ann Goldstein (ur.), *A Minimal Future? Art as Object 1958–1968*, Cambridge (MA), MIT Press, 2004., str. 29.

3 Clement Greenberg, »Modernist Painting«; u: John O'Brian (ur.), *Collected Essays and Criticism, vol. 4*, *Modernism with a Vengeance, 1957 — 1969*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.



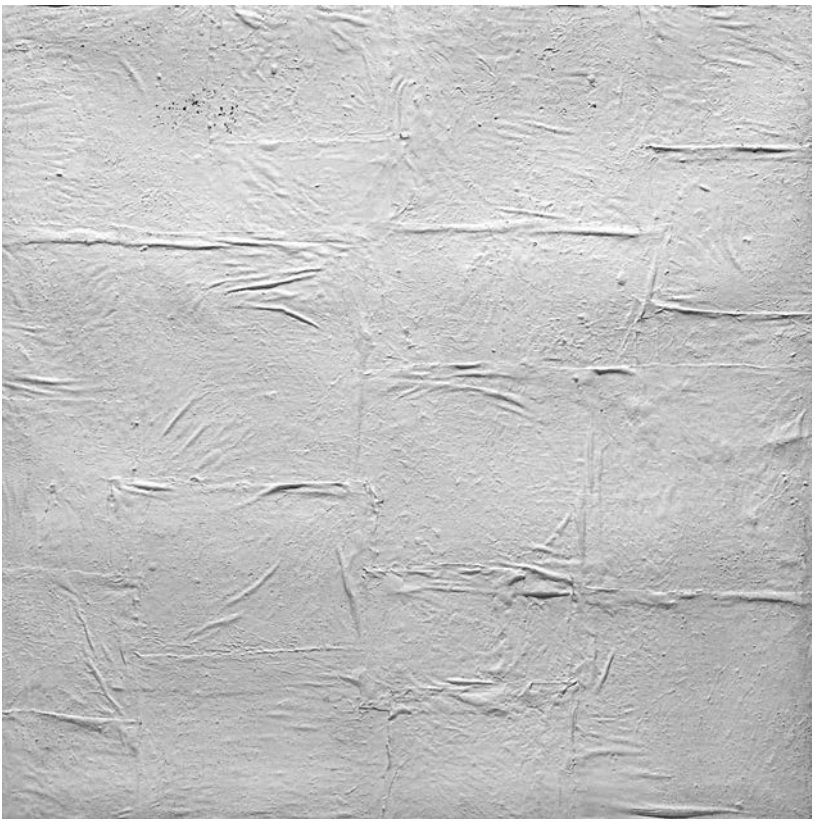
Jo Baer, *Bez naslova* (diptih), ulje na platnu, 1966.-1970.

karske slike: struktura, forma, oblik, linija, boja, okvir, proces, potezi kistom, površina, podloga, materijal, proizvodnja, kao i odnos slike prema promatraču, prostoru i naposljetku — instituciji umjetnosti. Ove tendencije bile su krajnje minimalne i redukcijske u formi za koju je tipična jednostavna, geometrijska kompozicija i nepovezani, najčešće serijski oblici. Jedno od najvažnijih svojstava redukcijskih strategija u umjetnosti je isticanje posebnosti umjetničkih metoda, s kojima se žele razotkriti materijalni uvjeti slike i pokazati ideja o »slici kao modelu«.[4] U kontekstu kritičke analize i samoodređenja redukcijske strategije u slikarstvu one predstavljaju konačno ispunjenje Greenbergovih postulata po kojima je »neumoljiva suština likovne umjetnosti sadržana u samo dvije konvencije: plošnost i uokvirivanje plošnosti«.[5]

Robert Mangold kasnije će definirati bit slikarstva kao »ravnu plohu slike, koja pred vama stoji kao zid, u koju ne možete ući ni uzeti je

4 Referenca je preuzeta iz naslova knjige Yve–Alaina Boisa, *Painting as Model*, objavljene 1990.

5 Clement Greenberg, »After Abstract Expressionism«; u: John O'Brian (ur.), *Collected Essays and Criticism, vol. 4*, *Modernism with a Vengeance, 1957 — 1969*, Chicago: The University of Chicago Press, 1993., str. 131.



Piero Manzoni, *Achrome*, gips na platnu, 1958.

kao predmet«.[6] U modernističkom slikarstvu ploha slike više nije samo podloga slike, već je postala njen sastavni dio. Na taj način redukcijske tendencije ustvari konkretiziraju epistemološki temelj slikarstva i predlažu *konceptualizaciju* slikarstva, u kojem se ideja *što* je slika i koje su njene granice unutar okvira rješavaju u programskoj afirmaciji površine slike. Fokusiranje na frontalnost i dvodimenzionalnost podloge slike, borba protiv svih oblika iluzionizma, postaje simptomatična.[7] U slikarstvu šezdesetih, sadržaj se najčešće izražavao kroz analizu medija i dekonstrukciju autoreferentnih svojstava slike. Taj

6 Robert Mangold, izl. kat., Xunta de Galicia, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 1999., str. 114–17.

7 Frank Stella, na primjer, doslovno je poistovijetio sliku i predmet, a za Jo Baer samorazumljivo je da je to »predmet koji ima naglašenu frontalnu površinu«. »Na toj površini, slikam crnu prugu koja se ne sužava, obojenu prugu koja se ne nameće, bijeli kvadrat ili pravokutnik koji se ne kreće naprijed–natrag, tamo–amo, ili gore–dolje… Nema hijerarhije. Nema nejasnoća. Nema

pristup usvojili su potpuno različiti umjetnici kao što su, Frank Stella, Yves Klein, Piero Manzoni, Ad Reinhardt, Robert Ryman, Brice Marden, Jo Baer i drugi. U toj samokritici koja je definirala bit slikarstva slika je dovedena do ruba, gurnuta je do krajnjih granica razotkrivanjem njene materijalne osnove s jedne strane, a istodobno je s druge strane najavljena njena skora smrt. Greenberg je bio svjestan paradoksalnog rješenja te situacije kad je u »Modernističkom slikarstvu« rekao da je čistoća slike predstavljala samoodređenje umjetnikâ te njihovu svojevrsnu samokritiku; posljedično tomu, radikalno samoodređenje »osvetilo« im se privodeći slikarstvo prema svome kraju.[8] Nadalje, on je priznao da u »infralogici«[9] modernističke umjetnosti čak i »rastegnuta ili sklepana platna već postoje kao slike, premda ne moraju biti uspješna«.[10] Iako slikarstvo šezdesetih, kako kaže Greenberg, pokazuje suštinska obilježja medija — »ravnu površinu, oblik podloge, svojstva pigmenta«[11] — njegovo je stajalište prema novoj umjetnosti više–manje skeptično. Monokromatske slike Rauschenberga, Reinhardta i Kleina, po njegovom sudu doimaju se kao već usvojene konvencije koje je lako protumačiti jer ne nude ništa novo.[12] On isto tako ne voli doslovnu dvodimenzionalnost minimalističke umjetnosti,[13] koju je smatrao pukim »postignućem ideacije, nešto što je izvedeno, a ne proživljeno i otkriveno«,[14] a to je za njega suština dobre umjetnosti.[15] Dakle, on je te radove najčešće odbacivao kao ništa više od dobrog dizajna.

Greenbergu je u redukcijskoj umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih problematično njeno *čitanje*, ali i pretvaranje njegovih vlastitih teorija u jednostavne činjenice i samokritički ontološki materijalizam, koji se više ne bavi filozofskim propitivanjem izvorne realnosti i pitanji-

---

privida«, kaže Baer. U: Jo Baer, *Paintings: 1960–1998* (izl. kat.), »I am no longer abstract artist«; Amsterdam, Stedelijk Museum, 1999., str. 16.

8 Clement Greenberg, »Modernist Painting«, op. cit., str. 86.

9 Clement Greenberg, »After Abstract Expressionism«; u: John O'Brian (ur.), *vol 4.*, *Modernism with a Vengeance, 1957 — 1969*, str. 131.

10 Ibid.

11 Clement Greenberg, »Modernist Painting«; op. cit., str. 86.

12 Clement Greenberg, »Recentness of Sculpture«; u: Gregory Battcock (ur.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995., str. 181.

13 Greenberg u »Modernističkom slikarstvu« piše: »Površina prema kojoj se modernističko slikarstvo okreće nikad ne može biti apsolutna površina... već dopušta i mora dopustiti optičku iluziju«. U: John O'Brian (ur.), sv. 4, str. 90.

14 Clement Greenberg, »Recentness of Sculpture«; u Battcock (ur.), str. 183.

15 »Umjetnost u svim medijima, svedena na ono što čini kad se doživljava, sebe stvara u odnosima, proporcijama. Kvaliteta umjetnosti ovisi o nadahnutim, proživljenim odnosima ili proporcijama i ničem drugom«. Clement Greenberg, »Avant–Garde Attitudes: New Art in the Sixties«; u: John O'Brian (ur.), sv. 4, str. 43.



Robert Rauschenberg, *Bez naslova*, kvadriptih, 1951.

ma o biti i egzistenciji (na tragu Cézannea ili, primjerice, apstraktnog ekspresionizma), već predlaže redefiniranje slikarstva u kontekstu njegova činjeničnog, elementarnog stanja, u kojem, kako je ironično rekao Buren, naposljetku možemo reći »to je slika« kao što kažemo »to je kiša« ili »to je snijeg«.[16] Anne Rorimer je gledajući unatrag u umjetnosti Mangolda, Baer, Mardena, Rymana i drugih vidjela zaokret od »simbolički uzvišene sastavnice slikarstva prema apstrakciji koja potvr-

16 Daniel Buren, »It Rains, It Snows, It Paints«; u »Documentation Conceptual Art: Weiner, Buren, Bochner, LeWitt«, *Arts Magazine* 44, travanj 1970., str. 43.



đuje neovisnost slikarstva u odnosu na subjektivnost ili duhovnost«.[17] U tom obrtanju paradigme pitanja o totalnosti, sveobuhvatnosti i univerzalnosti uzmiču pred interesom za marginalno, beznačajno i apsurdno, a autorsku prepoznatljivost umjetnikova stila, jedinstvenost umjetničkog djela i subjektivne teme zamjenjuje konceptualni pristup koji pokazuje zasebnu realnost umjetničkog djela i repeticijski proces slikanja, u kojem je prikazana ne samo rutina svakodnevnog života

17 Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*; London, Thames and Hudson, 2001., str. 42.

već i širi sustav kapitalističke proizvodnje i potrošnje. Briony Fer opisala je ovu promjenu koja se kasnih pedesetih pojavila u umjetnosti, dakle točno u vrijeme kad je Knifer osmislio meandar i koncept antislike: kao zaokret od kolažne estetike (temeljene na pravilima kompozicije i suprotstavljanju autonomnih elemenata slike), prema serijskoj estetici, definiranoj pomoću antikompozicijskih praksi, repeticijskog aranžmana i impliciranjem problema temporalnosti.[18]

Antislika ili slika protiv sebe same

Kniferova umjetnost dio je ove završnice modernističkog slikarstva, pa čak otjelovljuje estetički raskid označen pomoću konceptualnog zaokreta od simboličkog sadržaja, »proživljene« i visoko (s)likovne umjetnosti, prema novome, jednostavnijem shvaćanju umjetnosti, konceptualne po usmjerenju i izvedbi. U kontekstu rada s osnovnim mogućnostima medija i analize njegovih materijalnih svojstava, za Knifera možemo reći da je modernist. On kaže da sliku treba uzeti kao niz činjenica i podvrgnuti ih strogoj analizi.[19] Linija, oblik, površina, crna i bijela boja, ritam, meandar, pripadaju doslovnom fakticitetu slikarstva; to su obične materijalne činjenice, kao i plohe za Kellyja ili podloga, površina, nanošenje boje, potezi kistom ili jednostavan bijeli kvadrat za Rymana. Knifer smatra da sadržaj u slici treba izraziti likovnim sredstvima i procesualno. Stoga se usredotočio na interval, teksturu, površinu, mjeru, ograničenje i omjere, to jest na detalje i neznatne varijacije u koje on uvodi vlastita pravila kombiniranja.[20] Samokritički pristup slikarstvu doveo ga je do radikalne ekonomije likovnih sredstava i koncepta antislike, koja je napravljena, kako je rekao, s »minimalnim sredstvima« i »maksimalnim kontrastom«.[21] Kako bi se pojasnila

18 Briony Fer, *The Infinite Line: Re–making Art after Modernism*; New Haven i London, 2004., str. 2, 47.

19 Julije Knifer, »Zapisi«; *Julije Knifer: Bez kompromisa / Uncompromising*, str. 138. Knifer piše: »A činjenice su bile tada minimum sredstava i minimum oblika. Tendencija prema minimumu i po formi i po sadržaju«. Točno značenje riječi *činjenica*, kao i značenje antislike, u Kniferovim je »Zapisima« neodređeno i nejasno, zbog toga što su s njom izjednačena materijalna, konceptualna, iskustvena i egzistencijalna svojstva.

20 Njegovo stajalište o slikarstvu dobro je sažeto u Greenbergovu opisu shvaćanja Morrisa Louisa za koje je rekao da »ambiciozan apstraktni slikar kad stvara sliku ne može ništa uzeti kao samorazumljivo, ni oblik njezine podloge, ni prirodu njezine površine, ni pribor s kojim nanosi boju, ni način na koji ju nanosi«. Clement Greenberg, »Introduction to an Exibition of Morris Louis, Kenneth Noland, and Jules Olitski«; u: John O'Brian (ur.), sv. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957 — 1969*, str. 151.

21 Julije Knifer piše: »U roku od nekoliko mjeseci došao sam takoreći do kraja, to jest do crno–bijele slike (koju sam nazvao antislikom) i do meandra od kojeg se dalje jednostavno ne može.« U »Zapisi«; *Julije Knifer: Bez* kompromisa, str. 137–144.

proturječnost antislike potrebno je uzeti u obzir Kniferovo shvaćanje slikarstva i prvo razmotriti ideju antislike u kontekstu diskursa suvremene umjetnosti, a napose problema opsesivnog samoodređenja slike, potrage za njenim granicama i projekta stvaranja *posljednjih* slika. Ova pozicija u završnici očito je paradoksalna, zato što se »kraj slikarstva« jedino može ostvariti pomoću upotrebe i pokazivanja njegovih temeljnih medijalnih svojstava.

Pitanje posljednje slike, koje su u drugačijim povijesnim kontekstima postavili Rodčenko i Reinhardt, u isti mah je pitanje o ontološkom statusu slike i uvjetu njene mogućnosti, a što ni Rodčenko, ni Reinhardt ni Knifer nisu definirali pomoću prikazivanja izvanjskog sadržaja slike već isključivo inzistirajući na njenoj cjelovitosti. Ad Reinhardt je definira na temelju negacije i odsutnosti, snažno zagovara umjetnost–kao–umjetnost, koja je »nepredmetna, neprikazivačka, nefiguracijska, neslikovna, neekspresionistička, nesubjektivna«,[22] dakle bilo što osim nje same. 1957. godine, kada je Reinhardt objavio »Dvanaest pravila za novu akademiju«, Manzoni je počeo izrađivati prve *akrome*.[23] Redukcijske tendencije koje su kulminirale u monokromatskim slikama u to su vrijeme dominantno usmjerenje u slikarstvu, kako se vidi na crnim slikama Rauschenberga i Stelle, Kleinovim plavim monokromima, Manzonijevim akromima, Rymanovim bijelim površinama, jednostavnim kvadratima ili pravokutnim prugama boje Jo Baer i likovnim istraživanjima grupe Supports/Surfaces, usredotočenima na likovne elemente kao sastavnicama likovne činjenice. Čitav projekt tih slikarskih tendencija u šezdesetima konceptualno je ograničio sliku na materijal, samoreferencijalnu izjavu; konkretan problem medija sužen je na sebe samog i lišen bilo koje osobne radne metode ili umjetnikova načina gledanja. Rad članova grupe BMPT (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni) simptomatičan je za ovo *de facto* slikarstvo: kad promiču autorefleksivnu poruku i odbacuju povijesni kontekst slikarstva — barem kada je riječ o reprezentaciji, temi, subjektivnosti, imaginaciji i umijeću — oni najčešće koriste negativnu retoriku. Na čuvenom letku, koji je dijeljen prigodom njihovih zajedničkih demonstracija načinâ stvaranja slike, izjavili su: »Mi nismo slikari«.[24]

---

22 Ad Reinhardt, »Art as Art«; *Art International*, sv. VI, br. 10, Lugano, prosinac 1962.

23 Rekao je da su za njega bezbojne površine krajnji čin redukcije, boja je uklonjena kao posljednji trag likovnog koji treba ukloniti. U Germano Celant, *Piero Manzoni*; Serpentine Gallery, London, 1998, izl. kat, str. 132.

24 Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni, »Statement« (1967); u: Charles Harrison i Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*; Oxford and Cambridge (MA.), Blackwell, 1993, str. 850. Demonstracija postupka slikanja prepoznatlji-

U tom kontekstu Kniferova antislika je radikalan izbor koji dolazi u pravo vrijeme, pojavila se baš onda kad su »kraj slikarstva« i istraživanje njegovih krajnjih granica bili na vrhuncu. Međutim, u umjetnikovim »Zapisima« nema ni traga od retorike posljednje slike, premda se *meandar* u praksi uklapa u tu ideju. Uostalom, to je Kniferova posljednja slika, osuđena na repeticiju u konceptualnom sustavu permutacija unutar jednog formalnog odabira. Ipak, antislika ne predstavlja *posljednju* sliku već jednu ideju slikarstva kao iznutra motiviranog procesa, koji postoji i pojavljuje se iznova bez stilističkog progresa i evolucije u kojoj su kronologija i razvoj nevažni. Antislika je forma, u kojoj početak i kraj međusobno zamjenjuju mjesta i koja nema nikakvu logiku o prethodnom i potonjem, dakle ni tradicionalno shvaćanje vremena. Knifer je potvrdio ovu relativnost vremena te je predložio konceptualno usmjerenje svoje umjetnosti kad je rekao da je vjerojatno već načinio svoje posljednje slike, a prve možda nije, jer je osnovna ideja njegova slikarstva uvijek bila ista.[25] Antislika, koja se u Kniferovoj umjetnosti pojavila 1959. i 1960. godine, je zapravo plod paradoksalnog koncepta u kojem dvije suprotne ideje istodobno postoje i funkcioniraju u umu. Pojam antislike može se povezati s različitim umjetničkim i filozofskim kontekstima, a po svojoj retorici i metodama nalazi se u središtu moderne rasprave o suprotnostima. Upisan je u modernističkim teorijskim istraživanjima slikarstva i odbacivanju vrijednosti tradicionalne umjetnosti jer je pojam antislike evidentno povezan s ideologijom antiumjetnosti kao baštinom dadaizma, koja je bila vrlo vitalna u stajalištima i aktivnostima Gorgone.[26] U svome opozicijskom stajalištu antislika odražava čak i neke koncepcije japanskog zen budizma, poznatog po paradoksima i kontradikcijama; doima se besmislenom i apsurdnom na načine kojima obiluje zen literatura, a napose *kōan* metoda.[27]

---

vih radova četvorice umjetnika odvila se 3. siječnja 1967. u Salon de la Jeune Peinture, Musée d'Art Moderne, Pariz.

25 Julije Knifer, »Zapisi«; *Julije Knifer: Bez* kompromisa, str. 142.

26 U tekstu »Gorgona — Umjetnost kao način postojanja« (1977) Nena Dimitrijević govori o odjecima dadaističke tradicije i istočnjačke filozofske misli u aktivnostima Gorgone za koje kaže da su »prepoznavanje apsurda, praznine, monotonije kao estetskih kategorija, sklonost nihilizmu, metafizička ironija«. U: Marija Gattin (ur.), *Gorgona / Protokol dostavljanja misli*; Muzej Suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002., str. 52.

27 U usporedbi sa zapadnjačkom filozofijom temeljenom na sustavnom znanju izgrađenom pomoću diskurzivne metode logičkog razmišljanja ukorijenjenog u (navodnoj) izvjesnosti, zen je također označen kao antifilozofija. Zen tumači da su i »postoji« i »ne postoji« (odnosno općenito »bitak« i »nebitak«) unutrašnji intelektualni kontekst svakodnevnog stajališta pomoću prihvaćanja *opozicijske* ontologije u kojoj je značenje »jest« uvjetovano značenjem »nije« i obrnuto. Koncepcija

Kad se pobliže promotri u kontekstu modernizma, antislika je s jedne strane posebna (re)definicija slike koja je, kaže Knifer, potpuno anti(s)likovna — dakle monotona, lišena slikovnog i subjektivnog slikarskog stila — a istodobno utemeljuje identitet slike kao umjetničkog djela pomoću temeljnih slikarskih konvencija.[28] Antislika je moguća jedino pomoću slike. Treba imati na umu da će Knifer kasnije, 1970. godine, odbaciti svoj notorno dvosmislen, pa i apsurdan pojam, i zamijeniti ga »slikom bez identiteta«.[29] Da bismo pojasnili ovu pojmovnu zbrku trebamo početi od referentne točke u toj negativnoj dinamici, koja se oblikuje u isključivanju pomoću redukcije, dakle pod uvjetom negiranja koji pokreće njegovu ideju slike.[30] U umjetnikovim »Zapisima« piše da antislika, kao i slika bez identiteta, ima isti cilj, ideju (anti)slike, ostvarenu u *slici* »definitivnih oblika« i »strogih odnosa«, a to je oblik crnog i oblik bijelog, vertikalnog i horizontalnog. Drugim riječima, za Knifera u redukciji slike nastaje forma antislike: u skladu s modernističkim učenjem događa se razotkrivanje realnosti slike *per se* koja više ne može predstavljati ništa drugo do sebe samu. Naposljetku, kao polazišta preostaju samo površina, frontalnost i oblici.

Antislika je očito upisana u modernistički projekt koji osporava povijest slikarstva i odbacuje stare oblike reprezentacije.[31] Antislika nastaje u sukobu slike s tradicijom, kulturom i prije svega s idejom o »slici« kao naraciji, iluziji i metafori. Kniferov čin bojanja platna bijelom bojom,

---

antislike u biti ima istu opozicijsku dinamiku. Vidi: http://plato.stanford.edu/entries/japanese–zen/.

28 To podsjeća na riječi Clementa Greenberga u njegovu tekstu »Nakon apstraktnog ekspresionizma« u kojemu je rekao da je zadaća modernističkog slikara otkrivanje onih konvencija koje u određenom trenutku jedino mogu odrediti identitet njegova rada kao slike.

29 U »Zapisima« je rekao: »Danas mi anti–slika (vjerojatno) nije aktualna i ne znam moraju li moji posljednji sastavi sugerirati formulu anti–slike...« i »Od tadašnje ideje stvaranja anti–slike postupno, ali vremenski relativno brzo, htio sam stvoriti određeni sistem procesa do (takozvane) slike bez identiteta... Na kraju sam došao do spoznaje da i samo plohe mogu imati značenje u definiciji slike bez identiteta«. Pretiskano u »Zapisi«; *Julije Knifer: Bez kompromisa / Uncompromising*, str. 142, 143.

30 T. J. Clark u tekstu »Clement Greenberg's Theory of Art« kaže da su prakse modernizma prakse negacije. On smatra da je »negacija upisana u samu praksu modernizma, kao forma u kojoj se umjetnost sebi predočava kao vrijednost«. U tom kontekstu negacije možemo sagledati čitav projekt modernizma koji odbacuje tradicionalnu osnovu umjetnosti (temeljenu na umijeću i iluziji) kao i određene modernističke strategije u kojima se negacija koristi kao produktivno načelo, kao što je, na primjer, slučaj s Mondrianovim odbacivanjem dijagonale ili slikarstvom Ada Reinhardta koje Clark uzima kao ogledni primjer. U: Francis Frascina (ur.), *Pollock and After: The Critical Debate*; London, Routledge, 1985., str. 71–86.

31 Kniferovo suprotstavljanje slici po duhu je srodno zapažanju Sola LeWitta da riječ *slika* označava čitavu tradiciju, implicira logično prihvaćanje te tradicije i stoga ograničava umjetnika koji će se kolebati da stvara umjetnost koja prekoračuje te granice. Sol LeWitt, »Sentences on Conceptual Art«; (1969), u: Charles Harrison i Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*; 1993., str. 837–838.

a to je za njega praktički ritualan slikarski čin,[32] označava simboličku gestu brisanja povijesnog područja slikarstva kako bi se stvorila slika bez identiteta. Negacija identiteta (koja nadomješta Kniferovu početnu ideju antislike) označava odsutnost tematike, emotivne ekspresije i osobnog znaka. Uostalom, identitet je opterećen subjektivnošću i pripadanjem.[33] Likovni asketizam antislike ima čistu »vizualnu funkciju« koja ima za cilj radikalno odbacivanje značenja. Meandar nije »ni filozofski, ni pikturalan, a još manje dekorativan«,[34] kaže Knifer, a bilo koji znak ili »značenje« koji se mogu pojaviti su »puka slučajnost«. Stoga je meandar protiv metafizike, reprezentacije i estetike. Brisanje značenja popraćeno je pojednostavljivanjem forme i brisanjem likovnih metoda. Antislika je stoga činjenica, odnosno otjelovljenje ideje, odvojena od prividnog prostora, doslovnog sadržaja ili transcendentalnog simbolizma.[35]

Između estetičke i intelektualne funkcije umjetnosti

U Kniferovoj slici proces i ideja poklapaju se zato što je kod njega proces rada istodobno konkretizacija mišljenja, dakle izvanjska forma sadržaja. Usredotočenost na veze i intervale između bijelih i crnih polja, između plohe i ruba, čitav trud na uravnoteženju napetosti, suprotnosti i sklad između elemenata — a to je najvidljivije na Kniferovim crtežima i skicama u pažljivoj procjeni mjera i proporcija — nisu samo kontrolirani estetički manevri, već rezultat duhovno usmjerene likovne sinteze.[36] Knifer najčešće govori i piše o umjetnosti iz perspek-

---

32 Knifer u »Zapisima« kaže: »Početna faza rada na platnu sastojala se od pokrivanja platna bijelom bojom. To je već bio duhovni dio, ili duhovni začetak slike...« U: *Julije Knifer: Bez* kompromisa, str. 141.

33 Ješa Denegri kaže da se ideja o antislici, razumljiva krajem 1950–ih, prirodno transformirala, u vezi novog konteksta umjetnosti, u ideju slike bez identiteta, u vrstu *otvorenog djela* koje je ostalo podatno raznim mogućnostima tumačenja, raznim načinima priključivanja tekućim umjetničkim konceptima. U: Ješa Denergri, »Julije Knifer«, *Julije Knifer: Bez kompromisa,* str. 168.

34 Julije Knifer, »Zapisi«; *Julije Knifer: Bez kompromisa*, str. 139.

35 Koncept antislike poklapa se s teorijskim istraživanjima slike i problematikom likovne dekonstrukcije njene medijalne osnove, s kojom je naposljetku ušla u slijepu ulicu i dovela do konceptualnog odbacivanja materijalne osnove umjetnosti. U tekstu iz 1981. »The End of Painting«, Douglas Crimp objavljuje smrt slike, a simptome je dijagnosticirao u naslikanim prugama Daniela Burena, prepoznatljivom radu tog umjetnika od 1965. godine. Burenova intervencija na slici, kao i njena veza s institucijom i društvenim kontekstom više nije »kritika umjetničkih djela i njihova estetičkog, filozofskog ili nekog drugog značenja«, već ima za cilj, kako je rekao, »ni više ni manje nego ukidanje koda koji je do tada omogućavao umjetnost kao takvu, u njenoj proizvodnji i njenim institucijama«. Jasno je da je Kniferovo shvaćanje slike potpuno drugačije od Burenova.

36 I to je blisko Greenbergovim estetičkim interesima, kao što se vidi u njegovim zapažanjima u uvodnom tekstu za izložbu Louisa, Nolanda i Olitskog: »Louisa ne zanimaju velovi ili pruge po sebi, već vertikalnost i boja. Nolanda ne zanimaju krugovi po sebi, već koncentričnost i boja.



On Kawara, iz serije *Today*, *Sept. 20*, akril na platnu, 1966.

tive osobnog shvaćanja, motiva i namjera, a vrlo rijetko o umjetničkim izvorima, utjecajima ili srodnim umjetničkim pravcima. On je uglavnom sustavno izbjegavao da svoj rad usporedi s drugim umjetnicima i umjetničkim stilovima.[37] Umjetnikovo stajalište najbolje opisuje izjava kako je njegov »odnos prema umjetnosti bio odnos čovjeka prema umjetnosti, a ne umjetnika prema umjetnosti«,[38] pa je on drugačiji od »teoretskih« slikara, koji se bave samokritikom, tj. slikaju realnost odvojenu od života ili se pak bave ideološkim i institucionalnim kontekstom umjetnosti. Bez obzira na činjenicu da Kniferove slike nisu subjektivne — i doimaju se kao strogo uređena, disciplinirana i racionalna forma — u konceptualnom poretku njegove umjetnosti, pogotovo u odluci da se do kraja umjetničke karijere drži slike meandra, postoji dubok trag subjektivnosti, jedna navlastita unutrašnja nužnost.

Olitskog ne zanimaju otvori i točke po sebi, već preklapanje i boja. A ipak boja, vertikalnost, koncentričnost i preklapanje nisu ondje zbog njih samih. Oni su prije svega ondje zbog osjećaja, i kao spremnici za osjećaje...« U: »Introduction to an Exhibition of Morris Louis, Kenneth Noland, and Jules Olitski«; u: John O'Brian (ur.), sv. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957 — 1969*, str. 153.

37 U intervjuu s Krešimirom Purgarom Knifer kaže: »Kad god netko postavi problem moje stilske pripadnosti, hvata me histeričan smijeh.« U: Krešimir Purgar, »Razgovor sa Julijem Kniferom«; *Julije Knifer: Bez kompromisa*, str. 231.

38 Julije Knifer, »Zapisi«; *Julije Knifer: Bez* kompromisa, str. 143.

Ideja o poistovjećivanju umjetnika sa slikom, usprkos pomanjkanju subjektivne ekspresivnosti, vidi se na fotografijama snimljenima 1975. godine, na kojima umjetnik pozira ispred golog bijelog platna kao da sebe odmjerava na tom platnu. Ispruženom rukom on pokazuje vezu između obrisa tijela i veličine platna, koje se poklapa s ljudskim tijelom. Ovaj latentni antropomorfizam, kako je rekao Michael Fried,[39] sadržan u strukturi apstraktnog slikarstva, poklapa se s modernističkim shvaćanjem slike kao autonomne realnosti, koja supostoji sa svijetom. Clement Greenberg kaže da slika postaje entitet koji pripada istom poretku prostora kao i naša tijela, i više nije spremnik za zamišljeni ekvivalent tog poretka,[40] dakle može biti pozornica za prisutnost i djelovanje umjetnika — njegovo operativno polje. Likovne odluke i proces proizvodnje poklapaju se s organizacijom mišljenja: susret s površinom, bjelinom ili razmjerom u potpunosti je stvar tjelesne interakcije s platnom ili medijem po sebi, kao i intelektualne kontrole. Autonomija slike i egzistencije su realnosti koje supostoje i susreću se u okviru slike.

Čini se da je meandar sinteza Kniferove prakse koja je u potpunosti obilježena serijalnim radovima i repeticijom. Serija autoportreta (1949.–1952.), slike meandra i, a to je važno, njegovi tekstovi u formi tzv. »banalnog dnevnika«, su zasebni, ali nerazdvojni dijelovi istoga mentalnog procesa, koji nije opterećen proizvodnjom značenja, već se umjetnost tamo shvaća kao ekvivalent životu kako je upisan u našoj osviještenosti na marginama svijesti. Knifer je jednom rekao da njegovi autoportreti ustvari nisu autoportreti već monoton ritam, pa ih je na određen način odvojio od bilo kojih eksplicitnih projekcija sebstva.[41] Monotoni ritam možemo povezati s otkucajima srca i disanjem kao i ritmom bilo kojeg stroja, ali i s kontinuitetom, protjecanjem i recikliranjem vremena, u kojem metafizičku koncepciju univerzalnog vremena potiskuje svjetovni osjećaj svakodnevnog ponavljanja i promjene. Dakle, meandri mogu izazvati drugačiju refleksivnu svijest umjetnika i biti protumačeni kao njegovi duhovni autoportreti. Projekt »meandar« postao je konceptualni kontekst, u kojem autonoman umjetnički pro-

39 Michael Fried vidi prikaz tijela i u minimalnoj umjetnosti i kaže da »sklonost doslovnoj simetriji i općenito poretku koji postoji... nije ukorijenjena, kako se čini da Judd vjeruje, u novim filozofskim i znanstvenim načelima, koji god oni po njemu bili, već u *prirodi.*« U: »Art and Objecthood«; Gregory Battcock (ur.), *Minimal Art*, str. 129.

40 Clement Greenberg, »Abstract, Representational, and so forth«; *Art and Culture: Critical Essays*, Toronto, 1961, str. 136.

41 Usp. Zvonko Maković, »Maković s'entrentient avec Julije Knifer«; *Julije Knifer: Passages*, izl. kat. Genève, Art Prospective, Éditions Bentelli, 1990, bez paginacije.

ces otjelovljuje umjetnikovo stajalište prema životu.[42] Knifer odbacuje subjektivan angažman i ekspresivan slikarski pečat, a sliku onda shvaća kao *način ponašanja*, dakle pozornost izričito skreće od slike kao proizvoda prema širem kontekstu i procesu koji govori o umjetnikovu načinu djelovanja, razmišljanja i shvaćanja.

U trenutku kad je meandar postao izbor i osobna odluka, svojevrsna zadaća koja se ponavlja, Kniferova modernistička estetika neodvojiva je od njegova konceptualnog usmjerenja. Konceptualizam zagovara dematerijalizaciju umjetnosti i reducira njenu materijalnu prisutnost na ideju, a svrha Kniferove ekonomije umjetničkih sredstava je točno izražavanje ideje. S time je došao do konceptualizacije umjetničke »geste« i tzv. »umjetnosti jedne slike«,[43] kako bi rekao Alloway, koja ima značenje samo zbog repeticije. Repeticijski postupak i temporalnost sadržani u Kniferovim slikama bili su opća praksa u pokretu konceptualne umjetnosti, kako je rekao Pierre Arnauld.[44] Serijalnost i unaprijed zadani sustavi permutacije ukazuju na zaokret od načela minimalizma prema konceptualizmu, u kojem »koncept istiskuje umijeće«.[45] Repeticija je način da se ukloni subjektivno učešće, svojevoljne odluke i formalne invencije i uvede drugačije baratanje, temeljeno na unaprijed zadanom planu i pravilima koji pak upravljaju svim varijacijama u procesu. Nadalje, metoda serijalnosti i monotona, repeticijska izvedba potkopavaju diskurs modernističke slike pomoću ekscesa i odbacuju ideje kao što su originalnost i jedinstvenost umjetničkog djela.

Za Knifera, slika je samo jedan dio procesa, »element u nizu radova« koji imaju zajedničku osnovu. Svaka slika smišljena je kao autonomna jedinka po sebi, a istodobno je dio čitavog procesa nazvanog *meandar*. Kako je Knifer rekao: »To što ja radim nije dekoracija, ukras ili estetika. Za mene to je niz činjenica koje čine meandar, ili niz meandara koji su na kraju ipak samo jedan meandar«.[46] Mel Bochner definirao

---

42 U tübingenškom projektu sliku zamjenjuje performans izrade golemog meandra (30 metara visoko i 20 metara široko platno), koji je održan u kamenolomu, a izveo ga je umjetnik sa svojim prijateljima. Priroda tog projekta je intimna, bez uobičajenog publiciteta koji imaju umjetnički hepeninzi. Umjetnikove instrukcije bile su jasne: predloženi projekt prihvaća se jedino pod uvjetom da organizaciju procesa preuzmu ljudi koji poznaju umjetnika i njegov rad i da se isključe javne institucije i galerije. U izvještaju Živojina Dacića piše da je glavni cilj projekta bio poziv na aktivno sudjelovanje i uključivanje u radni proces inače pasivnih primatelja umjetnosti. U: Živojin Dacić, »Osnove i motivi rada«; *Julije Knifer: Arbeitsprozess Tübingen 1975*, bez paginacije.

43 Lawrence Alloway, »Systemic Painting«; u: Gregory Battcock (ur.), *Minimal Art*, str. 56.

44 Pierre Arnauld, »Julije Knifer: Meandri«; *Julije Knifer: Bez kompromisa*, str. 266.

45 O tome Anne Rorimer govori, na primjer, u slučaju umjetnosti Sola LeWitta. U *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, str. 155.

46 Julije Knifer, »Zapisi«; *Julije Knifer: Bez kompromisa*, str. 138.

je serijalnu umjetnost kao postupak u kojem »pojedini dijelovi sistema nisu po sebi bitni, već su značajni jedino po svojoj ulozi u zatvorenoj logici cjeline«.[47] Naravno da se to ne može potpuno povezati sa serijalnošću meandra, jer Knifera podjednako zanima proizvodnja sasvim konkretnog rada kao i čitav proces. Meandar funkcionira kao sustav temeljen na repeticiji, a ipak nije mehanički. Svaka slika osmišljena je kao samodostatan entitet koji u proces unosi brojne varijable. Formalne i vizualne sastavnice bitne su za umjetnika koji razmatra formalna rješenja na svakom pojedinom slučaju meandra, jer se jedan razlikuje od drugog po veličini, intervalu i ritmu. Svaka je slika, sukladno modernističkom imperativu, jedinstvo koje se može »sagledati već na prvi pogled« ali i biti čista prisutnost; ona koncentrira promatrača »u jednoj točki u kontinuitetu trajanja«.[48]

Zbog svega navedenog umjetnost meandra zauzima granični položaj između vizualne činjenice i mentalnog koncepta, između estetičke i intelektualne funkcije umjetnosti. U osciliranju između materijalizma i konceptualizma ne pripada samo finalnom proizvodu, već kao neprestano ponovljena zadaća, kao životni projekt, on predstavlja umjetnikovo razumijevanje života. Slike se mogu protumačiti kao »međustanice«, varijacije unutar stabilnosti i konstantnosti cjeloživotnog procesa. Stoga je očekivano da ih Knifer definira kao »dokumente« koji se mogu shvatiti kao materijalni svjedoci jedne kronologije života, u koju ulazi i slika. U tom smislu Kniferova umjetnost može se povezati sa serijalnom produkcijom Opałke i Ona Kaware, temeljene na »autobiografskoj dokumentaciji«, koja se također bavi idejom vremena, kako se može vidjeti u cjeloživotnom projektu *Opałka 1965/1–∞* i serijama *Today* Ona Kaware. S jedne strane Kniferov koncept slike ukorijenjen je u temeljnim mogućnostima medija koje se neprestano razrađuju, a s druge strane serijalna i procesualna priroda njegova rada i razumijevanja umjetnosti izričito odbacuju bilo koju slikarsku ideologiju ili usmjerenje, pogotovo ako se ima na umu *slika bez identiteta*, koja otvoreno poriče relevantnost samodefinicije ili srodnosti. Za Knifera slika ustvari nije medij već praksa, *modus operandi*, u kojoj se umjetnost poklapa sa životom, a konkretna realnost slike *demonstrira* način ponašanja.

---

47 Mel Bochner, »Serial Art, Systems, Solipsism«; u Gregory Battcock (ur.), 1967., *Minimal Art,* str. 99.

48 Clement Greenberg, »The Case for Abstract Art«; u: J. O'Brian (ur.), sv. 4, *Modernism with a Vengeance, 1957 — 1969*, str. 80.

Meandar kao sublimacija etičkog imperativa slike

Naposljetku, uvijek se pojavljuje pitanje: koja se svrha otkriva u formi? Za Knifera meandar je, kako je često govorio, *krajnje duhovno stanje ideje*. »Meandar je ustvari ideja. Čini mi se da je samo ideja, ne uzevši u obzir njegovu fizičku i vidljivu egzistenciju«, rekao je.[49] Njegova ideja povezana je s jednom posebnom slikom, barem po nazivu, koja potvrđuje konceptualnu narav njegova djela, a meandar je oblik mišljenja. Knifer uvijek svoje slike naslovljava »meandar«, iako se taj naziv ne poklapa uvijek s prikazanom slikom, kao na primjeru slike *Meandar* (1978), koja ustvari prikazuje kvadrat. Ipak, to je nebitno zbog toga što je naziv primarno povezan s konceptualnom osnovom rada i ne mora biti *eksplicite* vizualno sličan meandru. Meandar, koji se pojavio kao »slučajnost u procesu«, kako je Knifer jednom rekao, pokazao se kao idealna slika, koja se uklapa u ideju koju je Knifer htio prenijeti. Pokazujući nešto što je vidljivo a nije ilustrativno, on se možda može usporediti s Maljevičevim kvadratom,[50] ili križevima Ada Reinhardta, ali ipak ima od potonjega još manje referenci (bez obzira na Reinhardtovu namjeru da odbaci bilo kakve aluzije i ne izražava ništa drugo osim umjetnost) i još manje priče u podlozi od, primjerice, Newmanove *Postaje križa*.

Premda je Knifer odbacio metafiziku i simbolizam, meandar ipak pripada anikoničkoj tradiciji geometrijskih likova, koja se u povijesti dekoracije i ornamenta oduprla figuralnom prikazu i koristila kao zamjena za transcendentalni sadržaj i svete slike. A prije svega, meandar se koristio kao uzorak, kao jedinica oblika koji se ponavlja ili forma koja funkcionira kao osnovna struktura što sustavno organizira površine ili oblike, ističe značenje jedinstva i reda. U tom antičkom uzorku binarne opozicije međusobno su sukobljene, a ipak savršeno uravnotežene. Na njemu supostoje čak i površina i optička iluzija,[51] jer se čini da meandar u isti mah uzmiče u virtualnom prostoru i potvrđuje ideju

49 Živojin Dacić, »Osnove i motivi rada«; *Julije Knifer: Arbeitsprozess Tübingen 1975*, izl. kat., Tübingen, Edition Dacić, 1976., bez paginacije.

50 Zbog gole bjeline likovne plohe, koja uspostavlja čisto okruženje za koncept slike, Knifer je duhovno srodan Maljeviču. Bitno je imati na umu da je Knifer prvi put vidio Maljevičeve radove tek 1959., dakle u godini kad je napravo prve meandre. Kniferov opis meandra kao »krajnje duhovno stanje primarne ideje« blisko je Maljevičevoj koncepciji o nepredmetnosti, u kojoj bjelina otjelovljuje »stvarnu ideju beskraja«. (Kasimir Malevich, »Non–Objective Creation and Suprematism«; 1919., u: T. Andersen (ur.) *Malevich Essays on Art 1915–1933*, sv. I, London, Rapp & Whiting, 1968., str. 121.)

51 Kako je rekao David Summers, na meandru ornamentalna verzija optičke ravni istodobno stvara virtualni prostor i zadržava neovisnost plana i kretanje pruge kao cjeline. U *Real Spaces*; London, Phaidon, 2003., str. 498.

o »deduktivnoj strukturi«, u kojoj se naslikana slika poklapa s oblikom obruba.[52] Na meandru iskrivljene linije uvijek su paralelne i ne spajaju se u jednoj točki, pa stoga nastaje efekt kretanja i optičkog razvoja dok se zadržava čvrsta i stabilna struktura. Knifer je taj efekt kretanja u meandru opisao kao »liniju koja u svojoj formi sugerira kretanje«.[53] Struktura *meandra* povezana je s idejom protjecanja koja se posvuda može vidjeti, u vodi, kamenu, rastu drveća. Temelji se na repeticiji valovite linije, koja označava značenje te riječi, *maiandros* na grčkom, a to je lutanje i tumaranje bez konačnog cilja i namjere. Proširenje i repliciranje forme priziva produljenje vremena i ideju o kontinuitetu i trajanju. U meandru, neprestano se dogovara i supostoji mirovanje i kretanje, trajanje i prekid, utjecaj sadašnjosti i odsustvo vremena.[54] Međutim, vrijeme sadržano u meandru ne može se točno izmjeriti niti je povezano s nekom izvanjskom metafizičkom kategorijom. Temporalnost je sadržana u procesu i formi po sebi u kojoj linija internalizira protok vremena.

Zbog utemeljenja meandra u repeticiji, Kniferova umjetnička praksa uklapa se u navike i rutinu svakodnevnog života, pa je umjetnost izričito povezana s umijećem života, a meandar funkcionira kao jedan oblik slobode. »Jedino mi moj rad čini tu slobodu dostupnom… Ja sam sebi namjestio svoja pravila igre i… nitko me drugi ne bi mogao natjerati da bilo što drugo radim«, rekao je umjetnik u Sartreovom duhu.[55] U tom je smislu Kniferova etička obaveza prema slici način djelovanja i bivanja u svijetu, pa je onda slika meandra jedan poseban prikaz života. Materijalna svojstva slike prožimaju iskustvo umjetnika i potvrđuju Adornovu tezu da se neriješeni sukobi iz stvarnosti u umjetničkim djelima vraćaju kao imanentni problemi forme. Kniferova umjetnost pripada modernističkoj epistemologiji, ali bez veličanja umjetnosti, bez uzvišene retorike, posezanja za apsolutnim i bez univerzalnih težnji. Njegov meandar odbacuje sve mistifikacije i simbolička značenja sadržaja premda može potaknuti tumačenja u metaforičkom kontekstu. Ipak, Kniferova repeticijska umjetnost ne promiče nihilizam ni ironiju,

52 Ideju o »destruktivnoj strukturi« predložio je Michael Fried kao nužnost modernističkog slikarstva u kojem se naslikana slika poklapa s oblikom obruba (platna). U »Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella (1965)«; *Art and Objecthood*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

53 Živojin Dacić, »Osnove i motivi rada«; *Julije Knifer: Arbeitsprozess Tübingen 1975*, bez paginacije.

54 Ljerka Mifka je formu koja se doima kao rezultat sraza između kružne zatvorenosti i linearnog protjecanja nazvala »prekinuti kontinuitet«. U: »Prostorna određenost meandra Julija Knifera«; *Julije Knifer: Bez kompromisa*, str. 114., također i u ovoj publikaciji.

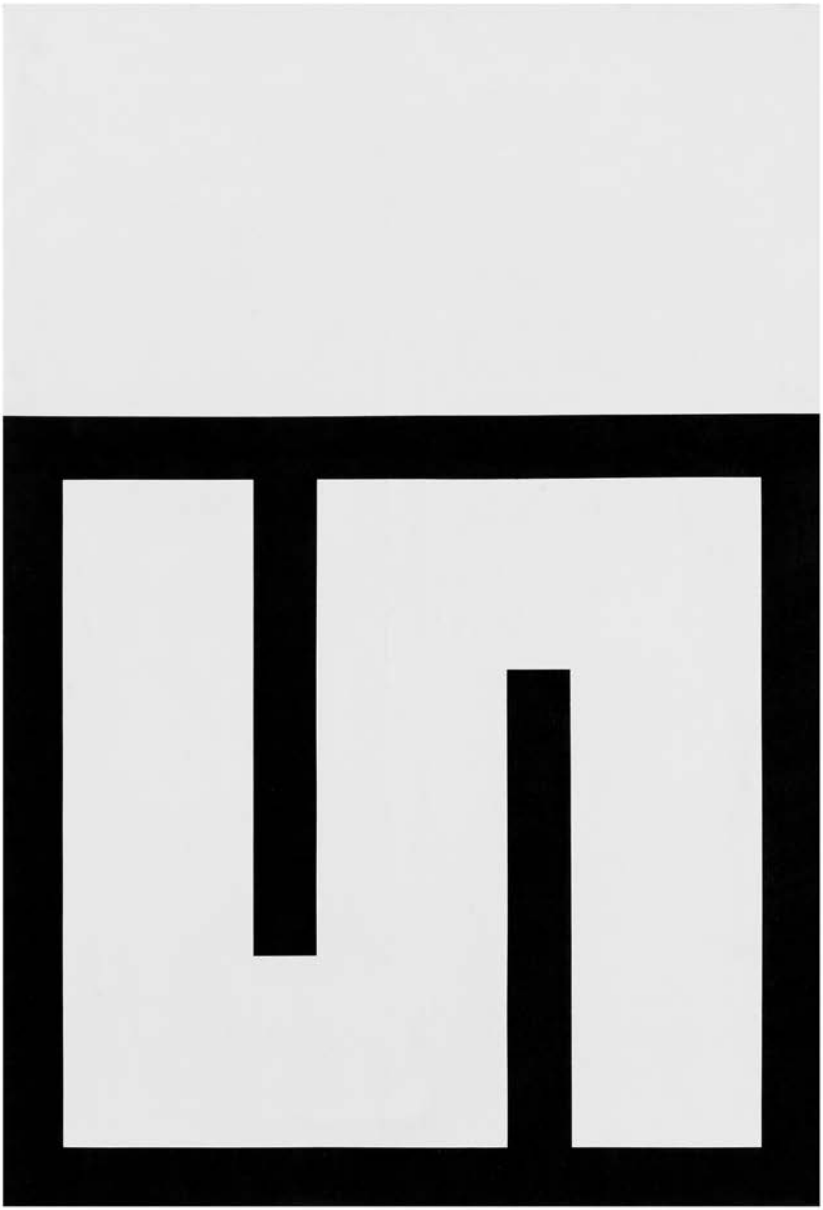
55 Julije Knifer u razgovoru s Krešimirom Purgarom, u: *Julije Knifer: Bez kompromisa*, str. 229.

već je ustvari *objet de connaissance*, potvrđujući Heraklitovu tezu da je sve u mijeni i neprestanom protjecanju. U tom kontekstu, Kniferovu sliku možemo shvatiti kao namjeru da se slika »ništa drugo osim ritma« i ide u korak s protjecanjem vremena. Kako je umjetnik rekao: »Prepuštao sam se toku, iz dana u dan«.[56] Iz te perspektive Kniferova slika svjedoči o riječima Robbe–Grilleta, koji je rekao: »Svijet nije ni smislen ni apsurdan već jednostavno jest«.[57]

S engleskog preveo: Miloš Đurđević

56 Ibid., str. 230.

57 Alain Robbe–Grillet, *Towards a New Novel,* London, Calder and Boyars, 1965., str. 53.



Julije Knifer, *Meandar*, akril na platnu, 1978.

Posljednje slike

Julije Knifer i modernističke teorije slikarstva

Nikola Dedić

U kontekstu *šezdesetih*

U jednom od intervjua, Julije Knifer u nekoliko rečenica opisuje svoju opsjednutost trenutkom kad počinje čin slikanja, kad osjeća neku vrst anksioznosti pred bijelim platnom, odnosno kad svaki put počinje promišljati slike praktički od nule — kao da umjetnik »izmišlja« medij svoje umjetnosti uvijek iznova, kao da nastupa u prostoru umjetnosti bez ikakve stabilne reference, izvanjskog kriterija na koji bi se oslonio, bez tradicije u koju bi se »upisao«. »Meni je zapravo jako teško početi slikati« kaže, dodajući da proces slikanja počinje bijelom bojom i izbjeljivanjem platna:

> Bijela je boja jako važna, i zato najprije nanosim bijelu, bez obzira na to hoće li slika u konačnom izgledu biti crna ili ne (...) Ali zato, s druge strane, prije nego počnem slikati, mogu danima stajati pred bijelom površinom, gledati je i misliti: ako sada počneš nema povratka. I tada me oblije znoj, to je nešto kao bolest znojenja pred praznom bijelom površinom.[1]

Ova nelagoda prije početka samog čina slikanja, ovo trajno »izmišljanje« slikarskog medija ni iz čega, od početka (iz bijelog, praznog), povezano je s Kniferovom gorgonaškom opsjednutošću problematikom antislike; antislika pritom ne znači ukidanje slikarstva kao kod kasnije konceptualne umjetnosti, već problematizaciju kraja tradicionalnog jezika slike, ukidanje slike u konvencionalnim okvirima tog medija. To zapravo znači ukinuti u području slike sve metaforičke sadržaje koji bi bili »izvanjski« mediju slikarstva, »očistiti« taj medij do čiste, nereprezentativne dvodimenzionalne plohe (kako kaže Greenberg); s ovim postupkom redukcije Knifer na kraju dolazi do bijelog i crnog, odnosno horizontale i vertikale — ništa više, ali i ništa manje

1 Julije Knifer, »Razgovor«; vodio Krešimir Purgar, u katalogu izložbe *Julije Knifer. Bez kompromisa.* Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2014., str. 230.

od toga (»manje« bi bilo potpuno odbaciti medij slike na način kako to čine konceptualisti, ali Knifer očito, osim u nekoliko slučajeva, neće prijeći tu granicu). Kako sam ističe, ovom metodom redukcije dolazi do minimalnih sredstava, ali i uvjeta slikarstva kao discipline: postoje dva krajnja minimuma — bijela ploha i crna ploha, a između njih je meandar. Bijelo je potpuno, do kraja bijelo, a crno je do kraja crno — crno i bijelo istodobno su minimum i maksimum.[2] Knifer će 1961. otići korak dalje u redefiniranju tradicionalnog shvaćanja slike i to postavljanjem svog meandra u kut između dva zida. Kako ističe Zvonko Maković, ovaj *Meandar u kut* nije više slika u uobičajenom značenju te riječi jer preko njegove prelomljene plohe, razbijene površine, realni prostor koji se nalazi između dva dijela meandra postaje sastavni dio slike.[3] Je li *Meandar u kut* slika, objekt, instalacija ili antislika? Čini se da ni sam autor nema kriterij za promišljanje svoje umjetnosti; u svojim bilješkama Knifer između ostalog piše:

> To što radim u posljednje vrijeme — ne znam kako da nazovem. To su neke vrste sastavi ili ambijentalni sastavi ili grupe ili jednostavno triptisi ili poliptisi (...) Konačni oblik slike trebalo je da dade rezultat u obliku anti–slike. Danas anti–slika (vjerojatno) nije aktualna i ne znam moraju li moji posljednji sastavi sugerirati formulu anti–slike. Moj sadašnji oblik slike ne bi morao biti tradicionalan, a vjerojatno i nije.[4]

Time umjetnikov rad, slikarski postupak, dolazi do graničnih situacija unutar kojih možemo misliti slikarstvo, do trenutka kad je neophodno redefinirati kriterije s kojima sliku prepoznajemo kao sliku slikarstva. Na taj način, Kniferov rad nastaje u svojevrsnom osjećaju krize — ovaj osjećaj tiče se statusa slikarstva, odgovora na pitanje što je slika u tradicionalnom smislu te riječi i da li se predmeti koje umjetnik stvara mogu nazvati slikama ili pak ovi predmeti zahtijevaju potpuno novu konceptualizaciju, novi vokabular (objekt, instalacija, konstrukcija, itd.)?

Ovaj osjećaj krize, osjećaj nemogućnosti da se Kniferov rad uklopi u uobičajene okvire povijesti umjetnosti dijeli i povijest umjetnosti, odnosno tada aktualna kritika. Tumačenja Kniferova rada stoga uvijek osciliraju između dva modela: modernističkog (pri čemu se polazi od zapažanja da je Knifer *slikar* a njegovi radovi su *slike slikarstva* u modernističkom smislu te riječi, tj. to su dvodimenzionalne nerepre-

---

2 Julije Knifer, »Zapisi«; katalog izložbe *Julije Knifer. Bez kompromisa, op. cit.,* str. 140.

3 Zvonko Maković, »Julije Knifer«; katalog izložbe *Julije Knifer. Bez kompromisa*, op. cit., str. 33.

4 Julije Knifer, »Zapisi«, op. cit., str. 140.

zentacijske plohe) i modela koji su sa sobom donijele neoavangardne umjetničke prakse šezdesetih godina, a koje su kao metu svojih kritičkih postupaka uzimale upravo tradicionalno shvaćen modernizam koji je sa sobom nosio ideje zaokruženog, dovršenog umjetničkog objekta i estetski kvalitetnog djela/slike. Jedan od najznačajnijih tumača jugoslavenske poratne umjetnosti, profesor Ješa Denegri, u svojim tekstovima o Juliju Kniferu izražava upravo ove nedoumice — po njemu, Knifer je dio onoga što se u tadašnjoj jugoslavenskoj umjetnosti označavalo kao »druga linija«; pod ovim terminom, Denegri podrazumijeva prakse koje se temelje na napuštanju klasičnog estetskog predmeta, odnosno odvajanju od tradicionalno shvaćene slike slikarstva. Denegri ističe da »druga linija« obuhvaća one pojave koje se mogu opisati pojmovima bespredmetnost — konkretizam — minimalizam — konceptualizam, i kaže da je riječ o praksama koje *a priori* ne privilegiraju ni jedan od oblikovnih postupaka, pri čemu slikarstvo kao medij, kao umjetnički postupak, ne sadržava nikakvu aksiološku odrednicu.[5] Za ovo tumačenje i sam Julije Knifer često daje opravdanje — on se od trenutka kad šezdesetih aktivno stupa na jugoslavensku umjetničku scenu uključuje u većinu najznačajnijih pojava koje se danas označavaju kao fenomen neoavangardi: Knifer je dio Novih tendencija, neokonstruktivističkog pokreta u okviru kojeg će izlagati već na prvoj izložbi u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1961. godine; također sudjeluje na nekim od najznačajnijih međunarodnih smotri neoavangardne, odnosno neokonstruktivne umjetnosti kao što su *Art Abstrait Constructif International* u Parizu, zatim *Konstruktivisten* u Leverkusenu i posebno *Oltre l'informale* u sklopu IV. međunarodnog bijenala u San Marinu. Na njima je mahom predstavljena umjetnost »nakon enformela« koja je privilegirala upotrebu novih medija, kibernetike, ne–ekspresivno, praktički industrijalizirano »konstruiranje« umjetničkog djela i umjetnički rad u kolektivnom okruženju (za razliku od individualističkog, ekspresivnog rada modernih umjetnika).[6]

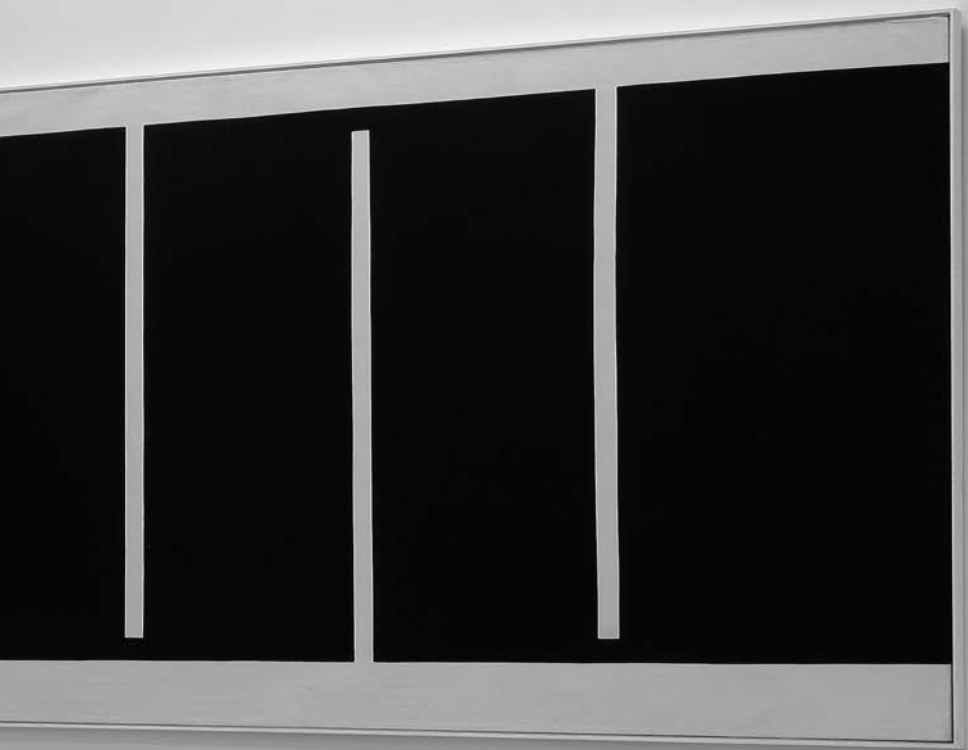
S pojavom konceptualne umjetnosti, Knifer će postati velik uzor novoj generaciji autora koja će u njemu prepoznati prethodnika u području teorijsko–filozofske rasprave, odnosno umjetnosti kao čistoga misaonog koncepta. Međutim, iako je od samih početaka prepoznat kao protagonist koji djeluje u okviru neoavangardnih, interdisciplinar-

5 Ješa Denegri, »Redefinicija pojma druga linija«; *Projeka(r)t* br. 11–15, ožujak 2001, str. 335–336.

6 Ješa Denegri, »Julije Knifer«; katalog izložbe *Julije Knifer. Bez kompromisa*, op. cit., str. 163–169.



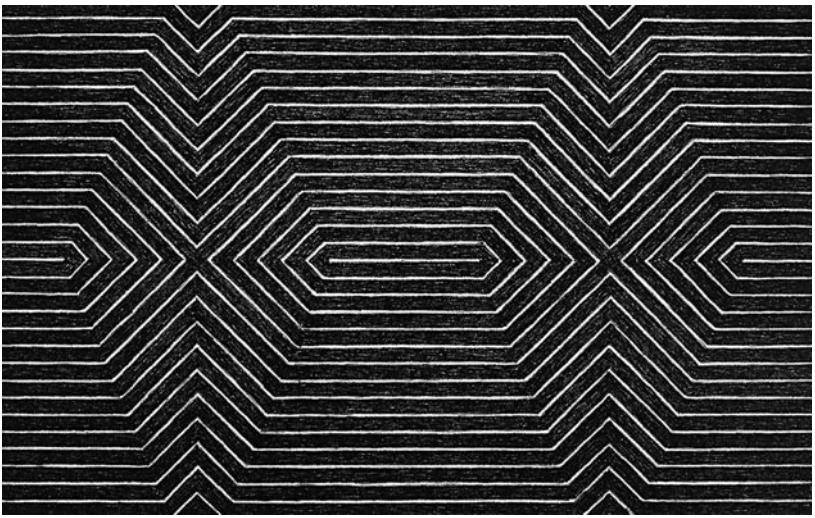
Julije Knifer, *Meandar u kut*, ulje na platnu, 1961.





Donald Judd, *Betonski blokovi*, Marfa, Texas, 1972.
(Photo: Carol Highsmith)





Frank Stella, *Bez naslova*, litografija na papiru, 1967.

nih pristupa, činjenica je da Knifer ne izlazi iz područja tradicionalno shvaćenog slikarstva (platno, boja, rad kistom), on odbija napustiti taj »klasični« instrumentarij, ne nalazi uzore ni u klasičnom konstruktivizmu ni u europskom konkretizmu, ne nalazi uporište u matematičkoj logici ili kibernetici i nema ambicija da svoj rad proširi na arhitekturu ili dizajn. Nakon pojave konceptualne umjetnosti nema potrebe da uđe ni u radikalno shvaćenu dematerijalizaciju umjetničkog objekta niti da svoj rad teoretizira u duhu analitičke filozofije jezika. Njegova je umjetnost naglašeno individualistička, u medijskom pogledu krajnje tradicionalna, manualna, ekspresivna, nerijetko (kako ističe Denegri) očigledno solipsistička. Samim tim, ma koliko bio blizak neoavangardi, Knifer radi i protiv neoavangardne paradigme, pri čemu njegov rad ostaje »jedna vrhunska umjetnost, umjetnost visokih kvaliteta kako taj pojam shvaća tradicija modernizma«.[7]

Upravo u tom kontekstu, po ovoj svojevrsnoj nemogućnosti da njegov rad kritika jasno pozicionira u prepoznatljive obrasce umjetnosti šezdesetih, Knifer je blizak pojedinim protagonistima na američkoj sceni tog doba. Kritika je već uočila značajne bliskosti Knifera i Ada Reinhardta (opsesija ponavljanja unaprijed utvrđene forme, odnosno motiva, radikalna redukcija, odstranjivanje bilo kakva kolorita koje

7 Ješa Denegri, *Prilozi za drugu liniju 2. EXAT–51, Nove tendencije, radikalni enformel, Gorgona*; Beč i Beograd, Macura, 2005., str. 164.



Morris Louis, *Gamma Tau*, akrilna smola na platnu, 1960.

čini transfer od duhovnog, tj. metaforičkog k osjetilnom i materijalnom), ali podjednako je relevantna usporedba (usprkos formalnim razlikama u pogledu oblika slike i tretmana kolorita) s pojavama kao što su postslikarska apstrakcija i slikarstvo tvrdih rubova. Ovo se posebno odnosi na kontradiktorna tumačenja koja su izazivali radovi Julesa Olitskog, Morrisa Louisa i naročito Franka Stelle: kao i Knifer, kritika je u radu ovih umjetnika prepoznala elemente »dvaju svjetova« — s jedne strane modernističkog koji sliku shvaća kao autonoman estetski objekt, strogo plošan, dvodimenzionalan, anti–iluzionistički, kao jedinstven objekt koji je radikalno drugačiji od svih predmeta, objekata, *stvari* iz običnog, svakodnevnog svijeta, a s druge strane neoavangardnog u izrazitom smislu te riječi koji u njihovom radu vidi prethodnicu minimalizma, konceptualizma i općenito kritike grinbergovskog estetiziranog modernizma. Prvu liniju interpretacije konkretnog slikarstva Franka Stelle zagovarali su Clement Greenberg[8] i njemu blizak Michael Fried:[9] za Frieda, Stellino slikarstvo je modernističko jer razliku između umjetničkog djela i običnih predmeta dosljedno ar-

8 Vidi npr.: Clement Greenberg, »Post Painterly Abstraction«; *The Collected Essays and Criticism. Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957*–1969. Chicago i London, The University of Chicago Press, 1995., str. 192–197.

9 Vidi: Michael Fried, »Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons« i »Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella«; u *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago i London, The University of Chicago Press, 1998.

tikulira u korist prvog. Njegove slike doživljavamo ne kao stvar, već kao ljudsku gestu, jedinstvenu i neponovljivu na način na koji su jedinstvene i neponovljive druge osobe, ali nikad obični predmeti, stvari (ovu kvalitetu modernističkog umjetničkog djela Fried označava kao »prezentnost«). Zastupnici druge linije interpretacije su minimalistički autori Carl Andre i Donald Judd: u tom kontekstu, Stellino slikarstvo shvaća se kao jednostavan, minimalan predmet bez ekspresije, oblikovan bez emocija autora, po programskim načelima. Slika od dvodimenzionalnog, plošnog *djela* prerasta u trodimenzionalnu *stvar*, a rad u umjetnosti transformira od stvaranja slika u konstruiranje prostornih instalacija, odnosno proces selekcije običnih, svakodnevnih predmeta.[10] Tu je sadržano problemsko mjesto interpretacije i Kniferovog i Stellinog slikarstva: s čime zapravo ovi umjetnici rade? Stvaraju li slike ili konstruiraju predmete? Jesu li to slike ili objekti, ambijentalni sastavi, instalacije? Pitanje je, dakle: da li, zašto i kako *to* nazvati slikom? Čini se da je upravo u toj nemogućnosti nazivanja sadržan osjećaj krize koji Knifer izražava i u svojim bilješkama, odnosno gore spomenutom intervjuu: »To što radim u posljednje vrijeme — ne znam kako da nazovem«.

Između djela i predmeta

Razlog za usporedno razmatranje Knifera i Stelle nije uspostavljanje analogija između njihova rada, već da bismo ukazali da osjećaj krize, anksioznost zbog imenovanja svog rada nije odlika Kniferove ekscentričnosti nego proizvod konkretnih društvenih, historijskih uvjeta u kojima se našla umjetnost šezdesetih godina. Vidjet ćemo da ovi uvjeti određuju karakter njegove umjetnosti, uključivši i njegovo opsesivno ponavljanje samo jednog motiva kao što je meandar.

Esej koji možda najbolje odražava ovaj osjećaj krize je često citiran, ali i osporavan tekst Michaela Frieda, koji je 1967. godine objavljen pod naslovom »Art and Objecthood«.[11] Fried taj esej piše kao radikalnu kritiku tada aktualne minimalne umjetnosti pri čemu je njegova argumentacija otprilike ova: minimalizam je umjetnički pokret koji na radikalan način pokušava dekonstruirati i odbaciti kao prevladan medij modernističkog slikarstva i skulpture, odnosno modernističko

10 Deni Laure, *Istorija umetnosti XX veka*; Beograd i Novi Sad, Clio i Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2014., str. 167.

11 Michael Fried, »Art and Objecthood«; *Art and Objecthood. Essays and Reviews,* op. cit., str. 148–172.

shvaćanje umjetničkog djela kao jedinstvenog i neponovljivog. Ovaj cilj minimalisti realiziraju pomoću odbacivanja slike ili skulpture i njihovu zamjenu trodimenzionalnim, minimalističkim objektom — na mjesto slike ili skulpture kao jedinstvenog djela, oni postavljaju repetitivnost minimalističkog »specifičnog« objekta koji se temelji na nizu identičnih, uniformnih jedinica. Minimalistički autori žele eliminirati »antropomorfizam« modernizma, a to znači — tretirati djelo kao ljudsku gestu (samo)ekspresije, uvodeći model apersonalnog, industrijaliziranog geštalta. Na taj su način modernizam i minimalizam u radikalnoj opoziciji: modernističko slikarstvo, odnosno skulptura inzistiraju na dosljednom razdvajanju umjetničkog djela i običnih predmeta, stvari; imperativ modernističkog slikarstva je prevladati predmetnost (*objecthood*) i stvoriti djelo u osnovi drugačije od svih drugih predmeta i objekata iz svijeta. Minimalizam, suprotno ovom, izjednačava umjetničko djelo i običan predmet — minimalizam ne teži prevladati ili suspendirati predmetnost, već otkriti i projicirati vlastiti predmetni karakter; drugim riječima, minimalistički autori brišu granicu između umjetnosti i ne–umjetnosti. Umjesto da djelo bude mjesto za proizvodnju vrijednosti, odnosno onoga što možemo odrediti kao »autentičnost« umjetničkog djela i ljudske geste koju čitamo na njemu i iz njega, minimalistima je dovoljno, kako kaže Donald Judd, da djelo bude »zanimljivo«. Prema tome, bilo koji i bilo kakav predmet može biti umjetnost — od minimalističkog geštalta do svakodnevnih predmeta potrošačke kulture. S time je Fried modernizam i minimalizam postavio u niz opozicija: modernizam njeguje koncepciju slike ili skulpture, odnosno umjetničkog djela, a minimalizam njeguje koncepciju običnog predmeta; modernizam inzistira na autonomiji djela, a minimalizam ističe fizički, ali i institucionalni kontekst u kojem je to djelo prezentirano; modernističko djelo je oblik geste, autorske samo–ekspresije, a minimalistička instalacija je apersonalan, artificijelan postav.

Friedov esej nastao je kao kritika minimalizma, ali i čitave neoavangarde i zbog toga je često kritiziran i osporavan; međutim, paradoksalno, riječ je o jednom od najcitiranijih eseja kad se radi o tumačenju ne samo minimalizma već i cjelokupne umjetnosti šezdesetih godina, zbog toga što je Fried pomoću suprotstavljanja modernizma i minimalizma uvidio da se u umjetnosti šezdesetih, s neoavangardom čiji je minimalizam neupitan dio, dogodila radikalna promjena paradigme u međunarodnom umjetničkom sistemu. Ova promjena vidi se prije svega u postupnom raspadu onoga što se može opisati

kao »estetski režim umjetnosti« (koristimo termin francuskog filozofa Jacquesa Rancièrea).[12] Ovaj estetski režim postupno se formirao već na prijelazu 18. u 19. stoljeće i nastao je na ruševinama onoga što Rancière označava kao »mimetički režim umjetnosti« koji se temeljio na strogom sustavu pravila za prikazivanje ljudskih akcija, na hijerarhijskom odnosu žanrova, kao i uskoj vezi vizualnih umjetnosti i književnosti (načelo *ut pictura poesis* koje je podrazumijevalo odvojenost forme i sadržaja djela). Estetski režim umjetnosti s druge strane podrazumijeva urušavanje hijerarhije žanrova, privilegiranje stila nad reprezentiranom temom i načelo umjetničke samoekspresije — a to je imalo za posljedicu stvaranje objekata koji više ne pripadaju ni religijskom ni građanskom ritualu, već području autonomnih djela radikalno drugačijih od svega postojećeg u svijetu, drugačijih od *stvari*. Ovaj režim doživljava svoju diseminaciju upravo šezdesetih godina: djelo je zgotovljen rad (slika, skulptura) koji nastaje stvaranjem (načelo samoekspresije); s druge strane, minimalistička instalacija je niz predmeta organiziranih po principu selekcije (načelo proglašavanja koje upućuje na konceptualne, institucionalne, političke, identitetske, ekonomske, itd. determinante umjetnosti kao kulturalne prakse). Dok je estetski režim umjetnosti podrazumijevao stvaranje djela kao vrijednosti koje ima »nepromjenjiv odnos prema *univerzalnom ljudskom stanju*«, nakon minimalizma

> sve manje upućujemo na umjetnost, a sve više na kulturu. Ili preciznije: cijelo vrijeme *govorimo* o umjetnosti, ali ustvari *upućujemo* na kulturu jer je kultura lišena normativnih kriterija, dok umjetnost nije. Danas umjetnost *jest* sve što se tim imenom označi, a ne nešto što je steklo svoj umjetnički značaj na osnovu ove ili one estetske vrijednosti. Ako je umjetnost do te mjere lišena tih kriterija, onda se ona u osnovi ne razlikuje od kulture.[13]

Prema tome, s transformacijom modernističkog u model globalne suvremenosti, epoha štafelajnog slikarstva kao autonomne ekspresivne prakse dolazi do svog kraja. U tom je kontekstu ključan minimalistički prijelaz od djela na predmet koji opisuje Fried: s njim sadržaj umjetnosti više nije estetski i postaje društveni.

U tom značenju, umjetnici koji svoj rad oblikuju šezdesetih godina, poput Julija Knifera ili Franka Stelle, rade pod specifičnim pritiskom:

---

12 Jacques Rancière, »The Paradoxes of Political Art«; u: *Dissensus. On Politics and Aesthetics.* London i New York, Continuum, 2010., str. 134–151.

13 Aleš Erjavec, »Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe«; *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti.* Beograd, Vujičić kolekcija, 2009., str. 11–20.

potvrditi status slike kao *slike slikarstva* u uvjetima radikalne krize kriterija za promišljanje slikarstva kao takvog. Doduše, treba naglasiti da je kriza kriterija osnovna odrednica modernizma: umjetnici u vrijeme predmodernog, tzv. »mimetičkog« režima umjetnosti (Rancièreovim riječima) radili su u okviru velikih slikarskih škola koje su obezvrjeđivale status i manje talentiranim umjetnicima i manje uspjelim djelima; modernizam donosi raspad ovih velikih škola »kolektivnog stila« i proizvodi radikalne forme individualnosti koja umjetnika upućuje isključivo na osobne mogućnosti — to ustvari znači da modernistički autor više nema mogućnost jednostavno uzeti zdravo za gotovo svoju sposobnost da stvori istinski vrijedno umjetničko djelo, tj. djelo koje će biti relevantan doprinos povijesti slikarstva kao discipline, odnosno modernistički autor ne može se pozvati ni na kakve izvanjske kriterije za valorizaciju ili potvrdu svoga umjetničkog rada; zbog toga je problem za modernističkog autora kako stvoriti djelo koje neće biti *teatralno* (za Frieda ovaj pojam označava djelo koje »zakazuje«, koje je neuvjerljivo, koje je puka manira, »šminka«). Međutim, šezdesete godine dvadesetog stoljeća donose radikalno novu situaciju — problem više nije samo je li određena slika uspjela ili nije (da li je teatralna), već povrh toga je li uopće slika. Drugim riječima, kriza »estetskog režima« govori o jedinstvenoj situaciji u povijesti umjetnosti — situaciji kad umjetničko djelo može zamijeniti banalan, svakodnevni predmet. Više puta upotrijebili smo pojam »kriterij« — ovaj pojam upotrebljavamo u Wittgensteinovu značenju: kriterij je instanca na kojom pomoću jezika sa (relativnom) sigurnošću identificiramo ljude ili stvari. Nemogućnost ove identifikacije, odnosno stanje »izvan« kriterija jezika kao društvene koncepcije, stanje odvojenosti od svijeta i drugih ljudi Wittgenstein označava kao »privatni jezik«, odnosno — skepticizam. Sad je jasno u čemu se sastoji taj specifičan pritisak na koji reagiraju umjetnici poput Knifera — ovi autori rade u uvjetima radikalnog skepticizma po pitanju mogućnosti slikarstva kao medija, odnosno discipline. Pomoću potvrđivanja statusa slike kao slike slikarstva, Kniferova umjetnost zadobiva specifičan terapeutski karakter zbog toga što funkcionira kao postupak rekonstituiranja kriterija, odnosno prevladavanja skepticizma po pitanju mogućnosti slikarstva kao discipline.

Čini se da je čitavo Kniferovo djelo obilježeno ovom rascijepljenošću između umjetnosti s jedne strane i predmetnosti s druge, odnosno između mogućnosti slikarstva i skepticizma u odnosu na ovu mogućnost. A razlog je upravo činjenica da Knifer djeluje u specifičnoj povijesnoj konstelaciji velike promjene paradigme kad jedan umjetnički

režim (onaj »estetski«) još uvijek nije završen, a novi (Rancière ga naziva »etički«, mi smo ga opisali kao režim suvremene umjetnosti) još uvijek nije do kraja konstituiran. Ovaj rascjep određuje suštinu njegove umjetnosti: s jedne strane, Knifer kao da permanentno osjeća pritisak da iskorači iz »estetskog režima«. Primjer je zacijelo već spomenuti *Meandar u kut*: ovaj meandar iz 1961. godine uklapa se u minimalistički zaokret jer na drugačiji način tretira prostor — dok modernističko *djelo* podrazumijeva odvojenost prostora slike i prostora promatrača, minimalistički *predmet* integrira tijelo promatrača. Minimalistička instalacija ne zauzima već organizira prostor i time upućuje na diskurzivni kontekst u kojem biva izložena, suprotno djelu koje isključivo upućuje na sebe. Pritisak ka predmetnosti može se prepoznati i u Kniferovim javnim radovima: od sedamdesetih godina nadalje, Knifer realizira seriju meandara golemih razmjera najčešće na zidovima interijera i u javnim prostorima; s tim je Knifer djelomično promijenio problematiku svoje umjetnosti (ali vidjet ćemo — samo djelomično), zbog toga što zakoračuje u javni prostor, implicirajući ne samo problematiku slike kao takve već i društvenih relacija koje ova slika organizira. Međutim, i u tom kontekstu Kniferov način razmišljanja u osnovi ostaje slikarski — kako ističe Zvonko Maković, suština je tog postupka odvajanje slike od svoje uobičajene podloge (platna ili papira) pri čemu epiderma murala postaje samostalna ploha podložna fizičkom trošenju.[14] Istovremeno, *Meandar u kut* je usamljen primjer slike koja iskoračuje iz modernističke konvencije po kojoj je slika dvodimenzionalna ravan, ploha — Knifer se ovom iskoraku ka predmetnosti nikad neće vratiti, a to ukazuje na sljedeće: Knifer radi pod pritiskom da izvede sliku iz plohe i baš zbog toga osjeća potrebu da očuva integritet slike, da je potvrdi. On ne ide ka daljnjim razradama trodimenzionalne organizacije meandra upravo zato jer djeluje u kontekstu u kojem je konvencija slikarstva kao *djela* napregnuta do pucanja.

Ova anksioznost pred opasnošću od predmetnosti oblikuje čitavu Kniferovu koncepciju slikarstva koje se može suziti na barem dva elementa: redukciju i ponavljanje, odnosno svođenje slike na dvije boje — crnu i bijelu, i jedan oblik — meandar. Meandar se u Kniferovu slikarstvu prvi put pojavljuje 1960. godine i do njega dolazi u želji da maksimalno reducira oblikovna sredstva kako bi ostvario krajnji cilj — antisliku. Redukcija se sastojala od odbacivanja svih aluzija na predmetni svijet, kao i na sve iluzionističke elemente slikarstva. Na

14 Zvonko Maković, »Julije Knifer«; op. cit., str. 33.

redukcijski karakter njegova postupka ukazuju i brojne pripremne skice, crteži i slike iz pedesetih koje će prethoditi pojavi meandra — u tom kontekstu, meandar se postupno pojavljuje u eliminaciji svega suvišnog: »Suvišni su oni elementi koji remete pravilnost ritma, koji u okomito–vodoravni poredak unose zabunu, koji prostor čine višeznačnim«.[15] U tome je sadržan paradoks termina *anti–slika*: anti–slika nije negacija slikarstva već elimineranje svega što bi bilo izvanjsko slici, odnosno slikarstvu i na taj način je elimineranje — svojevrsna potvrda slikarstva. U koncepciji antislike (riječ je o terminu koji vjerojatno zbog mogućih zabuna i sam autor kasnije napušta), *slika slikarstva* je čista vizualnost, čista boja na platnu iz koje su eliminirane sve primjese diskurzivnosti, zbog toga što su svi oblici izvan–slikarske diskurzivnosti potencijalna opasnost za integritet slike, odnosno diskurzivnost donosi sa sobom opasnost od transformiranja slike u predmet. Ovdje možda treba potražiti razloge za korištenje bijele i crne boje, odnosno motiva meandra — crna i bijela kao dvije apsolutne suprotnosti i nisu boje u snažnom značenju te riječi. Moglo bi se reći da se radi o dvije anti–boje koje nemaju nikakvo metaforičko značenje, ili barem mogućnost metaforizacije svode na minimum. Riječima samog Knifera:

> Kretalo se od kompliciranog do jednostavnog. U boji sve se više gubilo na obojenim slojevima. Boje su se manje–više izjednačavale u sivilu, dok na kraju nije ostala samo crna. U roku od nekoliko mjeseci došao sam tako reći do kraja, to jest do crno–bijele slike (koju sam nazvao anti–slikom) i do meandra od kojeg se dalje jednostavno ne može.[16]

Meandar je pritom također naglašeno »nemetaforički« motiv: kako kaže Denegri, meandar nije simbol (na način na koji su to npr. križ, krug, labirint, mandala, pleter, svastika) te samim tim, Knifer pomoću meandra eliminira sve filozofske (dakle — diskurzivne) konotacije i naglašava čiste vizualne funkcije svoje umjetnosti (»funkcija meandra nije ni filozofska ni pikturalna, a ponajmanje dekorativna, jer je ona sasvim vizualna«).[17]

U sličnom ključu potrebe da se slika potvrdi kao slika slikarstva, a u opoziciji prema predmetnosti, možemo čitati i repetitivnost Kniferove umjetnosti: Knifer dolazi do meandra 1960. godine i nakon toga taj motiv neće mijenjati; kroz taj osnovni motiv provlačit će samo

15 Ibid.

16 Julije Knifer, »Zapisi«; op. cit., str. 138.

17 Ješa Denegri, »Julije Knifer«; op. cit., str. 164.

beskrajne varijacije, ali strogo unutar zadatih granica, a to su granice slike kao dvodimenzionalne, pravokutne plohe. Ovu potrebu da se drži zadanih okvira možemo tumačiti upravo unutar gore iznijete problematike slikarstva šezdesetih: uslijed radikalne krize kriterija za promišljanje slikarstva, kada mediju slike prijeti opasnost potpunog dezintegriranja, umjetnik konstruiranjem protokolarnih pravila za minimalno variranje jednog motiva želi rekonstituirati ove kriterije. Ovo se posebno odnosi na njegove dnevničke bilješke: ove bilješke pod nazivom *Banalni dnevnik* umjetnik je vodio svakodnevno, prateći tijekom godina proces svog umjetničkog rada; ti dnevnici pritom nisu opisi umjetnikove svakodnevice, već protokolarni sistem pravila s kojima potvrđuje svoju umjetnost. Ovi zapisi, budući da u njima bilježi samo neznatne događaje koji gotovo isključivo govore o samodefiniranju njegova slikarstva — a to je postupak koji Knifer ponavlja iz dana u dan, mjeseca u mjesec — ponavljaju repeticijsku strukturu njegovih meandara: oni su bilježenje vremenskog toka i ništa više, odnosno način da umjetnik u činu stvaranja potvrdi identitet slike. Bilješke ponavljaju terapeutski karakter njegove umjetnosti — one su reakcija na opasnost predmetnosti i kao takve terapeutska praksa prevladavanja skepticizma u odnosu na smisao njegova rada, odnosno mogućnost slikarstva kao discipline.

Rezimirajmo: osnovni problem s kojim Knifer radi jest — rekonstituiranje kriterija slikarstva u uvjetima ekstremnog skepticizma prema mogućnosti da se slika potvrdi kao slika slikarstva; autor ovo ostvaruje stvaranjem objekata koji će se radikalno razlikovati od svih objekata koji postoje u svijetu; dakle prevladavanje predmetnosti postaje *conditio sine qua non* njegove umjetnosti; međutim, kako je riječ o povijesnom kontekstu radikalne krize kriterija za identifikaciju slike kao slike a ne predmeta, nema jamstva da će ovaj zahvat biti uspješan — opasnost predmetnosti ugrožava egzistenciju slike do krajnje granice, gotovo do njene definitivne dezintegracije; zbog toga umjetnik koristi radikalna sredstva — čišćenje slike od svih izvan–slikovnih (diskurzivnih) elemenata, »zatvaranje« slike, tj. svođenje na njene primarne elemente i opsesivno ponavljanje protokolarnih pravila (kriterija) koji samodefiniraju status slike. Ovo je problem koji je u osnovi povijesno određen i koji nije postojao u ovom obliku ni prije ni poslije pojave minimalizma, odnosno prije i poslije generacije autora iz vremena 1960–ih. Kao što smo već rekli, za autore prethodnih perioda koji djeluju u »estetskom režimu«, problem je bio načiniti, stvoriti »autentičnu« sliku, tj. sliku koja će izbjeći opasnost teatra (izvještačenost, neuvjerlji-

vost, »šminku«): opasnost za modernog umjetnika je stvoriti teatralnu, tj. bezvrijednu sliku koja neće transcendirati svoj status običnog predmeta i koja će se stoga konstituirati kao slika slikarstva. Međutim, u modernizmu status slikarstva kao discipline još uvijek nije upitan; do toga dolazi tek šezdesetih godina s radikalnom promjenom paradigme i prijelazom od modernizma na suvremenost. Prema tome, ulog s kojim se nose slikari iz »generacije 1960–ih« je mnogo veći: problem nije više samo stvoriti sliku koja neće biti teatralna, odnosno koja će biti relevantan doprinos slikarstvu kao disciplini, već i potvrditi slikarstvo kao takvo.

S ovime se već sljedeća generacija autora više neće baviti: to se prije svega odnosi na slikarske fenomene koji na povijesnu scenu stupaju nakon zaokreta koji su donijeli minimalizam i konceptualna umjetnost, kao što je npr. analitičko, primarno i fundamentalno slikarstvo (da ne govorimo o postmodernističkim fenomenima kao što je recimo neo–geo slikarstvo). Analitičko slikarstvo više nije stvaranje slike kao slike slikarstva već autorefleksivan i meta–slikovni proces preispitivanja slikarstva kao društvene institucije, pri čemu se fokus prebacuje od slike po sebi na proceduralni put dolaska do slike. Analitički umjetnici tada više ne rade sa slikom i slikarstvom već sa *konceptima* slike i slikarstva, odnosno umjetnički rad postaje oblik jezika, filozofske rasprave, proteorijskog istraživanja, odnosno oni više ne rade na estetskoj već diskurzivnoj razini. Za njih predmetnost, odnosno identitet slike, više nije problematičan jer se slika *a priori* shvaća kao običan predmet, ni bolji ni gori od bilo kojeg predmeta. Drugim riječima, autori nakon zaokreta minimalizma i konceptualne umjetnosti više ne rade u »estetskom« već u suvremenom režimu umjetnosti u kojem skepticizam (ili Friedovim riječima — teatralnost) više nije problemski okvir; ovo slikarstvo više nije slikarstvo u snažnom, modernističkom smislu, već ustvari slikarstvo koje nastaje nakon »smrti slikarstva«. Zbog toga Knifer, iako će biti često uzor ovim kasnijim generacijama autora, iako je u formalnom pogledu njegovo slikarstvo blisko nekim zahvatima analitičkog, primarnog ili neo–geo slikarstva, realno nikad neće pripadati tim pokretima, ni problemski ni duhovno.

Sve ovo kao da daje posebnu težinu Kniferovoj umjetnosti — u povijesti modernizma, od Maljeviča nadalje, umjetnici su često koristili spekulacije o posljednjoj slici. Ipak, trenutak kad su te posljednje slike zaista realizirane dogodio se u umjetnosti »generacije 1960–ih« — čini se da će tek Knifer, kao i Ad Reinhardt ili Frank Stella, naslikati istinski posljednje slike, posljednje barem u onom modernističkom značenju.

S njegovim meandrima dovršava se jedan makrokulturološki narativ o umjetnosti.

Između plohe i oblika

Dakle, osnovna teza koju zagovaramo u ovom eseju jest da je sama forma Kniferovog rada — morfologija njegove slike — određena jednom specifičnom povijesnom konstelacijom u kojoj se našla čitava umjetnost šezdesetih godina; u toj povijenoj konstelaciji kao središnji nametnuo se problem predmetnosti koji u ovom obliku nije postojao ni prije ni poslije šezdesetih. Čitav Kniferov umjetnički opus oblikovan je u pokušaju prevladavanja ovog problema — motiv meandra, svođenje slikarske palete na crnu i bijelu boju, radikalno zatvaranje slike u granice vlastitog medija, čišćenje slike od svih diskurzivnih elemenata (tj. »konteksta«) izvučeni su iz pokušaja potvrđivanja slikarstva kao discipline, a preduvjet je bio potvrđivanje svake slike pojedinačno kao djela, a ne predmeta.

Kao dodatni argument za dokaz ove tvrdnje možemo spomenuti još jednu distinkciju koja je najavljena u spomenutom eseju Michaela Frieda: riječ je o razlici između pojmova *prisustvo* (*presence*) i *prezentnost* (*presentness*). Ova distinkcija oblikuje ne samo argumentaciju eseja već i čitav njegov kritičarski i povijesno–umjetnički rad, a riječ je o teoretizaciji suštinski drugačijeg načina na koji (barem u okviru makrokulturološkog narativa modernizma, odnosno »estetskog režima umjetnosti«) doživljavamo obične predmete s jedne strane i umjetnička djela s druge. Svakodnevni predmeti prisutni su tako što zauzimaju ili definiraju određeni prostor, otvoreni su ili zatvoreni našoj percepciji na određeni način; mi ih registriramo, gledamo, dodirujemo, prolazimo pored njih ili oko njih. S druge strane, umjetnička djela su jedinstvena i neponovljiva — ona imaju značenje, za njih se zanimamo na vrlo specifičan način i pridajemo im vrijednost koju ne pridajemo običnim stvarima. Ova je distinkcija povezena s modalitetima naše percepcije. Naša percepcija minimalističke instalacije, kao i običnih predmeta, u osnovi je temporalna: minimalistički predmet, kao i bilo koji predmet, promatramo iz različitih kutova. Naime, iz iskustva znamo da predmete nikada ne percipiramo u cjelini, u njihovoj apsolutnoj datosti: vidimo dvije ili tri strane stola ili stolice, ali jedna strana predmeta uvijek je izvan našeg vidnog polja. Percepcija predmeta stoga podrazumijeva vremensku dimenziju. Slično je i sa minimalističkim predmetom — ovaj objekt, zahvaljujući tome što in-

tegrira promatrača u prostor koji organizira, doima se drugačije iz različitih kutova promatranja. Prema tome, minimalistički rad uvijek se iznova otkriva, on podrazumijeva recepciju potencijalno *ad infinitum*. S druge strane, modernističko umjetničko djelo u potpunosti je vidljivo, otvoreno, svaki dio tog djela odmah je predan našem osjetilo vida, njegova recepcija podrazumijeva trenutačnost gledanja, odnosno — djelo nije jednostavno prisutno, ono je *prezentno*. Modernistička slika, kao jedinstven i neponovljiv objekt, postavlja promatrača ispred sebe i zadržava ga u nekoj vrsti »virtualnog transa«. Riječima Frieda:

> Kao da je nečije iskustvo *bez* trajanja — ne zbog toga što netko doživljava sliku Nolanda ili Olitskog, ili skulpturu Davida Smitha ili Caroa bez protoka vremena, već zato jer je *u svakom trenutku djelo kao takvo u potpunosti vidljivo* (...) Ova kontinuirana i potpuna *prezentnost* koja dostiže trajnu kreaciju same sebe ono je što doživljavamo kao *trenutačnost* za koju kao da je dovoljan jedan beskrajno oštar, kratak trenutak da bismo sve vidjeli, da bismo iskusili djelo u svoj njegovoj dubini i punoći, da bi nas to djelo potpuno uvjerilo. (Na ovom mjestu treba napomenuti da koncepcija zainteresiranosti implicira temporalnost u obliku kontinuirane pažnje koja je usmjerena na objekt, suprotno koncepciji uvjeravanja.)[18]

Upravo je ovo problem koji rješava Julije Knifer — prevladati puko prisustvo običnog predmeta i dostići prezentnost slike, djela; do ove prezentnosti dolazi na taj način da suspendira temporalnost i umjesto toga stvara apsolutno vidljivu, otvorenu sliku koja funkcionira po principu trenutačnosti. Ovu kvalitetu momentalnosti, trenutačnosti percepcije, Knifer postiže rješavanjem dvaju čisto slikarskih problema — plošnosti i oblika. Njihovo je uspješno rješavanje preduvjet da dostigne apsolutnu nediskurzivnost slike i na taj način prevlada opasnost od predmetnosti.

Na početku ovog eseja naveli smo Kniferovu izjavu po kojoj u trenutku kad započinje slikati prvo nanosi bijelu boju, čak i onda kad je slika u svom konačnom obliku crna. Međutim, ova izjava može zavarati: u Kniferovu slučaju ne radi se o tome da bijela funkcionira kao podloga i zatim crna (crni meandar, na primjer) funkcionira kao figura. Knifer ne slika bijele slike na kojima je crni meandar (niti slika crne slike s bijelim meandrom), upravo suprotno — odnos bijele i crne, kao i odnos podloge i figure (meandra) je apsolutno reverzibilan; dakle, pitanje nanosi li prvo bijelu, a zatim crnu boju je puko tehničko pitanje. Pojedine slike su bijele i na tu podlogu »položen« je crni meandar;

18 Michael Fried, »Art and Objecthood«; op. cit., str. 167.

na drugima podloga se doima kao crna, a meandar je sveden na tanku izduženu bijelu liniju — slika se može čitati kao bijeli meandar na crnoj podlozi, ali i kao golemi crni meandar iz kojeg izbija bijela osnova; na trećem primjeru osnova je evidentno crna, a figura jasno bijela. Ova potpuna reverzibilnost osnove i figure Kniferu je nužna kako bi izbjegao mogućnost bilo kakve metaforizacije (odnosno, kao što smo već naglasili — diskurzivnosti) — bijelo nije nikakva »praznina«, odsustvo koje popunjava ili presijeca »punina«, prisustvo crnog. Bijela i crna, podloga i figura međusobno su zamjenjive čiste vizualne činjenice. Riječima Knifera:

> Ostao sam na klasičnoj plohi s krajnje minimalnim sredstvima i u procesu traženja načina i postupka do krajnje graničnih ritmova; zaustavio sam se na kontrastima između crnog i bijelog i na strogim odnosima između vertikalnog i horizontalnog. Crno i bijelo u isto su vrijeme i minimum i maksimum. Totalno crno i totalno bijelo mogu biti isto tako totalni minimum i totalni maksimum.[19]

Reći da i crno i bijelo mogu biti i minimum i maksimum zapravo znači da podloga i figura, praznina i punina, imaju isti, ravnopravan i reverzibilan *ontološki* status, a da slika ima kvalitetu potpunog anti–iluzionizma i apsolutne plošnosti. Asocijacija na fenomenologiju percepcije Mauricea Merleau–Pontyja ovdje se praktički sama nameće: Merleau–Pontyjev cilj je kritika i dekonstrukcija klasične psihologije koja percepciju shvaća kao niz osjetilnih (»pozitivnih«) podražaja — percepcija je niz osjeta od kojih je svaki uvjetovan lokalnim podražajem mrežnice, na primjer. Međutim, u Merleau–Pontyjevom sistemu vizualna percepcija nije mozaik osjeta — mi ne percipiramo samo »pozitivno« dane oblike, već i njihovo odsustvo gradeći homogenost vizualnog polja. Percepcija u tom značenju nije mozaik osjetilnih reakcija na isključivo vidljive fenomene, već sustav konfiguracija između onoga što je vidljivo i onoga što je nevidljivo.[20] Ovo je posebno relevantno kad je riječ o estetskoj percepciji: na primjer, glazbena kompozicija odnosno melodija nije samo zbir nota; svaka nota vrijedi isključivo u funkciji koju ima unutar cjeline. U toj cjelini, tišina kao odsustvo zvuka jednako je važna za naš doživljaj cjeline kao i zvuk, odnosno note koje nose taj zvuk. Melodija se neće bitno promijeniti ako promijenimo sve note od kojih je sačinjena, ako pritom poštujemo odnose (zvuka i

19 Julije Knifer, »Zapisi«; op. cit., str. 143.

20 Maurice Merleau–Ponty, »Film i nova psihologija«; u: Danilo Pejović (ur.), *Nova filozofija umjetnosti,* Nakladni zavod MH Zagreb, 1972, str. 358–368; vidi i: Moris Merlo–Ponti, *Vidljivo i nevidljivo*; Novi Sad, Akademska knjiga, 2012.

odsustva zvuka, na primjer) i strukturu cjeline. S druge strane, samo jedna promjena u vezi zvučnog i ne–zvučnog mijenja fizionomiju čitave cjeline. Ovo pokazuje da zvuk i odsustvo zvuka, odnosno vidljivo i nevidljivo, punina i praznina, na Kniferovu primjeru — bijelo i crno, podloga i figura — imaju ravnopravan ontološki status. Samo na ovaj način umjetničko djelo kao što je Kniferovo platno doživljavamo, odnosno percipiramo kao cjelinu — slika je skup svih vizualnih podataka, mi je opažamo kao nedjeljiv entitet, zahvaćamo je kao jedinstvenu strukturu stvari, jedinstven način postojanja. Ova vrsta percepcije događa se spontano i nerefleksivno, dakle na pred–konceptualnoj razini: »Postojanost boja i predmeta nije stvorena intelektom, već shvaćena pogledom u onoj mjeri u kojoj on obuhvaća ili prihvaća cjelinu vidnog polja«.[21] U tom smislu treba shvatiti Friedovu tezu da nas modernistička slika poput Kniferove drži ispred sebe u stanju »virtualnog transa« (odnosno, da točno citiramo: »in a virtual trance of imaginative involvement«).

Naravno, Knifer kao ni umjetnici šezdesetih godina nisu prvi koji plošnost uzimaju kao osnovni problem svog rada — ostvarenje slike koja će funkcionirati kao dvodimenzionalna nereprezentacijska ploha jedan je od središnjih problema modernističkog slikarstva. U vrijeme kad djeluje Knifer taj problem u slikarstvu već je praktički riješen — najznačajniji trenutak zacijelo je pojava apstraktnog ekspresionizma koji čitavu slikarsku problematiku svodi na problem plohe. Ipak, bitno je da Knifer plošnost shvaća na drugačiji, možemo reći čak radikalniji način nego što je to bio slučaj sa poviješću apstraktnog slikarstva. Referenca na apstraktne slikare kao što su Jackson Pollock, Sam Francis ili Franz Kline ovdje je dakako korisna: razlika između Knifera i apstraktnih ekspresionista nije u tome da su Kniferove slike geometrijske, a ovih drugih gestualne i ekspresivne. Štoviše, smatramo da je ova razlika između geometrije i geste sekundarna i za našu raspravu irelevantna — ono što Knifera odvaja od povijesti apstraktnog slikarstva jest eliminacija svih tragova iluzionizma. Naime, Pollock i Francis, kao i njima bliski autori, rješavaju problem eliminacije razlike između podloge i figure, a na to se nastavlja i Knifer: na Pollockovim slikama možemo uočiti tipičan visokomodernistički, nehijerarhijski pristup površini slike — nijedan element na slici nema veću vrijednost od drugog, na slici su sve zone ravnopravne, kao što ne postoji ni opozicija

21 Ibid., str. 361.

između pozadine i forme, između prednjeg i stražnjeg plana, te centra i margina. Pollock je time otkrio gore spomenutu plošnost slike koju baštini i Knifer — riječ je o slici koja je zahvaljujući svojoj apsolutnoj plošnosti »totalno ovdje«, koja je u potpunosti »otvorena« pogledu promatrača, apsolutno »dana« našim osjetilima. Međutim, to ne znači da je Pollock uklonio sve elemente iluzionizma — ovo se odnosi prije svega na okvir slike koji kod Pollocka i apstraktnih ekspresionista nema nikakvu posebnu težinu: slika stvara iluziju kao da je isječena iz veće cjeline, odnosno površina platna ispunjena je mnoštvom poteza, gesta, svojevrsnih indeksnih »znakova« umjetnikova pokreta ruke koji prelaze rubove slike. Stoga je potpuno decentrirana struktura slike kao takve u korelaciji s prostorom izvan slike. Ovo je posebno karakteristično za Pollocka koji postavlja sliku na pod: prskanje boje autor nije u stanju potpuno kontrolirati, potezi kistom stoga prelaze okvire slike — slika je doslovno »izrezana« iz prostora koji je isprva okružuje. Prema tome, i Pollock i Klein rub slike shvaćaju iluzionistički.

Knifer njeguje upravo suprotan pristup — on mora eliminirati svaki preostali trag iluzionizma i sliku doslovno svesti na njene materijalne sastavnice — svaki je iluzionizam u kontekstu problematike slikarstva »generacije 1960–ih« potencijalna opasnost za integritet slike jer otvara mogućnost »upada« diskurzivnosti u prostor slike i time mogućnost njenog transformiranja u predmet. Ovu doslovnost materijala Knifer postiže eliminiranjem posljednjeg traga iluzionizma i to pomoću priznanja ograničenosti slike, tj. prihvaćanja materijalnosti okvira slike. Drugim riječima, kao i slikari američkog *hard edge* slikarstva odnosno postslikarske apstrakcije, Knifer problemu plošnosti dodaje još jedan problem — onaj oblika.[22] Činjenica da su slike Franka Stelle, na primjer, poligonalne, a Kniferove strogo pravokutne, ni sada nema značajnu ulogu: na oba primjera, slika se gradi pomoću svog odnosa prema rami, okviru slike. Slika zahtijeva da bude viđena kao derivat svog pravokutnog ili poligonalnog (kao u *hard edge* slikarstvu) okvira; prema tome, okvir se ne zanemaruje već doslovno shvaća, slika se gradi iz konkretne materijalnosti, oblika okvira. Stoga je težište rasprave pomaknuto u odnosu na prethodne epohe u razvoju apstraktnog slikarstva: problem više nije kontinuitet između onoga što je »izvan« i onoga što je »unutar« slike, nego u njihovu strogom razgraničenju. Kod Knifera,

22 Naša analiza problema oblika u Kniferovom slikarstvu dijelom je nadahnuta tezama iz navedenog eseja Michaela Frieda, »Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons«, op. cit.

problematika je u tome kako prijeći put od »otvorenosti« do »zatvorenosti« slike. Ovo zatvaranje slike Knifer postiže doslovnim, konkretnim prihvaćanjem oblika podloge, tj. pravokutna slikarskog platna.

Strukturu apstraktne slike onda možemo raščlaniti na dva elementa: konkretan oblik (tj. oblik slikarskog platna koji je najčešće pravokutan, u slikarstvu čvrstih rubova može biti poligonalan) i naslikani oblik; u ranijim fazama razvoja apstrakcije (npr. u slikarstvu apstraktnog ekspresionizma) konkretan i naslikan oblik su u raskoraku, slikar negira konkretan oblik ili ga jednostavno ne uzima kao problem po sebi; u slikarstvu Julija Knifera i generacije 1960–ih konkretan i naslikan oblik se preklapaju, koincidiraju, odnosno naslikan oblik proizlazi iz konkretnog oblika. Upravo na taj način treba shvatiti Kniferovu odluku da izdvoji meandar kao jedini motiv svog slikarstva — meandar isključivo tvore vertikale i horizontale; ove vertikale i horizontale kao naslikani oblici prate i ponavljaju konkretan oblik slikarskog platna. Stoga je Knifer mogao do kraja zatvoriti sliku, u doslovnom značenju — ne postoji nikakav kontinuitet između slike i svijeta: slika stoji *u* svijetu i *nasuprot* svijeta, ona je jedinstvena i neponovljiva, radikalno drugačija od svega što postoji u svijetu. Upravo zbog toga Knifer nikada neće koristiti dijagonalna rješenja — dijagonala bi unijela poremećaj u uspostavljen sistem zatvaranja slike i onda opet postavila problem njene potencijalne dezintegracije.

I na ovom se mjestu vidi povijesna determiniranost morfologije, forme apstraktne slike — starija generacija autora mogla je raditi s ilu-zionizmom i izvjesnim ostacima diskurzivnosti jer slikarstvo kao disciplina još uvijek nije dovedeno u pitanje. Opasnost za modernističke slikare Pollockove generacije je da stvore lošu sliku, ali slikarstvo kao disciplina i dalje je dominantan metanarativ i kao takvo je neugroženo. Ovo se mijenja tek šezdesetih godina s pojavom minimalizma — zbog toga autori generacije 1960–ih sliku moraju svesti na doslovnu materijalnost njezinih konstitutivnih elemenata, Kniferovim riječima — na čiste vizualne činjenice: bijelo, crno, vertikalu i horizontalu; ništa više i ništa manje od toga. (Ili kako glasi čuvena rečenica Franka Stelle: »Vidiš ono što vidiš«. U ranijim razdobljima ovo nije bio slučaj: slika apstraktnog ekspresionizma uvijek je »više« od onoga što vidiš, ona je npr. gesta, znak, simbol univerzalne ljudske prirode ili autorove ličnosti, ona je oblik ekspresije. Za Knifera ili Stellu slika nije simbol ni metafora — slika je doslovna materijalna datost.) Kombiniranjem plošnosti s jedne strane i oblika s druge, Knifer je izgradio pouzdan i

postojan sistem potvrđivanja slike kao slike slikarstva, dakle sistem rekonstituiranja kriterija za promišljanje slikarstva kao takvog. Kombiniranjem plohe i oblika Knifer stvara zatvorenu, postojanu strukturu koja uspješno odolijeva svim izvanjskim »nasrtajima«, odnosno svim prodorima diskurzivnosti koji dovode do pretvaranja slike u predmet. Upravo zbog toga, nakon što je otkrio motiv meandra i konstituirao svoj sistem crnog i bijelog, vertikala i horizontala, Knifer više nije imao potrebe da mijenja taj osnovni motiv: kako je istaknuo u svojim bilješkama, razdoblje od pedesete do pedeset osme autor drži razdobljem nesistematičnog traganja, gotovo lutanja; ipak, nakon konstituiranja meandra Knifer svoj rad tumači kao osjećaj totalne slobode. Nakon meandra, kako je rekao, »prestao sam misliti na budućnost, prestala me mučiti neizvjesnost budućnosti. Mislio sam samo na danas i živio sam samo u tim određenim trenucima. Možda je apsurdno, no kada sam stekao nešto čvrsto, oslonac, nisam mislio na budućnost, a prošlost je počela naglo blijediti«.[23] Drugim riječima, sistem meandra možda je ograničen svijet, ali upravo zbog toga je svijet koji daje osjećaj sigurnosti i zaštićenosti, svijet u kojem autor vrlo lako može odbaciti ideju napredovanja, progresa, kretanja, izvanjske ili unutrašnje evolucije, promjene: »Ne moram krenuti ni u kojem pravcu. Ostat ću upravo na ovom mjestu. Nije loše«.[24]

Napomena o *Meandru u kut*

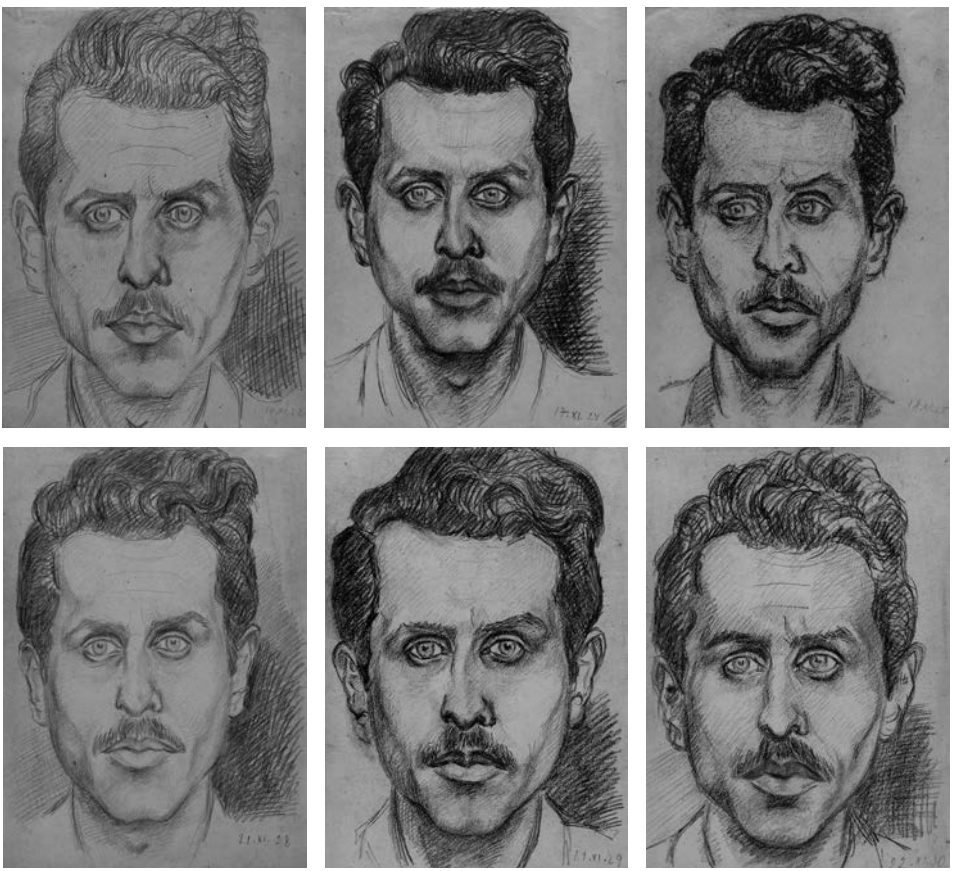
U dosadašnjem dijelu teksta potencirali smo tvrdnju da Kniferov rad nastaje u kontekstu velike povijesne i makrokulturološke promjene paradigme od modela modernističke prema modelu suvremene umjetnosti; za slikare Kniferove generacije to je označavalo rad pod posebnim pritiskom da otvore sliku i naprave zaokret od dvodimenzionalne nereprezentacijske plohe ka trodimenzionalnoj organizaciji predmeta, što je u konkretnom povijesnom kontekstu zapravo značilo napustiti slikarstvo kao disciplinu i ući u ono što se danas naziva instalacija (ali i događaj, performans, akcija, itd.). Istaknuli smo da Knifer barem na dva mjesta popušta pod ovim pritiskom: prvo, sa svojim *Meandrom u kut*, a zatim s radovima u javnom prostoru (oslikavanje murala i velikih meandara u interijerima) koji se, kao na primjeru »akcije« *Radni*

23 Julije Knifer, »Zapisi«; op. cit., str. 143.

24 Julije Knifer, »Bilješke«; katalog izložbe *Julije Knifer. Bez kompromisa,* op. cit.*,* str. 209.

proces (u Tübingenu 1975. godine) približavaju čak i performansu. Međutim, nakon svega iznijetog i ako imamo na umu kronologiju ovih radova, ovu tvrdnju možemo donekle ublažiti. *Meandar u kut* nastao je 1961. godine, dakle neposredno nakon što je Knifer artikulirao svoj sistem meandra — u ovom, možda i dalje neizvjesnom razdoblju, Knifer na određeni način eksperimentira s prostorom. Međutim, kad ga je ostvario, Knifer kao da je odmah uzmaknuo — ova vrsta meandra, s obzirom da uključuje prostor između dvije prelomljene plohe, zapravo je instalacija, a ne slika slikarstva; Knifer nikada više nije realizirao ovakvu vrstu eksperimenta, što samo pokazuje da je ispravno prepoznao da »otvaranje« slike ka prostoru vodi prema smrti slike i slikarstva, a to je smjer kojim očito nije htio ni mogao krenuti.

S druge strane, svoje akcije oslikavanja meandara u javnom prostoru periodično će i konzekventno provoditi od 1971. do 2000–ih godina. To je razdoblje kad je zaokret prema suvremenoj paradigmi u globalnom *art* sistemu već uvelike realiziran: međutim, to ne znači da Knifer popušta u smislu povjerenja u mogućnost vlastitog slikarstva. Upravo suprotno, to je razdoblje kad je njegova metoda »zatvaranja« slike u sistem crnih i bijelih ploha, odnosno vertikala i horizontala, praktički uspostavljena, »testirana« i iskušana kao »neprobojna«. U tom razdoblju autor se očigledno osjetio dovoljno siguran u pogledu svoje koncepcije te je bez većih poteškoća mogao iskoračiti iz prostora galerije u druge »neumjetničke« prostore — ulicu, javne interijere, prirodu, itd. U tom smislu, njegove javne »akcije« ne mogu se čitati i tumačiti kao performansi, hepeninzi, *land art* instalacije, kontekstualni radovi itd. (to su bili postupci tipični za tzv. novu umjetničku praksu konceptualnog usmjerenja sedamdesetih godina i općenito umjetnosti nakon nje) — riječ je i dalje o čistim slikarskim zahvatima koji ne iskoračuju iz logike slike kao jedinstvenog i neponovljivog djela. Štoviše, baš zato što je autor uspio uspostaviti siguran način rekonstituiranja slike kao neponovljive mogao je sebi priuštiti da istu sliku prenese bilo gdje — u bilo koji prostor i bilo koji kontekst. Možda baš otud neobičan dojam koji imamo pred Kniferovim platnima — dojam o nesvakidašnjoj snazi, postojanosti, stabilnosti. Knifer je svojim meandrima izgradio sustav dovoljno postojan da je mogao stvarati slikarstvo koje je bilo i aktualno, u dijalogu s kretanjima u umjetnosti svog vremena, a istodobno i izvanvremensko, koje nastaje usprkos i usuprot svim zadanim okvirima i pravilima, slikarstvo koje je najjednostavnije rečeno — univerzalno.



Julije Knifer, *Autoportreti*, olovka na papiru, 1949.-1952.

Radikalnost i temporalnost

Julije Knifer, autoportreti i umjetničke paradigme 20. stoljeća

Silva Kalčić

1.

Prije formalnog upisa na zagrebačku Akademiju likovnih umjetnosti, godine 1949., Julije Knifer započinje crtati autoportrete, danas u stalnom postavu *Zbirke u pokretu* Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu. Tijekom tri godine načinio je devedeset autoportreta gdje taksonometrijski zapisuje datum i vrijeme nastanka crteža, na način vođenja dnevnika. »Potpuna usredotočenost lika, koji je u postupku crtanja i subjekt i objekt, govori nam o umjetniku koji, pomno opisujući svoje lice, istodobno nastoji biti što hladnijim i udaljenijim, kloneći se patetičnosti i opisivanja osjećaja. Njegovo lice je poput maske, a na pojedinim listovima do te mjere lišeno detalja da doista podsjeća na zapadnoeuropsku tradiciju slikanja posmrtnih maski u razdoblju romantizma i historicizma«.[1] Strogost, koja graniči s asketizmom »pretvara portretirani lik u znak koji se ponavlja u jednoličnom nizu, a procesualnost cijelog postupka postaje isto tako važna kao što je i sam čin ostavljanja tragova na papiru«. Za dnevničke zapise koristio je bilježnice svoje kćeri, koje naposljetku ispunjava tekstom pisanim raznim bojama — šarene boje uveo je u sliku teksta koja denotira meandričnu strukturu na stranici dnevnika, ali ne i u sliku u određenju tradicionalnog medija umjetnosti.

Za Knifera, crno i bijelo su istodobno minimum i maksimum kojima stvara monotono ritmizirane slike meandra od 1959. do 2002. godine. Od 1960. nazivao ih je antislikama, čiji forma i sadržaj su svedeni na minimum. »Taj prefiks *anti* bio je veoma važan kako za Knifera, tako i za stav i raspoloženje grupe Gorgona općenito. Naime, njime se ne definira suprotnost nečemu — poput primjerice u sintagmi crno–bijelo — jer se zadržavanjem pojma koji se negira u složenici prelazi u ne-

1 *Akcenti — Vodič kroz Zbirku u pokretu*; Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2009., str. 168.

što neodređeno i često nepojmljivo«.[2] Kniferovi autoportretni crteži i potom svijetlo–tamni meandri predstavljaju osobnu umjetnikovu tranziciju od figuracije k apstrakciji, no procesualnost, ustrajnost i svojevrsna radna »ne–efikasnost« dugotrajnog nanošenja crteža grafitnom olovkom rezultat su »fenomenološke« redukcije umjetničkog djela.

U suvremenoj hrvatskoj umjetnosti srodnim procesualnim pristupom radu Ivica Malčić od 1995. svakodnevno bilježi proces svoga stvaralaštva, a 1977. u ciklusu od 365 fotografija *Moja godina* Željko Jerman dnevno stvara fotografski autoportret. Svoj intimni život želio je prikazati kao svoj životni stav i upotrijebiti intimu kao sredstvo samopotvrđivanja, odnosno govoreći drugima o sebi i ne–događajima svoga života svedenog na proces bivanja, biti uključen u društvo. Serija fotografija *Moja godina* nastaje svakodnevnim nastankom jednostavne crno–bijele fotografije i flomasterom napisanim rečenicama koje funkcioniraju kao pismena bilješka trenutka u jednom danu, i tako svaki dan u godini. Fotografski medij oslobodio se nametnutih funkcija reprodukcije prepoznatljivog svijeta. Ponovo se, dakle, radi o izazivanju pojma umjetničkog djela, testiranju njegovih granica i uvjeta postojanja, činjenjem u realnosti, u momentu kad se odustaje od predstavljačke pozicije te umjesto »govorenja u ime drugog« dolazi do samoizlagačkoga čina.

Dva su načina pripovijedanja o osobnom životu — antički biografski i kršćanski ispovjedni. Govoreći o teškoći prve riječi u tekstu kojim bi predstavio sebe, Barthes ustanovljuje: »*Ne mogu pisati sebe*. Koje je to ja koje bi pisalo sebe?«.[3] Marguerite Duras u *Ljubavniku* (*L'amant*, 1984.), osvrćući se na prošao život na retrospektivan način, auto–portretira se s obzirom na temu *vanitas*a, praznine ili prolaznosti (ili kako nam to govori Leonardo Bruni kroz epitaf na njegovu grobu u firentinskoj crkvi Santa Croce: »Ono što si ti, ja sam nekoć bio; ono što sam ja, ti ćeš biti«). Duras piše:

> Već vrlo rano u mom životu postalo je prekasno. S osamnaest godina već je bilo prekasno. Između osamnaeste i dvadesetpete moje je lice otišlo u nepredviđenom smjeru. S osamnaest sam ostarjela. (...) To se starenje dogodilo naglo. Vidjela sam kako zahvaća crte moga lica jednu po jednu, kako mijenja odnos među njima, kako oči čini većima, pogled žalosnijim, usta određenijima, kako čelo žigoše dubokim borama. Umjesto da ga se plašim, ja sam, naprotiv, stare-

2 Ibid., str. 25.

3 Roland Barthes, *Fragmenti ljubavnog diskursa*; Pelago, Zagreb, 2007., str. 94.

nje svoga lica promatrala sa zanimanjem s kakvih bih, na primjer, čitala neku knjigu.[4]

Tema autoportreta prisutna je kod prvih oblika umjetničkog stvaranja, pećinskih otisaka ruke, na način umjetnosti kao medija komunikacije. U suvremenoj umjetnosti, u radikalnoj ekstenziji tradicionalnoga portretnog žanra, pećinski otisci ruke re–kreirani su u triptihu fotografija na drvetu *Ruka umjetnika / Main d'artiste (Robert Filliou — Bob Watts — Marisol)* iz 1967., Roberta Fillioua i Scotta Hydea. Autoportreti u ovom slučaju nisu narativna djela, već se temelje na korištenju crno–bijele fotografije kao medija konceptualne umjetnosti.
Moderna psihijatrija razlikuje id, ego i superego, ili idealni ego — koji je internalizacija vanjskog utjecaja i smatra se da se njemu »obraćaju« umjetnička i djela arhitekture. Prema tom Freudovom strukturalnom modelu psihe, te psihologiji i animalnoj psihologiji, Lacan fazu u djetetovu razvoju naziva »zrcalnim stadijem«, kada je ego fundamentalno ovisan o izvanjskim stvarima, o »drugima« koji mu pružaju njegovu zrcalnu sliku, a koji su izvan njega samoga; na temelju čega formira vlastitu mentalnu reprezentaciju »sebe«. To je ego–ideal koji čovjek potom dalje razvija i stalno ga nastoji dostići unutar zadanog društvenog okvira. Imaginarno ili sfera slika je dakle područje identifikacije koje je u temeljima razvitka subjektova osjećaja »sebe«. Maleno, fizički još nekoordinirano dijete shvaća u vlastitoj zrcalnoj slici prividno jedinstven i cjelovit *gestalt* samoga sebe. Za Lacana je takvo »prepoznavanje« vlastite slike kao »sama sebe« krivo prepoznavanje.[5]

Iluzornost koncepta identiteta tema je i rada Ulrike Königshofer po nazivom *O konstrukciji identiteta II, konzistencija / On the Construction of Identity II, Consistency* iz 2011. Umjetnica postavlja usporedo dvije fotografije koje prikazuju autoricu u dobi djeteta i kao mladu ženu. Ispod fotografija nalazi se uokviren natpis o izmjeni stanica u organizmu — neke se stanice mijenjaju na dnevnoj, neke na mjesečnoj, a neke na višegodišnjoj osnovi. Pored natpisa postavljen je aparat koji koristi *phi* fenomen — optičku iluziju kojom se naizmjeničnim prikazivanjem dvije točke stvara iluzija jedne točke koja se kreće. Koristeći ovu apa-

4 Marguerite Duras, *Ljubavnik*; Globus media, Zagreb, 2004., str. 5.

5 Prema: Bert Olivier, »Lacan i kritička muzikologija«; *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 36 — 1, 2005., Hrvatsko muzikološko društvo, Razred za glazbenu umjetnost i muzikologiju HAZU, Sveučilište u Zagrebu — Muzička akademija, 135. Izvor: http://hrcak.srce.hr/64282/ [pristup 20. siječnja 2014.]

raturu umjetnica naglašava činjenicu da je, kao što je jedna pomična točka samo iluzija stvorena u oku promatrača, i jedinstven identitet je samo konstrukt u stvarnosti ispunjen nizom različitih organskih procesa, društvenih uloga, senzacija i misli koje se grade i nestaju iz trenutka u trenutak. Razgradnja stvarnosti za nju je ukazivanje na proces percepcije kao dio kompleksne konstrukcije stvarnosti u kojoj neminovno sudjelujemo, a koja nužno ne odražava stvarno stanje.[6] U tom smislu »žudnja za stvarnim« više postavlja pitanje postoji li stvarnost ili je ona tek težnja, želja za jedinstvom i njezina iluzija u svijetu multipliciranih podražaja koji se neprestano razgrađuju i pretaču. Jedino što umjetničko djelo može, jest probuditi čežnju za drukčijim stanjem svijeta, prema kulturalnoj politici Heinera Müllera.[7]

Gustav René Hocke u djelu *Svijet kao labirint. Manirizam u europskoj umjetnosti od 1520. do 1650.* govori o zrcalu kao o samopotvrdi novostečene subjektivnosti (čovjeka manirističke, »dezintegracijske« epohe, čija »manirianost« je vjerojatno izraz neslobode u društvu), pružajući i mogućnost kombinacije zrcaljenja. Inherentnom bôli tjeskobe (franc. *angoisse*) ili anksioznošću modernog subjekta, čiji su perceptivni obrasci i raspoloženje u beskonačnoj nekalibriranoj promjeni, bavio se Lacan u svome desetom seminaru *Tjeskoba* (*Angoisse*) 1963., pozivajući se na empirijsku psihologiju, neokantovski formalizam kasnoga 19. stoljeća, Vischerove teorije optičke percepcije i Lippsove koncepte empatije i tzv. *Raumästhetik* (njem. »estetike prostora« i optičke geometrije), kao i mentalizam Conrada Fiedlera. Fobiju i tjeskobu kao mentalno stanje modernog života, no i kao oblikovnu strategiju, usvajaju mediji, poglavito mediji prostora — arhitektura, urbanizam i film. U *Tjeskobi* Lacan objašnjava: »Ono što želim reći (...) jest da je prva stvar koju treba istaknuti u pogledu strukture tjeskobe nešto što uvijek zaboravite u zapažanjima u kojima se otkriva; fascinirani sadržajem zrcala, zaboravljate na njegove granice, i ta je tjeskoba za-

6 Izvor: http://artnews.org/kunsthausgraz/?exi=40851/ [pristup 16. lipnja 2014.]

7 U tekstu *Bildbeschreibung* (*Eksplozija sjećanja / Opis slike*) iz 1984., rječ je o narativu sna uz djelomično korištenje automatskog pisanja. Müller je adoptirao Brechtov pojam »kopiranje«, njem. *Kopien*, kao novu dramaturšku (engl. izraz za takve dramaturge je »samplers«) praksu uzimanja, imitiranja i novog ispisivanja postojećih tekstova. Autoportret podrazumijeva skrivenu prisutnost ogledala, u kojemu lik promatra vlastiti odraz — odnosno promatra promatrača slike — tako E. E. Cummings slika sebe dok promatra svoj odraz u zrcalu, iza kojega promatrač slike vidi drugo zrcalo u kojemu se odražava slika likova (supruge Anne i njezine kćeri iz ranijeg braka Dijane) koje Cummings portretira uistinu slikajući autoportret odnosno sebe koji dominira nad ostalim likovima na slici (prema *Müller*u — kad više nemaš neprijatelja, nalaziš ga u zrcalu).

mrznuta... zrcalo se ne nastavlja u beskonačnost, zrcalo ima granice«.[8] Hocke na primjeru Parmigianinovog autoportreta u konveksnom zrcalu kao paradigmatskom djelu talijanskog manirizma govori o metafori zrcala, koje u baroku postaje opominjuća ikona smrti ili vremena, u kojemu se svijet umnožava i rekombinira te postaje beskrajan, a time i neizvjestan. Mogućnosti su beskrajne, Gioconda je i muško i žensko.[9] *Jouissance* u francuskom jeziku označava previše uzbuđenja, koje se doživljava i kao užitak i kao bol.

2.

Jean Baudrillard i Marc Guillaume u studiji *Figure drugosti*, govore kako je, uslijed kolonizacije i kulturne asimilacije koje su zapadna društva nametnula svijetu u 19. stoljeću, drugost postala pravom rijetkošću,[10] a sukladno tome Marc Augé tvrdi da kriza moderniteta ne proizlazi iz krize identiteta modernog subjekta već »krize alterniteta«.[11] Kako bismo spasili drugost, ponukani smo na to da zamislimo fikcije drugog — te su fikcije, da bi polučile željen učinak, konstruirane u početnoj fazi u zbilji, koja se potom simulira određenom dozom imaginarnog. Tematizirajući odnos *subjekt–objekt* kao odnos međusobne nezavisnosti, *Mjesta na kojima sam bio sretan / Places, where I was happy*, rad Yurija Leidermana iz 1995. sastoji se od privatnih fotografija uniformnog formata, nanizanih u friz koji prati zidni parapet nastavljajući se u drugoj prostoriji galerije. Na fotografijama, koje su pogled »unatrag« sa znatnim vremenskim odmakom (odnosno kojima autor »supsumira« svoju prošlost), snimljena su neatraktivna tranzitna mjesta, javni prostori i naličja gradova koje ne smatramo svojim prirodnim staništem, već prostorom nužde čije je trajno stanje privremenost — soba neuglednog hotela, kolodvor, unajmljena kuhinja... Umjetnik te *indoor* i *outdoor* pozornice naziva »Mjesta na kojima sam bio sretan«. Fotografije su dio svojevrsnog emocionalnog grafikona, »termometra« senzacija koji nam pokazuje koliko se, ili nije, na pojedinim anonimnim lokacijama u trenutku »okidanja« foto–aparata umjetnik osjećao sretnim: na zidu, aksijalno iznad fotografija postavljenih u nivou očiju

8 Izvor: http://staferla.free.fr/S10/S10.htm [pristup 16. lipnja 2014.]

9 Ibid., str. 264. Prema ideji da je Leonardo pronašao Polikletov kanon, umjetničkog spola koji sjedinjuje muško i žensko.

10 Marc Guillaume i Jean Baudrillard, *Radical Alterity*; Semiotext(e)/MIT, New York, 2008.

11 Marc Augé, *Le Sens des Autres. Actualité de l'anthropologie;* Fayard, Pariz, 1994., str. 87.

posjetitelja, aplicirane su crvene točke na raznim visinama sve do gornjeg ruba zida, pa čak i nadirući ispod instalacijskih cijevi, sukladno količini sretnog osjećaja koju umjetnik mjeri imaginarnom vagom (poput one svetog Mihovila na kojoj je neokaljana duša lakša od pera). Vibrantan raster crvenih točaka (»boginja«), koji vizualno povezuje dijelove izložbe u prostoru galerije vizualizira snažne emocije.

Srodan je primjer *Album* (KG Ghetto, Split, 2000.) Jelene Perić: stranice obiteljskog albuma — predmete iz područja privatnosti — izlaže u javnom prostoru u pokušaju samoodređenja kroz dovođenje fotografija u precizan red i logiku. Tim postupkom dotiče se tema efemernog i vječnog, objektivnosti sjećanja i nestabilnosti koncepta identiteta, začuđena »količinom matematičke sistematičnosti i preciznosti s kojom su je kao dijete fotografirali«. Neobjektivnost sjećanja sugerirana je ostakljivanjem pjeskarenim staklom fotografijâ iz obiteljskog albuma u pokušaju samoodređenja kroz dovođenje fotografija u precizan red i logiku. Rad govori o nestabilnosti koncepta identiteta i (ne)mogućnosti konstruiranja identiteta voljnim procesom. Vlastito stanje nakon ljubavne veze Barthes će opisati na način »Ja sam bogalj koji i dalje osjeća bol u amputiranoj nozi«.[12] U historijskom obratu današnjice, više nije nepristojno seksualno nego sentimentalno.[13] William Klein (kojemu učitelj, slikar Fernand Léger, savjetuje da »izađe iz studija na ulice«) od 1954. radi anti–fotografije, *point blank* portrete anonimne mase ljudi kao način njihova »popisivanja«, koristeći tehniku vidljivog drhtanja kamere kojom je snimano iz ruke, fotografije su često neoštre i nefokusirane.

U vizualnim umjetnostima i književnosti, tema autoportreta biva transgredirana refleksijom načina na koji drugi zamjećuju »mene«. Spomenuti autobiografski roman Marguerite Duras *Ljubavnik* započinje govorom o načinu na koji »nju« vide drugi, i ta je izvanjska slika uvodi u autobiogafsko (auto)portretiranje:

> Jednoga dana, bila sam već u godinama, na nekom javnom mjestu, u predvorju, prišao mi je nepoznat čovjek. Predstavio se i rekao: »Poznajem vas oduvijek. Svi kažu da ste u mladosti bili lijepi, došao sam vam reći da ste za mene sada ljepši nego kad ste bili mladi, manje mi se sviđalo vaše lice mlade žene od ovoga sadašnjega, opustošenoga«.[14]

12 R. Barthes, *Fragmenti ljubavnog diskursa*, str. 47.

13 Ibid., str. 159.

14 M. Duras, op. cit., str. 5.

Suočavanje sa slikom bola nepodnošljivo je onome koji je promatra jer postavlja temeljna pitanja o identitetu, koja se intenziviraju u času osjećaja ugroženosti. Kad plačem, želim na nekoga ostaviti dojam, želim izvršiti pritisak na njega (»Pogledaj što radiš od mene«). Onaj kojega tako prisiljavamo da otvoreno pokaže svoju sućut ili bešćutnost može biti drugi — i obično jest — drugi; ali to mogu biti i ja sam: rasplačem se da bih sebi dokazao da moja bol nije prividna: suze su znakovi, a ne izrazi.[15]

Fotografski medij može prikazati samo prošle događaje, za razliku od *realnog vremena* interneta koji nudi mogućnost interaktivnosti, simulacije i teleprisutnosti na računalu kao univerzalnom radnom prostoru. Trajna dilatacija sferičkog vremena, vremenska perspektiva perpetuira djetinjstvo kao lažno idealiziranu fazu ljudskog života obilježenu nadom spram onoga što donosi budućnost, u ljudskom životu najtraumatičnije događaje — a to su pogrebi i vjenčanja i potom trenutak smrti, u umjetnom vremenu kontinuirane, dilatirane sadašnjosti.[16]

Meandar je bio mentalni objekt, slika pojma ili pojmovna slika (tal. *concetto*), za Knifera u trenutku kada (1961. godine, na jednom sastanku Gorgone) objavljuje da će cijeli život slikati samo jedan motiv — meandar — u neodadaističkom, protokonceptualnom i procesualnom pristupu umjetničkom djelu. U činu slikanja uvijek polazi od bijele plohe, i kad je ona pozadina crnog meandra ili boja meandra na crnoj pozadini. Neposredno prije otvorenja Kniferove izložbe u Gorgoninu/«gorgonskom« izlagačkom prostoru Studija G u siječnju 1962., pripadnici grupe spočitnuli su mu da i dalje u formalnom smislu proizvodi klasičnu sliku koja visi na zidu pa je Knifer sliku stjerao »u kut« (iz čega je deriviran *Razgovor u kut*, okrugli stol organiziran u zagrebačkom MSU u povodu retrospektive). *Meandar u kut* (1961. — 1975., dakle ta jedna slika nastaje godinama, pritom je monotonija temeljno načelo kojim slikar gradi cjelinu) u svojoj je arhitektonici

15 Roland Barthes, *Fragmenti ljubavnog diskursa*, str. 163.

16 Prema Freudovu opisu *fort–da,* dječje igre koju igra njegov 18–mjesečni unuk Ernst (a naziv koji Freud daje igri je hibrid njemačkih uskličnih izraza za *otišlo!* i *tamo!*), gubitak je uvijek uvjetovan povratkom. Dijete bi komad užeta pričvršćenog na drveni kalem bacilo daleko od sebe, mrmljajući »o–o–o–o«, a zatim bi povuklo uzicu govoreći: »Da!« Freud te uzvike tumači kao *fort!*, kao *otišlo!* (prvi uzvik), koje se vraća: *da!*, *tamo!*, *evo ga!* (drugi uzvik). Tu igru povezuje s djetetovim pokušajima uspostavljanja kontrole nad situacijom, koju samo stvara, a to je igra, čime kompenzira situacije emotivne nesigurnosti nad kojima nema kontrolu, na primjer razdoblja majčina izbivanja iz kuće. Prema djelu *Onkraj principa ugode* iz 1920. (Sigmund Freud, »Beyond the Pleasure Principle«, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* Vol. 18, Hogarth, London i Macmillan, New York, 1955., str. 7–66).



Frank Stella, *Više ili manje*, metalni prah u akrilnoj emulziji na platnu, 1964.

»usporeni« niz identično širokih crnih elemenata, prekidan tankim bijelim »stupcima«, povezujući gotovo monolitnu masu meandra s njegovim gornjim i donjim bijelim rubovima. Poslije je Knifer, u povodu prve izložbe Gorgone 1977. napravio repliku u negativnom odnosu crnog i bijelog. Takvo izjednačavanje motiva i pozadine nalazimo na Stellinim slikama deduktivne strukture, *modelirane* ili *formatirane* matrice.[17] Platno »Više ili manje« (*Mas o menos*) iz 1964. podijeljeno je na sukladne paralelne vrpce, čime Stella radikalno ukida ikakvu mogućnost definiranja motiva i pozadine.

U doba postimpresionizma, Van Gogh na *Tournesols* (»ništa osim suncokreta«) slika jednako intenzivnom žutom bojom (industrijskom, iz tube) motiv i pozadinu, Kniferovu postupku srodnom kontroliranoj redukciji prirode, radi veće komunikativnosti umjetničkog djela. Boja ima samostalnu ulogu na slici, znači neovisna je o motivu, što nalazimo već kod Rembrandta. Prema Élieu Faureu, vlat trave uz rub močvare ima istu likovnu vrijednost kao i prizor Kristova raspeća, ako je oba naslikao Rembrandt (za to se može dati primjer Rembrandto-

17 Primjerice, *Topot hijena*, Stellina slika iz 1962. pokušaj je sinkopiranja najapstraktnije od svih umjetnosti, glazbe — *jazza*, slično Mondrianovu postupku na slici *Broadway Boogie–Woggie*.

va *Zaklanog vola* iz 1655., gdje boja ima samostalnu ulogu na slici, nezavisna je od motiva; pastišno je ponavlja Chaim Soutine 1924. i 1925. u seriji s istim motivom, gdje prskanjem strvine svježom krvlju kako bi boje bile vibrantne, u svojem studiju u pariškoj Rue du Mont Saint–Gotthard, uznemirava susjede). Grupiranjem boja Rembrandt je razvio sustav (njem.) *bevriende kleuren* (eng. *kindred coulours*, u značenju »srodnih boja«) kojim je ne samo stvorio koncentrirani intenzitet svjetla na slici nego je njime postigao snažno jedinstvo kompozicije. U tradicionalnom slikarstvu vrijedilo je pravilo da se svijetle boje nanose impastno, a tamne lazurno. To je posebno uočljivo na slikama iz razdoblja baroka, na kojima bijela boja svojom reljefnošću postaje gotovo autonomna od ostatka slike. Na taj način Rembrandt slika dvadeset i tri autoportreta, od 1628. kad su mu bile dvadeset i dvije godine, do 1669., godine njegove smrti (iako se na posljednjem sačuvanom autoportretu naslikao mlađim nego na slici nastaloj sedam godina prije, gdje se prikazao »kao Zeuxis« i iznimno je okrenut ulijevo). Rembrandtove aktivnosti pred ogledalom bile su vjerojatno osobna potraga za samim sobom.

Autoportretni crteži i potom svijetlo–tamni meandri Julija Knifera predstavljaju osobnu umjetnikovu tranziciju od figuracije prema apstrakciji, no procesualnost, ustrajnost i svojevrsna radna »ne–efikasnost« dugotrajnog nanošenja crteža grafitnom olovkom rezultat su »fenomenološke« redukcije umjetničkog djela upravo prema koncepciji da vlat trave uz rub močvare ima istu likovnu vrijednost kao i prizor Kristova raspeća. Meandru Knifer oduzima inherentnu dekorativnost i postavlja ga u središte, a ne uz rub kompozicije u antičkom, ishodišnom korištenju motiva. *L'informe* je neodrediva kvaliteta forme koja mijenja percepciju i praksu umjetnosti, istodobno dopuštajući unaprijed neodredive programatske mogućnosti. Ustrajanjem na uvijek istom motivu slike — inherentne suprotnosti i lišenosti predmeta — predmeta koji prenosi, varijaciji na temu helenističkog ornamenta koji je znak za beskraj (beskonačno, a time i neizvjesno) ili evokacija otvorene, (pseudo)spekulativne forme labirinta i sporim, procesualnim ostavljanjem grafitnog traga na papiru, Knifer se opire vladajućoj radnoj etici, kao i brzini izmjene umjetničkih tendencija svojega vremena.

3.

Stéphane Mallarmé kao simbolist nudi mogućnost »magične« umjetnosti definirane pravilima koja ostaju nepoznata, govoreći o »djelovanju odsutnosti« (franc. *la travail de l'absence*), tj. o stvaralačkoj snazi negativa, koja de–djeluje ili ne–djeluje (franc. *le désouvrement de l'être*).[18] Kniferov pristup slici na način »radikalne volje« do krajnosti će se očitovati u seriji crteža započetoj 1977. s neizbježnim motivom meandra postignutog različitim pritiscima grafita na papir kojim je, i prema vlastitim riječima, uspješno iz rada »istjerao svjetlost« do krajnjeg zasićenja, postupnim zgušnjavanjem crta ili točaka prekrivajući papir. Kniferovo »istjerivanje svjetlosti« iz slike grafitnom olovkom može se usporediti s manirom Pierra Soulagesa, njegovim korištenjem luminantnosti crne koja se mijenja s promjenom reljefnosti slike, što je koncept koji Soulages naziva »ultra crnom«, franc. *outrenoir*: umjetnost je nužno humanizacija svijeta i ne treba misliti da svijet nije prisutan u umjetnosti samo zato što slike svijeta — ili jedne od njegovih slika — nema na slikarskom platnu. Povjesničar umjetnosti Pierre Francastel kaže:

> Apstraktna umjetnost je predstavljanje ritma, koji je zamjena kretanju. Dosad je oblik uvijek nicao iz mirovanja, odsad on se rađa i iz kretanja. I nije više ravnoteža obavezno pravilo prirodne organizacije ili organizacije koju je stvorila umjetnost ili tehnika. Dinamizam je zlatni zakon našeg vremena. Sve se kreće, sve otječe i preobražava se. I društvo i predmeti i oblici. Ravnoteža nije više u mirovanju, nego u kretanju.[19]

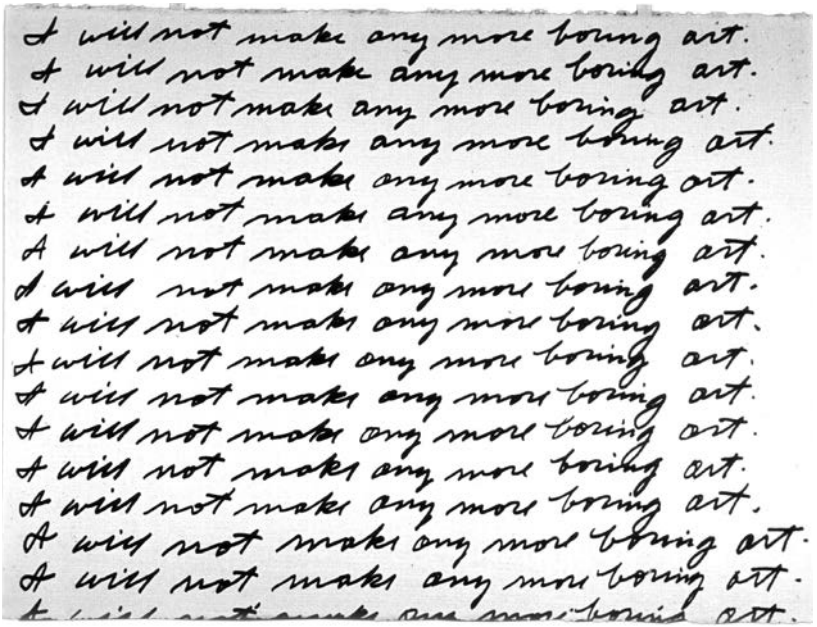
Problem ritma je jedno od osnovnih pitanja suvremene umjetnosti.[20] Georges Friedmann je razmatrao ritam kao element moći i element koji je omogućio, u isti mah, organizaciju korisnog rada i disciplinu pokreta. Obratno, njegovo sve veće ubrzanje, iz kojega proizlazi povećanje normi, prijeti čovjekovim osnovnim refleksima. Meandri na Kniferovim slikama izgledaju kao da se kreću, njihova je mogućnost kretanja često naglašeno horizontalna, dok vertikalni istaci krakova, kao u slučaju uništenog murala u predvorju kina Studentski centar iz

---

18 Andrew E. Benjamin, *Architectural Philosophy*; The Athlone Press, London & New Brunswick, New Jersey, 2000., str. 129.

19 Pierre Francastel, *Uloga i mjesto umjetničkog djela u kretanju povijesnog razvoja civilizacije*, *Umetnost i tehnika*; Nolit, Beograd, 1964., str. 215.

20 Ibid., str. 218.



John Baldessari, *Neću više raditi dosadnu umjetnost*, 1971.

1979., unose nemir i »otimaju se shemi strogog determinizma«.[21] »Varijable neznatnih i smišljenih 'poremećenja' simetričnosti i pravilnosti ritma«, prema Veri Horvat Pintarić u tekstu *Meandar kao sistem*,[22] tijekom vremena bit će istaknute primjenom akrilnih boja koje su pojačale odnos napetosti elemenata.

Jasper Johns bavio se pitanjima percepcije umjetničkog djela već 1964. Na skulpturi pod nazivom *Kritičar vidi* (*The Critic Sees*) vidimo naočale u kojima je na mjesto očiju Johns implementirao usne koje se pomiču u činu govorenja. »Pokret ljudskih usana važniji je od onog što ih pokreće«.[23] Viđenje i pričanje su u odnosu jednačenja, a zatvoren, nalik na ciglu, oblik skulpture dodatno implicira ograničenost takvih modusa percepcije. U djelu *Što je slika* John Baldessari je 1964. napisao na slikarsko platno, točnije dao je napisati unajmivši profesionalnog reklamnog ilustratora, tekst: »Što je slika? Osjećaš li ako su svi dijelovi dobre slike povezani jedni s drugima. Ne samo stavljeni

21 Sandra Križić Roban, *Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas*; Naklada Ljevak, Zagreb, 2013., str. 419.

22 Vera Horvat Pintarić, »Meandar kao sistem«; katalog izložbe *Julije Knifer*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1970.

23 Tiziano Scarpa, *Venecija je riba*; SysPrint, Zagreb, 2005., str. 55.

jedni pored drugih? Umjetnost je stvaranje za oko i jedino može biti objašnjena riječima«.[24] Mladen Stilinović u Zagrebu deset godina kasnije ispisuje na grundirano platno kako je »svjestan slikanja kao jedne izmišljene djelatnosti radi glorifikacije religije, novca, umijeća, zida — slika je spomenik zidu — slika je prisustvo nečega na zidu za razliku od praznog zida«. Na ishodištu ideje antislike, svojom izjavom »Želim ubiti [assassinate] slikarstvo« (1927.), Joan Miró je prianjao uz avangardni diskurs propitivanja umjetničke prakse kako bi se proširile granice kreativnosti. On to čini na način kontaminacije slike, anti–umjetničkim elementima kao što su oni preuzeti iz industrijske proizvodnje ili masovne kulture. Panofsky stvaranje stavlja prije nalikovanja: vidim svijet — svijet je viđen, dva su načina reprezentacije stvarnosti u zapadnim umjetnostima. Prvi podrazumijeva prioritet promatrača u odnosu na sliku, on je mjera svijeta; ili je svijet apriorno nazočan, tu je bio prije, i stoga je suštinski nemjerljiv.[25] Berkleejsko pitanje glasi: »Ako podigneš skulpturu usred pustinje gdje je nitko ne može vidjeti, postoji li ona?«. Prakse povijesti umjetnosti traže značenje u tekstualnom opisu prije nego u slikovnoj reprezentaciji. Dva konfliktna načina reprezentacije u umjetnosti su, prema tome, ova: slika kao prozor u svijet, pritom su umjetnik i promatrač zajedno s iste strane plohe koja čini sliku; umjetnik kaže »ja vidim svijet«. Drugi način reprezentacije je svijet »viđen« u projekciji na plohu, na primjer pomoću *camere obscure*; a ne pogledom kroz prozor.

U ranoj fazi svoga rada John Baldessari na platna ispisuje *statemente* derivirane iz teorije suvremene umjetnosti. Primjerice, rukom je napisana fraza »Pretpostavimo da je to naposljetku točno? ŠTO ONDA?« (1967.). 1971. ispisuje kurzivnim rukopisom, opetovano, na slici na način pisanja kredom na školsku ploču, ili pisanja po kazni kredom na ploči (slično kao Magritte na slici *Izdaja slikâ* (*Ovo nije lula*) iz 1929.), nekoliko puta izjavnu rečenicu »Neću više raditi dosadnu umjetnost« (*I will not make any more boring art*). Forma i metoda koje koristi u sukobu su s objektivnom uporabom jezika i njegovim značenjem. Stoga je u idućoj fazi svoga opusa neutralizirao vlastiti rad. Ne bi li napravio sliku *Što je slika,* angažirao je profesionalca da napne platno na okvir, i profesionalnog slikara znakova da

24 Citirano u: Nancy Princenthal, »Art Criticism, Bound to Fail«; *Art in America*, str. 45.

25 Svetlana Alpers, »Interpretation without Representation, or, The Viewing of *Las Meninas*« (1983.); *Art History and Its Methods: A Critical Anthology* (izbor i komentar: Leo Steinberg), Phaidon, London, 1995., str. 24.

naslika riječi, koristeći font koji je Baldessari našao u knjizi o tome kako razumjeti umjetnost. Riječ je o tekstu, ali uistinu riječ je o slici, jer je tekst načinjen bojom na platnu — naslikan. Slika *Što je slika*, koja nazivom postavlja pitanje, ali ono nije postulirano upitnom formom rečenice, načinjena je na »komercijalan, beživotan način«, tako da tekst dotiče gledatelja bez njegove velike pozornosti. Slova su nanešena korištenjem šablone, sanserifnim fontom, štampanim slovima koja u vizualnom jeziku označavaju vikanje. Na sličan način ispisana je, primjerice, rečenica: DVODIMENZIONALNA POVRŠINA BEZ IKAKVE ARTIKULACIJE JE MRTVO ISKUSTVO (1967.). Kad je Raša Todosijević kasnih sedamdesetih godina 20. stoljeća počeo seriju performansa *Was ist Kunst*, izvodio ih je tako da bi pred publikom stajao (sačuvan je video jednog performansa iz 1978.) nasuprot ženi kojoj dodiruje lice te energično izgovara pitanje »Was ist Kunst?«. Pritom je način na koji umjetnik postavlja pitanje o umjetnosti umjetničko djelo, kao referenca na definiciju »umjetnosti kao ideje kao ideje« Josepha Kosutha. Michel Foucault u tekstu *This is Not a Pipe* iz 1968., o Magritteovoj slici *Izdaja slikâ* koju naziva kaligramom, tekstom koji simulira sliku lule i slikom lule koja je simulakrum lule, među ostalim piše i ovo:

> (...) Odjeljivanje lingvističkih znakova i plastičnih elemenata; jednačenje nalikovanja i afirmacije. Ta dva načela čine tenziju na klasičnoj slici, jer drugo ponovno uvodi diskurs (afirmacija postoji samo tamo gdje je govor) u umjetnosti, nakon što je lingvistički element iz nje bio pomno odstranjen. Klasična slika govorila je, i govorila, neprekidno/konstantno, konstituirajući se u potpunosti izvan jezika: stoga počiva nijemo u diskurzivnom prostoru, pružajući temelj za spajanje znakova i slike. Magritte je spojio verbalne znakove i plastične elemente, a da se ne referiraju na ranije izotopizme. Time postavlja temelj za afirmativni diskurs na kojemu mirno počiva sličnost, i dovodi puka nalikovanja i neafirmativne verbalne izjave u igru s nestabilnošću dezorijentiranoga tijela i nemapiranog prostora. Proces čija je formulacija na izvjestan način dana izrijekom *Ovo nije lula*.[26]

Svetlana Alpers, prema komentaru koji nam donosi Leo Steinberg, definira tri razloga za zavisnost o tekstu u svakoj od reprezentacijskih praksi: ti razlozi po njoj počivaju u ikonografiji, naturalističkim

26 Michel Foucault, *This is not a Pipe*; Quantum Books, University of California Press, Berkeley i Los Angeles, 2008., str. 53.

standardima i društvenoj povijesti umjetnosti.[27] Panofsky je ikonografskom metodom prisilio povjesničare umjetnosti da traže značenje vizualnih objekata u literarnim tekstovima. On ne razlikuje ili ne vidi razliku — tvrdi Alpers — između čovjeka sa šeširom i slike čovjeka sa šeširom, koji je na slici *re–presented*.[28] U povijesti nereprezentacijske umjetnosti, kao što je slikarstvo srednjeg vijeka, autor odvaja čvrsto određene stvari koje se nude našem pogledu od njihova trenutnog načina pojavljivanja.[29] Prema Gombrichu, savršena reprezentacija vizualnog svijeta čini da slika nestane:

> Moglo bi se reći da je povijest umjetnosti, kao i mnoge druge humanističke znanosti, ušla u svoje post–epistemološko razdoblje. Stajališta da se povijest ne bavi istinom, te da ne postoji način kojim bi se suvremena misao mogla nositi s događajima prošlosti, računajući pritom na bilo kakav stupanj konačnosti ili dovršenosti povijesnih pripovijesti, danas su već opća mjesta.[30]

4.

Baveći se umjetnošću temeljenom na teoriji, te idejom umjetnika kao umjetnosti, ukazujući na anomalije — apsurdne aspekte suvremene umjetničke produkcije, na iščašenja i izgloblјenja unutar nje u otklonu od ne–lingvističkih umjetnosti kao što su slikarstvo i skulptura — četvorica profesora umjetnosti osnovala su u engleskome gradu Coventryju 1968. grupu Art & Language. Već u svibnju 1969. izdaju istoimeni časopis za konceptualnu umjetnost. U svojoj kritici umjetnosti modernizma zbog njegova inherentnog birokratizma i historicizma, te minimalističke umjetnosti zbog njezina filozofijskog konzervativizma, časopis *Art & Language* sužava svoj fokus na praksu konceptualne umjetnosti koja je primarno teorijska, a njezina forma pretežito tekstualna. Na naslovnici časopisa *Art & Language Vol. 3, No 1* iz 1974. piše: *Draft for an anti–textbook*, potpisano imenima: Ian Burn, Mel

27 Leo Steinberg, *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*; Phaidon, London, 1995., str. 281.

28 Svetlana Alpers, »Interpretation without Representation, or, The Viewing of *Las Meninas*« (1983.), *Art History and Its Methods: A Critical Anthology* (izbor i komentar: Leo Steinberg), Phaidon, London, 1995., str. 283.

29 Moris Merlo–Ponti, *Oko i duh*; Vuk Karadžić, Beograd, 1968. U izvorniku: Maurice Merleau–Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Pariz, 1961.

30 Prema: Ljiljana Kolešnik (ur.), »Kritička povijest umjetnosti. Polazišta, dometi i perspektive«; *Umjetničko djelo kao društvena činjenica* (pogovor), Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2005., str. 353.

Ramsden, Terry Smith. Njihov rad ima epistemološki predznak, kao i rad Josepha Kosutha ili Grupe 143., a izdanje ima prefiks anti–, slično kao anti–časopis *Gorgona* koji nastaje (točnije, šesti broj anti–časopisa) prema ideji da je reproducirati Mona Lisu u časopisu jednako kao ostaviti u njemu praznu stranicu; ili, poput ideje o anti–slikarstvu Julija Knifera. Interpretativnost umjetničkog djela omogućava na izvjestan način produljenje i otvorenost kreativnog procesa, budući da proces interpretacije ima višeznačne mogućnosti konačnog ishoda, koji ne mora biti dosegnut u jednom koraku, imajući u vidu višeslojnost umjetničkog rada. Izlaganje djela treba smatrati govorom koji dovršava misao. Ako uzmemo u obzir da je gotovo cijela povijest umjetnosti satkana od umjetnosti koja sebe ne zna kao umjetnost, koliko je izlaganje »nužnost« samopriznavanja umjetnosti? Vremenska odgoda izlaganja implicira neku vrstu procesa samopropitivanja, samoevaluacije, a možda i samoporicanja umjetnika–djela. Također je način propitivanja granica razdoblja u kojem djelo ima komunikacijski potencijal, u kojem ono ima mogućnosti izravne receptivnosti kod publike, kao povijesno živa forma obraćanja.

Prema mišljenju Nicolasa Bourriauda, zagovornika dijaloške forme umjetničkog djela u čijoj medijaciji i ono samo sudjeluje predlažući načine vlastita čitanja i razumijevanja značenja: »(…) ono [djelo] uvijek teži nečemu višem od pukoga postojanja u prostoru, ono se otvara za dijalog, za raspravu, za onu formu interhumanog sporazumijevanja koju je Marcel Duchamp nazvao koeficijentom umjetnosti, a predstavlja proces u vremenu, dakle sada i ovdje«.[31] Duchamp nije želio biti društveno koristan ili stvarati korisnu umjetnost, smatrao je da je disanje bolje od rada. Njegova umjetnost počela je postojati sama za sebe, njegovo ponašanje, stajalište pa i odustajanje od umjetnosti, postajalo je umjetnošću. Približavanje umjetnosti životu impliciralo je gubitak aure koja zapravo nije nestala, nego se pojavila na drugom mjestu — počela je poput sjene pratiti figuru umjetnika. Takvo vezivanje umjetnosti i života povezujemo s grupom Gorgona, čiji je Knifer bio formalni član, koja je na ovim prostorima prva na autentičan način iznjedrila koncept, mentalnu radnju koja može postojati i bez realizacije umjetničkih djela, koja postoje kao opisi slika namjesto da su izvedene u realnom materijalu; u verbalnom, odnosno u mentalnom obliku. I u

31 Nicolas Bourriaud, *Relacionarna estetika*; Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002., str. 18.

drugim radovima koji se ostvaruju kao zapisi, misli, objekti... »čak i slikom crnine«, piše Davor Matičević u predgovoru izložbe Gorgone u Dijonu 1989., »oni su pokušali izraziti nešto što prvenstveno pripada domeni mentalnih odnosa«.[32]

Socijalna povijest umjetnosti traži čitanje slika u društvenom kontekstu umjetnika, primjerice Velázquezovog: dok slika, on slika i sebe kako slika djelo *Las Meninas* (1656.). Alpers opisuje kako Foucault, u pogledu na sliku izvan discipline povijesti umjetnosti i njezina diskurzivnog tereta, nalazeći reprezentaciju slike *u* slici, evocira temu reciprociteta između odsutnog promatrača, koji je ispred slike i svijeta u pogledu, »world in view«.[33] Na primjeru Velázquezovih slika, one redovito sugeriraju pogled iz platna: patuljci i članovi kraljevske obitelji podjednako uzvraćaju naš pogled; Velázquez slika smrt španjolskog dvora i pad kraljeva, time što je sam dio dvora (ili je to želio biti, isti društveni status tražeći za svoju umjetnost) kojeg je prozreo.

Odnos između kulture i forme može biti uspostavljen kao onaj usklađivanja ili kreativnog dijaloga, na način da forma odražava kulturalne vrijednosti *milieua*, kritički ih propituje ili je spram njih indiferentna. U 25. komentaru uz svoj esej *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije*, Walter Benjamin je 1936. napisao da svako dovršeno umjetničko djelo stoji na sjecištu triju razvojnih linija: nastoji primijeniti tehniku na određenu umjetničku formu, potom, tradicionalne umjetnosti u različitim stadijima svog razvoja teže postizanju efekata koje novija umjetnost postiže bez ikakva napora, a promjene percepcije izazvane nevidljivim društvenim promjenama bivaju primijenjene tek na nove umjetničke forme.[34] Suvremena umjetnost se na novi, sebi svojstven način, odnosi spram povijesti i društva. Artur Żmijewski se pita »ima li suvremena umjetnost stvarni društveni utjecaj, mogu li se učinci umjetničkog djela razumjeti i verificirati, ima li umjetnost ikakav politički značaj — osim što se s njome izruguju različiti populisti? Je li moguće upustiti se u razgovor s umjetničkim djelom, i je li ono toga vrijedno? I ponajviše, zašto su pitanja te vrste smatrana udarom

32 Davor Matičević, *Suvremena umjetnička praksa* (Iva Rada Janković, ur.); Durieux, MSU Zagreb, HS AICA, Zagreb, 2011., str. 98.

33 Svetlana Alpers, »Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas«; u: *Representations*, br. 1. (veljača 1983), str. 30–42.

34 Hans Dieter Huber, *San o interaktivnom umjetničkom djelu*; 2007. Izvor: http://www.hgb–leipzig.de/artnine/huber/writings/ [pristup 6. veljače 2014.]



Bruce Nauman, *Autoportret kao fontana*, 1966.–1967.

na samu bit umjetnosti?«.[35] Michael Ann Holly pak kaže da su nas Nietzsche, Bataille i Bryson podsjetili kako je svaki razgovor o pogledu u prvom redu političko pitanje: »Osoba koja gleda posjeduje moć. Nema sumnje: gledanje je moć, ali moć je i natjerati nekoga da gleda«.[36] S treće strane, jedan od očeva povijesti umjetnosti, Heinrich Wölfflin, davno je ustvrdio:

> Kad umjetnost od arhaično–izolirajućeg, sričućeg, dospijeva do sažimljuće–obuhvatnog gledanja, tada je posrijedi takav interni proces koji s izrazom nije ni u kakvoj direktnoj vezi, bez obzira na njegovu moguću važnost za oblikovnu maštu.[37] [Opravdano je] (...) unutar cjelokupne povijesti umjetnosti govoriti o

35 Artur Żmijewski, *The Applied Social Arts*; Fire Station Artists' Studios, Dublin, 2010. (početak teksta iz 2007. prvi puta objavljenog u časopisu *Krytyka Polityczna* br. 11–12, 2007.). Izvor: https://kruzok.files.wordpress.com/2011/11/c5bcmijewski_–applied–social–arts.pdf [pristup 6. veljače 2014.]

36 Michael Ann Holly, »Gledanje prošlosti«; *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2005., 345.

37 Heinrich Wölfflin, »Tumačenje umjetničkih djela«; u: *Ideal*, *forma*, *simbol*: *povijesnoumjetničke teorije Winckelmanna, Wölfflina i Warburga* (priredio Milan Pelc), Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1995., str. 98.

> unutarnjem razvoju, a time i unutarnjoj formi. Za drugu, specijalnu izražajnu stranu umjetničkog oblikovanja nameće se naziv vanjska forma, koji može ostati u primjeni tako dugo dok ne postoji opasnost da se riječ pogrešno shvati kao izvanjska forma.[38]

Analitički realizam koji počiva na induktivnoj metodi fundiranoj na naturalizmu, izražava se kroz poetsko–spoznajni impuls koji želi prodrijeti »u dubinu«. *Slikoviti stil*, da navedemo jedan poznati, iako svakako mnogoznačni pojam, otvara zajedno s novim formama poimanja svijeta i nove stranice vizualnosti, istodobno, međutim, koketira s posve drukčijim ljepotama nego plastičko–linearni stil. Svaki je stupanj unutarnje povijesti forme nov, kao forma poimanja svijeta i nov kao dekorativna forma, kao nadražajni oblik. (…) i skraćenja, na primjer, imaju svoju dekorativnu vrijednost.[39] Ne postoji »slikovito« po sebi, već samo slikovit stil određena umjetničkog djela, ili određena autora. No ne postoji ni umjetnost izraza po sebi, on se realizira tek u vezi s određenim »optičkim« mogućnostima, koje su vezane uz povijesno–umjetničko razdoblje.[40]

U suvremenoj umjetnosti, kod instalacija i asemblažnih radova svakodnevni predmeti relacionirani su spram tradicionalnih oblika umjetničkog izričaja: primjerice, slika je u simbiozi s predmetom, ili slika asimilira predmet čime slikarstvo ponovno dobiva realistični sadržaj. Po uzoru na Duchampovu *Fontanu,* Bruce Nauman predstavio je samog sebe kao »nađeni objekt« (*ready–made*): *Autoportret kao fontana* (1966. — 1970.) je video snimka koja prikazuje umjetnika, njegovu glavu i torzo, dok izbacuje vodu iz usta. Matt Sheridan Smith je u instalaciji *Autoportret (zlatni rezovi) / Self–portrait (golden sections)* iz 2009. dimenzijama svoga tijela odredio mjerila četiri bijela pijedestala, koja figuriraju kao izložak a ne podloga za nj, formom i prostornom dispozicijom nalik na neo–geo ili umjetnost neo–minimalizma s početka 1980–ih. Prema načelu zlatnog reza arhitektura, skulptura, slikarstvo pa čak i tipografija u povijesti oblikovanja proporcionirani su uglavnom (ako je riječ o klasičnoj tradiciji ili neoklasičnom stilu) prema mjerama ljudskog tijela. Piero Manzoni predlaže sintezu života i umjetnosti, smatrajući da svatko, pa čak i cijeli svijet, može biti poiman kao umjetničko djelo. Potpisivao se na tijela ljudi proglašavajući

38 Ibid., str. 97–98.

39 Ibid.

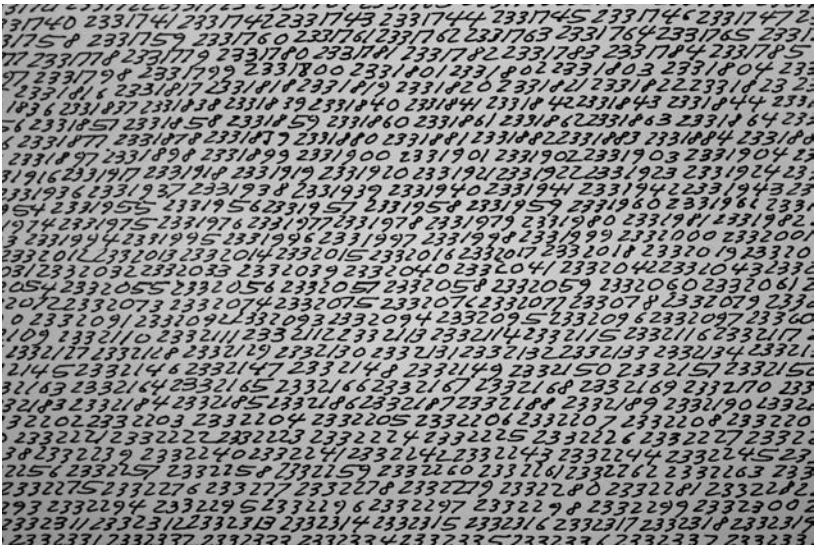
40 Ibid.



Piero Manzoni, *Postolje svijeta*, 1961.

ih svojim umjetničkim djelom, što bi potkrijepio i izdanim certifikatom. *Čarobno postolje* (*Base Magica)* je slična akcija u kojoj bi ljudi bili transformirani u umjetničko djelo nakon što bi neko vrijeme proveli stojeći na visokom postolju na koje se ljudi, posjetitelji njegove izložbe, popnu i tamo stoje kao *Žive skulpture* (*Sculture viventi*, 1961.); osobi koja stoji na muzejskom postamentu dan je dignitet umjetničkog djela, znači li to da joj je oduzet onaj goli, ljudski?

U svakom slučaju, Manzoni svoj umjetnički identitet izjednačava s biološkim, odnosno s primarnim fiziološkim funkcijama: serija njegovih skulptura pod nazivom *Tijela od zraka* nastaje napuhivanjem balona, a one koja je sam napuhao nosila su podnaslov *Umjetnikov dah* (Duchamp je napravio slično 1919., kad je u staklenoj bočici izložio 50 prostornih centimetara pariškog zraka). Kao što svatko može biti umjetnik, tako sve što umjetnik proizvede može biti umjetnost: njegov dah može biti ambalažiran i prodavan. Kao *hommage* Galileju nastaje *Postolje svijeta* (*Socle du monde*, 1961.) kojim Manzoni planet Zemlju prepoznaje kao skulpturu, odnosno umjetničko djelo. Gubitak originalnosti znači da je sve kopija, a bez originala ideja kopije u negativnom smislu riječi, nema više nikakvog smisla. Vito Acconci je u performansu *Vidjeti kroz / See Through* 1969. udarao svoj odraz u zrcalu, gdje se može vidjeti samo torzo i sjena umjetnika. Naposljetku je razbio zrcalo, jer se tijekom peformansa tenzija ili njegov »bijes« prema samome sebi povećavao. U performansu *Shadow Box* iz 1970.



Roman Opałka, *2330825–2335886* (detalj), 1965.

udarao je sjenu na zidu, želeći potencirati zvuk i učinke svoje akcije snimljene na filmskoj traci — »superosmici«.

5.

U potrazi za jasnim načinom reprezentacije ireverzibilnosti vremena, Roman Opałka, Francuz poljskog podrijetla, seriju *Opałka 1965/1—∞* započinje 1965. crnim grundiranim platnom na koje umjetnik vrlo tankim kistom bijelom bojom ispisuje broj jedan, i od tada pa do svoje smrti gusto ispisuje, u nagnuću za totalnom popunom plohe slike uvijek istih dimenzija 196 x 135 cm, naredne brojeve progresijom od jedan u aritmetičkom nizu (kao aritmetičke sekvence), na podlozi koja od crne prelazi u sive međutonove, kod svake sljedeće slike svjetlije za jedan posto. Na stopostotno bijeloj pozadini naslikane bijele brojke izlaze iz područja vidljivosti i postaju idejom, konceptom broja. Naime, do 1968. Opałka je u tankim horizontalnim nizovima, po 20 do 30 tisuća brojeva na jednom platnu, slikao bijela slova na crnoj pozadini (akrilnu boju nanoseći finim kistom br. 0), da bi tada »prešao« na sivu, boju pozadine koja nema emocionalne i simboličke konotacije. Godine 1972. počinje dodavati jedan posto više bijele u sivu pozadinu sa sva-

kim brojem, računajući da će s brojem 7777777 slikati bijelom bojom na tako procesualno postignutoj potpuno bijeloj pozadini.[41]

Kada je Opałka umro, 2011., zadnji broj koji je naslikao, a nizao ih je bez zareza i točke, bio je 5607249. Od 1968., osim što ispisuje višeznamenkaste nizove humorno ih uspoređujući sa serijskim brojevima na željezničkim kartama, *Reisekarte*, snima svoj glas kako izgovara svaki pojedini broj nakon što je naslikan. Također, odjeven u bijelu košulju Opałka fotografira svoje lice postavljeno frontalno i bezizražajno, kao na slikama u osobnim ispravama, ispred slike brojeva na kojoj je radio toga dana kako bi progresiju brojeva usporedio s progresijom ljudskog vijeka; za 33 godine dugog razdoblja nastajanja autoportreta on prelazi iz lika mladog muškarca u lik starca; taksonometrijski zapisuje datum i vrijeme nastanka crteža, na način vođenja dnevnika. Umjetnom rasvjetom »uništava« motiv, stalno uključenom bljeskalicom ga dodatno osvjetljava kako bi »iskočio iz pozadine«, svakog i najmanjeg detalja vidljivog do boli. Drugačiji odnos prema vremenu uspostavlja *Predmet koji treba biti uništen* Marcela Duchampa iz 1923. Metronom s kolažnom slikom oka (izrezanom s portretne fotografije čovjeka koji je bio voljen, ali više nije onaj na kojega je usmjeren pogled pun ljubavi) apliciranom na klatno, nijemi svjedok umjetnikova čina slikanja u ateljeu, izaziva osjećaj iritacije tijekom promatranja i nemoć pred beskonačnim vremenom; ne postoji način zaustavljanja kruga osim uništenja objekta.

Tijekom prolaženja autocestom (pravocrtno) od Firence do Rima, trideset i tri puta se prelazi meandrirajući Tibar — u prirodi meandrično korito rijeke nastaje zbog kretanja vode, koje nije samo pravocrtno, nego i vrtložno i po inerciji. Oblikuje ga, dakle, sila kontrastiranja ritmova toka. Primjer rekultivacije (»vratiti prirodi oduzeto«) pejzaža *land–artom* je Kniferova instalacija *Arbeitsprozess* (platno dimenzija 30 × 20 m s bijelim jednostrukim meandrom na crnoj pozadini) načinjena u kamenolomu u Tübingenu 1975. godine, performativno re–kreirana pred tisuću posjetitelja na otvorenju retrospektivne izložbe u zagrebačkom MSU–u 20. rujna 2014. Kniferov meandar je ortogonalna stilizirana slika sinusoidnog riječnog toka, koja dokida tradicionalni konstrukt slike geometrijskom ili (što nastupa s Leonardovom

41 Za razliku od Maljevičeva *Bijelog kvadrata na bijeloj pozadini* gdje se nakošen kvadrat (čime odstupa od centralne kompozicije i statičnosti forme, a gornjim lijevim vrhom približava granici polja slike), od pozadine razlikuje nijansom bijele boje; boja pozadine je nešto toplija nijansa bijele.

slikom toskanskog krajolika s Apeninima iza leđa Mona Lise) atmosferskom perspektivom.

Kako je ranije spomenuto, Panofsky uočava kontinuitet kartezijanske perspektive,[42] odnosno albertijevsko–kartezijansko–kantovske paradigme prostora i reprezentacijskih tehnika u modernizmu. Povijest moderne arhitekture ima usporednu povijest pokušaja invencije nove koncepcije prostora, komparativnim definicijama prostora temeljenim na Albertijevim, Kantovim i kartezijanskim paradigmama te na reprezentacijskim tehnikama psihoanalize i psihologije. Ptičji ili žablji rakurs renesansne linearne perspektive radikalno preispituje frontalno gledanje koje je kao pravilo nametnuo slikarski perspektivni iluzionizam, što dovodi do rušenja antropocentrizma percepcije. Na Kniferovoj slici meandra nema perspektivne projekcije ni nedogleda, već je njezin pogled odozgo ili odozgo iskosa (nalazimo ga u egipatskom slikarstvu staroga vijeka). Slično Kniferovoj koncepciji prostora slike koja teži bilateralnoj simetriji, i potom se odmiče od toga načela, Vermeer je u *Pogledu na Delft* (1660.–1661.) primijenio promjenjivo motrište koje implicira virtualni pokret–pomak u prostoru i može se rekreirati virtualnim pomakom promatrača tijekom recepcije (promatranja) umjetničkog djela. Jednostavni oblici u plitkom prostoru Kniferove slike promatraču mogu poslužiti kao fokus za meditaciju ili ekran na koji će projicirati svoje misli i vlastito iskustvo duha povezati s doživljajem slike.

Djelo Julija Knifera u suvremenu umjetnost u Hrvatskoj, na samim njezinim počecima, uvodi nekoliko problemskih okvira: pitanje kontinuiteta umjetničke volje, engl. *patient will*, »ustrajne volje«; apstrakciju kao proces izdvajanja općeg iz pojedinačnog: meandar je po sebi motiv s alternacijom ponavljanja, harmonijski tj. između dosade monotonije i žestine kontrasta; te auratičnost umjetničkog djela. Kniferovi crteži olovkom na papiru, ili slikanje kistom, nastaju iz potrebe stvaranja s mogućom i poželjnom nesavršenošću geometrijskog motiva, kako bi se zadržala humana dimenzija umjetnosti; magičnog realizma, ili magijskog realizma, što podrazumijeva preplitanje elemenata fantazije s elementima stvarnosti, zajedno stvarajući jednu cjelinu, na način književne pojave magičnog i fantastičnog koja nije pripovjedno motivirana, čime se postiže učinak očuđenja običnoga.

42 Anthony Vidler, *Warped Space / Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*; MIT Press, Cambridge, MA, 2001., str. 9.

Načelo magičnog realizma predstavlja umjetničko djelo — a u širem smislu i samu stvarnost — kao oblik hermetičke obmane. Postoji samo jedna sveukupnost, a granica između različitih slojeva stvarnosti (realnog i magijskog »uljeznog« elementa) biva izbrisana — prema Carlu Gustavu Jungu psihološki ili duhovni svijet jednako su stvarni kao i svijet shvaćen kroz fenomene.

Iako definicija lijepog stalno izmiče, prema Wilhelmu Worringeru u osnovi postoje »apstraktna« i »realistična« umjetnost koje se naizmjenično javljaju u povijesti čovječanstva. Apstrakcijom vlada red, simetrija, pravilnost i geometrija, kroz repetitivne vizualne planove bez aluzija na svakodnevno življenje; Worringer je naziva iskazom »goleme potrebe za mirom«. Realistična umjetnost, koja dominira u stvaralaštvu i nasljeđu klasične Grčke, nastoji zadržati i rekonstruirati trenutak. Slikarstvo Julija Knifera također postulira pitanje praznine otvoreno tretmanom prostora u skulpturi s početka 20. stoljeća. Lebbeus Woods u bečkom i pariškom ciklusu *The Wall Game* koristi šipke i kablove kako bi materijalizirao ideju prijenosa energije i ne–ustavljenosti svijeta. Govoreći o prostoru kao o intelektualnom konstruktu, reći će:

> (...) Prostor *jest* praznina; a ljudi neprekidno osjećaju snažnu potrebu da tu prazninu ispune sadržajem vlastite prisutnosti. Ovo ispunjavanje može biti mentalno ili fizičko, ili oboje. Ali ako prostor postoji u svijesti koju nije moguće ispuniti (jednostavnije rečeno: svijesti koja *nije* ispunjena), takav prostor predstavlja »nepoznanicu«. Drugim riječima, predstavlja nešto nepodnošljivo. U ranijim epohama, ove su nepoznanice najčešće bile geografske, a manifestirale su se u obliku horizonata koje je trebalo prijeći, pripitomiti i naseliti, kako bi se iza njih mogli ukazati novi horizonti. Čak i područja nedostupna fizičkoj prisutnosti čovjeka — područja sna i mašte — bila su nastanjena bogovima i anđelima. Tijekom najvećeg dijela ljudske povijesti, praznina je, dakle, bila ispunjena smislom.[43]

Bez obzira na transhistorijski razgovor s antikom (ornamentalni motiv u nazivu djela, repetitivno ponavljanja obrasca), Kniferove slike meandra u Brysonovoj antinomiji između »diskursa« i »figure« u »figurativnom« aspektu predstavljaju »vizualno iskustvo neovisno o jeziku«, odnosno »bivanje slikom« (*being–as–image*).[44] Tuba crne boje prisvojena je od Gorgone kao »gorgonska crna«. »Za rođendan Juliju

43 Lebbeus Woods, »Pitanje prostora«; *Čovjek i prostor*, (628–629) 09–10, 2006., str. 18.

44 U djelu *World and Image*; Cambridge University Press, 1981.

Kniferu Josip Vaništa je poklonio industrijsku tubu crne boje — s priređenom naljepnicom *Gorgonska crna — Noir de Gorgone — Gorgona's Black*«,[45] koristeći crnu boju na način Kleinove IKB, temeljnim postupkom redukcije, izostavljanja, potrebe suočavanja s prazninom kao filozofskom kategorijom. Tube boje su tvornički proizvodi (kako je to ustanovio Kurt Schwitters), što znači da nema razloga da se u umjetničkim djelima ne koristi bilo koji drugi industrijski predmet, logički zaključuje Duchamp.[46] »Budući da su tube boje koje umjetnik upotrebljava industrijski dobiveni gotovi proizvodi, moramo zaključiti da su sve slike na svijetu asistirani ready–made«.[47] Između 1970. i 1975. godine Knifer je počeo škarama izrezivati meandre, u crnom i bijelom papirnom kolažu, a nakon izložbe Yvesa Kleina u Zagrebu 1970. godine počeo je primjenjivati IKB ultramarin plavu i boju zlata, također obje boje na jednoj slici u odnosu motiv–pozadina, kao svojevrstan *hommage* Kleinu, njegovim monokromima i monogoldima, odnosno tendenciji monomanije koja iznalazi svoj završeni oblik, ne–forme, u *Monogolds*, vizualno rezonantnim platnima nabijenima listićima zlatne boje.

Zlatna boja u Kniferovim djelima, međutim, potamnjenoga je sjaja. Zbog nedostatka prostora radio je slike sve manjih formata, iskazujući žudnju za jednostavnošću, kako taj pojam definira Louis Kahn.[48] Također, prema ključnom pojmu Dimitrija Bašičevića Mangelosa, Kniferov radni proces i u njemu nastale slike određene su »funkcionalnim mišljenjem«, dok su *crni motiv–bijela pozadina*, ili *crna pozadina–bijeli motiv* nalik na Mangelosovu crnu i bijelu hemisferu globusa, simboliziraju osovinu »instinkt–inteligencija«. Kroz čitanje Mangelosa, Branka Stipančić ponudila nam je novu asocijaciju i pravac razmišljanja o Juliju Kniferu:

> U radu *Relations manifesto (mngls 4 / mngls 8)* Dimitrije Bašičević Mangelos razdijelio je globus na crnu i bijelu hemisferu. Na crnoj je tekst *les paysages de la mort*, a na bijeloj *the functional thinking*. *Relations manifesto* stavlja u odnos dvi-

45 Davor Matičević, *Suvremena umjetnička praksa*; op. cit., str. 98.

46 Prema Catherine Millet, *Suvremena umjetnost*; MSU Zagreb, 2004., str. 19. Također, plenerizam ili Van Goghove intenzivne žute boje suncokreta, gdje je po prvi puta jednako zasićena boja motiva i pozadine, ne bi bili mogući bez izuma tube s bojom.

47 Ibid.

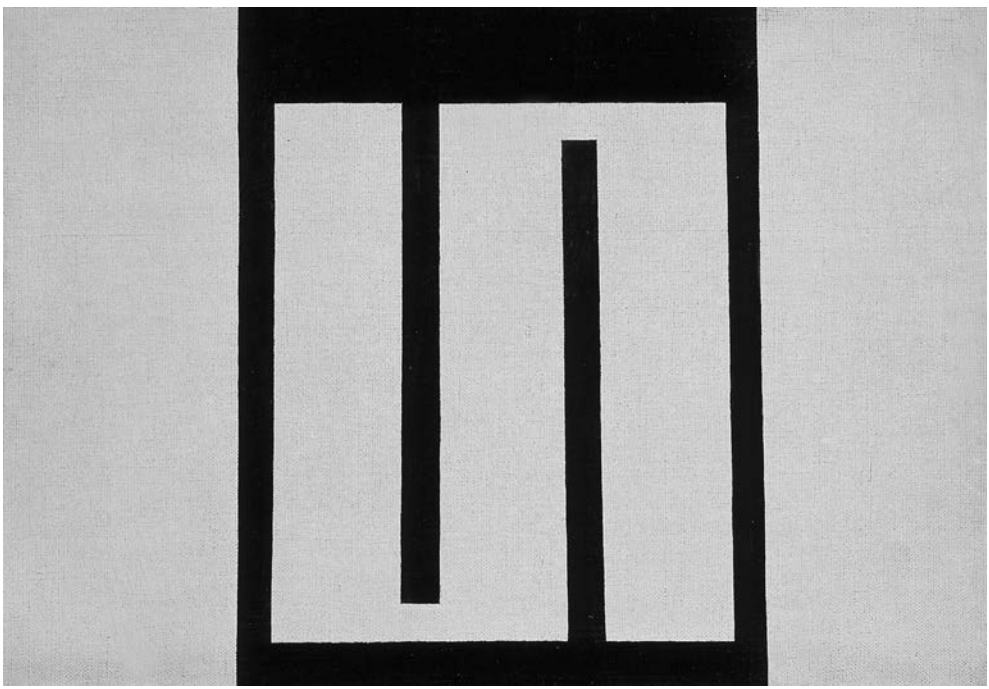
48 »The desire for simplicity«, Kahnov opis moderne (arhitektonske) estetske jednostavnosti, koja proizlazi iz unutarnje složenosti/kompleksnosti, citiran je u djelu: Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*; MoMA, New York u suradnji s the Graham Foundation for the Advanced Studies in the Fine Arts, Chicago, 2002. (prvo izdanje: 1966.), str. 17.

je faze umjetnikova rada: početnu obilježenu nejasnim, intuitivnim osjećajem za svijet predstavljenim u *Pejzažima smrti* i kasnu u kojoj je formulirao teoriju o umjetnosti i civilizaciji s ključnim pojmom: *funkcionalno mišljenje*. Rad je paradigmatičan, jer ta dva suprotstavljena umjetnička nazora simboliziraju osovinu: instinkt — inteligencija, oko koje je konstituirao svoj *noart* na maksimalnom odmaku od prvoga pola i primicanju drugome polu te osovine.[49]

Od 1907. »Kubizam je (...) bio zadnji pokušaj figurativne umjetnosti da ne izbjegava lik, već da mu dade nova sredstva izraza«.[50] Boja na kubističkoj slici je jasno odvojena od naslikane forme i ta je neovisnost boje vrlo očita na Kniferovim meandrima — primjerice ne mora se nužno poklapati s obrisnom linijom prikazanog predmeta, što je radikalno razvidno na Utrillovim slikama; boja i motiv nalaze se u odnosu izjednačavanja u smislu aktivacije prostora slike. Walter Benjamin u svojim spisima govori o dadaizmu, pokretu koji je svjesno odbacivao ideju auratičnosti umjetničkog djela, radeći različitim sredstvima na njezinu uništenju, tako što je, piše Benjamin, sredstvima produkcije udarao žig reprodukcije, ne sagledavajući ipak i drugu mogućnost — da su takva djela upravo svjesnim činom razaranja sposobna auru ponovno proizvesti. Nemoguće je u tom kontekstu ne prizvati ponovno Duchampa, za kojega je magija aure bila još samo jedna suvišna stvar koju treba indiferentno odbaciti. No, koncept koji stoji iza djela, za razliku od aure materijalnog djela, smatrao je Duchamp, ne može se destruirati, i sam taj koncept je nešto što vrijedi: »Koga je briga za umjetničko djelo?«

49 Branka Stipančić, *Mišljenje je forma energije*; Arkzin i HS AICA, Zagreb, 2012., str. 73.

50 Marcel Brion, citiran u Gustav René Hocke, *Svijet kao labirint* (*Manira i manija u europskoj umjetnosti od 1520. do 1650. i u suvremenosti)*; August Cesarec, Zagreb, 1991., 147.



Julije Knifer, *Antikompozicija*, ulje na platnu, 1961.

Od kompozicije do meandra

O Kniferovu »imenu slike« u kontekstu teorije Wilhelma Worringera

Feđa Gavrilović

Ako nam je cilj sagledavanje djela Julija Knifera pod svjetlom drugačijim od onoga koje se nudi u školničkim formulama i formulacijama »anti–slike«, predlažem vraćanje *ab fontes*, odnosno vraćanje klasičnoj povijesti umjetnosti. Uostalom, i Kniferovo je djelo bilo na neki način povratak u historiju ornamentike. Oslobađajući gubitak predmetnosti u slikarstvu dvadesetog stoljeća, o kojemu je govorio Maljevič, čini se da je donio novi balast, teret teorije koja je nadvladala usredotočenost na predmet i njegovu estetiku, ali ga nije dosljedno i potpuno zamijenila na području spoznaje, to jest pred pitanjem kako percipiramo djelo kao umjetničko. Želim reći da rasprave o naravi slike (umjetničke, kao i bilo kakvog prizora) i o naravi našega shvaćanja umjetnosti, koje se nužno nameću kada govorimo o jednom tako jednostavnom i istovremeno hermetičnom opusu kao što je Kniferov, često završavaju provizornim zaključcima, koji mitologiziraju »beskompromisnog« umjetnika u maniri, u najboljem slučaju, romantičnoga mita o geniju, a u najgorem poput dogmatskih teoloških traktata.

Započeo bih (i završio) kod imena njegovih slika, kod riječi »meandar«, njezine tradicije i interpretativnih mogućnosti. Cilj ovoga teksta nije nipošto obuhvatiti cjelokupno značenje toga motiva u Knifera, ukoliko ono postoji i ukoliko se može definirati, nego na tradicionalan način ispitati ono što je u formi meandra bilo novo, šokantno, a što možda i jedino moguće s obzirom na Kniferova umjetnička htijenja, i na obzor vremena i stilova u kojima je stvarao. S posebnom pažnjom na samo imenovanje njegovih slika »meandrima«, želio bih uspostaviti dijalog tih ostvarenja s likovnom teorijom Wilhelma Worringera, izloženom u knjizi *Apstrakcija i uživljavanje* iz 1907., te tako proniknuti u karakter meandra i razlog zbog kojega je on toliko bitan ovom klasičnom teoretičaru umjetnosti. Isti, ili sličan razlog, možda leži u korijenu suvremene likovne fascinacije za djelo Julija Knifera i u korijenu njegovih brojnih teorijskih interpretacija. Ipak, kako sve počinje

od označavanja motiva, to jest imenovanja slike, najprije ću pokušati ocrtati horizont i značenjske devize riječi »meandar«, u trenutku kada je ušla u uporabu vezana za Kniferovo djelo, godine 1960., a potom i u sljedećim decenijama njegova stvaralaštva.

Okrenimo se, dakle, samoj stvari i to s onim već zlorabljenim, ali toliko točnim Shakespearovim retoričkim pitanjem: »Što je u imenu?«. Odgovor na njega, zasada, bio bi — jako puno, ako ne i apsolutno sve, pogotovo kada govorimo o disciplini kao što je povijest umjetnosti, koja teži označiti, klasificirati i staviti u ladice svekoliko ljudsko stvaralaštvo. Julije Knifer svoje je slike apstraktno–geometrijskog usmjerenja nazivao *Kompozicijama*, od svojih eksperimentalnih početaka pedesetih godina. Prve *Meandre* u njegovu stvaralaštvu pronalazimo u godini 1960., a kum meandra, bio je, prema predaji, povjesničar umjetnosti Igor Zidić, i to u tekstu *Meandri*, objavljenom u časopisu *Razlog* u studenom 1961.[1] To je i godina od koje se Kniferove kompozicije općenito nazivaju meandrima, nazivom koji je postao svojevrstan *trademark* ovog umjetnika. Snaga imena je bila tolika, da je umjetnik čak i neke slike koje ne podsjećaju na taj ornament, primjerice slike horizontalnih linija različitih debljina koje formiraju pravokutnike iz 1962., ili kompozicije u kojima bijela linija razdvaja crne i smeđe plohe u dinamičnoj igri, iz 1965., nazvao također meandrima. Kao da je i sam želio ići dalje i eksperimentirati formama, ali nije mogao izaći iz vlastitoga labirinta.

* * *

Povodom Kniferove izložbe u Rovinju 2013., Zidić citira prema sjećanju njihov razgovor, koji smješta pred ljeto 1960:

> *Kompozicija* je odveć općenita, odveć neprecizna izlika za ono što upravo nastaje. Lik, koji se u Vas sve češće javlja nije *Kompozicija*, nego je *Meandar*. Tako se oduvijek zvao. Ako Vas smeta povijesnost toga lika — neka Vas utješi njegova vitalnost. On, jednostavno, nije prošlost premda iz prošlosti dolazi. On je lik neiskoristiv u praktične svrhe i, što bi moglo biti važno, u svojoj je strukturi samo likovni znak. Naravno da će mu razni promatrači dometati različita značenja na koja Vi sada i ne pomišljate, ali to se događa uvijek kad se iz više različitih očišta, gdjekad i pod nečijom sugestijom, procjenjuju smisao, funkcija i sadržaj predočenog.[2]

---

1 Igor Zidić, *Meandri*, u: *Razlog*, I/4, studeni, 1961. Tekst je pretisnut u katalogu *Julije Knifer: Bez kompromisa*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2014., str. 81–83.

2 Igor Zidić, *Julije Knifer*, katalog izložbe, Galerija Adris, Rovinj, 2013., str. 3–4.

Na to mu Knifer odgovara: »[...] Jednostavno *Meandar* bolje zvuči nego *Kom–po–zi–ci–ja*. Ako je lik reduciran, zašto i naslov ne bi bio?«.[3] Riječ »kompozicija«, koja se uobičajeno koristila za apstraktnu sliku, kako bi naglasila njezinu autonomiju i »bespredmetnost«, nesvodivost na bilo što u »vanjskom« svijetu (svijetu izvan nje same) tako je zamijenjena. »*Meandar* je nešto određeno«, ističe Zidić u istom prisjećanju na razgovor s Kniferom.[4] No je li »meandar« zaista reduciranija oznaka slike od one »kompozicija«, u bilo kojem smislu, drugome od količine slovnih znakova?

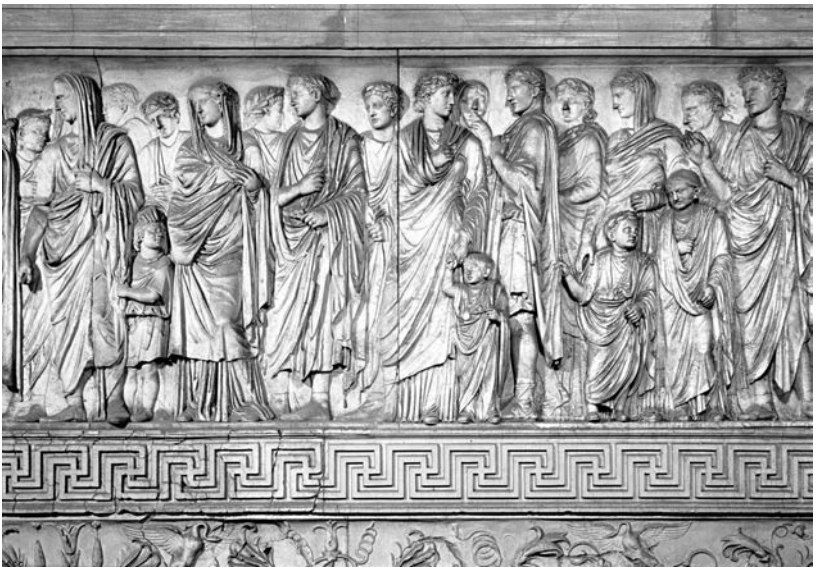
Tu dolazimo i do aporije meandra: naime, njegovo je ime bremenito značenjima, on je znak i forma koja ima povijest i svoje mjesto u teoriji ornamenta. On je preoblikovana povijesna figura. Iako smatram da se ovoj Kniferovoj formi ime samo nametalo, jer forme imaju vlastite živote i sjećanje, sviđalo se to nama ili ne, želim naglasiti kako je imenovanje slike »meandar« umjesto »kompozicija«, upravo zbog tog sjećanja koje postoji i od kojega se ne može pobjeći, zapravo ispunjavanje, a ne lišavanje djela značenja, forme i sadržaja. Jer praznina ne postoji, kao ni um čist od koncepata. Metafore poput »antislika« ili »drugo slikarstvo« koriste se u nedostatku drugih, jasnijih kriterija i odrednica, u poslu popisivanja poetika (ostavljam svakome ponaosob da odgovori je li taj posao Sizifov), ali one ostaju samo slikovit govor. Riječ »meandar« je, doduše, također metafora, ali ono što označava ima svoj fizički (vizualni) referent, odnosno kulturnohistorijsku, značenjsku prtljagu s kojom nam dolazi.

U već citiranom katalogu iz 2013., Igor Zidić navodi kako se Knifer često branio od povijesnosti svoga odabranog lika, odnosno znaka, ali kako od nje nipošto, pa ni unatoč svojim htijenjima nije mogao pobjeći. Ono što je umjetnost šezdesetih odbacivala kao teret koji koči avangardnu čistoću i prazninu (zapravo mit o postizanju čistoće i praznine, dobrim dijelom izrastao iz pomodnoga ponavljanja defetističkih i nihilističkih parola dana), gledano u široj slici postaje tek sljedba duge tradicije. Zidić piše: »Problem je kulturološki: taj je znak — znak mnogih, a mnogi su različiti; ima među njima i onih koji dugo pamte, kojih se asocijacije na davna znanja búde, koji, čim zamijete meandar, već ‘putuju’ u Grčku«.[5] U Grčku, dakako, zato što takve oblike, imenovane prema vijugavom tijeku rijeke Meandar u Maloj Aziji, povezujemo prvenstveno s keramikom i mramorom s Peloponeza, ali izlomljena

3 Isto.

4 Isto, str. 4.

5 Isto, str. 18.



***Ara Pacis,* Rim, 13.–9. godina p.n.e., detalj južnog friza**

linija je ornament koji, u različitim permutacijama, možemo pronaći u ostavštinama civilizacija diljem svijeta, od Kine do Meksika, kako ističe arhitekt Owen Jones u klasičnoj knjizi *The Grammar of Ornament* iz 1856.[6] Razlika koju Jones ističe između grčkih meandara i njihovih meksičkih i kineskih srodnika je u kontinuitetu toga uresa. Svugdje, osim u Heladi, ustanovio je Jones, uzorak koji čini spoj horizontalnih i vertikalnih linija (i kojega on zove »fret«) koristi se uglavnom fragmentarno, te zato ne čini neprekinutu liniju, koja sa sobom implicira ritmičko kretanje.[7] Upravo je to kretanje jedna od važnijih značajki Kniferove umjetnosti, koja njegove meandre također snažno povezuje s njihovim prethodnicima iz grčke antike.

U istom katalogu veliku pažnju Zidić pridaje minucioznoj analizi Kinferovih *Zapisa* iz 1983., s tezom o paradoksu koji poništava, to jest oplošnjava voluminoznost vremena, ili ukida temporalnost, argumentirajući to Kniferovim vrlo slobodnim pristupom vremenskoj dimenziji, izjavama o nenaslikanim prvim, i naslikanim zadnjim slikama.[8] Skoko-

6 O. Jones, *The Grammar of Ornament*; Dorling Kindersley Limited, London, 2004. (prvo izdanje kod Day & Son, London, 1856.); o grčkom meandru i njegovim specifičnostima piše i donosi primjere na str. 96 — 101.

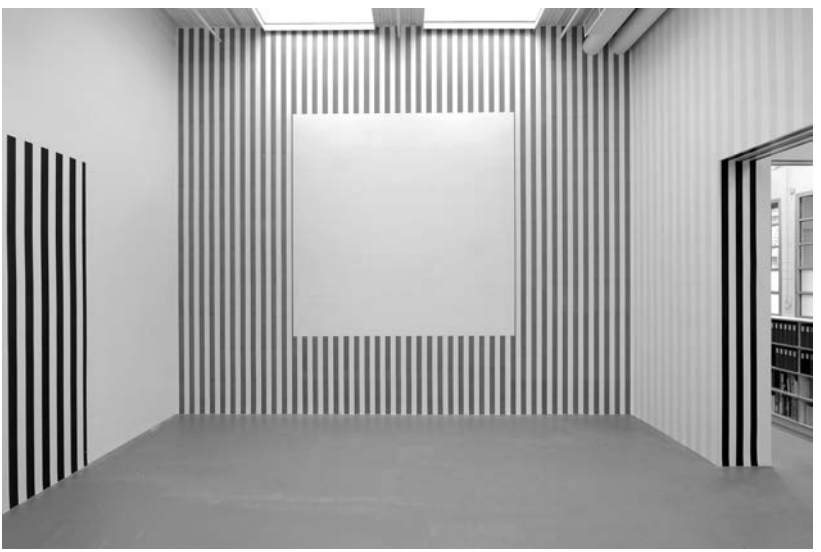
7 Isto, str. 96 — 97.

8 Zidić, bilj. 2, str. 14. — 15.

vita atemporalnost koja se tu naznačava, dakako da je stilska figura, ali i samo preuzimanje drevnoga meandričnog lika, kao i ta negacija protočnosti vremena u *Zapisima*, sugeriraju kako je avangardna deviza o nužnosti stvaranja posve nove umjetnosti, neukorijenjene u bilo kakvu tradiciju, zapravo lažna i neostvariva. Držim da su i tumačenja Knifera koja ga (čak i slijedeći njegove eksplicirane želje) čupaju iz prošlosti i kulturnih sklopova u kojima se sam tražio i naspram kojih se postavljao, tek grebanje po površini estetskih i značenjskih implikacija njegova opusa.

* * *

Puno je toga u imenu. Preciziranje naziva meandra umnogome je doprinijelo njegovoj percepciji i recepciji. Zamislimo da su njegove slike ostale pod nazivom »kompozicija«, da je njihova jedina oznaka ostala ona generička za apstraktno stvaralaštvo. Bi li onda one bile »više avangardne«, bi li teoretičari o njima pisali kao o zaista »čistoj« umjetnosti bez trunčice narativa, o uistinu minimalnom umjetničkom djelu, koje je do krajnje konzekvence dovelo nepredmetnost, kao što se govori, primjerice, o radovima Daniela Burena? Ili bi se one utopile u moru kompozicija, specifične po crno–bijeloj akromatskoj estetici,



Daniel Buren, *site-specific* instalacija, Galerija Friedrich Petzel, New York, 2013.

ali bez cijele mistike koja ih ovija, bez cijele teoretičarsko–trgovačke mašinerije koja potiče taj tijek i ritam meandara? Ili je njihova forma (to bi svi oni koji se bave njegovom umjetnošću željeli vjerovati) toliko snažna, ritam toliko određen i naglašen, toliko jasan i kristaliziran u svome htijenju, da je ime tu potpuno nevažno?

Osim naziva »kompozicija«, postoji još duhovitih i kolokvijalnih naziva za Kniferove slike, koje su im u početku davali njegovi kolege umjetnici. Za vrijeme studija, dok je Knifer po svojim platnima raspoređivao krugove, trokute i četvorine, pravilno poput nekog podnog mozaika, profesor Marino Tartaglia mu je jednom komentirao: »pa što to radite, to su parketi«. I u ovoj anegdoti, koju mi je ispričao jedan suvremenik tih događanja, vidimo izravnu poveznicu Kniferovih kompozicija s nečim ornamentalnim, odnosno dekorativnim. Ornament je, općenito gledano, protjeran iz likovnoga i oblikovnoga jezika 20. stoljeća, još sa čuvenim predavanjem, to jest esejom, *Ornament i zločin* Adolfa Loosa iz 1908. u kojemu on zaziva jednostavnost i funkcionalnost u arhitekturi, graditeljstvo i dizajn lišene uresa i bespotrebnih kićenosti, pročišćenost koju uspoređuje s elegancijom u suvremenom muškom odijevanju i s racionalnim umom.[9] Tim više je zanimljivo što se Kniferov tako izrazito avangardan opus oslanja, u svome imenu i formi, upravo na jedan ornament. Njega, stoga, možemo shvatiti i kao emancipaciju ornamenta, koji više nije u dekorativnoj funkciji, nije popratni umjetnički sadržaj, već je sam motiv, uvećan do razmjera koji su besmisleni u tradicionalnom shvaćanju ornamentike. Kako je i postulirao Loos, odbacujući secesijsku hiperornamentaliziranost početkom 20. stoljeća, ornament je tu sveden na racionalni minimum, na osnovne elemente svoje prepoznatljivosti i svoje forme.

Samim time on je apsurdan, neobičan, čak i čudovišan. On je slika za sebe, samostalna crno–bijela kompozicija jednoličnog ritma. Izdvajanje pravilnih linija iz njegove konstrukcije i (kako se voli tumačiti, iako nije nužno uvijek tako, jer mnogi su od njegovih meandara zatvorene kompozicije) mogućnost njegova beskonačnog umnažanja (odnosno ideja monotonije, beskonačne strukture, besciljnosti), kao i njegova izvedba koja naglašava proces izrade slike, njezino pažljivo i slojevito slikanje, meditativno i gotovo zatupljujuće, koje ne dopušta ekspresivne ekscese. Možda je sve to pridonijelo dovođenju apstraktne kompozicije do svojevrsnog apsurda, do samosvrhovitosti, koja je oduvijek postojala, upisana u čisto estetsku funkciju drevnih orname-

9 Adolf Loos, *Ornament i zločin*; prev. Oto Šolc, Meandar, Zagreb, 2003.

nata. Tu je na djelu i izvrtanje hijerarhije. Ono što je nekada bio ures, sada je sadržaj, jedini sadržaj, jedina tema i kompozicija. Tradicija je prizvana, ali i potkopana istim činom. Deklarirana nedekorativnost Kniferovih meandara, daje im funkciju u smislu »čiste slike«. Dekorativnost se kod njih, ipak, itekako može pronaći i to u smislu slike u prostoru, *post facto*, bez obzira na bilo kakvo slikarevo htijenje koje se može iščitati iz njegovih riječi: »Oblici stvoreni u procesu rada od primarne ideje i poticaja do fizičkog nastajanja 'slike' sugerirali su tok (odvijanje) u obliku meandra čija funkcija nije ni filozofska, ni pikturalna, a još manje je dekorativna — ona je samo vizualna« (citirano prema *Zapisima*, u Životu *umjetnosti*, 1983.).[10]

O dekorativnim stremljenjima geometrijske apstrakcije i ovome opusu, kao negaciji tih stremljenja i koraku dalje u uporabi geometrije na platnu piše (opet) Igor Zidić u tekstu *Tegobe meandra*, iz 1966:

> Da bi se razriješio ćorsokak dekorativne nefiguracije, odnosno: antipredmetnog likovnog programa koji se podređuje datostima bukvalno predmetnih situacija kako bi mogao ukrašavati — postajući i sam dijelom poveće mrtve prirode — trebalo je dekorativno–posredničku akciju osloboditi, i to tako da sama slika postane objektivni predajnik što objektivnijeg, »nepreseljivog« nadražaja koji će iscrpsti vidni kapacitet čovjeka.[11]

Donekle je ironično što su bijeg od dekoracije (za koju kritičar detektira da je postala akutna bolest geometrijsko–apstraktnih težnji) i razrješavanje od njezine stigme, pronađeni upravo u ornamentu, figuri kojoj je dekoracija jedina svrha. Zbog toga je ornamentov »nadražaj nepreseljiv«, kako kaže Zidić, odnosno on, ni u antičko vrijeme kao ni danas, nema značenja izvan sebe sama. Pogledamo li naziv Kniferovih kompozicija pod tim svjetlom, on nam se, unatoč svojoj povijesnoj i kulturnoj dimenziji, čini upravo označiteljem tog nedostatka vanjskoga, nedostatka kojemu su umjetnici šezdesetih i sedamdesetih toliko stremili. Tu je i paradoks: naša asocijacija sadržajne čistoće dolazi od našeg ispunjavanja lika naučenim, povijesnoumjetničkim značenjem, što samo govori da za našu svijest, za način na koji percipiramo stvarnost i spoznajemo njezine odnose, prava praznina ne može postojati.

Vizualno određenje znaka jedini je sadržaj koji možemo očekivati od Kniferovih djela, pa zato i njegove brojne mutacije meandra, od kojih neki uopće ne nalikuju svojoj izvornoj, povijesnoj formi, također

---

10 Julije Knifer, *Zapisi*; u *Život umjetnosti*, br 35, 1983; pretisnuto u katalogu *Julije Knifer: Bez kompromisa*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2014., str. 137. — 144; citat sa str. 139.

11 Igor Zidić, *Tegobe meandra*; u *Telegram*, 301/7, 4.2.1966., str. 8.

nose isto ime. Jedini sadržaj je ritam, a riječ meandar simbolizira taj ritam. Ponovno, nešto slično možemo naći u već citiranim *Zapisima*: »Monotonija i ponavljanje predstavljaju ritam koji je, zapravo, vanjski oblik sadržaja«.[12] Snažna ritmiziranost, cerebralnost, meditativnost i oduhovljenje slike (u smislu kidanja veza s vanjskim, reprezentativnim, čak i materičnim, koliko je moguće), očito su bile važne ovom umjetniku. Monotonija je beskrajno ponavljanje istoga, a kada je primijenjena kao postupak, ona se može pročitati kao užitak u trajanju i protoku vremena, što se u Knifera odnosi na njegov pojedinačni proizvod — sliku sa znakom meandra; na njegov cijeli opus — perpetuiranje jednog te istog oblika; i na njegov postupak — dugotrajna strpljiva i slojevita gradnja slojeva crnila u uljenoj ili akrilnoj boji, ili u grafitu. Priroda je ornamenta, također, beskrajna, jer on je uzorak koji se primjenjuje na određenu površinu, prema potrebi, odnosno prema njezinoj veličini. I tu se pronalazi veza s ornamentikom, koja seže i iza imena, i koja ga opravdava.

Citirao sam Kniferove *Zapise* tek kao izvjestan poetički putokaz, a nikako ne kao dokaz konačne presude o značenju njegova djela. Općenito, izjave ovoga, ali i bilo kojega drugoga umjetnika, o sebi i svome opusu, ne treba shvaćati kao misli koje imaju monopol na njegovu interpretaciju. Umjetničko djelo, jednom dano čitaču (odnosno gledaču) živi svoj život. Ono u sebi sadrži kontradikcije i međusobno poništavajuća značenja, a umjetnik koji intenzivno promišlja svoj rad svjestan ih je, te se i sam muči ukoliko ih želi konkretizirati u vlastitu poetiku. Čak i kada je zapisana, ona nije posljednja riječ o nekom autoru, nego tek jedan (pa makar bio i vlastiti, introspektivan) pogled na njegovo djelo, ali također i poziv na dijalog ili na suprotstavljanje.

* * *

Pogledajmo kako je morfologiju meandra protumačio Wilhelm Worringer, u seminalnom djelu teorije likovnih umjetnosti *Apstrakcija i uživljavanje*, iz 1908., govoreći o dva pola ljudskog umjetničkog htijenja, od kojih je cilj svakome istovjetan, a to je omogućiti subjektu koji djelo percipira da se u njemu izgubi, da doživi ono što je autor, slijedeći Kanta, nazvao samozaboravom, isključenjem od aktualnih mu problema i neposredne stvarnosti. Elaborirajući na primjerima iz povi-

12 Knifer, bilj. 9, str. 138.

jesti umjetnosti pretegu apstraktnog ili uživljavajućeg pola, Worringer i ornament shvaća kao umjetnički izraz. O meandru piše:

> U zrelom geometrijskom stilu dolazi tako do čudesnog izjednačenja između elemenata apstrakcije i uživljavanja. Oblici poput meandra i spirale u svojoj su grčkoj realizaciji vrhunci tog nastojanja. Osobito meandar, kojem u usporedbi sa spiralom ipak nedostaje svaka srodnost s organičkim oblicima, pokazuje začudan proces u kojem potreba za uživljavanjem ovladava ukočenom mrtvom linijom, dajući joj život takva intenziteta i mirne ravnoteže kakav je, čini se, rezerviran samo za organički pokret.[13]

Dakle, meandar on vidi kao oblik koji spaja krutost geometrije i fluidnost pokreta. Ponovno se vraćamo na Knifera i njegovu konstrukciju kojom definira svoje umjetničko htijenje: »Osnovni cilj bio je ritam putem minimuma. Ritam na najminimalniji likovni način, koji je kao rezultat sasvim antilikovni«.[14] Uzeo bih drugi dio zadnje rečenice (koji govori o »antilikovnom« rezultatu) s rezervom, jer, iako možda njegovi meandri nisu »likovni« u smislu zapadne realističke tradicije, čini se nategnuto izdvajati ih iz korpusa klasične apstrakcije. Tim više jer je riječ o vrlo promišljenom, konstruiranom znaku, čiju inherentnu dinamiku možemo analizirati posve likovnim, formalnim uvidima, kako je to učinio Worringer u upravo citiranome tekstu. Vratimo li se Worringerovim zaključcima i postavkama o meandru, možemo reći da je to ornament koji spaja zakonitost i pravilnost, kako ih on definira. Zakonitost je onaj cerebralni, geometrijski dio, ili težnja za apstrakcijom, dok je pravilnost onaj organički rast i ritam koji nam omogućava uživljavanje u motiv, odnosno prirodni hod s čijim tijekom se poistovjećujemo. Iz svega izloženoga, mislim da se teorija o apstrakciji i uživljavanju, te tumačenje meandra unutar nje, kao forme koja stoji na njihovu razgraničenju, ni po čemu ne kose s Kniferovim težnjama za postizanjem ritma u minimalnome.

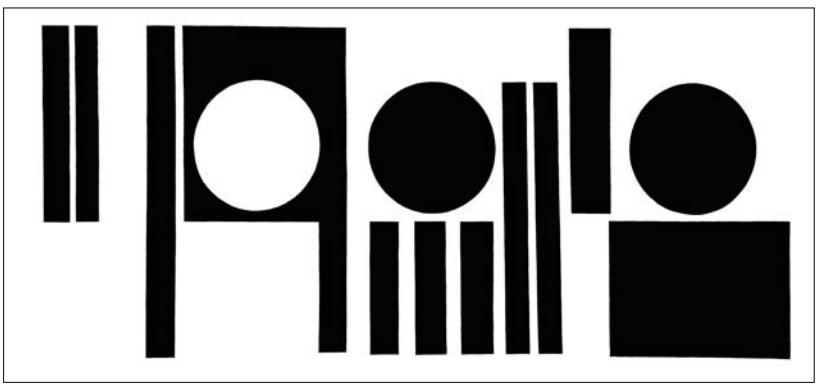
Tu također možemo uvidjeti važnost imenovanja Kniferovih slika meandrima u trenutku kada razmišljamo o njima kao fenomenima slikarstva druge polovice 20. stoljeća, s koordinatama pravca zvanog minimalizam, ili kada ih tumačimo kao pokušaj dopiranja do elementarnih čestica umjetničkoga stvaranja. Ono glavno što je vidljivo na tim slikama, tek je ponekada doslovni meandar, antički grčki orna-

13 Wilhelm Worringer, *Apstrakcija i uživljavanje*; prev. Jasenka Mirenić–Bačić, u: *Duh apstrakcije*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1999., str. 67.

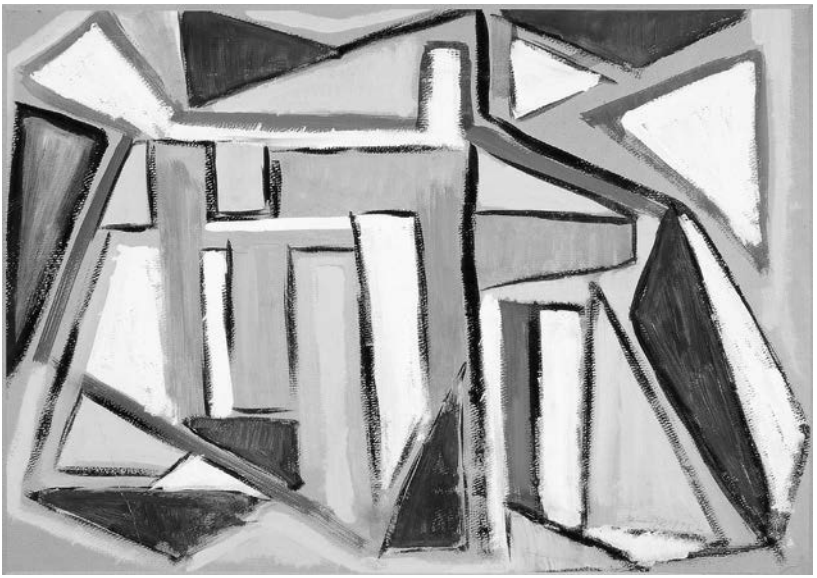
14 Julije Knifer, *Zapisi*; u *Život umjetnosti*, br 35, 1983; pretisnuto u katalogu *Julije Knifer: Bez kompromisa*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2014., str. 137.

ment. No, ono što je zajedničko njegovim djelima i formi meandra, i istovremeno što je na njima najočitije, jeste njihov ritam. Unutar toga ritma pronađeno je ime kompozicija, kroz povijesnu asocijaciju. Zanimljivost meandra je u tome što je za Worringera, u *Apstrakciji i uživljavanju*, taj ornament shvaćen kao razmeđe između dvije instance iz naslova: on upravo svojim ritmom navodi promatrača na uživljavanje, na slijeđenje samoga prikazanog ritma, dok svojom pravilnom, geometrijskom konstrukcijom zadovoljava želju za apstrakcijom, to jest redom koji se udaljuje od naših iskustava organskoga. Možda je i sve ono što interpreti Kniferova djela upisuju u njih, kao »konceptualno« odnosno idejno ili začudno, sve zbog čega taj opus ima toliko velik potencijal za filozofsko promišljanje slike, njezine granice i spoznajne vrijednosti, upravo ono isto što se može naći u karakteru toga povijesnoga lika koji obilježavaju čisti ritam i minimum formalnih sredstava kojima se on postiže. Taj je ritam, zapravo, osnovni sadržaj Kniferovih platna. I on nije nastao tek s meandričnom formom.

Nije teško pronaći primjere oblika meandra i u ranijim Kniferovim apstraktnim kompozicijama, kao i na njegovim figurativnim crtežima iz 1950–tih. To je ritam stepenastoga rasta, prisutan i na Kniferovim kompozicijama s pravokutnicima i krugovima, primjerice na slici *K16a*, iz 1960. godine. Uski se pravokutnici izmjenjuju s debljima, a krugovi daju kompoziciji težinu, upravo monumentalnost kakvu će kasnije predstavljati plohe meandra. Jasno je da je sažimanje geometrijskih likova na ovim platnima dovelo do forme ornamenta o kojoj ovdje govorimo, i da se potom njegovo ime nametnulo po sebi, međutim, može se reći da je i u ovim apstrakcijama ritam meandričan, a ritam je, ističem ponovno, onaj glavni sadržaj Kniferovih slika. Meandričan



Julije Knifer, *K 16a*, akril na platnu, 1960.



Julije Knifer, *Kompozicija*, ulje na platnu, 1952.

ritam ovdje bi značio ne samo izlomljenost jedne plohe, o čemu tu zasada nije riječ jer su na slici odvojeni geometrijski likovi, nego pokret koji je sinkopiran, odnosno predstavlja kretanje sa zadrškom. Ta zadrška na ovim se slikama može osjetiti u nepravocrtnom kretanju percepcije duž platna, u činjenici da su pravokutnici postavljeni okomito na vodoravnom formatu, da slijedeći njihove forme naš pogled ide gore i dolje po platnu. Dizanje i pad, koji konstruiraju ritam slike i njezinu kompoziciju, također su osnova ornamenta meandra. Već smo spomenuli da Worringer u njegovom pokretu i geometričnosti vidi spoj apstrakcije i uživljavanja. Međutim, treba istaknuti i meandrične, ili pseudomeandrične kompozicije, ili takva mišljenja slike u starijim Kniferovim djelima.

Godine 1952. ovaj umjetnik radi niz crteža u ugljenu i pastelu, kao i gvaševa pod nazivom *Stenjevec*. Motiv na njima je uvijek isti — crkveni toranj crkve svetoga Nikole u tom prigradskom naselju (danas zagrebačkoj gradskoj četvrti), i nekoliko kućica oko nje. Dinamika ovih ostvarenja u sebi sadrži također formu meandra: volumen tornja uzdiže se iz volumena okolnih kućica i naznačene plohe vegetacije, a ritam slike, zahvaljujući njemu, u sebi sadrži već spomenuto vertikalno uzdizanje i spuštanje. Meandar je, općenito uzevši, kretanje uspostavljeno na temelju razlike u naravi vertikala i horizontala koje slijede



Julije Knifer, *Stenjevec,* crtež na papiru, 1952.

jedna drugu nadovezujući se, pokret baziran na njihovoj izmjeni i ravnoteži. Za osnovni oblik meandra je važno da su njegovi dijelovi koji se vizualno spuštaju i dižu spojeni, da čine jednu plohu. To je Knifer postigao organizirajući svoje apstrakcije oko godine 1960. Ovdje je upravo i dosegnuo ono što je Worringer nazvao granicom, dodirnom točkom apstrakcije i uživljavanja. S jedne strane tu je racionalni instinkt koji svijet podređuje pravilnostima. Kako piše Worringer: »[primitivni apstraktni umjetnik] jer je izgubljen i duhovno bespomoćan među stvarima vanjskoga svijeta, jer u odnosima i promjenama pojava vanjskoga svijeta osjeća samo nejasnoću i slučajnost, zato je kod njega tako jaka težnja da stvarima vanjskoga svijeta oduzme njihovu slučajnost i nejasnoću, da im u slici svijeta podari zakonitost«.[15] S druge je strane težnja za prikazom sustava koji rezonira svojom vlastitom harmonijom: »Aperceptivna djelatnost postaje estetskim užitkom u slučaju pozitivnog uživljavanja, u slučaju suglasja prirodnih sklonosti odjelotvorenja s aktivnošću koju od mene zahtijeva osjetilni objekt«.[16] Dakle, »osjetilni objekt«, to jest slika na kojoj je znak meandra vodi pogled na specifičan način, koji naša svijest percipira pozitivno, ritmički,

15 Wilhelm Worringer, *Apstrakcija i uživljavanje*; prev. Jasenka Mirenić–Bačić, u: *Duh apstrakcije*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1999., str. 25.

16 Isto, str. 15.

dok ukomponirani pravokutnici i krugovi predstavljaju čisti, apstraktni red, ritmiziran i uređen, doduše, ali ipak strog i parceliziran, dakle segmentiran, bez kontinuiteta plohe. S druge strane, krovovi kućica i toranj, koliko god bili geometrizirani i apstraktno uglazbljeni, i koliko god se prividno međusobno nadovezivali, imaju svoj referent na koji se pozivaju u vanjskome svijetu, svijetu izvan slike, odnosno izvan kompozicije koju tvore. Ona spojnica koja je od dva pravokutnika napravila meandar, bila je most između dva spoznajna svijeta, koja je Worringer postavio kao polove naše likovno–estetske percepcije. To je i sam teoretičar ustvrdio u svom već navedenom citatu o naravi toga ornamenta.[17]

* * *

U tom smislu, gledano tradicijski, ali i s obzirom na neke zacrtane parametre spoznaje, »antislika« i »antilikovni rezultat«, ipak bi bile mistifikacije. Mišljenja sam da su te verbalne konstrukcije samo obol vremenu, dug duhu avangarde, čiji je predznak odlučna i herostratska negacija. Prefiks »anti« zvuči kao znak umjetničkog, građanskog neposluha, sukoba s ustaljenim normama, što je uostalom i lajtmotiv i imperativ stvaralaštva u 20. stoljeću, koji je odjekivao u doba nastajanja Kniferovih meandara. To se odnosi i na gorgonaški pokret u cjelini. Povezanost Gorgone i tradicije (za početak, i sama je grupacija svoje ime uzela iz antičke mitologije), kao i njihovo egzistencijalističko nagnuće, aktualno u Europi pedesetih i šezdesetih, koje ih je nagonilo na deklarativni nihilizam, neosporne su činjenice. Tražiti nekakvu »neslikarsku sliku« kako bi se dokazala progresivnost misli i odbacivanje okova zastarjelih odrednica, držim da je pretenciozan pokušaj »nadmišljenja«, ili forsiranog (i nužno neuspješnog) nadilaženja kategorija unutar kojih se odvija naša spoznaja. Jedna zanimljiva Zidićeva konstatacija poziva se upravo na Kniferovo nepobitno *djelovanje u slikarstvu*: rad u slikarstvu kao mediju i njegov rad *kao slikara*: »U slikarskoj praksi Knifer, unatoč trenutcima sustajanja, nikad nije odbacio sliku kao svoje djelatno polje. To znači da je ‘kretanje u smjeru potpunog nestajanja slike’ bila samo konstrukcija; oblik iskušavanja samosvijesti i otporne snage slikarstva«.[18]

17 Vidi bilj. 12.

18 Zidić, bilj. 2, str. 15.

Tumačenje Kniferova meandra kao dinamičko–statičkoga vizualnog fenomena, možemo naći i u »kumskom« tekstu istoga kritičara, *Meandri* u *Razlogu* iz 1961. Autor ovdje na metaforičan način predočava njihovu konstrukciju i njihovo djelovanje na promatrača: »On je izmaštao ovaj stroj pun srca, korak bez posrtaja«.[19] Dakle, i tu, kao i kod Worringera, vidimo slike kontinuiranoga gibanja, zakonitost i geometričnost koje rezoniraju na emotivnoj razini, što je pisca i nagnalo da iskoristi metaforu srca. Nadalje, on nastavlja posve u skladu sa svime što smo o meandru rekli:

> Meandar je statičan onoliko koliko je statičan svaki proizvoljan presjek nekog pokreta — ali ono što nadilazi ustajalost, slutnja je da neće biti moguće govoriti o jednoj slici Kniferovoj, nego samo o mnogima odjednom: meandar se ne ponavlja, on se nastavlja logičnom progresijom ritma koji je unutarnji, nosilački smisao čitave ove egzistencije. Tamo gdje su geometričari dekorativne konstrukcije stvarali umjetni ritam, *ritam iz ruke*, Knifer je bio stvaralac neslobodan, zarobljen: recimo da je onaj ritam u njemu, koji ga je odredio kao čovjeka, slikao njegove slike.[20]

Tu kritičar ističe kontinuitet, odnosno organički trzaj i pokret koji, s formalne razine jedne kompozicije, prelazi na cijeli opus, a s opusa na njegovog stvaraoca. Meandar je znak, životno djelo, čovjek i njegov (osobni, intelektualni, unutarnji, ali i fizički) život. U strahu da ne stupimo na područje mistifikacije, ono što se može reći jest da je ostajući pri motivu meandra (naravno, mutirajući ga ponekada do neprepoznatljivosti, gotovo uvijek, ali ne isključivo, u crnoj i bijeloj boji, s ravnim linijama) Knifer naglasio kontinuirani, »beskonačni« tijek koji taj ornament sugerira, upravo u smislu organičnosti i uživljavanja. Strogost i fluktuacija, na koje je upozoravao Worringer, zajednički su prisutni i sljubljeni u djelu ovoga hrvatskoga slikara.

Ne ostaje nam puno toga više za reći, nego se vratiti na važnost imena. Riječ »meandar« opravdala je teoretsko povezivanje Kniferova djela i antičkoga ornamenta, otvarajući neke mogućnosti njegova razumijevanja. Za kraj bih volio da se prisjetimo kako su, dok je šezdesetih i sedamdesetih Knifer izlagao svoje slike u galerijama Zagreba, Hrvatske i Jugoslavije, te ponekoj izvan granica, njegovi kolege umjetnici u šali znali reći: »ponovno radi svoje radijatore«. Zaustavimo se ovdje i spekulirajmo o tome kakve bi posljedice bile da je Knifer

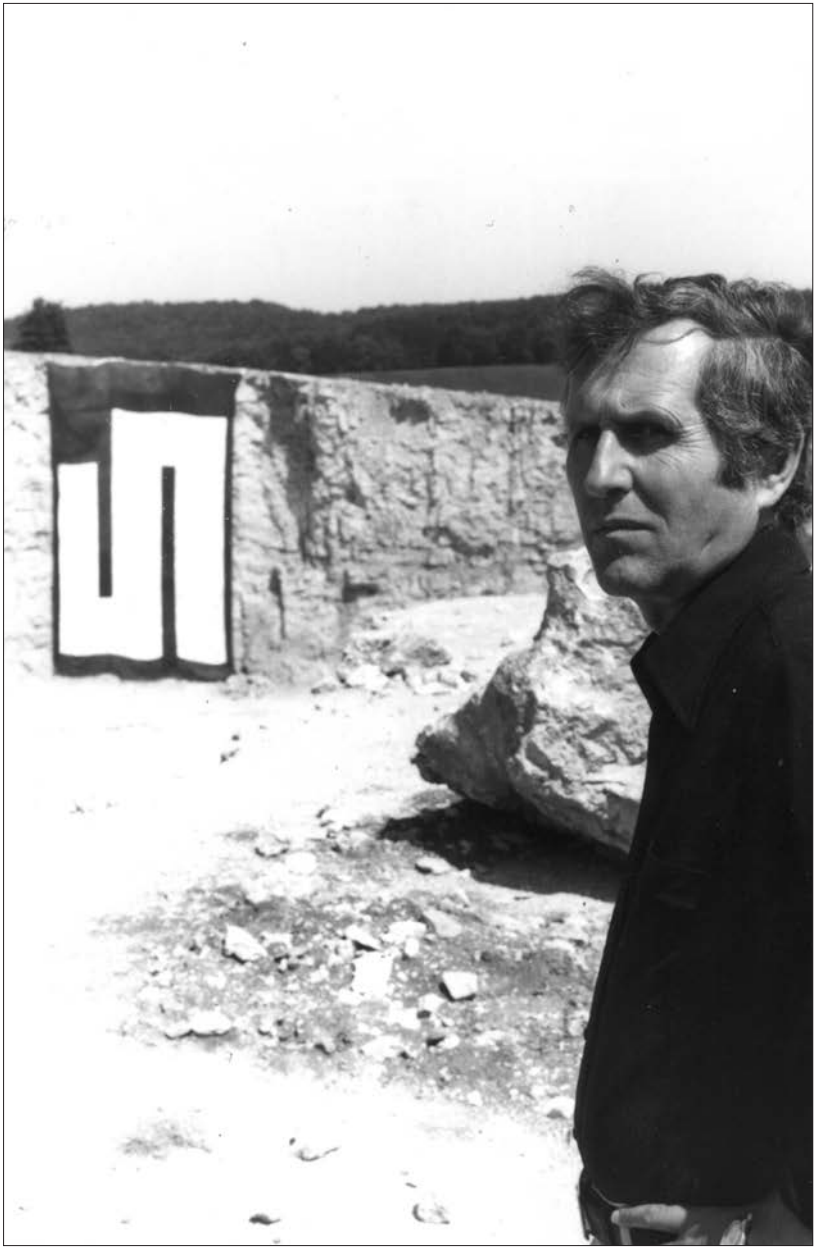
19 Zidić, bilj. 1, str. 83.

20 Isto.

(ostajući pri deklaraciji »antislike«, dakako) prigrlio ime *radijatori*, za svoje kompozicije, ovakve kakve jesu. Unatoč puno manje mistike, i još manjem stupnju apstrakcije negoli to ima ime *meandri* (nasuprot imenu *kompozicije*), pretpostavljam da bi brojni kritičari i teoretičari ponovno našli velik interpretativni potencijal u njihovoj uniformnosti, koja bi se mogla povezati s pojavom centralnoga grijanja kao znakom modernizacije, ali i sa skučenošću novih stanova, s bezličnošću ili s lekurbizjeovskom ljepotom novogradnji (kako vam drago), i tako dalje. Bi li se i onda radilo znanstveno istraživanje o Kniferovu djelu? Ne znam odgovor na to pitanje, ali razmišljanje o njemu možda nam može pomoći da pronađemo odgovor na jedno drugo, već spomenuto pitanje engleskog barda »što je u imenu?«, koje bih, za ovu priliku, nadopunio i nastavkom: »što je u teoriji«?

Drugi dio

Filozofija slike



Julije Knifer, *Arbeitsprozess*, Tübingen, 1975.

Antislika kao koncept

Julije Knifer i samoukinuće umjetnosti u filozofiji

Katarina Rukavina

Uvod

Pojam slike ili prikaza najčešće se povezuje s najstarijom teorijom umjetnosti ili Platonovom teorijom oponašanja (*mimesis*). Prema toj teoriji, zadatak je umjetnosti prikazati stvarnost tako da joj bude što sličnija. Otuda je u hrvatskom jeziku pojam slike moguće izvesti iz pojma sličnosti, gdje sličnost označava prepoznatljivost onoga na što se slika odnosi svojim izgledom. S druge strane, kao što ukazuje Arthur C. Danto, Platonova teorija oponašanja proizašla je iz šireg konteksta njegove metafizike u kojoj materijalna stvarnost oponaša ideje (pravu stvarnost). Materijalne stvari ili pojave oponašanjem ideja čine te ideje prisutnima (re–prezentacija) time što im nalikuju ili sliče, ali istodobno svojom pojavnošću ukazuju na puki privid, tj. činjenicu da prava stvarnost iz prikaza zapravo izostaje. Ta dvoznačnost koja proizlazi iz pojma pojavnosti i pojma oponašanja nalazi se u temeljima nastanka umjetnosti iz čega Danto izvodi njezin opći pojam kao reprezentacije, tj. činjenja prisutnim, no istovremeno i zastupanja nečeg što je odsutno. Tradicionalna je teorija umjetnosti jednostrano naglašavala prvi njezin aspekt ili činjenje prisutnim, unutar kojeg se slika shvaća kao prikaz ili ilustracija, ali pojavom neprikazivačke umjetnosti sve više dolazi do izražaja drugi aspekt reprezentacije — referencija ili zastupanje onog što je odsutno — gdje je sama sličnost nebitna. Modernističke teorije, koje naglašavaju ovaj drugi aspekt, razumijevanje slikarstva temelje na medijskoj autonomiji i morfološkoj specifičnosti slike određenoj čistim likovnim estetskim učinkom. Koncept modernizma koji je u svojoj teoriji pod utjecajem Immanuela Kanta artikulirao američki kritičar i teoretičar umjetnosti Clement Greenberg, uspostavlja se na formalističkom tumačenju slike kao dvodimenzionalne površine na kojoj se komponiraju apstraktni gestualni tragovi boje ili geometrijski oblici, pri čemu tradicionalni pojam prikaza ili reprezentacije postaje tek pretpovijest umjetnosti slikarstva. S tim u vezi nulti

stupanj reprezentacije ne znači negaciju slike, već upravo suprotno, njezinu afirmaciju kao »čistog« ili autonomnog medija gdje »čistoća« znači »samodefiniranje« u smislu kvazi–kantijanske kritike.

Nasuprot tomu, prema Arthuru Dantou »samodefiniranje« umjetnosti u formalističkom tumačenju diskvalificira ona umjetnička djela koja nisu isključivo vezana uz specifična zamjedbena svojstva, odnosno uz njihove morfološke autonomne karakteristike (neodada, fluxus, djelomično pop art, neokonstruktivizam i sl.). Ono što Danto suprotstavlja Greenbergovoj formalističkoj teoriji jest upravo sadržaj: djelo mora posjedovati ono–o–čemu–jest, a to je specifičan odnos prema realnom. Pozivajući se na Hegelovu filozofiju umjetnosti u kojoj Platonova teorija oponašanja doživljava svoj veliki finale, Danto naglašava tzv. nezamjedbena svojstva umjetničkih djela, tj. njihov širi kontekstualni i teorijski aspekt čime se u bitnom revidira i pojam i status umjetnosti.

Kniferova redukcija forme na jedan jedini ponavljani motiv, motiv meandra i njegove varijacije, moguće je sagledati kao tipični primjer visokog modernizma i formalističke definicije slikarstva u Greenbergovu smislu. Usprkos tome, ponavljanje i uporno, gotovo ritualno inzistiranje na jednom motivu ukazuje na određeni stav koji proces nastanka djela pretpostavlja njegovu produktu, odnosno slici. Stvaralački čin se takvim stavom nadaje jednako bitnim, ili čak bitnijim, od njegova rezultata čime se dovodi u pitanje poimanje umjetnosti kao skupa isključivo materijalnih objekata. Iako kompozicijski i vizualno Kniferovi meandri posjeduju estetsku kvalitetu po sebi, umjetnikov čin kao osobita konceptualna strategija postaje sastavni dio njegova izričaja te ga na taj način udaljuje od Greenbergovoga modela modernizma. Utoliko Kniferova antislika predstavlja više koncept nego predmet, čime se dovodi u vezu s onim na što Danto upućuje kod Hegelovoga sazrijevanja pojmovnog: samoukinuća umjetnosti u vlastitoj filozofiji. Prema riječima Sonje Briski Uzelac,

> umjesto pojedinačnih slikarskih djela postavlja se, dakle, procesualnost, izvođenje beskonačnog »rukopisa« oko uzorka koji je u funkciji zastupnika samog subjekta umjetnika, odnosno njegovog stava ili stajališta. Ma koliko u tome imao udjela anarhoidni post–egzistencijalistički osjećaj apsurda, sam koncept anti–umjetnosti bio je upravo presudan jer je negirao konvencionalne (medijske, strukturalne) aspekte slikarstva kao umjetnosti.[1]

Kniferovi meandri upućuju na sasvim osobit autorefleksivni pristup istraživanju prirode slikarstva kojim Knifer među prvima na našim

1 Sonja Briski Uzelac, *Knifer i Kožarić — strategija palimpsesta*; u: *Vizualni tekst — studije iz teorije umjetnosti*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2008., str. 189.

prostorima nagoviješta »iskustvo dekonstrukcije modernizma«. Prateći dosege Greenbergove i Dantoove teorije umjetnosti, ovaj tekst nastoji pokazati da se takav pristup može misliti kao filozofija.

Maljevičev suprematizam

Pojam anti–slike podrazumijeva negaciju slike u njezinu tradicionalnom značenju kao mimetičke, iluzionističke i likovno strukturirane površine pri čemu se sugerira apsolutni izostanak narativnosti, simbolike i pikturalnosti. Ono po čemu Kniferove slike s motivom meandra opravdavaju naziv antislike jest uporaba minimalnih slikarskih sredstava, naglašeni vizualni kontrast crnih i bijelih ploha te jednoličan vizualni ritam. Cilj takvih Kniferovih nastojanja, po njegovim vlastitim riječima, jest uspostavljanje kvalitete čiste »vizualnosti«.[2] Kniferovi meandri, prema tome, predstavljaju amblematski primjer modernističkoga slikarskog postupka.

S obzirom na teoriju slikarstva Clementa Greenberga, modernizam se uspostavlja kao krajnja točka povijesno–umjetničke teleologije:

> Ja izjednačavam modernizam s intenzifikacijom, gotovo s provociranjem tendencije ka samokritici koja vodi porijeklo od Kanta. Kako je on bio prvi koji je kritizirao sama sredstva kritike, ja ovog filozofa smatram prvim pravim modernistom (…) Kant se poslužio logikom da bi odredio granice logike, i, iako je ona tako izgubila jedan dio svoje jurisdikcije, učvrstila je još više svojstva koja su joj preostala.[3]

Specifičnost modernizma po Greenbergu leži u specifičnim metodama jedne discipline kako bi tu istu disciplinu kritizirao, no ne u cilju subverzije, već da bi je još dublje afirmirao u području njezine vlastite kompetencije.[4] Po Greenbergu, takva potreba »samodefiniranja« umjetnosti nametnula se uslijed povijesnog, društvenog i tehnološkog razvoja koji je obilježio devetnaesto stoljeće i koji je prijetio njezinom izjednačavanju s jednostavnom i čistom zabavom ili terapijom, oduzimajući joj bilo kakvu ozbiljniju misiju. Umjetnosti otuda nastoje pokazati kako »vrsta iskustva koju one pružaju ima punovažni značaj koji se ne može postići ni s jednom drugom aktivnošću«,[5] te se svaka grana

2 Julije Knifer, *Zapisi*; Život umjetnosti, br. 35/1983., str. 28–32.

3 Clement Greenberg, *Modernist Painting*; u: Charles Harrison, Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford, 1992., str. 774.

4 Ibid.

5 Ibid.

umjetnosti okreće samokritici i proučavanju prirode svog medija kao onoga jedinstvenog područja što čini njezinu »specifičnu razliku« te tako determinira »čistoću« kao garanciju kvalitete:

> Pridavanje značaja neizbježnoj plohi osnove ostaje najfundamentalniji element procesa pomoću kojih se pikturalna umjetnost kritizira i definira prema modernizmu. Samo je ploha jedinstvena i svojstvena ovoj umjetnosti (…). Ploha i dvodimenzionalnost bile su jedina svojstva koja slikarstvo nije dijelilo ni s jednom drugom umjetnošću. Tako se modernističko slikarstvo prije svega orijentiralo prema plošnosti.[6]

Rani modernizam, začet u francuskom slikarstvu devetnaestog stoljeća nedvojbeno ukazuje na čvrstu kauzalnost u razvoju likovnog izraza prema apstrakciji koju je moguće prepoznati i utemeljiti kao zahtjev za autonomijom umjetnosti, kako u formalnom (u odnosu na tradiciju mimezisa) tako i u društvenom smislu (u odnosu na institucije politike, religije i javnog mnijenja). Vrhunac ranog modernizma dosegnut je stvaranjem prve anti–slike u povijesti umjetnosti, odnosno Maljevičevom radikalnom slikarskom gestom početkom dvadesetog stoljeća kada nastaje »Crni suprematistički kvadrat« (1915.) te »Bijeli kvadrat na bijeloj podlozi« (1918.). Prema riječima samog Maljeviča, umjetnost treba biti beskorisna i nikada ne treba zadovoljavati neku potrebu, ona »više ne želi biti u službi vjere i države, više ne želi ilustrirati povijest običaja, više ne želi znati za predmet kao takav i vjeruje da se može potvrditi bez ‘stvari’ (dakle bez ‘valjanog i provjerenog izvora života’), već u sebi i za sebe«.[7] Bespredmetni svijet slike, odnosno poricanje vizualne reprezentacije te tzv. »novi i pravi poredak« konstituiran u idealu savršene geometrije uvjetovali su Maljevičev suprematizam. Metafizika Maljevičeve anti–slike temelji se na jedinstvenoj sublimaciji forme započetoj u kubizmu, od kojeg se daljnjom redukcijom u svim kasnijim izričajima dolazi do konačnog iščeznuća predmeta. Mondrian tim putem ostvaruje vizualni jezik neoplasticizma, a Kandinski se diktatom »unutrašnje nužnosti« oslobađa predstavljačke ili reprezentacijske umjetnosti, uspostavljajući organičku vrstu apstrakcije. Maljevičevim suprematističkim kvadratima dosegnuta je krajnja točka antinaturalističkog procesa u razvoju apstraktne umjetnosti te konačno izmirenje slikarstva sa svojom idejom ili sa svojom biti, što u zadnjoj konzekvenci po Maljeviču označava ujedno i njegov kraj.

---

6 Ibid., str. 775.

7 Kazimir Maljevič, »Suprematizam kao obrazac ne–prikazivanja«; cit. u: Mario de Micheli, *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, Dokumenti, Matica hrvatska, Zagreb, 1990., str. 254.

Koncept slike–meandra

Komponiranjem meandra u stilu geometrijskog minimalizma kao pravilnih horizontalnih i vertikalnih ploha u kontrastnom odnosu crnog i bijelog, Knifer se od svih hrvatskih umjetnika ponajviše približio Maljevičevoj radikalnoj slikarskoj gesti s početka dvadesetog stoljeća. Prema Ješi Denegriju, »meandar je Kniferov 'crni kvadrat na bijeloj osnovi', kvintesencija njegovog shvaćanja slikarstva i shvaćanja egzistencije posredstvom slikarstva«.[8] Za razliku od Maljeviča, međutim, koji je nakon »Bijelog kvadrata na bijeloj podlozi« prestao slikati suprematističke slike smatrajući da je dosegnuo točku kada daljnji razvoj ideje više nije moguć, Knifer zamisao specifične forme — meandra — iz kojeg stvara pojedinačna djela, ne napušta do kraja života. Iako polazi od naizgled istih premisa kao i Maljevič, »samodefiniranje« umjetnosti o kojem govori Greenberg kod Knifera prelazi granice slikarskog medija. Kniferovi meandri ne mogu se sagledati samo na temelju njihovih specifičnih zamjedbenih svojstava odnosno kao isključivo autonomni morfološki entiteti s nultim stupnjem reprezentacije. Njihovo ponavljanje stvara niz koji se na kraju svodi samo na jedan meandar, na koncept slike–meandra. Štoviše, ne samo da na istom konceptu radi tijekom čitavog života kroz svoje minimalističko slikarstvo, već slike–meandre u vlastitim *Zapisima* prevodi u minimalistički tekst ili, prema riječima Zvonka Makovića, upravo u formulu:

> Kao što slikom–meandrom iskušava jezik slike, tako ovim zapisima ispituje mogućnosti verbalnog jezika. Upravo je po tome njegova djelatnost, u tako često spominjanim godinama 1959. i 1960., bila na stanovit način preuranjena. Tek se naredna generacija umjetnika, naime, radikalno okrenula problematiziranju medija, prišla lingvističkom nivou i s te pozicije učinila vrlo značajne rezultate.[9]

Od 1960. godine, kada Knifer dolazi do forme meandra, ona postaje prepoznatljiv znak Kniferove umjetnosti što ga bitno izdvaja od svih ostalih ranijih ili kasnijih umjetnika geometrijske apstrakcije. Prema vlastitu svjedočenju, Kniferov prvobitni cilj bio je načiniti anti–sliku procesom reduciranja oblika i sadržaja krajnjim kontrastima i krajnjim ritmom pri čemu je išao do apsurda kao jednoga sasvim određenog oblika slobode.[10] Došao je do meandra — oblika između dva krajnja minimuma koji su istodobno i maksimumi, crne plohe i bijele plohe,

8 Ješa Denegri, *Geometrijske tendencije u hrvatskoj umjetnosti*; Logos, Split, 1985., str. 40.

9 Zvonko Maković, *Zapisi Julija Knifera*; Život umjetnosti, br. 35/1983., str. 27.

10 Julije Knifer, *Zapisi*; Život umjetnosti, br. 35/1983., str. 34.

te krajnjih mogućih ritmova između vertikala i horizontala. Kako dalje tvrdi u svojim »Zapisima«, meandar nije bio stvar izbora, nego dio određenog procesa — da bi dobio ili došao do ritma, zaustavio se na meandru:[11]

> Definitivne plohe (slike) samo su završni oblik jednog pod–procesa koji je dio cjelokupnog procesa odvijanja toka koji je nazvan meandar. To što ja radim nije dekoracija, ukras ili estetika. Za mene je to niz činjenica koje čine meandar, ili niz meandara koji su na kraju ipak samo jedan meandar. Niz od mojih ploha (slika) zapravo predstavlja niz identičnih definicija.[12]

Forma meandra, drevnog antičkog ornamenta, jest oblik od kojeg Knifer nije krenuo, već je do njega stigao[13] »i upravo u tom trenutku čvrsto povjerovao u smisao ovog znaka i spremno prihvatio identifikaciju s njim«.[14] Motiv meandra kao plastički artikulirana forma svojom vizualnom pročišćenošću i radikalnim redukcionizmom progovara vlastitim jezikom, *govori sebe* kao samooznačavajuće djelo. Stroge pravokutne i pravocrtne forme u crnom i bijelom i njihov međusobni odnos proizvode oblikovno funkcioniranje djela, što se ostvaruje kao ritam. Upravo ritam — i to »ritam na najminimalniji likovni način, koji je kao rezultat sasvim antilikovni« — navodi da meandar shvatimo kao koncept, mentalnu kategoriju ili štoviše kao oblik slobode u realnom mediju prostora. Otuda motiv meandra u Kniferovoj interpretaciji postaje formula koja se upornim i ustrajnim ponavljanjem transformira u oblik umjetničkog čina:

> Moje slikarstvo je u neku ruku način mojega ponašanja. Ne želim mijenjati svijet, kulturu, civilizaciju ni, posebno, odnos prema umjetnosti. Vjerujem da su moje slike ponešto mimo klasičnog shvaćanja slikarstva, no to je posljedica moje slobode mišljenja i shvaćanja ili uopće moje slobode kao čovjeka. Slikarstvo mi je pomoglo da se moralno i duhovno oslobodim, pa zbog toga to slikarstvo i ne može biti zarobljeno građansko slikarstvo. Likovne umjetnosti išle su i dalje u vlastito oslobađanje i oslobađanje ljudi i stvaralaca. Ja ne znam jesam li ponešto u slikarstvu oslobodio, ali znam da sam sebe oslobodio pomoću slikarstva.[15]

---

11 Ibid.

12 Ibid., str. 29.

13 Ješa Denegri, op. cit., str. 41.

14 Ibid.

15 Julije Knifer, op. cit., str. 34.

Antislika i kraj umjetnosti

Postupak meandriranja Knifer provodi u različitim tehnikama od olovke do ulja na platnu, kolaža i murala, a započinje ga kao član i suosnivač Gorgone, kontroverzne i neformalne grupe umjetnika i intelektualaca koja počinje djelovati u Zagrebu krajem pedesetih godina prošlog stoljeća (1959.–1966). Kao što znamo, u hrvatskoj umjetnosti pedesete godine su obilježene procijepom između Istoka i Zapada, napuštanjem socijalističkog realizma te sve većim približavanjem aktualnoj visoko–modernistički orijentiranoj umjetnosti, što ponajprije pratimo u slikarstvu Ede Murtića, radikalnoj geometriji zagrebačke grupe EXAT 51, te u pojedinačnim enformelističkim postupcima umjetnika poput Ive Gattina ili Ferdinanda Kulmera. U isto vrijeme u svijetu nastaju djela apstraktne umjetnosti koja predočavaju samorazvoj ili evoluciju umjetničko–estetskog formalizma zadržavajući visok stupanj vizualne autonomije i formalističkog esteticizma. Njihov samorazvoj se kreće prema individualnim pristupima koje je moguće prihvatiti i razumjeti samo posredstvom interpretacije samih umjetnika (Ad Reinhardt, Jackson Pollock i sl.) ili kritike (Clement Greenberg), što istodobno prati konsolidiranje moći institucija u sveprožimajuću industriju kulture. Tzv. visoki modernizam postaje dominantna internacionalna kultura gdje se ideal ranog modernizma za autonomijom umjetnosti paradoksalno rasplinjava uspostavljanjem kulturne industrije i tržišta umjetnosti nakon čega, prema riječima Petera Bürgera, umjetnost jednostavno više nije moguća. Bürger ovakav stav objašnjava neuspjehom glavne ideje avangarde — dokidanja institucije umjetnosti. Glavna intencija umjetničkih postupaka povijesne avangarde bila je dokidanje umjetnosti u Hegelovom smislu riječi: smrt umjetnosti ne znači njeno uništenje, već prijenos u životnu praksu gdje, premda u promijenjenom obliku, ostaje sačuvanom.[16] Prihvaćanjem *ready–madea* kao predmeta dostojnog izlaganja u muzeju, provokacija, koja je obilježila avangardu, prelazi u svoju suprotnost: ovaj čin ne osporava umjetničko tržište, već mu se štoviše priklanja. S tim u svezi, Giulio Carlo Argan će tezu o kraju umjetnosti formulirati kao rascjep između umjetničkog i estetskog:

> U ovom trenutku kriza umjetnosti, koje se simptomi već dugo zamjećuju u uznemirujućem porastu, dosegla je graničnu točku, ili, kako se kaže, točku nepovrata. Ne pitamo se više može li ili ne doći do smrti umjetnosti što ju je Hegel navijestio otprilike prije stoljeće i pol, nego je do nje već došlo ili tek dolazi.

16 Usp. Peter Bürger, *Teorija avangarde*; Antiarbarus, Zagreb, 2007., str. 65.

> Uvjereni smo također da se smrt umjetnosti nije zbila niti će se zbiti onako kako je predvidio filozof, kao konačno sublimiranje i rastvaranje u uzvišenom području znanosti i filozofije, apsolutnog duha. Umjetnost je mrtva ili umire zato što se našla u opreci, sadašnjim kulturnim sustavom, s civilizacijom našeg stoljeća. Objektivno je provjerljiva suprotnost između sustava tehnika umjetnosti i sustava industrijskih tehnika; ali kako je tehnologija samo jedna sastavnica sustava, suprotnost se ne ograničuje na razmimoilaženje, natjecanje, možebitnu nesukladnost dvaju tehnoloških sustava. I doista je nalazimo na drugim razinama: ekonomskoj, društvenoj, političkoj, moralnoj. Umjetnost, kao takva, nije više sastavnica kulturnog sustava: ne samo da se tip vrijednosti koje je ona ostvarila ne može uklopiti u novi sustav vrijednosti, nego bi ga, kad bi u nju bio pripušten, doveo u opasnost.[17]

Rastakanje ideje o autonomiji umjetnosti ujedno označava početak raspadanja epohe modernizma. Teze o kraju slikarstva, koje pratimo od Maljevičeva koncepta antislike, u neoavangardi dobivaju nova i dodatna značenja: propitivanje pojma i mogućnosti umjetnosti u »doba njezine tehničke reproduktibilnosti« i tržišne potrošivosti generirat će s jedne strane pop art, novi realizam, hiperrealizam i sl., a s druge strane proširenje umjetnosti izvan granica predmetnosti: u područje jezika, ponašanja, prirode, teorije i filozofije. U kasnom modernizmu osnažuje ekonomska moć umjetničkih institucija i institucija kulture, ali istovremeno i otpor prema njima od strane umjetnika. Umjetnost postaje višedisciplinarno područje djelovanja čija plastička i oblikovna praksa obuhvaća etičku i antropološku problematiku, pa i odgoj i politiku (Joseph Beuys). Napuštaju se ideje o progresu i linearnoj putanji povijesti umjetnosti koja je dovela do konceptualne apstrakcije, nakon čega slijedi post–doba. Ili, riječima Zdenka Rusa:

> Pobuna, etički angažman umjetnosti u svijetu amoralnog materijalizma opsjednutog efikasnošću i uspjehom, dosljedno revolucionaran stav protiv iskušenja i navika konformizma, eksperimentalnost — još su neke od strukturalnih karakteristika »herojske« faze moderne umjetnosti koja je, možda, deklaracijom siromaštva (arte povera), kao odgovor društvu izobilja, učinila puni krug.[18]

Kniferova antislika korespondira s ranim postenformelnim razdobljem kada se na američkoj umjetničkoj sceni javlja postslikarska apstrakcija (*postpainterly abstraction*) i apstrakcija tvrdih rubova (*Hard Edge*), a u Europi nastaju monokromi Yvesa Kleina i akromi

17 Giulio Carlo Argan, »Umjetničko i estetsko«; Život umjetnosti br. 78/79/2006., str. 66.

18 Zdenko Rus, *Slikarstvo, egzistencija, apstrakcija*, Logos, Split, 1985., str. 74.

Piera Manzonija.[19] Enformel i apstraktni ekspresionizam pripadaju prethodnom razdoblju u kojem je prevladavao poslijeratni duh egzistencijalizma. Prema Zdenku Rusu, egzistencijalne poetike u umjetnosti su zapravo referencijalne, odnosno nikada nisu posve apstraktne (»mentalističke«).[20] Slika akcije ili apstraktnog ekspresionizma apstraktna je utoliko što nije prostor u kojem se stvara neki prisutan imaginaran predmet. Ona reprezentira egzistencijalni prostor i gestu kao vidljiv trag postojanja i vitalno–tjelesne biti samog umjetnika. Jackson Pollock, podsjeća Rus, doslovno stupa u sliku:

> Egzistencijalna svijest svagda je intencionalna, svagda je svijest o nečem. Intencionalnost je istinska drama života svijesti. Sve strukture ljudskog bića — tijelo, emocije, imaginacija, odnos s drugima — razumije se samo polazeći od njihove intencionalne osnove. Intendirati znači rasprskavati se, rasipati se, transcendirati se prema tamnoj neprozirnosti svijeta. Biti znači rasprsnuti se u svijet, bivstvovati kao svijest–u–svijetu. Analogno tome, slikati znači biti–u–slici.[21]

Reakcija na enformel i apstraktni ekspresionizam unutar apstraktne umjetnosti zasnivala se na reminiscenciji ideja ruskog konstruktivizma i nizozemskog neoplasticizma, tj. povratku razumu, nasuprot čistoj, fenomenološkoj intencionalnosti, tj. naglašavanjem područja izvan doživljajnosti. Ta reakcija odvijala se na liniji scijentifikacije i socijalizacije umjetnosti s jedne strane, čijem su razvoju u međunarodnim razmjerima na domaćoj umjetničkoj sceni pridonijele Nove tendencije. Umjesto ekspresionizma i egzistencijalne drame pojedinca, još jednom se javlja univerzalizam metafizike, sada u obliku znanosti i tehnologije.[22] S druge strane, još u vrijeme dominacije lirske apstrakcije i akcijskog slikarstva, javlja se *Logic Painting* nasuprot *Action Painting*. Ovaj pokret, koji se odnosi na pravce postslikarske apstrakcije, slikarstvo tvrdih rubova, slikarstvo obojenog polja i monokromno slikarstvo te njihove sljedbenike, zagovara logiku, uređenost i usredotočenost slikarskog postupka:

> *Logic Color Paintings* i njihovi brojni sljedbenici odbacuju automatizam, slučajnost slikanja, što uništava svako logičko, analitičko značenje umjetnosti. Propagiraju racionalnu mehaniku slikanja koja omogućuje kontrolu konkretnih, logičkih motiva umjetničkog procesa. Okreću se analitici funkcije umjetnosti i njenim proceduralnim sredstvima. Nastoje osloboditi jezik umjetnosti svih sim-

19 Ješa Denegri, op. cit., str. 41.

20 Zdenko Rus, op. cit., str. 63.

21 Ibid.

22 Ibid., str. 66.

> boličkih, psiholoških i ekspresivnih primjesa i lingvistički istraživati strukturalne datosti. Nema raspršivanja i fragmentarizacije; slikaju jednostavne, monolitne i monokromne forme. Umjetnost i život dva su apsoluta koji se ni u čemu ne dodiruju.[23]

Iako su elementi enformela i egzistencijalizma u velikoj mjeri odredili umjetnost grupe Gorgona, ona ih na osobit način prevladava i okreće se drugačijim strujanjima koja su otvorila put konceptualnoj umjetnosti. Knifer sudjeluje u prvim prodorima Novih tendencija: sudionik je na izložbama *Art abstrait constructif international* u Parizu 1961. i *Konstruktivisten* u Leverkusenu 1962.[24] Ipak, njegova geometrija ne proistječe iz racionalnosti matematike i programiranih istraživanja, već je srodnija odjecima duhovnosti Maljevičeve čiste bespredmetnosti u pravcima postslikarske apstrakcije. Da je svjestan problemskog konteksta, Knifer svjedoči ovim iskazom:

> Godine 1959. i 1960., kad sam približno naslutio što želim, motiviran idejom stvaranja anti–slike, krenuo sam metodom radikalnog reduciranja sredstava, uz pomoć kojih sam, u procesu postupka nastajanja Slike na putu do anti–slike, nastojao izazvati krajnje kontraste pomoću crnog i bijelog i krajnje moguće ritmove pomoću vertikala i horizontala. Oblici stvoreni u procesu rada, od poticaja i primarne ideje do fizičkog nastajanja Slike, sugerirali su tok (odvijanje) u obliku meandra, funkcija kojeg nije ni filozofska, ni pikturalna, a ponajmanje dekorativna, jer ona je samo vizualna. Crno i bijelo su istodobno minimum i maksimum (…).[25]

Kao i ostale protokonceptualne gorgonaške strategije, Kniferovi meandri–slike idu korak dalje te pogotovo u našoj sredini predstavljaju sasvim novo shvaćanje umjetnosti. Grupa umjetnika okupljenih oko anti–časopisa Gorgona[26] prihvatila je konceptualni i misaoni način slobodnog izražavanja bez manifesta i formalnog određenja umjetničkog rada, ne nastojeći svojom umjetnošću mijenjati ni svijet ni društvo. Usprkos raznovrsnim poetikama njezinih članova, Gorgona se razlikuje od ostalih istodobnih umjetničkih shvaćanja ponajprije po svjetonazoru »koji je u osnovi spiritualan, kontemplativan, metafizič-

---

23 Ibid., str. 67.

24 Usp. Ješa Denegri, op. cit., str. 39.

25 Julije Knifer, Katalog izložbe u Galeriji Nova, Zagreb studeni–prosinac 1976., cit. u Ješa Denegri, *Geometrijske tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, str. 42.

26 Pored Julija Knifera, grupi su još pripadali slikari Marijan Jevšovar, Josip Vaništa i Đuro Seder, kipar Ivan Kožarić, teoretičari umjetnosti Matko Meštrović i Radoslav Putar, arhitekt Miljenko Horvat te teoretičar i umjetnik Dimitrije Bašičević Mangelos.

ki, pesimistički i nihilistički«,[27] te po umjetničkoj praksi koju razumije i tematizira kao način postojanja. Za razliku od zatvaranja umjetnosti u usko profesionalne i medijske okvire koje obilježava umjetnost visokog modernizma, Gorgonaši uvode umjetnost stvaranja ideje, knjigu kao djelo umjetnika, uporabu jezika kao medija, ponašanje kao estetsku kategoriju, druženje i okupljanje umjetnika kao umjetnički čin/djelo. Djelovanje grupe uglavnom je privatnog karaktera te se ostvaruje kroz koncepte, projekte i različite oblike međusobne umjetničke komunikacije, uključujući umjetničko komuniciranje putem pošte te se odvija u svjesno izabranoj »izvaninstitucionalnoj tišini, društvenoj izolaciji i širem neprepoznavanju radikalne umjetničke reakcije na umjetničku i životnu zbilju koja ih okružuje«.[28] Gorgona djelomično i zato nije bila poznata javnosti te se interes za Gorgonu počinje javljati tek nakon prestanka djelovanja, retrospektivom u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1977., te objavljivanjem prvog teksta o Gorgoni za katalog izložbe koji je napisala Nena Dimitrijević pod nazivom »Gorgona — Umjetnost kao način postojanja«. U tekstu autorica konstatira: »Skupovi Gorgone bili su oblik kreativnog i duhovnog pražnjenja, grupa se okupljala motivirana jedino intelektualnim i duhovnim srodstvom, sličnim sklonostima i interesima, bez obaveze stvaranja umjetničke produkcije bilo kakve vrste«,[29] te tvrdi kako je grupa više postojala nego djelovala. Umjetnost Gorgone svodi se na eksperimentiranje i slobodu, ali slobodu koja nema svakodnevne političke konotacije ni veze s političkim i društvenim pokretima, odnosno političkim svrstavanjem. U skladu s tim, »*Gorgonsko ponašanje* je, zapravo, sasvim namjerno, dalekosežna strategija tihog promatranja koje je naizgled pasivno, ali u biti to je uporan i prkosan otpor koji se provodio u ime slobode pojedinca«.[30]

Protokonceptualna i neodadaistička duhovna klima koja je u Gorgoni prevladavala bitno je odredila Kniferov rad: sklonost prema dematerijalizaciji objekta te »prema monokromiji, fluxusu, minimalizmu, 'šutnji' kao umjetničkoj intenciji, s anticipacijama mentalnih pristupa što će se tek kasnije očitovati u pojavi konceptualne umjetnosti (*Art*

27 Ibid., str. 38.

28 Sonja Briski Uzelac, »Knifer i Kožarić — strategija palimpsesta«; u: *Vizualni tekst — studije iz teorije umjetnosti*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2008., str. 185.

29 Nena Dimitrijević, »Gorgona — umjetnost kao način postojanja«; u: *Gorgona. Protokol dostavljanja misli,* ur. Marija Gattin, knj. 2., Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002., str. 63.

30 Iva Stefanovski, *Gorgonski duh Julija Knifera*; http://www.zarez.hr/clanci/gorgonski–duh–julija–knifera.

as Idea)«.[31] Kniferovi meandri nisu samo slike. Oni su rezultat sasvim osobitog pristupa istraživanju prirode umjetnosti koja prelazi granice svog medija i uspostavlja se kao umjetnički čin koji će se tek kod nekih drugih umjetnika osloboditi proizvodne funkcije, proširiti umjetnost u egzistencijalna područja i područja duhovnih i teorijskih učenja te negirati razliku između umjetnosti i života: »Moj put nije ni progresivan ni regresivan. Kod mene nema razvoja ni napredovanja. Područje bavljenja tim poslom rezervirao sam za svoju slobodu i uvijek sam smatrao da je to oblik zapravo moje jedine slobode. Jedini pravi oblik moje slobode«.[32]

Samoukinuće umjetnosti u filozofiji

Fenomen »čišćenja«, snažno prisutan u modernoj umjetnosti, Greenbergova teorija ističe kao temeljni princip njezina razvoja. Poriv za razvojem formalnih elemenata jezika umjetnosti i autonomije znaka te oslobađanje od referencije i odmak od reprezentacije objašnjeni su kao posljedica »samodefiniranja« umjetnosti uopće, ali i svake umjetnosti posebno, kojim bi se trebalo eksponirati i učiniti jasnim ono što je čini jedinstvenom i nezamjenjivom, a to je po Greenbergu medij.[33] Ploha i dvodimenzionalnost jedina su svojstva koja određuju sliku i razlikuju je od ostalih medija, no ujedno su i njezini ograničavajući uvjeti, ono čemu se »jedna površina koja nosi znakove mora potčiniti da bi bila prihvaćena kao djelo«. Priznavanje vlastitih granica kao normi i konvencija koje čine bit samog medija ujedno znači produbljivanje njegovih mogućnosti i kompetencija te uspostavljanje autonomije, sposobnosti medija da sam sebi bude zakon u smislu kantovske kritike. Moderno je slikarstvo, po Greenbergu, zato orijentirano prema plohi. Susljedno tome, apstraktna slika nije napustila predstavljanje ili reprezentaciju iz principa, već je iz principa napustila predstavljanje prostora koji mogu zauzimati prepoznatljivi objekti u tri dimenzije, što ulazi u medij skulpture i njoj svojstvene autonomije. Apstraktna slika posljedica je »samokritike«, čišćenja i oslobađanja slikarstva od svega onog što bi mu moglo biti zajedničko s drugim medijima.[34] Prema

31 Ješa Denegri, *Geometrijske tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, str. 38.

32 Julije Knifer, *Zapisi*; str. 29.

33 Usp. Clement Greenberg, *Modernist Painting*; u: Charles Harrison, Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford, 1992., str. 774.

34 »Realistička i iluzionistička umjetnost su rastavljale medij služeći se umjetnošću da bi prikrile umjetnost. Modernizam se služi umjetnošću da bi dao značaj umjetnosti. Limiti koji čine medij slikarstva — ravna površina, forma osnove, svojstva pigmenta — su od strane starih majstora

tome, nulti stupanj reprezentacije ne znači negaciju slike, već upravo suprotno, njezinu afirmaciju kao »čistog« ili autonomnog fenomena. Najapstraktnija forma prikazivanja u slikarskom mediju jest najčišća manifestacija slike kao takve, emanacija njezine čiste ontološke biti. Dok Maljevič ovdje završava svoje istraživanje, Knifer ga započinje — on želi »početi od suštine«.[35]

Uza sve elemente modernističkog redukcionizma meandra, Greenbergova se teorija pokazala nedostatnom za razumijevanje Kniferove umjetničke intencionalnosti. »Samodefiniranje« moderne umjetnosti Greenberg objašnjava pomoću medijske i morfološke specifičnosti djela određene čistim likovnim estetskim učinkom. Vizualni poredak meandra pripada geometrijskoj apstrakciji čija se likovnost obično smatra uzorom racionalnosti, mjere, pravilnosti, uređenosti što predstavlja plod pribranosti i promišljanja, mentalne aktivnosti, ali i krajnje duhovne slobode.[36] S druge strane, apsurd — svakoj logici suprotan pojam — Kniferu je veoma važan. Prema riječima Zvonka Makovića,

> slikar Julije Knifer postavlja pred nas dvostruki problem. Prije svega relativiziranjem vremenskog slijeda, štoviše nekog oblika uobičajene umjetničke evolucije, on nas dovodi na brisani prostor u kojem ne vrijede konvencije na koje smo navikli. Dovodi nas možda do pozicije apsurda. Sam je u istim komentarima vlastita djela zapisao kako mu je apsurd veoma važan, budući da u njemu vidi oblik slobode. Znamo li isto tako da se Kniferovo stvaralaštvo kreće od svojih početaka do danas u variranju jedne iste ideje, stroge i krajnje precizne, tada i apsurd i pitanje evolucije ima zaista posebno značenje. Moglo bi se, naime, reći kako se Kniferovo slikarstvo odvija u neprestanom vraćanju, u ponavljanju. On briše evolucije, briše stilske mijene i kroz vrijeme nastoji uspostaviti istu onu eskalaciju jednoličnosti i monotonije koju je ugradio u svaku pojedinačnu sliku, svaki crtež.[37]

Uz ovaj *anarhoidni, post–egzistencijalistički osjećaj apsurda* što ga već odmiče od paradigme visokog modernizma, Sonja Briski Uzelac u Kniferovu radu naglašava istraživanje prirode umjetnosti koje nije išlo u arganovskom projektivnom smislu, kao u nešto kasnijoj pojavi No-

---

smatrani negativnim faktorima o kojima je trebalo samo indirektno ili implicitno voditi računa. Modernističko slikarstvo je počelo smatrati ove iste limite pozitivnim faktorima o kojima treba otvoreno voditi računa. (…) Slijedeći ovaj napor, a ne, ponavljam, pokušavajući istisnuti figurativno ili »literarno«, slikarstvo je postalo apstraktno«. Ibid. str. 776.

35 »Htio bih početi od suštine. Kao moje slike koje sam počeo pedesetih, radio šezdesetih i radim do danas«. Julije Knifer, *Zapisi*; str. 29.

36 Julije Knifer, ibid.

37 Zvonko Maković, *Julije Knifer*; Zagreb: Meandar, 2002., str. 9.

vih tendencija, već pomoću »drugostupanjskog diskursa« i »teorijskog objekta«.[38] Briski Uzelac ovakav pristup tumači kroz konceptualizirani pojam »autora«, odnosno

> pojam »subjekta umjetnosti« čija konceptualna ili pro–teorijska praksa predočava postupke i proces stvaranja umjetničkog djela i funkcioniranja umjetnosti kao vlastiti sadržaj. Otuda se bespredmetnost (u znaku Maljevičeva oslobađanja slikarstva od tereta predmetnosti kada *Crni kvadrat na bijeloj podlozi* »nije prazan kvadrat, nego osjećaj odsutnosti predmetnosti«), nepostojanje »zaokruženog« umjetničkog djela ili bezdogađajnost (John Cage, Fluxus, grupa Azimouth itd.) pokazuju kao prisutnost tragova procesa iz kojih se on može konceptualno rekonstruirati i eksplicirati.[39]

Estetiku performativnosti i Mirela Ramljak Purgar postavlja kao ono bitno u rukopisu Julija Knifera. Procesualnost, po autorici nezaobilazna kategorija za rad ovog umjetnika, briše granicu između objekta i aktivnosti njegova stvaranja.[40] Prema Ramljak Purgar, meandar je veza »akcije i misli, kretanja i zaustavljenosti, smisla i onoga što ostaje izvan njegova dosega«.[41] Između tzv. konstativnog i performativnog, između imperativa spoznaje i imperativa čina u Kniferovu radu, autorica pronalazi slobodu.[42]

Navedenim tumačenjima zajedničko je isticanje tzv. nezamjedbenih svojstava meandra čija nam se uloga u razumijevanju antislike čini neprijepornom. Tek svojim nezamjedbenim svojstvima (zapisima, ponavljanjem, pribranošću, apsurdom, duhovnom slobodom, načinom postojanja itd.) antislika se samoukida kao slika. Budući da nije čisti vizualni fenomen, meandar prelazi konvencionalne aspekte slikarskog medija koji se temelje isključivo na zamjedbenim svojstvima i time na osobit način najavljuje »okončanje modernizma«. Budući da je Arthur Danto prvi koji eksplicitno progovara o nezamjedbenim svojstvima umjetnosti, njegova teorija nadaje se kao mogući horizont mišljenja za razmatranje Kniferovog meandra već time što antislika i samim pojmom ukazuje na nezamjedbeno.[43]

Zasnivajući svoju filozofiju umjetnosti na najstarijoj teoriji umjetnosti — Platonovoj teoriji oponašanja — Arthur Danto nastoji odgo-

---

38 Sonja Briski Uzelac, op. cit., str. 182.

39 Ibid.

40 Mirela Ramljak Purgar, »Događaj slike, trag tijela. Estetika performativnosti u slikarstvu Julija Knifera«; Quorum br. 1,2,3/2012., str. 385–415.

41 Ibid., str. 412.

42 Ibid., str. 385.

43 Arthur C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti*; Kruzak, Zagreb, 1997.

voriti na pitanja njemu suvremene umjetničke prakse koja se događa šezdesetih godina u New Yorku i koju se po isključivo zamjedbenim svojstvima, odnosno njezinim morfološkim autonomnim karakteristikama, ne može prihvatiti ni *vidjeti* kao umjetnost. Dantoa posebno zanima čime svoj status umjetnosti opravdavaju djela poput Warhollovih kutija *Brillo* koje su vizualno identične svojim analogonima na policama samoposluga. Nasuprot Greenbergu, čije formalističko tumačenje diskvalificira umjetnička djela koja nisu isključivo vezana uz zamjedbena svojstva, Danto »samodefiniranje« umjetnosti temelji na njezinu specifičnom odnosu prema realnom. Filozofska struktura svakog umjetničkog djela proizlazi iz takve vrste odnosa što pogotovo dolazi do izražaja u suvremenoj umjetnosti: Warhollove kutije *Brillo* naglašavaju bitnost tog odnosa za umjetnost. Greenbergovoj formalističkoj teoriji Danto tako suprotstavlja sadržaj: djelo mora posjedovati ono–o–čemu–jest. Odmicanje od reprezentacije u umjetnosti dvadesetog stoljeća on tumači pozivajući se na Hegelovu filozofiju. Moderna umjetnost se sve više okreće refleksiji i mišljenju te sve više napušta osjetilno izražavanje Ideje. Istovremeno, filozofija i znanost o umjetnosti igraju sve veću ulogu u pitanjima umjetnosti. Prema Hegelu, povezanost tih dviju činjenica, naime poduhovljenja umjetnosti i nastanka estetike, jest pokazatelj kraja umjetnosti: ona transcendira mogućnost adekvatnog izražavanja svoga duhovnog sadržaja pukom osjetilnom reprezentacijom (koja je kao takvu određuje), te stoga zahtijeva pojmovnu refleksiju. Samopropitivanje i samodefiniranje umjetnosti u dvadesetom stoljeću Danto tako razumije kao hegelovsko sazrijevanje pojmovnog čija su krajnja točka Warhollove kutije *Brillo*. Pojavom postmoderne umjetnost se vratila sebi, svojem pojmu, odnosno vlastitoj filozofiji koja je kompatibilna sa svime što jest umjetnost ili koja umjetnosti, u krajnjoj konzekvenci, ostavlja mogućnost filozofiranja ili ne–filozofiranja:[44] »Purizam i modernizam doista su išli ruku pod ruku. Greenberg je u tome bio u pravu. Ali okončenjem modernizma umjetnost je mogla biti upravo onoliko 'nečista' ili 'prljava' koliko su to umjetnici željeli. Tek onda kad su to spoznali, a to se u prvom redu dogodilo kod samih umjetnika, mogla je započeti prava filozofija umjetnosti«.[45]

Prema Dantou, postmoderna umjetnost susreće filozofiju na pola puta, tako da je moguće — filozofirajući — govoriti o *umjetnosti po*

44 Arthur Coleman Danto, »Filozofija i suvremena umjetnost«; Život umjetnosti, br. 67/68, 2002., str. 127.

45 Ibid., str. 125.

sebi.[46] Ponekad, samo u rijetkim slučajevima, sama umjetnost jest filozofija, koja čini ono što filozofi čine, ali u mediju umjetnosti. Premda se sam Knifer ograđuje od bilo kakvih sličnih insinuacija (»Ne želim praviti veliku i kompliciranu filozofiju od svojega rada, ali želio bih napraviti što jednostavniju i direktnu analizu«),[47] njegov meandar reprezentira ideju u kojoj je teško odvojiti umjetnost od filozofije ili filozofiju od umjetnosti. Pod filozofijom ovdje ne mislimo uspostavljanje stanovitih kriterija umjetnosti od strane filozofije, pa tako ni vrednovanje ni prosuđivanje umjetnosti s pozicije neke određene filozofije, već je želimo istaknuti kao bitan konceptualni element Kniferova djela. Meandri su proizvod koncepta, mentalni konstrukti permanentnog samopropitivanja, samodefiniranja ili istraživanja prirode umjetnosti, ali i vlastitog odnosa prema svijetu koji se potvrđuje u korelaciji »rada i mišljenja, mišljenja i rada«. U kontekstu Dantove teorije, Kniferova antislika je filozofija kako u autorefleksivnom pristupu, kroz razmišljanje o (anti)umjetnosti kao temi umjetnosti (»Na kraju sam došao do spoznaje da i samo plohe mogu imati značenje u definiciji slike bez identiteta«), tako i u umjetničkom činu, kojim se to razmišljanje provodi u djelo, u cijeli jedan život. Otuda Kniferovu umjetnost možemo shvatiti kao duhovnu vježbu, postojan stav ili odluku što daje smisao »zamjedbenom«, čak i po cijenu apsurda.

Filozofija meandra

Da bismo precizirali što mislimo pod filozofijom kao samoukinućem umjetnosti u stvaralaštvu Julija Knifera, pozivamo se na njezino izvorno značenje u antičkoj tradiciji. Prema riječima francuskog filozofa Pierrea Hadota, slobodni smo definirati filozofiju kako to želimo, odabrati filozofiju kakvu želimo, izmisliti, ako to možemo, filozofiju za koju vjerujemo da je ispravna,[48] no ostanemo li vjerni izvornoj definiciji, filozofija podrazumijeva metodu duhovnog napretka, način življenja u njegovu nastojanju da dosegne mudrost, ali je to i u svome cilju, u samoj mudrosti.[49] Paradoks i veličina takvog shvaćanja filozofije stoji u činjenici da je mudrost nedostupna, a ujedno uvjerena u nužnost daljnjeg vježbanja, oblikovanja života prema razumu.[50] Mudrost pri-

46 Ibid., str. 126.

47 Julije Knifer, op. cit., str. 28.

48 Pierre Hadot, *Duhovne vježbe i antička filozofija*; Sandorf, Zagreb, 2013., str. 225.

49 Ibid., str. 218.

50 Ibid.

tom znači način življenja koji donosi mir u duši (*ataraxia*), unutarnju slobodu (*autarkeia*), kozmičku svijest.[51] Vježbanje mudrosti podrazumijeva rad sebstva na sebi kroz odnose prema sebi, drugim ljudima i kozmosu, odnosno prakse u čijem izvorištu postoji neki izbor, temeljno opredjeljenje u korist određenog načina života, egzistencijalni stav koji se konkretizira bilo u području duhovne djelatnosti (meditacija, dijalog sa sobom, ispit savjesti, vježbe u zamišljanju kao pogled bačen svisoka na kozmos ili zemlju), bilo u području svakodnevnog ponašanja (samosvladavanje, ravnodušnost prema ravnodušnim stvarima, izvršavanje dužnosti u društvenom životu u stoicizmu, disciplina žudnji u epikurizmu).[52] Drugim riječima, filozofija nije samo govor, već način bivanja koji potpuno prožima naš svakodnevni život. Različite antičke filozofske škole — sokratizam, platonizam, aristotelizam, epikurizam, stoicizam, kinizam, skepticizam — u službi su takva filozofskog života. Antički filozofi ne smatraju se filozofima zato što izlažu filozofski diskurs, nego zato što žive filozofski,[53] a filozofski život podrazumijeva preobraženje svakodnevnog. Arthur Danto daje isti naslov svojoj knjizi u kojoj elaborira Hegelovu tezu o samoukinuću umjetnosti u filozofiji na primjeru suvremene umjetničke prakse.

Knifer tvrdi da funkcija meandra na njegovim slikama nije filozofska te da nikada nije pokušavao analizirati tijek vlastite svijesti kada je stvarao osnove svojeg slikarstva. To je razumljivo jer je Knifer prije svega umjetnik, on polazi od namjere stvaranja umjetnosti. No istodobno, prema našem sudu, on je i filozof u ovom izvornom značenju riječi filozofija na kojem inzistira Hadot. Pozornost (*prosoché*), budnost uma i prisustvo duha u onome što u određenom trenutku čini temeljna je odlika filozofa.[54] Usredotočenost omogućuje filozofu da zna i želi to što čini u svakom trenutku.[55] Kao duhovna vježba, uvijek budna samosvijest može biti neovisna od bilo kakve posebne filozofije, od bilo koje religije i ikakve teorije općenito, ne treba precizno određene dogme već je opravdana sama po sebi.[56] Hadot daje sljedeći primjer:

> Ako kažem da prošlost više nije tu, da budućnost još nije tu, mislim da postoji samo jedna stvar u kojoj mogu djelovati, a to je sadašnjost. Ova tvrdnja povlači za sobom mnogo toga. Primjerice, to da o svijesti o neograničenoj vrijednosti

51 Ibid., str. 230.
52 Ibid., str. 274.
53 Ibid.
54 Ibid., str. 19.
55 Ibid.
56 Ibid., str. 285.

> sadašnjosti mogu doći također misleći na smrt. Sve je neovisno o bilo kakvoj teoriji. Postavši svjestan vrijednosti sadašnjosti, mogu čak i sebi reći da pred sobom nemam samo svoje sadašnje djelovanje, nego i prisutnost cijelog univerzuma, odnosno da mi pripada cijeli svijet. Na taj se način u maloj odluci mogu podrazumijevati svakovrsne stvari.[57]

Kniferov meandar možemo misliti kao filozofiju u smislu slične odluke što je umjetnik provodi poput formule stvaranja i življenja, kao duhovnu vježbu i istovremeno nedostižan ideal: »Moj odnos prema umjetnosti bio je odnos čovjeka prema umjetnosti, a ne umjetnika prema umjetnosti. Time sam stekao jedan gotovo totalni osjećaj slobode«.[58] Kniferovo meandriranje jest oblik slobode kojim umjetnik briše granice života i umjetnosti. Prema Dantou, kao što je rečeno, tek time i može započeti istinska filozofija umjetnosti.

Meandriranje implicira potpunu pribranost, usredotočenost na bitno, ravnodušnost prema nebitnom, svojevrsni asketizam te odlučnost kroz čin ponavljanja primarne ideje koja obvezuje cijelo postojanje i postaje načinom ponašanja. Utoliko je takav postupak moguće usporediti s onim što Hadot naziva duhovnim vježbama, a Foucault »praksama sebstva«, tehnikama usmjerenim na određeni stav kojim se pojedinac oslobađa izvanjskosti i strastvene vezanosti za vanjske predmete te promatra sebe, nastoji biti gospodar sebe, posjedovati sebe, ostvariti se u slobodi i unutarnjoj neovisnosti.[59] Za razliku od Foucaulta s kojim polemizira o »estetici postojanja« u smislu da je naš vlastiti život djelo na kojemu moramo raditi,[60] Hadot ističe duhovnu vježbu, kako u vezi antike tako i zadaće filozofije općenito, »kojom se jastvo postavlja u sveukupnost i doživljava kao dio te sveukupnosti«.[61] Interiorizacija podrazumijeva i svijest o sebi kao dijelu Prirode, čime dolazi do drugog tipa eksternalizacije, jednoga drugačijeg odnosa s izvanjskim. Drugim riječima, duhovne vježbe u antičkoj filozofiji ne podrazumijevaju povlačenje u sebe, već prekoračivanje sebe. Filozofski život podrazumijeva neprijepornu promjenu perspektive kroz univerzalističku i kozmičku dimenziju u kojoj se čovjek poistovjećuje s »drugim«, Prirodom, univerzalnim razumom čiji je i sam dio.[62] U »tehnikama sebstva«, vjež-

57 Ibid.
58 Ibid., str. 34.
59 Ibid., str. 245.
60 Ibid., str. 228.
61 Ibid., str. 229.
62 Ibid., str. 245.

bi na sebi, sastoji se bitni vid filozofskog života; međutim, koliko god zahtijeva istrgnutost iz svakodnevnog, filozofija ostaje od njega neodvojiva.[63] Napor prema otvaranju sebe za univerzalno tek predstavlja radikalnu promjenu perspektive koja ujedno preobražava i pogled na konvencionalni i uobičajeni ljudski svijet, odnosno svakodnevicu.

Filozofija meandra nadaje se također kroz vrijeme koje igra neprijepornu ulogu u Kniferovoj estetici. Iz pozicije pojedinačne subjektivnosti umjetnika, njegove usredotočenosti na sadašnji trenutak i dosljednosti u umjetničkom činu ponavljanja, meandar prelazi u objektivnost univerzalne perspektive tematiziranjem vremena kao tijeka bez početka i kraja. Monotoni ritam meandra, ponavljanje bez progresa, kronologije i evolucije odmiče se od uvriježena povijesnog linearnog shvaćanja. Naglašavanjem i relativiziranjem vremena koje, kao što kaže Maković, čini vidljivom kategorijom, meandar ujedno navješćuje paradigmu suvremenog post–doba.

Propitujući neprestano rubove medija, granice slikarstva uopće, te ponavljanjem jednog motiva »kao postojanosti odluke u činjenju«,[64] Knifer meandrom proširuje pojam umjetnosti: »Moje slikarstvo je u neku ruku način mojega ponašanja«.[65] Metodom reduciranja vizualnog na slikama on nastoji doći do jednog oblika anti–slike. U tom procesu ide do apsurda koji za njega predstavlja »sasvim određeni oblik slobode«. Tražeći ritam i krajnje kontraste, došao je do najjednostavnijeg i najizražajnijeg — monotonije meandra. Za svoj rad govori da je tijek bez kontinuiteta ili nepravilni kontinuitet iz kojega je proistekao jedan monotoni ritam. U njemu je postojala vrlo mala ili nikakva evolucija, a ako i postoji neka evolucija onda je to u smjeru potpunog nestajanja slike. Monotonija je istovremeno tijek i ritam. Došavši do meandra kao primarne ideje, sve se dalje odvijalo na istim duhovnim i fizičkim principima:[66] Definitivne plohe (slike) samo su završni oblik jednog pod–procesa koji je dio cjelokupnog procesa odvijanja toka koji je nazvan meandar.[67]

63 Ibid., str. 282.

64 Blaženka Perica, »Kniferov meandar: graničnost stanja«, http://www.zarez.hr/clanci/kniferov–meandar–granicnost–stanja

65 Julije Knifer, op. cit., str. 34.

66 Ibid., str. 32.

67 Ibid., str. 29.

Zaključak

Na temelju navedenog nameće se zaključak da Kniferova antislika jest reprezentacija. Ona reprezentira svoju vlastitu filozofiju u motivu koji označava Kniferov cjelokupni opus i njegov život kao jednu od najdosljednijih umjetničkih pozicija u umjetnosti dvadesetog stoljeća. Kniferovi prvi meandri se formiraju u tada novonastalom duhovnom i društvenom ozračju unutar kojeg se oblikuju nova shvaćanja strukture i značenja umjetničkog djela, u protokonceptualnom i neodadaističkom gorgonaškom duhu i općoj tendenciji da se stvara anti–slika (anti–umjetnost). Iako likovno blizak Maljevičevu suprematizmu, kao i američkom slikarstvu tog doba, Kniferov se meandar razlikuje od potonjeg u svojoj egzistencijalnoj dimenziji kojom prelazi granice slike i time udaljava od greenbergovski zacrtanih modernističkih odrednica ovog »slikarstva kao slikarstva«.[68]

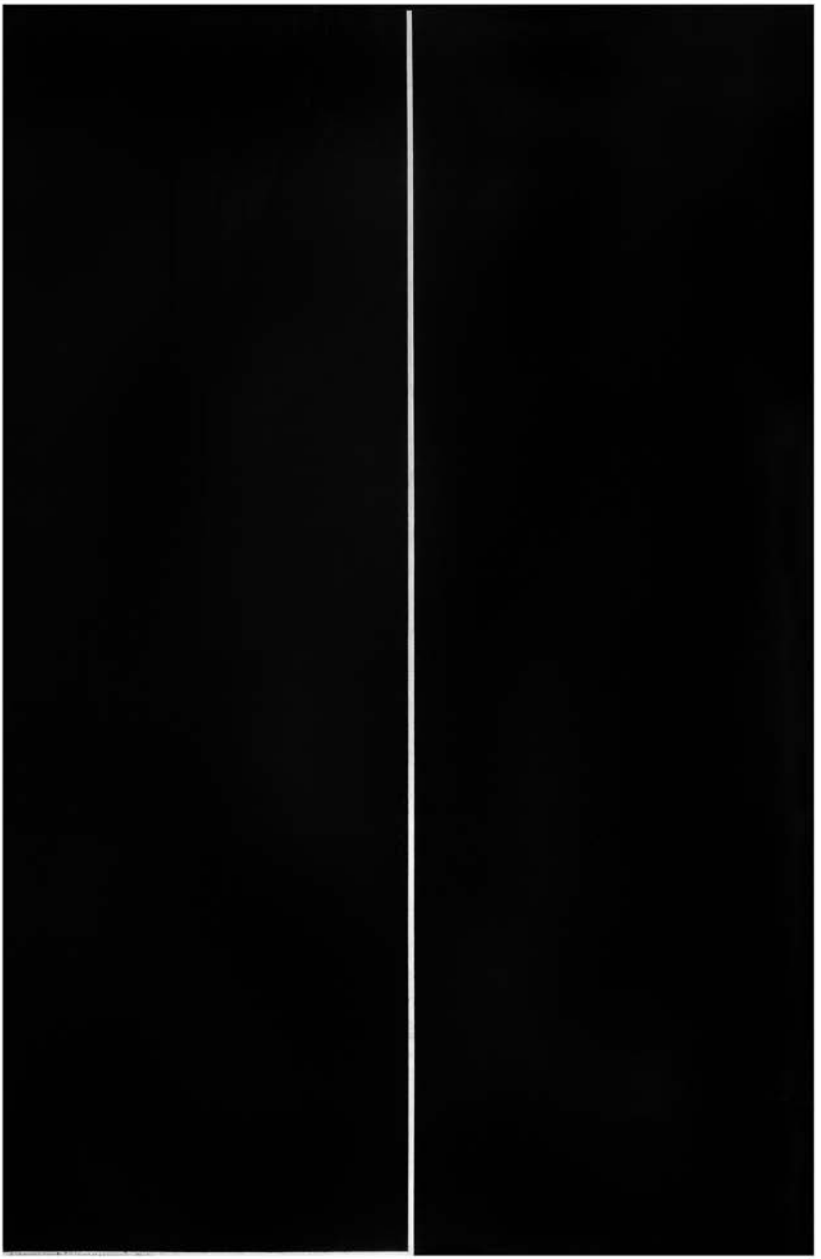
U tekstu smo pokušali pobliže analizirati razloge tog odmaka, te Kniferov meandar sagledati kroz rakurs Dantove teorije umjetnosti. Danto ističe i suprotstavlja Greenbergovoj teoriji nezamjedbena ili relacijska svojstva umjetnosti polazeći od njezina spoznajnog karaktera i određujući je u najopćenitijem smislu kao reprezentaciju. Kao što je spomenuto, Dantova teorija, koja nastaje otprilike u istom razdoblju i sličnoj duhovnoj i problemskoj klimi kao i Kniferovi meandri, oslanja se na Hegelova predavanja iz estetike i njegovu tezu o kraju povijesti umjetnosti, čiju krajnju točku Danto prepoznaje u suvremenoj umjetničkoj praksi. Samoukinuće umjetnosti u filozofiji ni za Dantoa ni za Hegela ne znači prestanak njezina postojanja, već svojevrsni kraj povijesti umjetnosti kako se tradicionalno razumijevala. Naprotiv, samoukinuće umjetnosti u filozofiji može se shvatiti kao njezin prošireni pojam koji će dati slobodu umjetnosti da se služi čime god poželi.

Po Dantou, umjetnost jest reprezentacija zbog svoga specifičnog odnosa prema zbilji koji se, međutim, ne odražava nužno samo vizualnom sličnošću, čak ni samo u vizualnom polju, već uključuje šire kontekstualne i jezične aspekte umjetničkog djela. Uz zamjedbena svojstva, konceptualna određenost, performativnost te kontekstualna društveno–kulturna atmosfera u kojoj nastaje meandar, generički su faktori Kniferove estetike. Filozofija meandra otuda predstavlja sa-

68 Usp. Blaženka Perica, op. cit.

moukinuće umjetnosti u njezinu proširenom pojmu u kojem antislika prekoračuje *graničnost stanja* u činu svjesne slobode te nadrasta u »otvoreno djelo«,[69] ne gubeći pritom ništa od svoje poetike i organske vitalnosti, već je, štoviše, potvrđujući.

69 »Bijela ploha može biti i početak i nestajanje slike«.



Julije Knifer, *Meandar*, grafit na papiru, 1992.-1998.

Ponavljanje kao razlika

O filozofijskim temeljima Kniferove *piktoralne redukcije*

Žarko Paić

> *Sjećanje o događaju kaže: to je jednom bilo, a sada više nikada neće biti. Nepopravljiv karakter onoga što je bez sadašnjosti, što čak više nije kako je nekad bilo govori: to se nikada nije dogodilo, nikada prvi put, no ipak iznova započinje opet i opet, do u beskonačno. Bez kraja je i bez početka. Bez budućnosti.*
>
> Maurice Blanchot

Uvod

Kada se »revolucija« u filozofiji 20. stoljeća nastoji svesti na obrat iz uma k jeziku ili iz mišljenja o bitku k pitanjima samoga kazivanja na bitak, čini se da je posrijedi preokret mišljenja metafizike. Možda je čak ravan onome što su u 19. stoljeću nastojali izvesti Nietzsche, Marx i Kierkegaard u borbi s Hegelovim nasljeđem. No, valja biti krajnje suzdržan. Razina ovoga obrata srazmjerna je onome što on obuhvaća. A obuhvaća ni manje ni više negoli pokušaj da se bitak u cjelini i kao takav misli polazeći od jezika svedenoga na elementarne čestice kazivanja. Kada jezik postaje uvjet mogućnosti filozofije uopće, tada je problem mišljenja zapravo problem onoga što jezik sam za sebe mora govoriti, govoreći s Wittgensteinom iz kasnoga razdoblja *Filozofijskih istraživanja*. A što to uistinu znači? Svedivost filozofije na istraživanje biti jezika jest ravna onome što čini kvantna fizika Nielsa Bohra ili neoavangardna umjetnost od Duchampa do čistoga konceptualizma Josepha Kosutha. Problem je samo u tome što jezik ne govori sam od sebe. Ne iskazuje više ono što još govori upravo zato što mu je to ukrala tehnosfera, da se poslužimo parafrazom Rortyjeva iskaza o samozavaravajućem pokušaju razuma. Kao što se metafizika uma svodi naposljetku na pitanje ima li Boga izvan logičko–analitičkoga načina mišljenja samoga jezika, tako se i »lingvistički obrat« svodi na pitanje

o granicama jezika kao granicama ne više svijeta, kako je to mislio Wittgenstein u *Tractatusu*.

Umjesto svijeta jedini pravi problem filozofije, umjetnosti i znanosti u doba tehnosfere jest bit života. I čini se da je time već nagovješteno zašto ni konceptualna ni postkonceptualna umjetnost ne mogu ponuditi rješenje izlaza iz začaranoga kruga *računanja–planiranja–konstrukcije* kao *izvedbe–postava–ideje* suvremene umjetnosti. Jezik samo opisuje ono što se događa, a ne razotkriva bit događaja. Otuda se jezikom tek ukazuje na značenja promjene stanja, a ne na postojanost bitka. Preokret je, dakle, istovremeno unutarnji zaokret (*turn*) od sredstva kazivanja do svrhe pokazivanja (*Sagen–Zeigen*). Ukratko, kada se mijenja struktura onoga što nazivamo bit života, nalazimo se u situaciji konstrukcije koja dolazi iz tehnopoetičkoga karaktera tehnoznanosti spram zbilje. Takav obrat zahtijeva preobrazbu jezika u pragmatičko uputstvo za djelovanje. Umjesto kazivanja jezika, na djelu se događa pokazivanje slike vizualiziranjem stanja događanja. U ovome razmatranju će se pokušati pokazati kako se u slučaju konceptualne slike Julija Knifera otvara bitan problem nestanka jezika iz horizonta slike kao znaka za predmetnost/nepredmetnost. Ako jezik više ne govori, što preostaje? Događaj otvorenosti s onu stranu slike–jezika ili nešto bitno drugo i drukčije?

Između bitka i događaja: spiritualnost slike

Ni jednoj se slici ne može pristupiti bez nužnog razmaka između onog što ona jest i kako se događa njezin zagonetni odnos spram promatrača. Čak i ako pretpostavimo mogućnost pogleda nalik »trećem oku« kao samoviđenja procesa opažanja slikovne zbilje, ne možemo neposredno ući u područje koje se nalazi između onoga što jest i onoga kako se to uopće događa. Zašto? Ponajprije zbog toga što neposredan uvid u prostor–između (*in–between*) bitka i događaja iziskuje dvostruku operaciju razgradnje svih povijesno određenih pojmova i kategorija s kojima još uvijek često i nesuvislo postupamo, unatoč tome što znamo da ne možemo starim konceptualnim alatom dohvatiti nove pojave. Razgrađuje se, dakle, jezik kao kazivanje o predmetu i slika kao prikazivanje/predstavljanje predmetnosti svijeta. Vjerojatno je to razlogom ove euforije s pronalaskom svagda novih obrata i zaokreta, poput slikovnoga, vizualnoga, digitalnoga, prostornoga itd. U slučaju kada se, primjerice, nastoji uspoređivati slikarstvo Paula Theka i

Luca Tuymansa s video–artom ili eksperimentalnim filmom, razvidno je kako više stare opreke između polja figurativnosti i apstrakcije nisu mjerodavne za postupak tumačenja.[1] Ako je događaj ono što označava mišljenje bez predmeta, ali ne i nužno nepredmetno mišljenje, onda se valja zapitati kako slika u oslobođenju od vladavine jezika još uvijek isijava neke začudne sklopove značenja iako je njezin svijet čistih kontingencija postao neprovidan za ljudsko oko sviklo još uvijek na mirnu kontemplaciju umjesto užitka u »bujici ili prolomu slika« (*Die Flut der Bilder*)?[2] No, ovo pitanje pretpostavlja već promjenu u statusu subjekta pogleda ili promatranja. Tko gleda ne može istodobno vidjeti svoj pogled ukoliko ono gledano i sâmo ne postane »subjektom« promatranja. Slika nakon kraja dugovjeke vladavine logocentrizma, kako bi to rekao rani Derrida u spisu *O gramatologiji (De la grammatologie)* iz 1967. godine, mora sâma sebe razmjestiti iz prostora–vremena jezika kao temeljnoga označitelja povijesne sudbine umjetnosti.[3] A to znači da iz logike kazivanja u linearnome slijedu prelazi u vizualnu semiotiku nelinearnosti i kontingencije. Što postaje slučajem, tome je uskraćeno pravo na samorazumijevanje utemeljeno u ideji prvoga uzroka i posljednje svrhe bitka. Prostor–između bitka i događaja nije time prazan prostor bez događajnosti. U njemu se događa ono najintenzivnije uopće moguće. To je ono što označava zagonetku stvaralačke igre. S onu stranu metafizičkih granica jezika i s onu stranu semiotike slike kao pukog znaka vlastite samousmjerenosti njezino je prebivalište.

U suvremenim filozofijskim promišljanjima od Heideggera do Deleuzea susrećemo se s još uvijek nedovoljno istraženim pojmom događaja (*Ereignis*, *événement*).[4] Heidegger misli događaj iz pružene podarenosti ili otvorenosti bitka u izvornoj vremenosti s prvenstvom budućnosti. Za Deleuzea se, pak, događaj uspostavlja na razini »plana imanencije« kao preobrazba bitka u mnoštvu i razlici. Postajanje (*devenir*) ima pritom značenje beskrajne potencijalnosti stvaranja. Zanimljivo je što se, unatoč svoje optjecajnosti u svim područjima življenja, čini kako pojam događaja ipak još uvijek više skriva negoli razotkri-

1 Paul Thek — Luc Tuymans, *Why?*; Distanz, Galerie Isabella Czarnowska, Berlin, 2012.

2 Vidi o tome: Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*; Berlin University Press, Berlin, 2007., str. 34–54. i Karlheinz Lüdeking, *Grenzen des Sichtbaren*; W. Fink, München, 2006., str. 77–96.

3 Jacques Derrida, *De la grammatologie*; Minuit, Pariz, 1967.

4 Vidi o tome: Žarko Paić, »Zagonetka nadolazećega događaja: Između vjere i tehnoznanosti (Heidegger i Deleuze)«; u: *Treća zemlja: Tehnosfera i umjetnost*; Litteris, Zagreb, 2014., str. 165–203.

va. Ovo nadasve pogađa njegovo značenje za razvitak tehnoznanosti i suvremene umjetnosti. Događaj nije bitak (*esse, Sein, being*), već se događa tako što u bitnome mijenja ne samo bitak, bića i bit čovjeka. Promjena je dalekosežna stoga što pogađa temeljni sklop metafizike: bitak–bog–svijet–čovjek.[5]

Ako se, naime, ontologija ukorjenjuje u pojmu bitka kao povijesnoga odnosa u kojem identitet ostaje uvijek nepromijenjen, a razlike su tek proizvod njegove konfiguracije u različitim formama, tada je riječ o postojanosti u promjeni (*quiddittas*). Nasuprot tome, kada se bitak shvaća procesualno, u svekolikome tijeku radikalnih promjena, više ništa nije isto. Umjesto toga svjedočimo prelasku u stanje neprestanoga postajanja, bivanja drukčijim (*quoddittas*). U prvome je slučaju slika uvijek ona koja prikazuje i predstavlja što bitak u svojoj biti jest kao sklop smisla i značenja. Zbog toga je takva slika povijesno vladajući način zapadnjačke metafizike. *Mimesis* i *reprezentacija* podaruju joj utemeljenje u *prirodi*, *stvarnosti*, *zbilji*, *predmetnosti*. Uobičajeno je tvrditi da je Paul Cézanne posljednji slikar ove metafizičke paradigme odnosa ideje i pojave. Nakon njega prvi koji dokida ovo shvaćanje i uvodi u kraljevstvo događajnosti, premda na krajnje složen način uspostavljanja načela negacije, jest Kazimir Maljevič. Odrješenje od apsolutnosti zahtjeva slike kao totaliteta pokazivanja bitka postaje potraga za novom »apsolutnošću« ili barem njegovim nadomjestkom.[6] Nepredmetno slikarstvo s obzirom na ideju slike unutar zapadnjačke metafizike (*eikon*, *icon, Bild, picture, imago, image*) otuda predstavlja početak destrukcije slike kao takve. Što se time događa može se odrediti nastankom doba *slike bez svijeta*.[7] Znak se osamostaljuje od vezanosti uz predmet, stvarnost i zbilju neovisno je li riječ o izvanjskoj ili unutarnjoj »prirodi«. U procesu oslobođenja znaka od referencijalnoga okvira značenja slike, husserlovskim jezikom kazano *noesisa* od *noeme*, dolazi do raskida s bilo kakvom mogućnošću nastavka ontologije drugim sredstvima. Kada slika više ništa ne prikazuje i ništa ne predstavlja, onda je ono što je još preostalo od *mimesisa* i *reprezentacije* ništa drugo negoli prostor i vrijeme ništavila, ništenja (*néantisation*).

---

5 »Velika piramida jest događaj, njezino trajanje u periodu od jednoga sata, trideset minuta, pet minuta…bljesak prirode, Boga, ili Božji pogled. Koji su uvjeti koji događaj čine mogućim? Događaji su proizvedeni u kaosu, u kaotičnome mnoštvu, ali samo pod uvjetom da u tome intervenira neka vrsta zaslona« (Gilles Deleuze, *Le Pli: Leibniz et la baroque*; Minuit, Pariz, 1988., str. 103).

6 Elmar Salmann, »Im Bilder sein: Absolutheit des Bildes oder Bildwerdung des Absoluten?«; u: Gottfried Boehm (ur.), *Was ist ein Bild?*; W. Fink, München, 1994., str. 215.

7 Žarko Paić, *Slika bez svijeta: Ikonoklazam suvremene umjetnosti*; Litteris, Zagreb, 2006.

Nije to, dakako, negacija bitka u smislu logičke ili jezične negacije značenja sadržaja iskaza. Posve suprotno, to je početak novoga u znaku postajanja ili bivanja drukčijim odnosom spram slike uopće.

Sada razlika podaruje identitetu njegovu održivost, pa umjesto postojanosti u promjeni nastaje promjena svega onoga što bje postojano od iskona do kraja povijesnoga kretanja. Kada se događaj događa u svojoj nesvodljivoj kontingenciji, tada više nije moguće imati povjerenje ni u jezik kao kazivanje o svijetu, a ni u sliku kao njegovo drugo pokazivajuće lice. Sve to vrijedi u različitim inačicama poput već zastarjeloga spora između figurativnosti i apstrakcije glede statusa referencijalnosti slike u modernoj i suvremenoj umjetnosti. Da bismo mogli razabrati dalekosežnost ove promjene s kojom u suvremene tehnoznanosti i vizualnu umjetnost ulaze filozofijski prijepori između realizma i konstruktivizma — i to upravo u doba virtualne stvarnosti za koju je prva pretpostavka nastanak »izračunate slike«, kako teoretičar posthumanizma i novih medija Friedrich Kittler naziva digitalnu sliku[8] — potrebno je još preciznije odrediti razliku između ontologije i vizualizacije događaja. U prvome slučaju jezik određuje slici njezine granice pokazivanja smisla i značenja ne više onoga što tek jest, nego ponajprije onoga što je u slici neprikazivo i nevidljivo. U drugome, pak, slučaju slika sâma više ne govori. Ona tek pokazuje kao što to vidimo u filmskim slikama. U njemačkome jeziku to je još upečatljivije zato što kazivanje (*Sagen*) istodobno ukazuje na nešto izvan jezika, a pokazivanje (*Zeigen*) proizlazi iz logike događaja. Za nju postoji samo mogućnost znaka koji opisuje kako se događa ono što se događa.[9]

Sjena uzvišenosti, toga nepouzdanog pojma moderne estetike, lebdi nad slikarstvom koje se krajem pedesetih i tijekom šezdesetih godina upustilo u traganje za konceptualnim rješenjima aporije kazivanja i pokazivanja. Budući da se sublimno polje očitovanja ideje slike u doba fotografije i filma deauratizira, ono što preostaje od neprikazivoga ulazi u polje ideje nastanka (emergencije) slike kao anti–slike, jezika kao anti–jezika, umjetnosti kao anti–umjetnosti. Za razliku od početnoga nastojanja povijesnih pokreta avangarde i Maljevičeve nepredmetnosti suprematizma, u kojoj se učinak negacije bitka dovodi do krajnje točke »imanentne transcendencije«, situacija u doba neoavangarde zahtijeva

8 Friedrich Kittler, »Schrift und Zeit — Die Geschichte des errechneten Bildes«; u: Christa Maar i Hubert Burda (ur.), *ICONIC TURN: Die Neue Macht der Bilder*; DuMont, Köln, 2005., str. 186–203.

9 Vidi o tome: Dieter Mersch, »Con–Stellare: Reflexive Epistemik der Künste«; u: *Epistemologien des Ästhetischen*; Diaphanes, Zürich–Berlin, 2015., str. 131–186.

korak izvan opreke predmetnosti i nepredmetnosti, slike i ne–slike. Taj korak nije ni prema »naprijed«, a nije više ni korak »natrag«. Nazovimo ga zaokretom u odnosu na nasljeđe povijesne avangarde utoliko što od nje preuzima početno nadahnuće, ali mu podaruje posve drukčiji smjer. To je ono što prožima Sartreovo ispitivanje razlike između negacije i ništavljenja bitka u njegovim filozofijskim i književnim tekstovima egzistencijalizma,[10] što isto tako proizlazi iz Beckettovih *Tekstova nizašto*, iz Blanchotove anti–realističke teorije pisanja, što određuje Debordove rane eksperimentalne filmove, te nadasve konceptualnu umjetnost i slikarstvo (Sola LeWitta, Romana Opałke, Ona Kaware). Još jedan korak dalje u tom činu razgradnje onoga što je preostalo od slike nakon iskustva svođenja na elementarne čestice jezika kao uputstva za djelovanje, ili onoga što kasni Wittgenstein naziva »jezičnim igrama« (*Sprachspiele*), pronalazimo u monokromnome slikarstvu Yvesa Kleina i »crnim slikama« Ada Reinhardta. To je, dakle, kontekst u kojem se smješta nastanak i jednokratnost neponovljivoga iskustva stvaranja slike kao *meandra* — paradigmatske forme–strukture–dispozitiva događaja koji sliku iz iskona (*arché*) vodi do beskonačnosti stvaranja »novoga«. Julije Knifer o tome kaže:

> 1959. bio sam zaokupljen idejom rada na anti–slici. Izvjesnom metodom redukcije formi i boja postigao sam formu ekstremne jednostavnosti. Forma slike bila je sazdana u ekstremnom kontrastiranju boje — bijelog i crnog... Inicijalni moment mog rada na slici bilo je prekrivanje platna bijelom bojom. I već to je bio spiritualni dio, ili spiritualna koncepcija slike.[11]

»Spiritualna koncepcija slike«, o kojoj govori Knifer, očito se mora razumjeti u razlici spram uobičajenoga značenja ne samo pojma duhovnosti, već i spram pojma slike. Sjetimo se da je za španjolsko barokno slikarstvo, kako to u svojoj analizi izvodi povjesničar umjetnosti Victor I. Stoichita, bilo presudno razlikovanje između dva modusa spoznaje. Viđenje pritom preuzima metafizičku koncepciju spoznaje i slike. U razlaganju pojma/riječi *visio* u sv. Tome Akvinskoga nailazimo na pobliže pojašnjenje ove razlike. Ona je ujedno ontologijska i epistemologijska. Prema njegovu razumijevanju dva su joj značenja: (1)

---

10 Jean–Paul Sartre, *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*; Gallimard, Pariz, 1976. Vidi o tome: Žarko Paić, *Projekt svobode: Jean–Paul Sartre — Filozofija in angažma*; KUD Apokalipsa, Ljubljana, 2007.

11 Julije Knifer, »Bilješke« u: katalogu izložbe *Meandar iz Tübingena 1973–1988*; Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1989., str. 47–49

zamjedba predmeta s pomoću oka kao osjetilnoga organa vida i (2) unutarnja zamjedba s pomoću uma ili mašte (*cognitio et imaginatio*). Stoichita uvodi u analizu pojam »metapiktoralnosti« s posve jasnom nakanom. Svaka se, naime, religiozna problematika slike mora dovesti u vezu sa spoznajno–teorijskim problemom odnosa duhovnosti i materijalnosti.[12] A budući da se ono što nadilazi granice materijalnosti slike nalazi istodobno u samoj slici i izvan nje kao upisano značenje koje povijesno određuje da nešto jest to što jest, primjerice monokromnost bijele boje i njezina »djevičanska« simbolička moć suprotnosti spram crnila i crnoga kao negacije i ništenja, tada je pitanje »spiritualnoga oka« za tradiciju slikarstva nešto mnogo više od obuzetosti religioznim žarom objave Kristove poruke. U okružju rasprave o duhovnosti i umjetnosti s obzirom na ideju povijesne avangarde koja sliku prenosi iz pojma ikonologijske zadanosti u područje samoreferencijalnosti, ili drukčije rečeno, iz područja uzvišenosti u ono što pripada samozakonitosti događaja tvorbe umjetničke zbilje, iznimno je zanimljivo kako se u spisu slikara Vasilija Kandinskoga *O duhovnome u umjetnosti* iz 1911. godine sveza »duhovnoga oka« i »vizije« uzdiže do ideje čiste, apstraktne umjetnosti. No, ono što Kandinski u svojemu osebujnom »spiritualizmu« nepogrešivom točnošću uvida objelodanjuje čini mi se presudnim za daljnji razvitak istraživanja o biti slike u doba tehnosfere:

> Duhovna se noć postupno spušta sve dublje. (…) Umjetnost koja u takvo doba poniženo živi, rabi se isključivo u materijalne svrhe. Svoj sadržaj traži u *gruboj materiji*, jer finu ne poznaje. Predmeti, prikazivanje kojih drži svojim jedinim ciljem, ostaju uvijek isti. »Što« u umjetnosti eo ipso otpada. Ostaje tek pitanje »kako« će umjetnik prikazati isti tjelesni predmet. To pitanje postaje »credo«. Umjetnost je izgubila dušu.[13]

Problem »nove spiritualnosti« zacijelo se više ne može izvesti iz radikalne suprotnosti između »što« (*quiddittas*) i »kako« (*quoddittas*) slikarstva, odnosno nepremostive razlike bitka i događaja. Umjesto toga, potrebno je pronaći ključ za otvorenost prostora između ontologije i vizualizacije događaja. Potrebno je prevesti jezik u sliku. Kako se to izvodi? Jednostavno tako što će materijalnost onoga što nije nikakav

12 Victor I. Stoichita, *Das mystische Auge: Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*; W. Fink, München, 1997., str. 9–12.

13 Vasilij Kandinski, »O duhovnom u umjetnosti«; u: Woringer–Kandinski, *Duh apstrakcije*; Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1999., str. 147. S njemačkoga prevela: Jasenka Mirenić–Bačić.

predmet, ali ga omogućuje u njegovoj dekonstrukciji, istodobno postati »metapiktoralnošću« kao znakom, a ne pukim ukazivanjem na »duhovnost« umjetnosti koja je »izgubila dušu«, dobivši punu slobodu istraživanja događaja njezina nastanka i mogućeg nestanka. U slučaju Kniferova samorazumijevanja rada na antislici, metoda istraživanja je formalno ista kao i ona koju u filozofiji i književnosti provode Sartre, Blanchot i Beckett. Prvi svođenjem pitanja o bitku na pitanje o egzistenciji čovjeka u suočenju s ništavilom, drugi razgradnjom teksta u pisanju s idejom »beskrajnoga zahtjeva« koji književnosti podaruje slobodu nesvodljivosti u suvremenom svijetu znanosti i tehnike, a treći najradikalnijim stvaranjem »iz neznanja« u svođenju drame bitka i egzistencije na čistu tjelesnost riječi oslobođenih viših značenja.[14] Sve postaje čistom konstrukcijom događaja kao što antislika za Knifera nastaje »metodom redukcije formi i boja«. Ne može se stoga dospjeti do »spiritualne koncepcije slike« bez čina koji ćemo u analogiji s Husserlovom *eidetskom redukcijom* nazvati *piktoralnom redukcijom*. Što se to reducira u slici da bi se dospjelo do onoga što nadilazi prostor i vrijeme u značenju konačnosti i vremenite prolaznosti?

Ponajprije, anti–slika kao i anti–umjetnost ne može pobjeći od razgradnje logike utemeljenja — od slike i od umjetnosti. To znači da je dijalog i uokvirenost promišljanja postavljen još od rane avangarde. U slučaju slike riječ je o Maljevičevu suprematizmu s paradigmatskim nepredmetnim slikama kao što su *Crni kvadrat na bijeloj podlozi* i *Bijeli kvadrat na bijeloj podlozi*. Obje su slike (iz 1915. i 1918. godine) monokromne kompozicije. Što se, pak, tiče ideje anti–umjetnosti koja određuje početak performativno–konceptualnoga obrata, njezino je podrijetlo u dadaizmu s vodećim idejama Huga Balla iz 1916. godine. Tada on u manifestu zagovara destrukciju svih postojećih vrijednosti povijesno–epohalne uspostavljene ideje zapadnjačke umjetnosti i slike kao mitsko–religijske pozadine koja je tu ideju metafizički uvjetovala i opravdavala.[15] U svojem traktatu, dnevniku, manifestu *Bijeg iz vremena (Die Flucht aus der Zeit)* Hugo Ball zapovjednim iskazom zahtijeva: »Upotrijebiti simetriju i ritmove umjesto načela. Zanijekati postojeće

14 Vidi o tome: Žarko Paić, »Samoća, sloboda, smrt: Maurice Blanchot i tajna književnoga djela«; *Tema*, God. 12, br. 3–6/2015., str. 35–52.

15 »Dadaizam je pokret 'mističkoga', a ne političkoga — unatoč javnog političkoga očitovanja i rigoroznosti njegovih akcija«, kaže Dieter Mersch u »Kunst und Sprache: Hermeneutik, Dekonstruktion und die Ästhetik des Ereignens«; www.dieter–mersch.de/.../mersch.kunst.und.sprache, str. 16. Vidi također: Christoph Krahl, *Antikunst: Künstlerische Grenzüberschreitungen von Dada bis Christoph Schlingensief*; www.kunstlump.de/text.html/einleitung

svjetske zakone«... Ako se povežu suprematizam s idejom monokromne kompozicije slike i dadaizam s idejom destrukcije postojeće slike svijeta u cjelini, što imamo za rezultat? Uspon i pad neoavangarde to će nesumnjivo pokazati. Riječ je o ideji konceptualne umjetnosti. Ona se, doduše, oslanja na istraživanja kasnoga Wittgensteina i spomenutu koncepciju »jezičnih igara«. No, prava je istina konceptualne umjetnosti upravo ono što se s njom događa u tzv. *post–konceptualnome stanju* (*post–conceptual condition*).[16] Ono je, naime, određeno vladavinom slike kao informacije i djelovanja u umreženim prostorima interakcije djela i događaja. Jezik više ne može biti kazivajuće razumijevanje bitka u njegovim preobrazbama. Umjesto toga, susrećemo se s otvorenom zatvorenošću konceptualne slike koja se umnožava i širi u beskonačnost upravo svojim sažimanjem. U teorijama kibernetike taj se proces naziva *implozijom informacija*. A to znači da značenje jezika više ne dolazi iz metafizičke dimenzije sublimnoga iskustva objekta, već iz pragmatike znanja (*know–how*) o kontekstu. U njemu slika u mnoštvu singularnosti postoji privremeno, u fluidnome stanju, svagda na dispoziciji onome što slijedi iz promjene vlastite forme. Kniferove anti–slike u tom su pogledu konceptualne, a njihova je čistoća i savršena *piktoralna redukcija* na univerzalni znak meandra upravo uvjet mogućnosti samotumačenja s onu stranu forme i materije (*eidos–morphé* i *hylé*). U čemu je, dakle, bit svekolike umjetnikove redukcije slike na znak znakova kao čistu ideju? Ni u čemu drugome negoli u redukciji na ono što prethodi iskonskome i ne završava u krajnjem.

Sada vidimo da ono »duhovno u umjetnosti« nije svedivo tek na opreke bitka i događaja (»što« i »kako«) o čemu je govorio Kandinski. Pročišćenje slike od predmetnosti–nepredmetnosti u rasponu od prikazivanja i predstavljanja ljudskoga lica do mrtve prirode, od apstraktnih kompozicija do kinetičkih struktura objekata u prostoru ima za cilj otvoriti pitanje o onome kako slika nastaje i što njezin događaj stalne promjene onoga istoga znači za promatrača. No, pravo je pitanje koje Knifera povezuje s trojstvom filozofa, pisaca i dramskih umjetnika (Sartre–Blanchot–Beckett) o prostoru ništavila, ništenja (*néantisation*), pa čak i apsurda kao logičko–jezične muholovke za »realiste« i »konstruktiviste«. Slika za kojom su istraživački tragali Yves Klein i Ad Reinhardt u Knifera se, paradoksalno, otvara samorazumijevanju

16 Vidi o tome: Peter Osborne, *Anywhere or not at All: Philosophy of Contemporary Art*; Verso, London–New York, 2013.

iz filozofije i književnosti egzistencije i apsurda. Usporedno s radom na antislici kao univerzalnome znaku s onu stranu značenja nečega ili nekoga njegovo je bavljenje umjetnošću traga/pisanja početak konceptualne umjetnosti. Sa skupinom Gorgona 1960–ih godina ona će najaviti razdoblje prelaska iz estetike djela u estetiku događaja.[17] Nije, dakako, posrijedi nikakav radikalni odmak od slikarstva kao što je to bio Duchampov čin nakon pronalaska ideje estetskoga objekta (*objet trouvé, readymades*). No, tjelesnost umjetnika–u–prostoru bez izlaganja objekta i ostavljanje traga kao zapisa (pisma, ironične molbe Akademiji znanosti, tekstualija koje slijede slikovnu strukturu meandra u analogiji s Appolinaireom i kubizmom),[18] sve to upućuje na zaokret u shvaćanju umjetnika kao proizvoditelja estetskih znakova, a ne samo objekata.

Ne mijenja umjetnik svijet svojim slikama, već slike mijenjaju ideju umjetnika. Prisjetimo se samo u tom smislu kasnoga Cézannea i kasnoga Kleea (polu–figuracije i polu–apstrakcije). Pokušaj dospijeća do tajne nastanka slike u njezinoj otvorenosti istodobno mijenja položaj slikara kao umjetnika: od prikazivanja–predstavljanja postojećega svijeta do stvaranja novih svjetova i njihovih virtualnih događaja. Slika »emanacije« elementarne čistoće ideje meandra kao otvorenoga znaka monokromne kompozicije širenja i sažimanja u beskonačnost, bez početka i bez kraja, baš onako kako je pustolovinu kozmo–antropo–egzistencije umjetnosti odredio Maurice Blanchot unoseći u pisanje neodredivost, singularnost i tjelesnu dimenziju mišljenja–osjećanja, više ne pripada okružju »krize reprezentacije«. Uostalom, Knifer je antislikom »svojega« meandra dospio do kristaliziranja forme koja je beskrajno plastična u svojoj otvorenosti i ujedno zatvorena u sebi poput Leibnizove monade bez prozora.

Ponavljanje, razlika i isto: *Meandar*

Kako valja pristupiti Kniferovom tretmanu slike kao konceptualnog događaja širenja i sažimanja materijalizirane forme u svođenju slikarstva na ono što Gilles Deleuze u njegovu glavnom spisu *Razlika i ponavljanje (Différence et répétition)* iz 1968. godine naziva »čistom

17 Vidi o tome: Dieter Mersch, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*; Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2002.

18 Vidi o tome: Blaženka Perica, »Kniferov *Meandar:* graničnost stanja«; *Zarez*, God. XVI, br. 395/2014., 6. studenoga, str. 22. Temat: Julije Knifer (1924.–2004.) prir. Silva Kalčić.

razlikom«?[19] Prije negoli to izvedemo valja ukratko izložiti Deleuzeovo shvaćanje pojma razlike. U *Razlici i ponavljanju* razlika kao takva više se, naime, ne objašnjava iz nadređenoga pojma identiteta bitka i njegove reprezentacije. Posve nov pristup ontologijskome mjestu razlike u čitavoj povijesti metafizičkoga mišljenja Deleuze izvodi tako što odbacuje četiri mjerodavna puta u tumačenju razlike: (1) Aristotelov s kategorijama, rodovima i vrstama unutar čega se razlika pokazuje uvijek samo kao razgraničenje jednoga bića od drugoga; (2) Hegelov koji identitet zadobiva iz djelatnosti sinteze i proturječja, a razlika je uvijek samo negacija pozitivnoga; (3) Leibnizov u kojem je riječ o dijeljenju u beskonačnost do zadnjih granica; (4) Platonov za kojeg je ono različito svagda takvo u odnosu na najviše i savršeno dobro (Bog i vječne ideje). Razlika u samoj sebi proizlazi iz postajanja. Bitak se ne događa u vremenu kao razlika i ponavljanje onoga vječno istoga. Jedno se (univoknost bitka) stvaralački umnožava i tako postaje uvijek nešto drugo u činu preobrazbe. Jedno postaje Mnoštvo. Tako zapravo glasi odgovor na pitanje što jest bitak u mišljenju Gillesa Deleuzea. Ono »jest« vremenski je određeno virtualnim stvaranjem novoga. Ontogeneza otuda tvori radikalni obrat metafizike i radikalno nov pristup znanosti kao tvorbi svijeta iz kaosa. Ta se ontogeneza ne može izvesti iz razlike kao onog biti–između dvojega, višega i nižega, velikoga i maloga, slike i riječi, Boga i čovjeka, države i društva, ose i orhideje. Razlika nema svoju vječnu bit u nečemu drugome, primjerice u svijetu transcendentnih ideja. Ona ne potječe iz nekoga onostranog izvora. Njezino je »podrijetlo« u čistoj imanenciji događaja, a njezina je stvaralačka djelatnost u postajanju novoga. Razlika proizlazi iz konstelacije odnosa. Deleuze dovodi stoga u svezu mišljenje i bitak na preokrenuti platonski način. Umjesto uvjeta mogućnosti da nešto može nastati iz nečega i biti aktualno, posrijedi je razlika koja nastaje u odnosu metafizičkih kategorija modalnosti. Mogućnost, zbilja i nužnost, na čemu je počivala novovjekovna ontologija od Kanta i Leibniza do Hegela, neutralizira se u korist uvođenja temeljnih pojmova ontologije digitalnoga doba — *virtualnosti* i *aktualizacije*.[20]

---

19 Gilles Deleuze, *Diffrence et répétition*; P.U.F., Pariz, 1968., str. 7–42. i str. 365–374. Vidi o tome: James Williams, *Gilles Deleuze's* Difference and Repetition*: A Critical Introduction and Guide*; Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005. i Miguel de Beistegui, *Truth and Genesis: Philosophy as Differential Ontology*; Indiana University Press, Bloomington — Indianapolis, 2004.

20 Žarko Paić, »Shizofrenija i svemir: Od kaosa do kontrole«; u: *Treća zemlja: Tehnosfera i umjetnost*; str. 130.

Ako se razlika više ne uspostavlja iz istoga, onda je mogućnost njezine jednokratnosti i neponovljivosti u beskonačnome nizu stvaralačkoga ponavljanja. Što Deleuze u *Razlici i ponavljanju* pokazuje naposljetku kao razliku između »patologije i umjetnosti, stereotipa i refrena« ne pripada najznačajnijem ponavljanju uopće, a to je ontologijsko ponavljanje. Štoviše, naziva ga još »trećim ponavljanjem« (*troisième répétition*). Njegova je temeljna značajka da se usuprot prirodnim ritmovima zemlje razmješta jedno u drugo. Iz jednoga postaje Drugo, a to drugo Drugo ne označava mehaničko ponavljanje roda/vrste aktualnih bića i biti. Umjesto toga, posrijedi je ontogenetski obrat:

> ... (imitacija je kopija, ali umjetnost jest simulakrum, on preokreće kopije u simulakrume). No, istodobno ponavljanje koje postaje odveć mehaničko, odveć svakidašnje, odveć habitualno, odveć stereotipno nalazi svoje mjesto u umjetničkome djelu, svagda se razmještajući u odnosu spram drugih ponavljanja…[21]

Problem ponavljanja ovdje nije tek problem razlike u načinu ponavljanja onoga istoga (bitka). Ponavljanje se događa kao proboj začaranoga kruga cikličnih ritmova prirode. Vremenska dimenzija prošlosti ima prevagu nad budućnošću. Arhajske kulture svetkuju utemeljitelje zajednice, pjesnike i državnike, a čitava se povijest sagledava iz ove mitologije iskona. To u konačnici vrijedi i za shvaćanje umjetnosti koja opjevava i oslikava ono što već uvijek jest. No, točka preokreta nastupa kada ponavljanje više nije ni mehaničko odvijanje stereotipnih radnji, a ni ritam prirodnih ciklusa. Umjetnost se stoga može, prema Deleuzeu, shvatiti u razmještanju samoga kruga i njegovu proboju izvan zadane matrice vječne postojanosti promjene. Klasična je umjetnost prikazivala tragičnu sudbinu svijeta ukorijenjenoga u prirodne ciklusa življenja i smrti. Moderna umjetnost, pak, dovodi na vidjelo pitanje o slobodi istraživanja vlastite estetske igre privida i zbilje kada prekida s ritualima prikazivanja i predstavljanja onog istoga (bitka). Inovativnost, eksperiment i istraživanje nastanka novoga, pa tako i konceptualne slike kao što je Kniferov *Meandar*, ne mogu se više tumačiti »krizom reprezentacije«. Otpada svako nastojanje da se slici podari nadslikovna dimenzija neke nove »uzvišenosti« koja proizlazi iz viška simboličkoga značenja. Umjetnik–slikar kao i filozof i književnik radi u stalnome ponavljanju razlike, a ne istoga. Ono što se ovdje ponavlja nije bitak (štostvo ili *quidditas*), već sâm događaj (kakovost ili *quoddittas*). Ne

21 Gilles Deleuze, isto, str. 375.

smije se pritom zaboraviti kako Deleuze baštini od Kierkegaarda stvaralački pojam ponavljanja. U razlici spram drevne elejske koncepcije ponavljanja koje pripada prošlosti, moderno se shvaćanje uspostavlja kao prekid s njezinim tabuom »novoga«. I stoga se ovo stvaralačko ponavljanje odvija ireverzibilno. Neponovljivost i singularnost iznimke u njezinoj navlastitoj pojedinačnosti dovodi do toga da se budućnost razumije iz potencijalnih energija sadašnjosti, a ne prošlosti. Sve što otuda ima karakter inovacije u nizu beskonačnih varijacija pripada postajanju razlike, a ne opetovanju istoga na višoj razini identiteta. Lako je razabrati da se ovdje ne radi o inertnosti materije. Kako pokazuju neka novija tumačenja Deleuzeove stvaralačke ontologije postajanja, kao da je posrijedi sveza stoika, Spinoze, Bergsona, Whiteheada s kibernetičkim pojmom povratne sprege (*feedback*).[22] Ponavljanje u umjetnosti ne može biti drugo negoli proizvodnja »čiste razlike«, upravo one koja ontologijski omogućuje da događaj stvara svoje vlastite kopije virtualnoga života u kojima se ništa drugo ne ponavlja osim univerzalnoga kôda ideje života kao takvoga.

Vratimo se problemu Kniferova *Meandra*. Kako ga valja opisati sa stajališta anti–slike koja se u suvremenoj umjetnosti otpočela istraživati još u doba povijesnih avangardnih pokreta, i to ne samo u Maljeviča i Duchampa, već i u slučaju nadrealizma, primjerice Joana Miróa? Ponajprije, anti–slika u sebi sažima koncept negacije slike kao destrukcije umjetnosti prikazivanja i predstavljanja bitka. Riječ je o kraju estetike djela. Ono nepokretno ili stojeće u pojmu predmetnosti predmeta već je nakon teorije kvantne mehanike Nielsa Bohra i Maxa Plancka dovedeno u pitanje. Ne kreće se tek promatrač događanja u svemiru. Uzbiban je sâm objekt do te mjere da se vrijeme više ne može misliti i kazivati sukladno Newtonovim zakonima gibanja. Potrebno je promijeniti perspektivu promatranja. Ulaskom u prostor–između *objekta–a* i *objekta–b* nastaje bitna promjena. Prvo se odnosi na pitanje o izvanjskoj strukturi zbilje (materijalnost predmeta i njegove forme), a drugo na unutarnju kvalitetu opažanja ili na kognitivne mogućnosti zamjedbe svijeta uopće. Anti–slika, nadalje, svojim suprotstavljanjem metafizičkome shvaćanju povijesti umjetnosti ima svoja dva lika: (1) avangardno u kojem se uspostavlja logika reza s reprezentacijskim okvirom ikonologije povijesti i (2) neoavangardno u kojem umjesto

22 Vidi o tome: Joshua Ramey, *The Hermetic Deleuze: Philosophy and Spiritual Ordeal*; Duke University Press, Durham — London, 2012.

destrukcije linearnosti bitka u njegovu prikazivanju otpočinje doba posvemašnjeg oslobođenja slike od njezina svijeta (predmetnosti, referencijalnoga okvira, to jest, svih ostataka prošlosti kao što su portret, pejzaž, mrtva priroda itd.).[23] Što otuda preostaje Kniferu u doba kada se već najavljuje na velika vrata početak dugog procesa dekonstrukcije svih vodećih pojmova umjetnosti i slike? Odgovor je podastrijet u jednom razgovoru u kojem anti–slikar kaže i ovo: »...horizontala, vertikala, horizontala...u nizu. Niz onda stvara tok... Ja nikada nisam radio 'meandar' kao znak! Kao znak on nema značenja! Čak i kada je najminimalniji — kada su samo tri vertikale i dve horizontale, kada počne dole, pa se popne gore, ode nadesno, pa se spusti dole«.[24]

Ako meandar kao znak nema nikakva značenja, onda je riječ o anti–slici koja se ne može svesti na semiotiku univerzalne slike kao vladajućega referencijalnoga okvira. A to znači da slikarstvo gubi povlašteno mjesto »objektivnoga« prikazatelja onoga što se događa u društvu, kulturi, prirodi, u tzv. »objektivnome« svijetu. Paradoks je ovaj: iz oslobođenja objekta od subjekta nastaje nova situacija koja po analogiji odgovara onome što su izborili kvantna teorija te Wittgensteinova analiza »jezičnih igara« s uvođenjem mogućnosti eksperimentalne forme jezika kao događaja (*Sagen/Zeigen*). Knifer naizgled grubo i minimalistički neuvijeno postavlja stvari na čistac. Ništa više ne dolazi iz jednoga uzroka i nema posljednju svrhu. U tom pogledu njegovi nizovi slika koji tvore tok kozmičko–prirodnoga postajanja onoga što se iskazuje vertikalama i horizontalama na bijelim i crnim plohama ne označavaju ništa sublimno, ništa transcendentno, ništa što se može nazvati znakom znakova i što onda sve drugo određuje i označava. Što je onda taj zagonetni *Meandar*? Kazivanje–pokazivanje ništavila koje ništi ili događaj stvaranja mogućnosti drukčijih svjetova od ove zone vidljivosti prožete zastarjelim sporom figurativnoga i apstraktnoga u slikarstvu? Ništa od toga. *Meandar* je ponajprije riječ koja unatoč metafizičkih značenja od drevnih Grka do suvremene geologije i geografije u sebi nosi dvostruku ovojnicu. S jedne je strane njezina metafizička granica u umjetnosti i arhitekturi, a s druge, pak, prostorno–topografijsko određenje vizualno povezano sa slikom rijeke na njezinom kraju kada se ulijeva u ušće. Krivudavost rijeke, njezina

23 O sporu između povijesne avangarde i neoavangarde u vizualnim umjetnostima, književnosti, arhitekturi i glazbi vidi: Peter Bürger, *Nach der Avantgarde*; Velbrück, Weilerswist, 2014.

24 Navod preuzet iz teksta Sonje Briski Uzelac, »Upis etičkog koncepta u plohu«; *Zarez,* God. XVI, br. 395/2014., 6. studenoga, str. 28. Temat: *Julije Knifer (1924.–2004.)*

pregibanja i utoci u druga područja udolina kroz koje prolazi daju joj izgled u obliku slova S.

Meandar se pojavljuje kod ravničarskih tokova. Nastaje erozivnim djelovanjem vodene struje na zemljište uz korito rijeke. Voda se pritom ne kreće pravocrtno. Ona nezadrživo nadire vrtložno i teče po inerciji. Zbog toga erozija djeluje posve različito na pojedine točke korita. Najslabije djelovanje osjeća se sveudilj konveksnih, a najjače, pak, duž konkavnih stranica. Voda postupno ruši konkavne obale. Naposljetku, nastaje oblik meandra. Metafizičko značenje meandra odnosi se na njegov nastanak u umjetnosti i arhitekturi Grka. Meandar (grčki, μαίανδρος–*maíandros*, latinski, *meandros*) predstavlja dekorativni rub u umjetnosti i arhitekturi. Izveden je od istog motiva koji se ponavlja u neprekinutoj liniji. Uzorak meandra zove se još i *grčki* ornament ili *grčki uzorak*. Naziv podsjeća na uvijanje rijeke Meandar u Maloj Aziji po čemu je uzorak vjerojatno imenovan. Uvaženi stručnjak za grčku mitologiju Karl Kerenyi u jednom svojem djelu tvrdi da je »meandar preneseni oblik labirinta u linearnome obliku«.[25] Zanimljivo je da se u Italiji uzorak meandra naziva još i *grčkim linijama* (*greca*). Čini se da je nemoguće izbjeći tu dvoznačnost drevnih riječi koje dolaze iz iskona povijesti. Budući da riječ nema samo značenje nekog predmetnoga sklopa zbilje, već se uvijek odnosi na ono što misaono nadilazi materijalnost znaka, tada se meandar mora shvatiti kao »višak spiritualnoga« u ideji slike kao antislike. Doista je u pravu Kerenyi kada upućuje kako je riječ o drukčijem obliku labirinta i to u linearnome obliku. I što se sada događa u Kniferovu preoblikovanju forme meandra i njegova višeznačja?

Labirint je slika za ono zagonetno koje ima strukturu zatvorene otvorenosti samoga života shvaćenog upravo kao meandar. Što je ovdje linearno u nizu i ima taj izgled toka u prenesenom je smislu — ali bez simbola i alegorije — čisti događaj nelinearnosti. Poput toka krivudave rijeke, tako je sve postalo horizontalno–vertikalno u odnosu na crno–bijele plohe. Ništa više nema svoje značenje ni izvan ni unutar slike. Svođenje slike na konceptualnost izvedbe »označava« povratak slike ishodištima ili izvorima promišljanja razloga o tome zašto ponavljanje ne može više biti pukom mehaničkom reprodukcijom (kopijom). Umjesto toga, ponavljanje postaje stvaralački čin proizvodnje svagda

25 Karl Kerenyi, *Dionysos: Archetypal image of indestructible life*; Princeton University Press, Princeton, 1976., str. 89.

novih značenja. Načelno beskrajna proizvodnja stvara simulakrume koji, doduše, podsjećaju na ono što se pronalazi u prirodi kao već postojeće. No, prava je istina ovoga simulakruma u čistoj konstrukciji događaja bez narativnosti i bez predmetnosti. Na taj se način estetsko iskustvo kontemplacije na čemu je počivala tradicionalna estetika stapa s estetskim iskustvom uranjanja u događajnost događaja jedne te iste slike. Međutim, ovdje nije riječ ni o kakvoj cjelini nadređenoj sastavnicama ili dijelovima. Svaka je slika (meandar) singularni izvornik, neponovljiva iznimka, a čitav niz slika nije oponašanje ideje ritmičnih ciklusa prirode. Jedno–Sve postaje Mnoštvo–Ništa. Prizovemo li iznova u pomoć ontologiju postajanja i razlike Gillesa Deleuzea uvidjet ćemo da se bitak označava proizvodnjom »čistih razlika« kao mnoštva. Tek u sklopu s drugim takvim stanjima preobrazbe istoga nastaju mogućnosti da se misli događajnost događaja »na planu imanencije«. U Kniferovu labirintu kao meandru više ne vidimo ni horizontale ni vertikale na crno–bijelim plohama u procesu stvaranja svjetova (slika). Ono što vidimo uistinu nije ništa drugo negoli ideja mnoštva i razlike u stalnome ponavljanju.

Ali čega? Nije to više ponavljanje istoga (motiva, uzorka, ornamenta). Posrijedi je ponavljanje *nelinearne linearnosti*. Ona ne podsjeća ni na što određeno, ali u svojoj uzastopnosti niza bez početka i kraja upućuje izravno i neizravno na problem odnosa vremena i prostora u kojem slika kao meandar postoji i postaje ono singularno, kontingentno i emergentno »isto«. Umjetnik skida sa sebe plašt čarobnjaka i mistiku genija. Sve što se još može kazati za to što antislika Julija Knifera »označava« nema nikakve veze ni sa kakvim univerzalnim znakom za nešto, ali ni s prenesenim značenjem nečega što se tijekom povijesti slikarstva prikazivalo i predstavljalo na isti način u varijacijama (primjerice, motiv raspeća, pastorale, ljudskoga lica). Ako jezik više ne govori, ako znakovi više ne odašilju jednoznačna značenja, što još preostaje? Konceptualna slika više ništa ne kazuje o svijetu kao univerzumu bića, bez obzira na čitavu paletu zbivanja od rastrojstva osjetila do kaosa Realnoga u znaku estetske umnoživosti doživljaja traumatske jezgre postojanja. Metoda *piktoralne redukcije* uistinu je oslobođenje slike od njezine slikovnosti kao čiste predmetnosti i objektnosti. Težnja za čistoćom i jednostavnošću, promišljanjem prostora–između trajanja trenutka i monotonije vječnosti, usmjerenošću spram posljednje granice konceptualne slike — praznine i ništavila — Knifer je otvorio temeljni problem suvremene umjetnosti na početku njezina

»novoga« suočenja s vlastitom neutemeljenošću u prošlosti i budućnosti. Taj je problem, naravno, u vremenu koje nadilazi metafizičke granice prostora u kojem »ovdje« istodobno upućuje na vremenitost »sada«. Iako se naizgled čini da je pitanje vremenitosti strano ovome konceptualnom izbačaju iz nemoći jezika u moć antislike, to je tek privid. *Meandar* nije određen prostornom inertnošću. On je uvijek već nešto na kraju povijesnoga trajanja bitka. Baš ta krajnjost označit će u bitnome aporije Kniferova puta u beskonačnost varijacija onoga što više nije isto, ali nije isto tako niti određeno odnosom razlike i mnoštva. Ako je meandar »preneseni oblik labirinta«, onda je njegova otvorena zatvorenost svođenje apsolutnoga prostora na vrijeme koje se više ne može razumjeti polazeći od aristotelovski shvaćene prisutnosti (*ousia*) kao »vječno sada« (*nunc stans*).

Kako je uopće moguće da se *piktoralna redukcija* u analogiji s *eidetskom redukcijom* pojavljuje problemom vremenitosti meandra kao novoga labirinta? Ne bi se očekivalo da će Kniferova zaokupljenost plohom i linijama u nizu iz monokromskih kompozicija dospjeti na prag nečega što je očito najteži problem metafizike i fizike kao takve. Pred kraj života Albert Einstein je izjavio: »Za nas uvjerene fizičare razdvajanje između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti ima značenje tek puke iluzije«.[26] Konceptualna slika provedena je *eidetska redukcija*.[27] To znači samo jedno: njezina je usredotočenost na elementarne čestice konstrukcije iluzornih svjetova najrealnija strategija dosezanja Omega–točke beskonačnosti kao eksplozije i implozije bitka uopće. Budući da se vrijeme u razlici spram vječnosti izvodi iz niza »sada« u prostoru kao nastanak–nestanak istoga, očito je da se dimenzije prošlosti, sadašnjosti i budućnosti mogu izvesti tek onda kada postoje početak i kraj. U matematičkome smislu to su tek izvedenice iz pojma beskonačnoga pravca. Ako se, dakle, prema Einsteinu vrijeme ne može uopće razdvajati za fizičare, jer je posrijedi kontinuum kao vrijeme–

26 Navedeno prema: Henning Genz, *Wie die Zeit in die Welt kam: Die Entstehung einer Illusion aus Ordnung und Chaos*; C.Hanser, München, 1996., str. 6.

27 O pojmu *eidetske redukcije* vidi: Edmund Husserl, *Philosophie als strenge Wissenschaft*; V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1971. 2. izd. Sažeto iskazano, riječ je o postupku u filozofiji fenomenologijske orijentacije. Eidetska redukcija označava »stavljanje u zagrade« (*Einklammerung*) prostorno–vremenske određenosti svijeta. K tome riječ je i o isključenju tzv. »prirodnoga stava« (suspenzija svih stavaka o prirodi, Bogu, empirijskome postojanju i svih spoznajnih danosti u duhovnim i prirodnim znanostima). Nakon provedene redukcije, prema Husserlovu nauku o redukcijama ono što preostaje jest čista tzv. transcendentalna svijest. Tek ona omogućuje »zrenje bîti« (*Wesensschauung*) u čistim spoznajnim (noetičkim) aktima.

prostor (*Zeit–Raum*), tada otpada razlikovanje vječnosti i vremenosti sa stajališta Boga (apsoluta).

No, ovdje se ne radi ni o kakvome apsolutnome prostoru, a ni o apsolutnome vremenu jer se iz »čiste razlike« događaja uspostavlja granica između praznine i ništavila. Kniferova je slika utoliko mnoštvo singularnih događaja. Polazeći od kretanja prema kraju, jer meandar jest upravo odgođeni kraj slike, nastaje vremenski kontinuum koji se sastoji od niza ploha s horizontalama i vertikalama. Labirint je slika poretka, reda, jasno strukturiranoga odnosa veličina. Naizgled posve mu je stran kaos koji bi mogao narušiti ovu čistu, konceptualnu »prestabiliranu harmoniju«. A ona ne izaziva ništa drugo u promatrača negoli kontemplativno spokojstvo i poziv na promišljanje. Pred Kniferovim slikama ne možemo prigibati koljena i tragati za dokinutim Bogom stvaranja bez kojeg zapadnjačka metafizika ne bi imala razlog za svoje temeljne pojmove i kategorije, pa tako i za *mimesis* i *reprezentaciju*. Ne možemo, isto tako, ni »uživati« u odgonetanju skrivenoga »plana transcendencije« s kojega se kreće u osvajanje spleta raznolikih značenja, premda sâm Knifer svoje djelo shvaća »spiritualnom koncepcijom slike«. Ono što jedino možemo jest sklapati odnose koji se ne nalaze »u–slici«, već proizlaze iz strukture kretanja sâmoga meandra u beskonačnome nizu koji jednom ipak mora stati. No, to je stajanje ujedno iz–stajanje (*ekstasis*). Ovim je pojmom Heidegger u temeljnome djelu suvremene filozofije *Bitak i vrijeme* (*Sein und Zeit*) iz 1927. godine odredio upravo dimenzije vremenitosti koje su za kasnoga Einsteina put u puku iluziju.[28]

Ekstatičnost nije ovdje znak za krizu racionalnosti slike, nekovrsni putokaz spram novoga estetskog doživljaja. Umjesto toga nalazimo se u otvorenome prostoru razgraničenja i razmještanja središnjih struktura. Stoga vrijeme ne može biti svedeno na trajanje (*durée*) kao u Bergsona. Ono se ne pokazuje pukom prolaznošću onoga istoga (bitka). Posve suprotno, vrijeme se događa ekstatično u promjeni perspektive kao što se singularni objekti slikarstva Julija Knifera raspoređuju u niz prema ideji konceptualnoga kretanja u kružnoj beskonačnosti. Aporija je konceptualne slike što u prenesenome obliku labirinta izlazi iz njegova referencijalnog okvira. Tom je okviru upravo jezik kao logika kazivanja podarivao smisao. Kada toga više nema, ili je suspendirano i neutralizirano, na brisani prostor dolazi slika s onu stranu

28 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*; GA, sv. 2, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1977. 14. izd.

metafizičkoga pojma slike. Što jedino preostaje od »metafizike« jasno je naznačio Knifer — spiritualnost odnosno čistoća promišljanja onoga što više nije Realno u smislu predmetnosti ili čak nepredmetnosti. Taj nedjeljivi ostatak nije ni jezik ni slika u tradicionalnome značenju kazivanja–pokazivanja nečega kao nečega. Posrijedi je stvaralačka igra s odnosom poretka i kaosa u kojem riječi i slike tvore konceptualni okvir praznine i ništavila. Iako je to možda ponajbolje pronaći u Beckettovim *Tekstovima nizašto,* za piktoralnu redukciju Julija Knifera čini se da je primjereni misaoni okvir onaj koji podastire Maurice Blanchot u *Književnome prostoru (L'espace littéraire)* iz 1955. godine. Na jednom mjestu razmišljanja o samoći, djelu i pisanju on kaže:

> Pisati znači prepustiti jezik fascinaciji te kroz jezik i u jeziku ostati u doticaju s apsolutnim mjestom u kojemu stvar nanovo postaje slikom, a slika, umjesto aluzije na figuru postaje aluzijom na nefigurativno, umjesto oblika nastalog iz odsutnosti postaje bezobličnа prisutnost te odsutnosti, neproziran i prazan otvor nad onim što jest kada više nema svijeta, kada još nema svijeta.[29]

Nezaključeno: teze

(1) *Meandar* u stvaralaštvu Julija Knifera označava radikalni prelazak na drugu obalu, s onu stranu postojeće metafizičke slike svijeta. Na tragovima Maljeviča, Reinhardta i analitičkog slikarstva istraživanje odnosa između bitka (*quiddittas*) i događaja (*quoddittas*) pretpostavlja postojanje međuprostora u kojem slika kao antislika više ništa ne iskazuje, već samo pokazuje tijek i tok kretanja polazeći od krajnje točke *piktoralne redukcije*. Sve što se može još o tome reći može se samo oslikati svođenjem monokromnih kompozicija na elementarne odnose linija u beskonačnome nizu. Ako jezik više ne govori, tada je slika osuđena na čistoću ideje stvaranja »novoga«. Slika otuda prelazi iz stanja u događaj, kao što jezik prelazi iz kazivanja u pokazivanje.

(2) *Meandar* nije u strogome smislu riječi više uopće slikom. To je analitički koncept iz kojeg proizlazi višeznačnost tumačenja. Budući da se slika ne izvodi iz znaka za nešto drugo osim slike sâme, posrijedi je autopoietička metoda sklapanja značenja iz sveze materijalnosti i forme kao ideje stvaranja svijeta. Imenovanje slike kao

29 Maurice Blanchot, *Književni prostor*; Litteris, Zagreb, 2015., str. 25–26. S francuskoga preveo: Vladimir Šeput.

koncepta upućuje na dvoznačnost riječi u fizičkome i metafizičkome kazivanju. Stoga je meandar kako tvrdi Kerenyi — »preneseni oblik labirinta«. Za Knifera se labirint ne pojavljuje zagonetkom umjetnosti i života. Njegova je bit u svezi/odnosu između singularnosti djela i univerzalnosti umjetničkoga djelovanja. U njega se kao u novi referencijalni okvir upisuju tragovi postojanja kao u palimpsest kozmičkoga rukopisa bez početka i bez kraja. Na putu spram estetike događaja sve je otvoreno u zatvorenosti pronađene matrice iz koje proizlazi tijek postajanja.

(3) *Meandar* se određuje ponavljanjem kao razlika. A to znači da umjesto ponavljanja kao reprodukcije istoga (kopije) nastaje ponavljanje kao događanje razlike (simulakrum). Knifer ne slika isti motiv. Ono što ga zaokuplja u sklapanju odnosa između ploha, horizontala i vertikala jest prodor u zagonetku »novoga«. Zato temeljno pitanje njegove slike nije što ona označava i koji joj je smisao, nego kako nastaje slika kada ponavljanje više ne slijedi ritmove prirodnih ciklusa. Umjesto toga, sve je u nizanju i povezanosti Mnoštva i razlike kao drukčijeg odnosa Jednoga i Drugoga. Konceptualna slika uvodi u kraljevstvo nužnoga slučaja. I stoga se ovdje ne radi o kontingenciji kao u Mallarméovu sučeljavanju s prazninom i čistinom Knjige, tog simulakruma Božje odsutnosti. Knifer jezuitski strogo i analitički ustrajno slijedi svoj put u beskonačno. Na tom putu nema više ničega osim usputnih praznina i ništavila. Kniferov put oslobađa prostor za nadolazeće doba konceptualne slike. Otvoreno je »ono« što nije više ni nešto ni Ništa. Umjesto toga, slika se oslobađa u sebi samoj svekolike vezanosti uz svijet i postaje sama svoj zatvoreni krug višeznačnosti u beskonačnome nizu razlika.

(4) *Meandar* meandrira kao što se događaj događa u bljesku svoje nesvodljive kontingencije. Što preostaje od umjetnosti svodi se na »formu života« koja svagda iznova rađa pitanjem o granicama između jezika, slike i stvari bez koje nema ni praznina ni ništavila.

(5) *Meandar* je beskonačnost u nizu promjena, čisti labirint postojanja bez ikakve druge svrhe osim u otvorenosti vremena za budući događaj čiste spiritualnosti.

(6) *Meandar*, poput Sartreova, Blanchotova i Beckettova pitanja o smislu egzistencije posljednja je slika koja izjednačava sudbinu

pisanja s ništenjem (*néantisation*) svijeta u tehničkome horizontu vremena.

(7) *Meandar* ne postoji na zidovima galerija i muzeja suvremene umjetnosti. Njegovo je mjesto u prostoru–i–vremenu »čiste razlike« kao događaja koji istodobno skriva i razotkriva kozmičko–antropogene procese nastanka i nestanka svih prošlih, sadašnjih i budućih svjetova.

(8) *Meandar* se rasprostire i sužava u prostoru mišljenja poput nastanka i nestanka onoga što »jest«.

(9) *Meandar* je slika beskonačne težnje za nepovratnim smjerom koji se svagda iznova ponavlja.

(10) *Meandar* je put u labirint svjetova kao preneseni oblik praznine i ništavila mišljenja.



Julije Knifer, *Meandar 2*, ulje na platnu, 1960.

Figuralnost bez f/Figure

O apstrakciji u Kniferovim meandrima i Deleuzeovoj estetici

Aleksandar Mijatović

1.

Pojava *meandara* Julija Knifera od samih je početaka bila praćena bogatom teorijskom refleksijom. Iako je dio hrvatske suvremene umjetnosti dobio pripadajuću — ako ne već i odgovarajuću — teorijsku elaboraciju, čini se da se upravo Kniferovu likovnom izričaju neprekidno pokušavalo pridružiti teorijsku koncepciju koja bi eksplicirala sve što on sadrži. Polazište je, međutim, takve teorijske eksplikacije bilo, očekivano, da meandri ne sadrže i ne upućuju na ništa. Izvod toga polazišta o besadržajnosti meandara vodi u dva smjera. Prema prvome, meandri su lišeni sadržaja ako se na njih motri iz perspektive figurativnoga slikarstva. Prema drugome, sadržaj teorijske eksplikacije sastoji se u tome da slika nema drugoga sadržaja osim sebe same. Dva se izvoda povezuju u zaključku da suvremeno slikarstvo prelazi s referencijalnosti na auto–referencijalnost ili da se sastoji u redukciji oblikotvornih postupaka. Takva se eksplikacija svodi, riječima Poeovoga detektiva Dupina, »(…) brkajući neobično s teško razumljivim«.[1]

Teorijska eksplikacija obavezuje se, slijedom prvoga izvoda, na uklapanje *meandara* u tradiciju apstraktnoga slikarstva, tražeći u njezinom jeziku opis i objašnjenje Kniferova likovnog izričaja. Drugi izvod izdaje se za glas — kao da slijedi davni naputak Fryeva »Polemičkoga uvoda« iz *Anatomije kritike* (1957.) po kojem aksiom kritike nije da pjesnik ne zna o čemu govori, već da pjesnik ne može govoriti o onome što zna — svega što djelo šutke obznanjuje. Ta teorijska nemuštost zajednička je, prema Fryeu, verbalnim i neverbalnim umjetnostima. Ali ne izmiče li kritičaru, slijedom toga Fryevog naputka, ono što djelo govori upravo zahvaljujući toj suzdržanosti? Predmet kritike postaju upravo ova nemuštost, zanijemjelost i suzdržanost, otpor da

1 E. A. Poe, »Umorstva u Ulici Morgue«; prev. Nada Šoljan, u E. A. Poe, *Krabulja crvene smrti*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1841/1986, str. 241–279, str. 259. i 277.

se govori i prikazuje. Schlegelovim riječima, predmet kritike nije razumijevanje, već nerazumljivost koja se sastoji u istodobnoj prozirnosti i neprobojnosti djela. Taj se prijelaz s razrješivoga nerazumijevanja na nerazrješivu nerazumljivost odvija kada se prijeđe s koncepta djela kao vela na koncept djela koje ne skriva ništa. U potonjoj koncepciji, djelo je neprobojno, nerazumljivo upravo uslijed izloženosti, očitosti i golоći. Tajanstvenost koja se sastoji u odsustvu tajne; slika u kojoj se umanjuje svaki element nepoznatoga i to je čini neprobojnom.[2] Prozirnost uslijed neprozirnosti.

Redovito navođene Kniferove rečenice iz njegovih *Zapisa* — da je on zadnja djela naslikao a da još prva nije započeo, da je riječ o minimumu kojim se postiže maksimum, da je riječ o antislici, slici bez identiteta, da se teži graničnim situacijama, krajnjim ritmovima — nemaju naprosto ulogu razumijevanja meandara ili potkrepljivanja teorijskih postavki. Tu se struktura meandara prenosi na odnos između riječi i slike, otvarajući novi problem kako odnosa između dvaju sustava predočavanja, tako i samih meandara. *Zapisi* su samostalan teorijski problem, nimalo rječitiji od samih meandara. Klasična analiza Vere Horvat Pintarić koja se odnosi na drugo razdoblje Kniferova stvaralaštva[3] započinje virtuoznim opisom reduktivnih postupaka[4] iz kojih izrastaju meandri, da bi se u nastavku analize ispostavilo da su oni ipak kompleksni. Dvodijelna struktura meandara prvo se temelji na suprotnostima da bi se u završnici analize zaključilo da je ipak riječ o njihovom »upokorovanju«.[5] Kao da meandri svojom strukturom primoravaju teorijsku eksplikaciju da se vrati na mjesto na kojem je započela, i to sa suprotnom tezom, pobijajući samu sebe a da se u tome vraćanju i samo–potkopavanju ipak razvija napredujući a da se, pri tome, nije pomakla s početne točke.

Na probleme periodizacije i smještanja u pravce povijesti umjetnosti upozorava Denegri.[6] On pokazuje da Kniferovi meandri s jedne strane izmiču apstraktnom slikarstvu, kao i njegovim odvjetcima od četrdesetih godina 20. stoljeća, a s druge strane enformelu. Denegri razvija napomene koje je iznio Matko Meštrović u jednom fotograf-

2 Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*; Paris, Gallimard, 1941., str. 118.

3 Davor Matičević, *Suvremena umjetnička praksa*; Zagreb, Durieux, 2011., str. 129–132.

4 Vera Horvat Pintarić, »Julije Knifer. Meandar kao sistem«; u: *Kritike i eseji: 1952 — 2002*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Gliptoteka: EPH media, 2012., str. 327.

5 Ibid., 329.

6 Jerko Denegri, *Umjetnost konstruktivnog pristupa: Exat–51 i Nove tendencije*; Zagreb, Horetzky, 2000., str. 404–406.

skom snimku suvremenoga jugoslavenskog slikarstva nakon pedesetih godina 20. stoljeća. Pa ipak, kao da je, iako ne bez razumljive zadrške, prihvaćena postavka Horvat Pintarić o kontinuitetu Maljevičevih i Kniferovih postupaka.[7] U kasnijoj razradi, Horvat Pintarić istražuje veze između Maljevičevih i Kniferovih ritmova na plohi.[8] Kao i u slučaju književnosti, povijest umjetnosti prate dvije slike; prema jednoj otac proždire svoju djecu, a prema drugoj ona svoje očeve. Umjetnik se istodobno mora ovjeravati izdvajanjem i uklapanjem u tradiciju.[9] Paternalizam historizma obično je praćen adolescencijom ahistorizma. Maljevič teorijom o adicijskom elementu pokazuje da su izdvajanje i uklapanje u tradiciju nerazdružive operacije. Moguća je povijest slikarstva pisana iz perspektive apstraktne umjetnosti; takva povijest ne bi pratila samo apstrahiranje od figurativnosti, već i apstrahiranje same figurativnosti.

Prema Maljevičevoj analizi iz 1927. godine, nadahnutoj, čini se, raspravama ruskih formalista o odnosu svakodnevnoga i poetskoga jezika,[10] nije riječ samo o tome da se uvede drugačiji oblik opažanja i doživljavanja stvarnosti — nije posrijedi tek promjena gledišta, već i usvajanje mogućnosti same stvarnosti da postane drugačija. Promjena stvarnosti je sastavni dio njezine biti; postajanje stvarnosti drugačijom čini je takvom kakva jest. Ta su dva apstrahiranja kao dva oka o kojima se govori u 11. poglavlju Blanchotova romana *Thomas l'obscure*. Prvo oko vidi sve, dok drugo sposobnost viđenja duguje odbijanju da se vidi (*refus de voir*) sve vidljivo.[11] Apstrahiranje od figurativnosti podrazumijeva oslobađanje slikarstva od prikazivanja stvarnosti kako se

7 Ješa Denegri, *Umjetnost konstruktivnog pristupa*, 405–406. Denegri u nastavku iznosi povijesne i teorijske razloge zašto je teza o tom kontinuitetu teško održiva, da bi odmah potom ustvrdio: »Još jednu osobinu svoje umjetnosti Knifer kao da duguje Maljeviču: za razliku od većine drugih geometrizama, ovaj Kniferov jest krajnje antifunkcionalan, nematerijalan, samodovoljan; ne može biti upleten ni u kakva označavanja osim vlastite prirode samooznačavajućeg znaka« (406). O spornoj naravi toga kontinuiteta v. Krešimir Purgar »Apstrakcija kao rezervna strategija slike. Monokromije, serijalnost, zavođenje«; *Art magazin Kontura*, br. 85, 2005., str. 43, te Krešimir Purgar, »Anti–slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije«; *Art magazin Kontura*, br. 127, 2015., str. 16, te 19–20.

8 Vera Horvat Pintarić, *Tradicija i moderna*; Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti — Gliptoteka, 2009., str. 565–567.

9 O problemu pronalaženja interpretativnih modela v. Krešimir Purgar, »Apstrakcija kao rezervna strategija slike«.

10 Navedimo tek klasične eseje L. Jakubinskoga, »O zvukovima stihovnoga jezika« (1916.), V. Šklovskoga, »Potebnja« (1919.), R. Jakobsona, »Najnovija ruska poezija« (1921.). Jakubinski svakodnevni jezik određuje kao heteroteličan, budući da je sredstvo za vanjske komunikacijske svrhe a poetski kao autoteličan, koji je sam sebi svrha. Šklovski govori o opipljivosti konstrukcije poetskog jezika, Jakobson ističe da forma postoji dok se osjeća otpor materijala.

11 Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, str. 111.

ona otkriva putem uvriježenih obrazaca opažanja i doživljavanja. Ali slikarstvo nikada nije apstraktno samo u tome smislu; ono uvijek apstrahira samu figurativnost u kojoj se stvarnost zamišlja drugačijom, pri čemu to zamišljanje nije nepostojeći svijet, već sama bit stvarnosti.

O apstrakciji u prvom smislu pisao je Wilhelm Worringer u čuvenoj knjizi *Apstrakcija i uživljavanje* (1907.). On apstrakciju tumači kao izdvajanje predmeta od promjenjivih i nepredvidivih okolnosti života. Apstrakcija čisti od slučajnosti i složenosti neposrednoga života, vodeći prema transcendentalnoj umjetnosti koja sve promjenjivo i uvjetovano svodi na bezuvjetno. Pažljivo razdvajajući puko oponašanje, naturalizam i apstrakciju, Worringer ipak ovu potonju svodi na psihološku operaciju. Apstrakcija olakšava čovjekov odnos sa svijetom u stanju lišenosti filozofske i religijske spoznaje. No, apstrakcija se javlja u kasnijim etapama umjetnosti. I dok Worringerovo dvojstvo uživljavanja i apstrakcije, osjećaja za organsko i anorgansko objašnjava orijentalnu i bizantsku apstrakciju, ono zastaje pred europskom umjetnosti Sjevera u kojoj se istovremeno javljaju i apstrakcija i izraz, što se razlikuje od orijentalne bezizražajne apstrakcije. Sjeverna apstrakcija nije svedena na određenu formulu, u njoj se »čak vidi traganje i težnja za premašivanjem apstraktnoga mira i isključivosti«.[12] Ova se apstrakcija odlikuje »izrazom neživoga« koji se očituje usprkos disharmoniji ili »čak pomoću nje«.[13] Worringer nije sasvim u pravu kada zaključuje da je tu »dan samo materijal za apstrakciju, a ne apstrakcija sama«.[14] Naime, upravo je ovdje posrijedi sama apstrakcija, ona koja apstrahira samu figurativnost. Ovdje je apstrakcija pokušala izraziti — zato i jest izražajna za razliku od orijentalne — upravo ono što u životu odolijeva stezanju u dovršene oblike.

Iste godine kada i Worringerova disertacija, izlazi čuvena Bergsonova knjiga *Stvaralačka evolucija* u kojoj se, između ostaloga, kritizira pojam apstrakcije kojim operira Worringer. Bergson uspoređuje biologa koji, po uzoru na epistemologa, kao geometar kontinuitet života svodi na odvojene trenutke nepokretne materije. Biolog–geometar reducira kretanje života, njegove stvaralačke sile, na točke u prostoru, pri čemu ne može izraziti promjenu i neprekidno nastajanje. Ta se apstrakcija odvija u pravcu mehanicizma i finalizma koji proizlaze iz usmjerenosti inteligencije prema anorganskom. Suprotstavljajući se

12 Wilhelm Worringer, »Apstrakcija i uživljavanje«; u *Duh apstrakcije* (prev. Jasenka Mirenić–Bačić); Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1999., str. 104.

13 Ibid.

14 Ibid.

takvoj biološko–epistemološkoj apstrakciji, Bergson često navodi usporedbu sa slikarom čiji se čin usklađuje s kretanjem života:

> Slikar je pred platnom, boje su na paleti, model pozira; vidimo sve ovo, a poznajemo i slikarevu maniru: možemo li predvidjeti što će se pojaviti na platnu? Posjedujemo elemente problema; apstraktno znamo kako će se riješiti, jer portret će sigurno nalikovati modelu, a sigurno i umjetniku; ali konkretno će rješenje sa sobom donijeti ono nepredvidivo ništa koje je sve umjetničkog djela. (…) Materijalno ništa samo sebe stvara kao oblik.[15]

Apstrakcija ne izdvaja nepromjenjive oblike iz toka života, već ona, slijedom Bergsonove kritike mehanicizma i finalizma u biologiji i epistemologiji, izdvaja snagu života koja pruža otpor njegovom svođenju na mrtvu materiju. Apstrakcija izdvaja to nepredvidivo ništa kroz koje se život opire zatvaranju u postojane oblike. Worringerov pojam apstrakcije pripada Bergsonovom pojmu inteligencije. Nasuprot Worringerovom razlikovanju uživljavanja i apstrakcije, s definicijom potonjega pojma koji bi se temeljio na Bergsonovoj koncepciji života, apstrakcija je povezana s uživljavanjem (*Einfühlung*) preko Bergsonova pojma simpatije (*la sympathie*). Apstrakcija tako može teći u dva smjera; ili će, putem spoznaje (Worringer)/inteligencije (Bergson) zahvatiti materiju izvana ili će se iznutra — putem uživljavanja (Worringer)/simpatije (Bergson) — usmjeriti na samo kretanje života.

U *Mille Plateaux* (1980.) Deleuze i Guattari povlače razliku između organske i apstraktne linije. Organska linija je geometrijski ustroj vanjskoga i unutarnjega. Njoj je suprotstavljena gotička, nomadska linija koja život oslobađa od organskoga; ona je lišena obrisa i razgraničavanja formi. Unatoč tome što je lišena forme, ona nije bezizražajna; ona izražava bez forme. Apstraktna linija ima materijalna obilježja izraza, iako, s druge strane, ne prelazi u formu koja ustrojava materiju.[16] Stoga Deleuze i Guattari zaključuju da apstraktno nije izravno suprotstavljeno figurativnom. Kao što je, s druge strane, još Worringer figurativno razdvojio od oponašanja i u prikazu umjetnosti Sjevera pronašao i drugi oblik apstrakcije usmjerene na život koji nije organski, ali to više živući (*vivante*) upravo zato što je anorganski.[17]

---

15 Henri Bergson, *Stvaralačka evolucija*, (preveo Tomislav Medak); Zabok, HAUZ, 1999., str. 127.

16 Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*; Paris, Minuit, str. 621.

17 Deleuze i Guattari, *Mille Plateaux*, str. 623.

2.

Horvat Pintarić je još u tekstu iz 1970. godine uočila promjene u odnosu intervala crnoga i bijeloga, njihove plastike i dvosmislenoga položaja podloge i linije. Postupak se sastoji u gustim namazima bijele i crne boje, dojam se promjene postiže naglašavanjem bjeline bijeloga i crnine crnoga, često ovisno o tome služi li se akrilikom ili grafitom. Kao što je Matičević primijetio,[18] iznoseći osamdesete godine 20. stoljeća kao četvrti period Kniferova stvaralaštva, tom zgušnjavanju i zbijanju doprinosi skraćivanje horizontale meandra. Naslojavanje boja i zbijanje kompozicije meandra stvara drugačiji tip prostora, koji mijenja odnose blizine i daljine, o čemu Matičević piše: »(…) postavlja se iluzija mase u nesavladljiv i nedohvatljiv tip prostora. To je iskustvo različito od onih stečenih za prostorima prozora otvorenih u interijerima povijesnog slikarstva. Ali različito je i od onoga koje bjelinom plohe naznačava 'gotovo ništa' (…)«.[19]

Blanchot koncem četrdesetih i početkom pedesetih godina 20. stoljeća potkopava klasični model slike kao prozora suprotstavljajući joj sliku kao leš. Slikanje nije postupak prenošenja stvarnosti na platno koja oživljava na platnu, poput prizora promatranoga kroz prozor. Polazeći od zaključaka rasprave »Literature et le droit à la mort« (1949.), gdje se imenovanje uspoređuje s ubojstvom, Blanchot u »Les Deux versions de l'imaginaire« (1951.) svoj koncept imaginarnoga odvaja od Sartreova. Sartre imaginarnome pridaje obilježja dematerijalizirajuće anihilacije. Blanchot pojam prozora dovodi u izravnu vezu sa slikom kao lešom. Kao i leš koji je istodobno odsutan i prisutan, prizor se u isti mah vidi i ne vidi kroz prozorsko staklo. I leš i prizor istovremeno su ovdje i nigdje. Nasuprot Sartreovoj tezi, ništavilo posjeduje materijalna obilježja; stvar koja je prisutna a da nije stvarna. Leš i prozor su »neutralni dvojnici«[20] u kojima odsutni predmeti ne oživljavaju u reprezentaciji, nego prizivaju iskustvo »odsutnosti kao prisutnosti«.[21]

Razvlaštenost od predmeta u lešu i prozoru povezana je s razvlaštenošću subjekta, koji ne vidi prikazani predmet (predodžbu nekoć živoga čovjeka ili prizor na prozoru), već ima, kao drugo oko iz *Thomas l'obscure*, iskustvo same nemogućnosti viđenja. Subjekt je u stanju istodobnoga sljepila i viđenja. Bliskost sljepila i viđenja pripada

18 Matičević, *Suvremena umjetnička praksa*, 136ff.

19 Ibid., str. 138.

20 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*; Paris, Gallimard, str. 275.

21 Ibid.

iskustvu »druge noći«, nesvodivom na izmjenu s dnevnim svjetlom. U drugoj noći ne otkriva se ništa, već sama potvorba i prikrivanje (*la dissimulation*) postaju pojava.[22] To iskustvo druge noći u Kniferovim meandrima ne postiže se izmjenama, vanjskim intervalima, crnoga i bijeloga, punine i praznine, forme i podloge, horizontalnoga i vertikalnoga. Još od šezdesetih godina ti su intervali u meandrima imali obilježja interferencije, izmjene mjesta, odbacujući optičke učinke geometrije. Knifer te vanjske intervale prenosi unutar jednoga polja, u crnine i bjeline meandara, nastojeći kroz taktilnost namaza i naslojavanja postići optičku izmjenu suprotnosti, sada »crnoća odašilje svjetlost«.[23] Zgušnjavanje crne boje uvodi iskustvo druge noći u kojoj sve istovremeno iščezava i pojavljuje se.

3.

U zaključku *Différence et répétition* Deleuze uspoređuje teoriju mišljenja sa slikarstvom budući da mišljenje zahtijeva istu revoluciju koja je slikarstvo izvela iz reprezentacije u apstrakciju. Zadatak je mišljenja da se oslobodi od zakonâ reprezentacije koji tvore njegovu dogmatsku sliku i da uspostavi »teoriju mišljenja bez slike«.[24] U kasnijoj knjizi o Francisu Baconu, objavljenoj godinu dana nakon *Mille Plateaux*, apstraktnom slikarstvu odriče se ova presudna uloga za volju oslobađanja Figure od figurativnoga. Na početku prvoga poglavlja *Différence et répétition*, Deleuze razliku suprotstavlja indiferenciji (*l'indifférence*) koja se sastoji od aspekta crnoga ništavila (*le néant noir*) i bijeloga ništavila (*le néant blanc*).[25] Taj se prvi aspekt ništavila prispodobljuje »nediferenciranom bezdanu (*l'abîme indifférencié*)« i »neodređenoj životinji (*l'animal indéterminé*)« u kojima se sva rastvara i raspada. Ovome se vidu ništavila suprotstavlja »mirna površina« (*la surface calme*) po kojoj, poput »razbacanih udova« plutaju »nepovezane odredbe« (*déterminations non liées*).[26] Oba vida ništavila su nediferencirana; prvo uslijed neodređenosti, drugo stoga što je određeno. Pokušaj da se odredi životinja okončava raspadom oblika ljudskosti koji joj se nastoji pridati u tome određivanju. Nastojanje da se pronikne u bezdan okončava survavanjem u nj; rasvjetljavanje tame bezdana iznosi

22 Ibid., str. 208.

23 Horvat Pintarić, *Tradicija i moderna*, str. 580.

24 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, str. 354.

25 Deleuze, *Différence et répétition*, str. 42–43.

26 Ibid.

na površinu njegove nepovezane dijelove. Bezdanu se suprotstavlja prazna površina, a neodređenoj životinji raspadnuta ljudskost. Prva opreka bi nagovještavala da bezdan u sebi ništa ne krije, a druga na raspad antropocentričnog ustroja spoznaje i predočavanja. Prinošenje forme materiji dovodi do toga da se ova potonja raspada. Bitak kao bezdan i nepoznata zvijer odolijeva pokušaju pripitomljavanja prisnim pojmovnim sredstvima. Figurativnost i apstrakcija nisu naprosto tehnike zahvaćanja različitih očitovanja života, odnosno utvrđivanja nepromjenjivih oblika u pozadini te raznolikosti.

Podloga/temelj i površina napuštaju režim vanjske, pojmovne razlike koja se uspostavlja između nečega što bi već bilo određeno. Umjesto odnosa crnoga i bijeloga, Deleuze navodi primjer odnosa sijevanja na crnome nebu. Iako se bljesak razlikuje od tame, on je i dalje vuče (*traîner*) za sobom kao da se bljesak razlučuje od nečega što se ne razlučuje od i unutar sebe (*comme s'il se distinguait de ce qui ne se distingue pas*). Temelj kao crno ništavilo se ne može razlučiti a da sama površina ne potone u nerazlikovnost i nerazlučivost bijeloga ništavila. Umjesto toga, »temelj se uzdiže na površinu, ne prestajući biti temeljem«. Crno nebo nije samo pozadina na kojoj bi se bljesak izdvojio i rasvijetlio tamu, već bljesak svoje razlučivanje duguje upravo nerazlučivosti od neba koje vuče za sobom.

Mišljenje započinje izlaskom iz tame na svjetlost, iz sljepila u viđenje istine. Ali to spoznajno putovanje nije pravolinijsko, ili uzdužno po granici između svjetla i tame; ono podrazumijeva povratak u tamu i ponovno zaranjanje u sljepilo. Breton je taj zaron u naponsko polje između dva vodiča — svjetlosti i tame, stvarnosti i imaginacije — nazvao »noć munja« (*la nuit des éclaires*)[27] prema kojoj je dan noć. Ta noć munja je, Blanchotovim riječima, »druga noć«. Odnos između dva ništavila, bezdana i površine, neodređene životinje i razbacanih dijelova tijela, crne noći i bljeska munje potkopava određivanje materije formom. Forma se rastvara u temelju–materiji koja se uzdiže na površinu. Riječ je o jednostranom razlikovanju (*distinction unilatérale*)[28] u kojem određeno ostaje u odnosu s neodređenim, što znači da neodređeno ne prelazi u crno, a određeno u bijelo ništavilo. Bijelo ništavilo se javlja uslijed slike mišljenja koja se oslanja na prepoznavanje prema analogiji. Ono što ne može biti zahvaćeno prepoznavanjem iščezava u crnome ništavilu.

---

27 André Breton, »Manifeste du surréalisme«; u *OEuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1924./1988., str. 338.

28 Deleuze, *Différence et répétition*, str. 42.

Međutim, Deleuze premješta izvornost s jednoga člana na samu razliku, budući da jedino ona može biti po sebi. U vječnome vraćanju jedino razlika može biti ishodište. Plohe meandra se prerušavaju jedna u drugu, one nisu samo u slijedu i odnosu izvornika i kopije, već se razvijaju istodobno a da se međusobno ne oponašaju ili nadređuju jedna drugoj. One su jednake, ali ta jednakost je funkcija razlike same, umjesto one koja bi proizlazila iz razlike između članova s već ustanovljenim identitetima. Determinacija neodređenoga nije utemeljivanje budući da se dio temelja izdiže prema površini ne preuzimajući oblik, već se prije izdignuti temelj »uvlači, podmeće, utiskuje (*s'insinuant plutôt entre les formes*)«,[29] postajući »bezoblična osnova« (*base informell*).[30] Održavajući se u tom bezobličnom temelju, oblici se razlažu, uzori raspadaju, preostaje apstraktna linija u kojoj je određivanje »apsolutno adekvatno« neodređenom, kao što je bljesak munje jednak noći, bijelo crnom. To je određivanje koje nije suprotstavljeno neodređenom. Stoga se određivanje ne može razumjeti unutar dvojstva materija–forma, koje podliježe sustavu reprezentacije. Dvojstvu materije i forme Deleuze suprotstavlja dvojstvo *beztemeljnosti, bezdanosti* (*sans fond*) i apstraktne linije, budući da se u potonjem razlaže materija i raspadaju uzori. Umjesto forme koja unutar kategorija reprezentira, mišljenje je čista determinacija ili apstraktna linija koja se susreće s bestemeljnošću.

Temelj i površina ulaze u odnos neuhvatljivoga suparnika (*un adversaire insaisissable*),[31] razlučeno se suprotstavlja nečemu od čega se ne može razlučiti, već se uzima (*épouser*) za ono od čega se razdvaja–razlučuje (*divorcer*). Nešto se razlikuje od nečega bez da se ovo potonje razlikuje od prvoga. Stoga temelj u izdizanju više nije u dubini, on zadobiva »autonomnu egzistenciju« (*une existence autonome*)[32] pa forma koja se u njemu reflektira postaje apstraktna linija. U njoj ostaje neodređeno gdje završavaju i počinju dubina i površina; oni se izdaju jedno za drugo, ponavljaju se jedno u drugome. Apstraktna linija predstavlja jednostranu razliku u kojoj se površina i pozadina razlikuju ostajući nerazdvojni. Ona zadobiva svoju snagu napuštajući uzor, sudjeluje u temelju razlikujući se od njega a da se pri tome temelj ne razlikuje od linije. Temelj se svija nad onim što utemeljuje, odnosno nad formom i reprezentacijom, te uranja u bez–temeljenost

29 Ibid., str. 352.

30 Ibid.

31 Ibid., str. 42.

32 Ibid., str. 43.

koja se opire formi reprezentacije. Podlogu koja se diže na površinu Deleuze određuje kao bez–temeljnost. U apstraktnoj liniji određivanje i neodređenost odgovaraju jedno drugome. Međutim, apstraktna linija ne sadrži, ne predstavlja i ne skriva više ništa. No, ona postaje neprobojna unatoč svojoj prozirnosti, postaje neprimjetna unatoč njezinoj izloženosti. Površina zauzima mjesto temelja koji se uzdiže, a ovaj potonji ustupa mjesto površini koja se u njemu utapa. Mišljenje izlazi iz odnosa prepoznavanja, pri čemu se ne okreće nespoznatljivom, ali ni drugačijim oblicima spoznaje. Nije riječ o epistemologiji perspektiva i aspekata, već o njihovoj ontologiji, budući da oni upravo jesu taj drugačiji način mišljenja; druge perspektive i aspekti postaju sama bit.

U zaključnome poglavlju knjige *Qu'est–ce que la philosophie?* (1991.) Deleuze i Guattari određuju umjetnost, uz filozofiju i znanost, kao jednu od »kćeri kaosa«. Umjetnost, tvoreći percepte i afekte, povezuje određivanje s kaosom, ili neodređenim. Umjetnik vraća iz kaosa mnoštvenosti i raznolikosti u kojima se obnavlja beskonačno. Mnijenje i klišeji se nameću kao navodna zaštita od kaosa. Umjetnost se s jedne strane suprotstavlja kaosu, istovremeno se odupirući klišejima i mnijenju (*doxa*). No, umjetnost zadržava srodstvo s kaosom; pokazuje da se cjelina gradi bilo polazeći od kaosa, bilo polazeći od klišeja i mnijenja. Cjelina–klišej tvori figurativni režim prve figuracije a cjelina–kaos figuralni režim druge figuracije.

Problem razlikovanja između crnoga i bijeloga ništavila sastoji se ili u gubitku konzistentnosti u susretu s beskonačnim, ili u gubitku beskonačnoga pri stvaranju konzistentnosti pojmova i kompozicije figure. Plan imanencije se ne može prikazati, već se njegova prisutnost pokazuje kroz konzistentnost koncepata (filozofija) i kompozicije senzacija (umjetnost). Iako mišljenje ne nazire vlastitu sliku, pokazivanje, slika prisutnosti ne–filozofskoga plana imanencije, upućuje da nešto ne može biti predmet mišljenja, ali mora biti mišljeno. Apstrakcija figurativnosti — njezin drugi koncept koji, po našem mišljenju, formulira Worringer — prolazi između bijeloga i crnoga ništavila, konzistentnosti i kaosa. U drugom konceptu apstrakcije nije naprosto riječ o senzaciji, Figuri koja vrši nasilje nad mišljenjem pa ono misli *zbog* toga što ne može misliti. Tada imanencija ostaje načelno neprikaziva i nepredočiva, zadržavajući sve osobine noumenalnoga predmeta i sublimnoga kao nemislivo koje je u svakome od planova. Prisutnost plana imanencije konstituira se u mišljenju,[33] objelodanjujući se kroz

33 U *Qu'est–ce que la philosophie?*, str. 59, koliko god to izvanjsko bilo dalje od vanjskoga svijeta to je i dalje zato (*parce que*) što je posrijedi nutrina više od svakoga unutarnjega svijeta.

konzistentnost koncepta i kompoziciju Figure. Međutim, podloga/temelj diže se na površinu, apstraktna linija nije tek ocrtavanje toga uzdizanja; ona, prije svega, ocrtava nemogućnost utvrđivanja njegove forme. Utoliko, misli se sama nemogućnost mišljenja imanencije, misli se *unatoč* nemogućnosti mišljenja.[34] Nije riječ o tome da se razbiju klišeji da bi se moglo misliti; da se raskrinka mnijenje; da se iziđe iz tame na svjetlost. Mišljenje mora otpočeti već na razini klišeja; povratkom u pećinu mnijenja, zacrnjivanjem crnoga, izbjeljivanjem bijeloga.

4.

Povjesničari umjetnosti uočili su da se Kniferovi meandri ne mogu jednoznačno objasniti ni kao apstrakcija, ni kao enformel. Kao što primjećuje Deleuze, svaki slikar ispisuje vlastitu povijest slikarstva. Tako, prema Deleuzeovim analizama, likovni izričaj Francisa Bacona prolazi između ova dva glavna smjera suvremenoga slikarstva. U Baconovom likovnom izričaju Figura se oslobađa od figurativnoga, ne zapadajući u apstrakciju i enformel. Može li se apstraktna linija iz *Différence et répétition* (1968.) uključiti u poredak figuralnoga i Figure iz *Logique de la sensation* (1981.)? Figura se može objasniti u terminima uvedenim u *Différence et répétition* kao podloga/temelj koji se diže na površinu. Ovaj odnos između podloge i površine u *Différence et répétition* može se prenijeti u Worringerov koncept apstraktnoga u kojem se ploha oslobađa dubine. Apstraktna linija ocrtava Figuru ne zatvarajući je u formu. S Kniferovim meandrima pokazuje se da apstrakcija izdvaja dubinu koja naznačuje tip prostora koji se doživljava izvan oblika, osamostaljujući svijetlo i sjenu od tijela. Stoga se osim izdvajanja figuralnoga od figurativnoga može slijediti oslobađanje linije i dubine. Iako se u *Mille Plateaux* s punim pravom zaključuje da apstrakcija nije nužno suprotstavljena figurativnom, u *Logique de la sensation* Figura se, kao odvajanje figuralnoga od figurativnoga, prebrzo nastoji izolirati od apstrakcije i enformela. Zamislimo, međutim, slikara koji izričajem enformela postiže učinak klasične apstrakcije i obratno. Figura takvoga slikara stvarala bi se upravo Worringerovom formulom predrenesansne umjetnosti Sjevera koja daje materijal za apstrakciju umjesto apstrakcije same; taj drugi model apstrakcije izražava upravo ono što prvi njezin model — a na kojem se temelji Worringerova studija — nastoji pod svaku cijenu potisnuti. Drugi model apstrakcije Deleuze i

34 U *Différence et répétition* Deleuze razrađuje sistem signal–znak koji se odnosi na komunikaciju heterogenih nizova.

Guattari određuju kao nomadsku liniju, međutim Deleuze u knjizi o Baconu apstrakciju poistovjećuje s onim prvim, Worringerovim modelom. Tako se apstrakcija i enformel nalaze na polovima bijeloga i crnoga ništavila, konzistencije i kaosa. Slijedimo kratko Deleuzeovu geneaologiju linije u povijesti slikarstva.

Egipatska umjetnost obnaša haptičku funkciju u kojoj su povezani dodir i vid. Forma i podloga nalaze se na istoj razini površine, dok ih obris istovremeno povezuje i razdvaja kao zajednička granica. Forma se izdvaja u bit, izolira se od neočekivanosti, promjene i deformacije. Već u ovoj etapi Deleuzeova prikaza nameće se pitanje nije li uz izdvajanje Figure trebalo doći i do izdvajanja linije. Kao što se Figura izolira od prikazivanja, linija se izolira od opisivanja Figure. S kršćanstvom se forma i Figura izobličuju, budući da se oslobađaju od biti vezivanjem za slučaj. Forma ne izražava bit, već slučaj. Ali već u grčkoj umjetnosti, izumljivanjem perspektive i odnosa između sjene i svjetla, razlikuju se planovi i plohe. U grčkoj umjetnosti utvrđuje se klasična ili organska reprezentacija. Forma i podloga nisu u istoj ravnini pa obris nije zajednička granica, već ističe formu, dok se slučaj smješta u optički poredak. Prema Deleuzeu, umjetnost postaje figurativna a forma reprezentacije organska. Forma nastoji utjeloviti organski život čovjeka. Time optički prostor raskida s haptičkim. Obris postaje organski, no, kako se linija oslobađa od obrisa?

Organska reprezentacija se raspada i taj proces teče u dva smjera: prvi se odnosi na utvrđivanje čistoga optičkoga prostora, a drugi čistoga manualnog prostora. Obama smjerovima zajedničko je dokidanje optičko–taktilnoga prostora organske reprezentacije. Prvi smjer predstavlja bizantska, a drugi barbarska ili gotička umjetnost. Bizantska umjetnost naglašava ulogu podloge do te mjere da se ne može odrediti gdje pozadina završava a forma počinje. Bizantska umjetnost preko slikarstva 17. stoljeća vodi do apstraktne umjetnosti. Gotička umjetnost, sjeverne anorganske linije, vodi do apstraktnoga ekspresionizma. Forma i pozadina više ne postoje, ravnine izlaze iz odnosa dubine i površine. To je linija koja ništa ne izdvaja, koja se oslobađa konture. Iako je apstraktno slikarstvo oslobodilo modernu umjetnost figurativnoga,[35] njima je zajedničko što postižu tek preobrazbu forme, ali ne i izobličenje tijela, njegovo oslobađanje iz figurativnoga prostora.[36]

---

35 Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*; Paris, Seuil, 1981., str. 19.

36 Deleuze, *Francis Bacon*, str. 41.

Kako bi razgraničio izdvajanje Figure od apstrakcije i enformela, Deleuze uvodi pojam dijagrama kao neprikazivačke, nepripovjedne, neoznačavajuće linije u kojima se manualni čin osamostaljuje od vizualnoga. Oznake koje upisuje ruka mimo optičkoga nadzora ne ovise više o volji i pogledu: »ne može se više vidjeti ništa, kao u katastrofi i kaosu«.[37] Kao i u odnosu apstraktne linije i beztemeljnosti, meandri, poput dijagrama, predstavljaju kaos i katastrofu u kojoj nestaje figurativni poredak prikazivanja i pokazivanja, ali predstavljaju zametak drugoga poretka: »(…) naznačuju mogućnosti činjenice, ali ne tvore činjenicu (…)«.[38] Meandri ne izdvajaju Figuru, ali se ne mogu odrediti kao čiste forme koje Deleuze pripisuje apstraktnom slikarstvu. S obzirom na odnos prema tom »kaosu–zametku«,[39] Deleuze razlikuje tri smjera modernoga slikarstva. Prvi je apstraktno slikarstvo koje reducira kaos i čuva formu zamjenjujući dijagram kodom koji slikarski čin svodi na binarne operacije izbora između bijeloga i crnoga, vertikalnoga i horizontalnoga. Forma još nije apstraktna linija, budući da se nije osamostalila od optičkoga režima. Drugi smjer je apstraktni ekspresionizam u kojem manualna linija potiskuje optičku. Kaos je maksimalan, budući da manualna linija ne tvori obris oblika, kao što je slučaj u apstraktnom slikarstvu. Međutim, Bacon nije krenuo ni u jednom od ta dva smjera.

Prema Deleuzeu, apstraktno slikarstvo i ne doseže dijagram, budući da ga svodi na kod, kao što, s druge strane, enformel, ne može ovladati dijagramom. No još u *Différence et répétition*, osvrćući se na chiaroscuro–efekte u slikarstvu Odilona Redona, Deleuze ističe da apstraktna linija nije forma. Linija se ne vezuje za empirijsku razliku između koncepata i objekata, odnosno razliku koja je ustrojena po načelima reprezentacije; identiteta, analogije, opozicije i sličnosti. Umjesto toga, apstraktna linija pripada unutarnjoj razlici, razlici kao takvoj. Još je Horvat Pintarić stoga, čini se, odredila meandre kao »nedjeljive cjeline«.[40] Crno–bijelo, punina–praznina, tijelo–prostor premještaju se iz vanjske u unutarnju razliku. U *Logique de la sensation*, međutim, apstrakcija i enformel dovode se u odnos bijeloga i crnoga ništavila; konzistentnosti bez kaosa i kaosa bez konzistentnosti.

37 Ibid., str. 95.

38 Ibid.

39 Ibid.

40 Horvat Pintarić, *Meandar kao sistem*, str. 327.

5.

Otprilike u doba prelaska iz prve u drugu fazu Kniferovoga stvaralaštva[41] Gérard Genette piše o promjeni uloge retorike, koja gubi status označavanja književnosti. Napuštajući figure, suvremena književnost razvija vlastitu retoriku kojoj je obilježje »odbacivanje retorike«.[42] Genette u klasičnom ustroju retorike i književnosti, određuje figuru kao »unutarnji prostor jezika«[43] koji nastaje opisivanjem razmaka (*écart, hiatus*) između prisutnoga i aktualnoga označitelja, s jedne, te odsutnoga i virtualnoga označitelja, s druge strane.[44] Genette navodi Fontanierovu usporedbu figura s crtama ili linijama (*les traits*) koje naznačuju udaljavanje ili odstupanje govora od uobičajenoga načina izražavanja. Pojavom razmaka između označitelja i označenoga omeđuje se prostor figure koji zauzima pjesnički jezik. Ocrtavaju se granice figurativnoga prostora koji dijeli ono što se napisalo od onoga što se mislilo. Uspostavljanjem razmaka između običnoga i pjesničkoga jezika, klasična retorika opisom figura nastoji uvesti istu prozirnost i jasnoću u književnost koja postoji u samom jeziku.

Suvremena književnost istodobno odbacuje klasičnu retoriku kao sustav figura, preuzimajući od nje poimanje pjesničkoga jezika u kojem se dvosmislenost znakova temelji na razmaku između znaka i smisla. Međutim, taj razmak se više ne otvara između uobičajene i pjesničke upotrebe jezika. Figure se, po toj anti–retoričkoj koncepciji, javljaju bez figurativnosti, što u drugom eseju Genette naziva, preuzimajući izraz od Éluarda, poetska očiglednost.[45] Zahvaljujući poetskoj očiglednosti, razmak se ne može svesti na otklon. Iz toga, »maleno/ga/, ali vrtoglavo/g/a«[46] razmaka izvire jezik unutar jezika. Prema klasičnoj retorici, devijacija se dokida ukidanjem razmaka između označitelja i označenoga. Ali po ovoj novoj koncepciji, pjesma se ne odlikuje formom, već stanjem (*état*) u kojem se ona izdvaja *usred* umjesto *izvan* svakodnevnoga jezika.[47]

Figura bez figurativnosti temelji se na tom stanju kojem podliježe svaki izraz. Odbacivanje retorike sastoji se u samome odbacivanju ot-

41 Matičević, *Suvremena umjetnička praksa*, str. 129.

42 Gérard Genette, »Figures«, u: *Figures I*, Paris, Seuil, 1966., str. 221.

43 Ibid., str. 209.

44 Ibid., str. 207ff.

45 Gérard Genette, »Langage poétique, poétique du langage«; u: *Figures II*, Seuil, Paris, 1969., str. 150.

46 Genette, »Figures«, str. 221.

47 Genette, »Langage poétique, poétique du langage«, str. 150.

klona.[48] Tako se razmak osamostaljuje od otklona; budući da ne ovisi o formi, već o stanju, razmak se javlja, i ondje gdje nema otklona. Književnost se ne temelji na razmaku između njezinih označitelja i označenoga u jeziku, već ona upućuje na postojanje razmaka koji je neovisan od otklona. Linije, koje su prema Fontanierovoj usporedbi, omeđivale razmak sada se osamostaljuju od oblikovanja figure. Razmak, međutim, nije lišen izražajnosti, iako je bezobličan i besadržajan. Figure se javljaju bez razmaka, a on pak ne oblikuje figuru. Jasnoća i očiglednost te zagonetnost i neprobojnost postaju neraskidivi. Taj proces osamostaljivanja od retorike nije tek apstrahiranje od figurativnosti, već apstrahiranje same figurativnosti, kroz odvajanje razmaka i otklona. Bit Kniferova rada u je brižljivom suzdržavanju od otklona, u iznalaženju razmaka u tautologiji klišeja. …*rose is a rose is a rose is a rose*…

Baconov dijagram naizgled sadrži optička svojstva uslijed težnje prema bijelom i crnom. No riječ je o manualnom dijagramu u kojem ruka nije usmjeravana vidom. Pokret postaje nositelj slučaja i katastrofe na platnu u kojima nestaju klišeji i danosti. Ruka postaje neovisna prilikom povlačenja linije koja gubi konturu i oblik, nanošenja boje koje je bez svake oblikotvornosti. Učinak manualnoga dijagrama je katastrofa koja razara figurativni sklop u kojem je već sve dano. Kao što koncept ima ulogu nadilaženja mnijenja, figura raskida s uvriježenim afektima i perceptima, odvajajući ih od uhodanih obrazaca opažanja.[49] Kao što koncept uspostavlja konzistentnost ne gubeći vezu s kaosom, figura održava vezu s beskonačnim. Te su manualne oznake slijepe pa odvajaju slikanje od optičkoga poretka u kojem se figurativno unaprijed određuje.

Oslobađanjem ruke od vida, ne vidi se nikakav oblik, kao u kaosu. S druge strane, zadatak je dijagrama, Baconovim riječima, da bude sugestivan, odnosno da naznači mogućnost činjenica, a da ih pri tome ne označava. Te manualne oznake predstavljaju »provalu drugoga svijeta«[50] koji odolijeva figurativnom predočavanju. Takav odnos kaosa i figurativnoga svijeta priziva Deleuzeovu interpretaciju Kantova koncepta sublimnoga u kojem imaginacija ne nalazi odgovarajući zor za umsku ideju. No, inovativnost Deleuzeove interpretacije leži u pomaku sa sublimnoga na estetsku ideju; ova potonja izražava ono što

48 Ibid., str. 152.

49 Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Qu'est–ce que la philosophie?*; Paris, Minuit, 1991., str. 65–66.

50 Deleuze, *Francis Bacon*, str. 94.

je neizrazivo u umskoj ideji.[51] To izražavanje neizrazivoga navodi Deleuzea da odbaci opreku između umskih i estetskih ideja. Ako estetska ideja izražava neizrazivo ona u osnovi premošćuje rascjep između umske ideje i zorova u sublimnome, pri čemu se to premošćivanje ne svodi na poznate pojmove. Deleuze slijedi Kantovu definiciju estetske ideje po kojoj ona navodi na mišljenje više nego što je moguće izraziti pojmovima. No, Figura u knjizi o Baconu ostaje vezana za figurativno: da bi se preobrazili u činjenicu, da bi se razvili u Figuru, moraju biti ponovo ubrizgani u vizualnu cjelinu (*l'ensemble visuel*). Upravo zbog djelovanja tih oznaka vizualna cjelina prestaje biti optički ustroj; ona daje oku drugu moć i objekt koji više nije figurativan.[52]

Ali ako Bacon izolira Figuru od figurativnoga, lišavajući je pripovjednoga, ilustrativnoga i figurativnoga karaktera,[53] kako se ona integrira u cjelinu iz koje je izolirana? Osloboditi Figuru podrazumijeva držati se činjenica.[54] Prema tome, zašto linije da bi se preobrazile u činjenicu moraju ujedno proći preobrazbu u Figuru? Zašto je Figura jamac činjenica? Iako apstraktno slikarstvo odvaja modernu umjetnost od figurativnoga,[55] ono ne oslobađa Figuru, budući da se suzdržava od deformacije uvriježenih obrazaca.[56] Apstraktno slikarstvo ostaje figurativno jer određuje obris. Meandri, čini se, upozoravaju na još jedan put između dvaju velikih smjerova proizišlih iz raspada klasične reprezentacije; nije riječ samo o oslobađanju Figure, već oslobađanju *od* Figure.

6.

Knifer ne slijedi ni optički ni manualni smjer apstrakcije i enformela. To su dva smjera, smještena između konzistentnosti koja gubi vezu s kaosom i kaosom koji gubi vezu s konzistentnošću. Kao i u slučaju odnosa jasnoće i neprobojnosti, kaos i konzistentnost ne isključuju jedno drugo. Međutim, ako Baconov izričaj oslobađa Figuru od figurativnoga, ovaj Kniferov oslobađa liniju od obrisa; zadatak je njegova likovnoga izričaja oslobađanje od same Figure. Deleuze u *Logique*

51 Gilles Deleuze, *La philosophie critique de Kant*; Paris, PUF, 1963., str. 73–87; Gilles Deleuze, »L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant«; u *L'Ile déserte et autres textes (1953–1974)*. Paris, Minuit, 2002., str. 91–99.

52 Deleuze, *Francis Bacon*, str. 95.

53 Ibid., str. 11–12.

54 12ff.

55 Ibid., str. 19.

56 Str. 41.

du sens (1969.) kaže da u događaju dolazi do raskida s »tjelesnim rođenjem«[57] koje pripada poretku materijalnih uzročno–posljedičnih veza. Taj raskid je događaj, bestjelesni i dematerijalizirani učinak, kao što se optičke i zvučne situacije osamostaljuju od senzorno–motorno sheme radnji i opažanja. Iz katastrofe na Baconovom platnu izranja, rađa se Figura. Međutim, Figura u Kniferovom slikarstvu nestaje a da ono također ne zapada ni u jedan od prethodnih smjerova suvremenoga slikarstva. Horvat Pintarić i Maković pišu o zacrnjivanju crnoga i izbjeljivanju bijeloga, njihovome zgušnjavanju i napetosti u samoj teksturi i fakturi meandara.[58] To zgušnjavanje osnovnoga kromatskog sustava i ovladavanje pokretom uvodi odgodu čina.

U *Cinéma II* Deleuze iznosi tezu da je slika obilježena dvostrukim i suprotstavljenim kretanjem dvaju slikovnih mehanizama i operacija. Ona s jedne strane dovodi u stanje klišeja, svodeći odnose prema slici na prepoznavanje prema uhodanim obrascima opažanja i djelovanja. S druge strane, slika istovremeno nastoji iskoračiti iz tih obrazaca, raskinuti s klišejima, napustiti odnos prepoznavanja.[59] U *Logique de la sensation* Deleuze uvodi razliku između dvije figuracije;[60] prva tvori vjerojatnu vizualnu cjelinu u koju druga uvodi dimenziju slučaja i tako je dezorganizira i deformira. Druga figuracija stvara nevjerojatnu Figuru. Prigovor prvoj figuraciji nipošto nije da oponaša stvarnost, već da je ne oponaša dovoljno. Putem druge figuracije uvode se neočekivani dijelovi koji nemaju tek ulogu razbijanja cjeline već, razbijajući njezino prvotno jedinstvo, iziskuju ponovno stvaranje.

U prvoj figuraciji prepoznavanje ulazi u klišeje koji se temelje na »ekonomskim interesima, ideološkim uvjerenjima i psihološkim očekivanjima« promatrača. Taj okamenjeni sklop pretvara sliku u veo koji treba razgrnuti kako bi se otkrilo što ona skriva. Ali slika tako ne skriva predmet, već vlastitu radnju prikrivanja. Pred tom radnjom izmiču prozirnost, izloženost i golo ća slike. Prva figuracija navodi na obnovu cjeline, pronalaženje izgubljenoga jedinstva koje će uspostaviti veze između dijelova. Oslanjajući se na tu figuraciju, izazov i šok slike u konačnici se uklapaju u uvriježeni sklop klišeja i uhodanih obrazaca opažanja i djelovanja. Druga figuracija onemogućava svođenje dijelova slike na jedinstveno i prepoznatljivo načelo; ona u slici otkriva

57 Gilles Deleuze, *Logique du sens*; Paris, Minuit, 1969., str. 175ff.

58 Zvonko Maković, *Julije Knifer*; Zagreb, Meandar, 2002., str. 14–16.

59 Gilles Deleuze, *Cinéma II: L'image–temps*; Paris, Minuit, 1985., str. 32–33.

60 Deleuze, *Francis Bacon*, str. 92.

prekide, bjeline i praznine koji upućuju na nemoć da se šok uklopi u uhodanu cjelinu obrazaca opažanja i djelovanja.

Slika ne napušta cjelinu, ali ova potonja, za razliku od one koju gradi prva figuracija, ostaje otvorena. Cjelina, koja se temelji na drugoj figuraciji, ostaje otvorena prema izvanjskom, nesvodivo na cjelinu koju ustrojava. Cjelina se više ne gradi na ulančavanju slika, već na međuprostoru — iracionalnom rezu — koji ta ulančavanja onemogućuje. Slika nije privremeni šok nakon kojega se sve vraća u prvobitno stanje klišeiziranosti, već sama nemogućnost građenja cjeline na klišejima.[61] Prvu figuraciju slike Deleuze određuje kao spoznaju za koju se vezuju slika–metafora i slika–veo. Deleuze drugu figuraciju slike određuje kao vjerovanje, doslovnu sliku, sliku–goloću. Međutim, nije riječ o vjerovanju u bolji ili drugačiji svijet, već u samo svakodnevno. Ono nije dano kao cjelina koja se uspostavlja povezivanjem dijelova. Oslanjajući se na Foucaultov esej o Blanchotu, zadatak druge figuracije slike nije otkrivanje nevidljivoga, već »pokazati koliko je nevidljiva nevidljivost vidljivoga«.[62] Deleuze je u pravu kada zaključuje da prvu figuraciju nije moguće ukloniti i da uvijek ostaje očuvana, kao i to da je Figura uvijek figurativna. Ali svodi li se apstrakcija samo na suprotstavljanje figurativnom koje ne doseže Figuru? Da bi apstrakcija mogla izdvajati Figuru, ona prvo mora apstrahirati figurativnost; ne od nje, već nju samu. Takva apstrahirana figurativnost nije drugo do li figuralnost; stanje umjesto forme. U suprotnom, Figura postaje klišeizirana figuralnost. Mišljenje je razmak bez otklona, linija bez forme; ono se zbiva, da to kažemo se Genetteom, *usred*, a ne *izvan* klišeja.

Prema Deleuzeu raskid sa svakidašnjom banalnošću nije izniman događaj preokreta: »Filozof Leibniz (...) pokazao je da je svijet sačinjen od nizova koji su komponirani i koji pravilno konvergiraju, u skladu s običnim zakonima. Međutim, serije i sekvence prikazuju se samo u malim dijelovima i u izvrnutom i izmiješanom redoslijedu, tako da vjerujemo da su lomovi, raskidi, rascjepi izvanredne stvari«.[63] Događaj ne podrazumijeva nužno da se nešto mora promijeniti kao ishod događaja, kao što ni promjena nužno ne podrazumijeva da se nešto dogodilo. Promjena nastaje ondje gdje se naizgled ništa ne događa. Vjera u svakodnevno počinje unutar klišeja i mnijenja. Katastrofa i

61 Deleuze, *Cinéma II*, str. 33 i 216ff.

62 Michel Foucault, »La pensée du dehors»« u: Michel Foucault, *Dits et écrits I. 1954–1975*, Paris, Gallimard, 2002., str. 552.

63 Deleuze, *Cinéma II*, str. 24. Koristim hrvatski prijevod Gilles Deleuze, *Film 2: Slika–vrijeme* (prev. Mirna Šimat i Maja Ručević); Zagreb, Udruga Bijeli val, 2012., str. 23.

bitka važni su Deleuzeovi koncepti za definiranje događaja, ali ne zato da bi se sugeriralo da se događaj javlja u točkama korjenitih preobrazbi i preokreta. Naprotiv, pojam događaja odvaja katastrofu i bitku od preokreta i promjene. Kada Deleuze piše »Zašto je svaki događaj vrsta pošasti, rata, rane, ili smrti?«,[64] to zapravo ne podrazumijeva da je događaj prijelomni trenutak — katastrofa — ali ni obratno, da su svaka katastrofa i bitka prijelomni trenutak, preokret u kojem se sve mijenja. Otuda definicija događaja kao nečega što se ne događa, već se istodobno dogodilo i dogodit će se, nešto što se očekuje i što se pamti — ni napredak ni razvoj. Stvarajući razmake bez otklona, linije i namaze slobodne od Figure, Kniferovi meandri pokazuju da se događaj javlja ondje gdje se naizgled ništa ne zbiva. Događaj ne iziskuje nužno katastrofu i bitku, kao što ove potonje same po sebi ne tvore događaj.

64 Deleuze, *Logique du sens*, str. 177.



Julije Knifer, *29. V–9. VI, 20. VII–29. VIII, 31. C 5. XI. 92., 20. VIII–30. IX. 93.* grafit na papiru, 1992.–1993.

Slojevi subjekta

Julije Knifer i strategija palimpsesta

Sonja Briski Uzelac

Vjerojatno sam svoje posljednje slike već napravio,
a prve možda nisam.

Julije Knifer

Disciplinarni postupak pod terminom *palimpsest* dolazi iz paleografije, no danas je sam pojam izvan svake disciplinarne ograničenosti, ne spada u neki određen teorijski ili metodički pristup ni akademsku disciplinu. U etimološkom smislu, palimpsest je tekst ispisan na pergamentu s kojeg je prethodno izbrisan prvotni tekst, dok se u figurativnom smislu pojam palimpsesta referira na objekt ili mjesto koje reflektira vlastitu povijest. Semantička polivalentnost njegovog obujma stalno raste, jer se u njemu odvija hibridno prožimanje metaforičkih, deskriptivnih i teorijskih postupaka. Njegovu su strategiju počeli otkrivati pristupi skloni intermedijalnosti i *cross*–disciplinarnosti (nova povijest, komparatistički, kulturalni, vizualni, postkolonijalni studiji), dakle istraživački pristupi koji su radikalno inkluzivni prema kategoriji prostorne procesualnosti. Nakon što je svojedobno Henri Lefebvre skrenuo pozornost na promišljanje o epistemološkom i praktičnom statusu prostora (*proizvodnja prostora*),[1] te nakon što je Michel Foucault uveo u opticaj suvremene povijesti ideja zamisao o *arheologiji znanja* kao metodi »iskopavanja« diskursa,[2] osobito diskursa o *heterotopijama*,[3] devedesetih godina prošlog stoljeća Edward W. Soja uvodi u raspravu pojmovne sintagme *spatial turn*[4] i *third space*.[5] Ponovnim otvaranjem

1 Henri Lefebvre, *La production de l'espace*; Paris, Anthropos, 1974.

2 Foucault ne tvrdi za sebe da predstavlja koherentan skup znanja, već je radije govorio za svoju »arheologiju znanja« da je kao »neka vrsta kutije za alat po kojoj drugi mogu prekopavati kako bi pronašli pravi alat koji mogu koristiti kako god žele na svom vlastitom području… Ne pišem za publiku, pišem za korisnike, ne čitatelje«. Michel Foucault, »Prisons et asiles dans le mécanisme du pouvoir« u: *Dits et Ecrits*; t. II. Paris, Gallimard, 1994, 523–4.

3 Michel Foucault, *O drugim prostorima*, u: Glasje III, br. 6, Zadar, 1996, 8–14.

4 Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*; London, Verso Press, 1989.

5 Edward W. Soja, *Third space: Journeys to Los Angeles and Other Real–and–Imagined Places*; Oxford, Basil Blackwell, 1996.

prostornih pitanja u humanističkom području, Soja označava relaciju kategorije prostora i forme prostorne reprezentacije, s fokusom na konstituiranju prostora u kulturalnim praksama.

To je pristup koji se oslanja na metaforu palimpsesta i odbija se baviti dijalektikom karakterističnom za modernističku humanističku epistemu, s logikom povijesnih prijelaza i kontinuiteta, historiografskom linearnošću i kauzalnošću. Pritom, kad se postavi pitanje razumijevanja umjetničkih strategija, može se razlikovati namjerni postupak palimpsesta kojim se organizira površina teksta, od latentnog konceptualnog koji ne remeti površinu intrateksta, ali određuje konstrukciju smisla te stvara slojeve estetske i semantičke razlike. S namjerom da u ovom svjetlu kritičkog i interpretativnog postupka pronađemo elemente za ponovno čitanje strategije umjetničkog djelovanja Julija Knifera, polazimo od konceptualizacije pojma palimpsesta Hakima Beya, tog »post–situacionističkog anarhista« u teoriji.

U svom tekstu *Palimpsest* koji je bio predgovor za jednu galerijsku izložbu,[6] Bey je ponudio unutar svoje »post–situacionističke teorije« konceptualizaciju strategije »za oslobađanje umjetničkog djela«, čiji performativni pristup kao čin neograničenog subjektivnog prisvajanja sam naziva palimpsestnom »teorijom teorije«. Iz nje se mogu izdvojiti neka epistemička mjesta koja punktuiraju smisao mogućega interpretativnog pravca. No, najprije, pogledajmo nekoliko stavova o teorijskom pojmu palimpsesta u kojem su i sažete takve smjernice:

> Palimpsest je rukopis koji je više puta korišten, na kojem je iznova pisano preko originala, često pod pravim kutom, a ponekad i u nekoliko slojeva. Često je nemoguće reći koji je sloj prvi upisan, i u svakom bi slučaju bilo kakav »razvoj« od jednog do drugog sloja (osim pravopisnog) bio potpuno slučajan. Slojevi nisu vremenski susljedni, već prostorno supostavljeni. Slova iz sloja B mogu učiniti nečitljivim slova iz sloja A, ili obratno, ili ostaviti prazan prostor bez ikakvih znakova, ali ne može se reći da se sloj A »razvio» u sloj B (jer ne znam ni koji je prije nastao). A ipak, njihov odnos [jukstapozicija] možda nije tek »slučajan« ili »beznačajan«. Moguću vezu ćemo možda pronaći u prostoru nadrealističke bibliomantije, ili »sinkroniciteta« (kao što su govorili drevni kabalisti, praznine između slova mogu »značiti« više od samih slova). Čak i razvoj može poslužiti kao model za čitanje — možemo poći od pretpostavke dijakroniciteta, možemo uspostaviti »povijest« rukopisa i datirati slojeve kao kod arheoloških iskopina. Dokle god nam »razvoj« ne predstavlja predmet obožavanja, možemo ga iskoristiti kao jednu od mogućih struktura za naše teoretiziranje.[7]

---

6 www.attack.hr/libera/br8/palimpsest.htm; također u: Hakim Bej (P. L. Wilson.), *Teroristi i turisti*; Beograd, Utopia, 2011., str. 199–213.

7 Ibid.

Kao prvo, početna medijsko–konceptualna situacija palimpsesta »kao rukopisa koji je više puta korišten« nije nam dana kao *tabula rasa* koja se nameće svojim samoizlaganjem. Za taj »rukopis» je možda prikladnije reći, prema Aleksandru iz Afrodizije zvanom Egzeget (Interpretator) iz 3. st., da je *rasura tabulae* (ploča na kojoj se prethodni tekst briše poravnavanjem tankoga sloja voska u kojem je bio ugreben). Palimpsest je već kao mentalna ploča iscrtan pismima starijih slojeva koje valja dešifrirati i predočiti da bismo imali što reći. Ideja (povijesti) autorskog originala je ovdje posve irelevantna, odnosno nebitno je samoizlaganje »kao po prvi put«, jer svaki upis ima uvijek već upisanu povijest izlaganja vidljivog. Bitan je proces, ali ne da bi se dedukcijom došlo do »početka«, koji se ionako utvrđuje uvijek naknadno ili ga je čak nemoguće utvrditi; ovaj je proces označen rezultatima stanja u kojem se početak uslojavanja vidljivog/nevidljivog već dogodio.

U tom smislu palimpsest je poput »autora« za kojeg je Peter Sloterdijk rekao u svojim *Frankfurtskim predavanjima* da »započinje sa sobom time što se izlaže, a u stanju je izlagati se samo stoga jer se već izložio«. Daljnja usporedba sa Sloterdijkovom metaforom o »tetoviranom životu« odnosi se na »istetoviranost pod kožom« neizbrisivih egzistencijalnih tragova/znakova. Njegova parafraza jednoga psihoanalitičkog mota — »ondje gdje je bilo tetoviranje, treba postati umjetnost, ili: ondje gdje je bilo žigosanje treba nastati jezik« — govori nam najprije o su–višku govora o medijskoj prirodi slike kao »nosača« reprezentacije. Prije svega, obzirom na prirodu utiskivanja teksta kao traga, jer u palimpsestu nije bitna prvobitna izvornost teksta koliko priroda performativnosti na kontekstualnoj, već unaprijed danoj podlozi (kulturalni pojam »slike«). Također se ni smisao mota pjesnika Paula Celana iz Sloterdijkovog eseja »Tetovirani život« (»Proširiti umjetnost? / Ne. Nego pođi umjetnošću / u svoju najosobniju tjeskobu. / I oslobodi se«)[8] ne treba izgubiti iz vida kad nastojimo prići izuzetno autonomnim umjetničkim osobnostima. Ali, ako se zasad ipak vratimo teoretičaru palimpsesta Beyu, moguće je također s ovog stajališta autopoetičkom Celanovom stavu »poezija se izlaže« supostaviti Heideggerova »mislioca na pozornici« koji izgovara čuvenu rečenicu: »Umjetnina uspostavlja svijet«. Unutar početne jukstapozicije tekstualnosti i kontekstualnosti moguće je pristati na uvjete njihove neprestane performativne izmjenjivosti i interpretativne promjenjivosti.

8 Peter Sloterdijk, *Doći na svijet, dospjeti u jezik. Frankfurtska predavanja*; Zagreb, Naklada MD, 1992., str. 4.

Nadalje, ili kao drugo, koncept palimpsesta nam predočava kako aspekte racionalne dosljednosti tako i aspekte ludičko–egzistencijalne koncentriranosti. Taj pristup pretpostavlja, svakako i unutar razlike između »rukopisnog« (u djelovanju) i »teorijskog« (u čitanju), negiranje ideje »razvoja od jednog do drugog sloja«, jer njihov razvitak nije zasnovan na vremenskom su–slijedu nego na prostornom su–postavljanju. Početak palimpsestskog rukopisnog uslojavanja je proizvoljan, povezan sa subjektivnim autonomnim odlukama i odabirima. Teško je znati »koji je sloj prvi upisan«, oni se čitko ili nečitko preklapaju, stvaraju i brišu tragove, ostavljaju znakovite praznine. No njihov odnos nije tek »slučajan«, slojevi ostaju transparentni jer su prisutni u nakupinama »brisanih tragova« u okviru poretka pojavljivanja cjeline. Međutim, Bey naglašava da se i sa stajališta dekonstrukcije modernističke ideologije linearnog razvoja, dakle sa stajališta »ciničkog uma« kojemu takav »razvoj ne predstavlja predmet obožavanja«, može također koristiti ideja razvitka »kao model za čitanje«. Tako se u povijesno–umjetničkom slučaju »razvojnog« tumačenja koncepta *meandriranja* Julija Knifera polazi od čitanja vrijednosti niza minimalnih pomaka u variranju jedne jedine ideje.

Iako se danas epistemologija znanosti još uvijek zasniva na linearnoj paradigmi (historiografija, povijest umjetnosti), može se i bez »logosa« porijekla i utemeljenja »uspostaviti 'povijest' rukopisa i datirati slojeve kao kod arheoloških iskopina«. Dakle, može se dati diskontinuirana konstrukcija povijesti »činjenica«, analizom diskursâ koji su podržali određenu »istinu«, omogućili određenu percepciju stvarnosti s ciljem da se ona subjektivno prisvoji. Zapravo, ovaj diskontinuitet govori kako o cirkulaciji diskursa (»malo kritike ovdje, poneka utopijska ponuda ondje«, kaže Bey), tako i o naglim epistemičkim obratima. Primjerice, kao kod »provale svjetla« u djelovanju umjetnika u svijetu umjetnosti, što se, kad govorimo o Kniferovoj strategiji, doslovno i metaforički dogodilo. Kada provali svjetlost, kaže Bey, razvoj postane »nevidljiv« i, možda, »beznačajan«. On misli na promjenu paradigme, znanja ili umjetničkog djelovanja, te promjenu pristupa općenito u kojemu nastaje nekovrstan ahistorijski sustav — možemo ga nazvati i »ludičkim« ili »znatiželjnim«, a »to znači da mi (a ne 'povijest') tražimo svrhe, ciljeve, predmete žudnje (revalorizacija vrijednosti)«. Tako nastaje, s oslanjanjem na Foucaultovu »arheologiju znanja«,[9] novi, prema Beyovim riječima iz *Palimpsesta*, »subjektivni« pristup kao

9 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969. (*Arheologija znanja*, Beograd, Plato, 1998.)

kreativno strukturiranje mišljenja i spoznaja u specifično lociranim i ograničenim povijesnim situacijama, dakle kao:

> (…) način učenja i znanja utemeljen na supostavljanju teorijskih elemenata, a ne na njihovom ideološkom razvoju; u neku ruku ahistorijski sustav. Izbjegavamo i druge oblike linearnosti, kao što su logički slijed i logičko isključivanje. Ako u ovaj sustav uključimo povijest, možemo je koristiti jednostavno kao još jedan oblik supostavljanja, ali da je ne fetišiziramo kao apsolut (…)[10]

Izbjegnemo li uobičajena modernistička polazišta, možemo se u procjepima epistemološke metode »su–postavljanja» (bez ili s pozivanjem i na Feyerabendovu »anarho–dadaističku epistemologiju«)[11] prepustiti provalama svjetlosti iznimnih umjetničkih identiteta, kao što je nesumnjivo i Kniferov akt premještanja sa slike na performativni čin i događaj. On djeluje interaktivno, mogli bismo reći, i kao kreativni teorijski užitak u otkrivanju i traženju preplitanja tragova rukopisne tekstualnosti i kontekstualnosti umjetnine koja »uspostavlja svijet«. Ovo uspostavljanje svijeta u umjetničkom djelovanju pretpostavlja opet dvostruku relaciju: prema diskursu već uspostavljenog »svijeta umjetnosti« (u smislu Arthura C. Dantoa) i prema »širem svijetu« života, a čije se lociranje u istraživanju već izmjestilo prema osi kulturalnosti. Premda je svako polisemično proširivanje po krajnjem ishodu neizvjesno, to ne znači da nije neophodno, osobito kad su u pitanju postupci ponovnog čitanja.

Oni su poput postupaka »prevođenja«, no ipak pomaknuti izvan uskog modela »susreta dvaju jezika« svedenih na odnose između tekstova u interlingvističkom postupku prijenosa. Specifični interlingvistički model je u osnovi funkcionirao, i još uvijek funkcionira, u disciplinarnoj znanosti povijesti umjetnosti i teško ga je na brzinu prebaciti u trans–disciplinarnu teorijsku produktivnost šireg pojma »prevođenja«. Inače, prevođenje ili *translacija* uzima se danas sve više kao spoznajna »metafora našeg vremena«, koju je razvio kulturalni teoretičar Homi Bhabha u svojoj teoriji kulturne hibridnosti, a prema kojoj su sve forme kulture u neprestanom procesu hibridizacije.[12] Ovo je jedna od ključnih riječi našeg vremena, jer potencijalno »svaka situacija u kojoj pokušavamo da se značajno odnosimo prema razlikama

10 Hakim Bey, op. cit., str. 201.

11 Paul Feyerabend, *Protiv metode. Skica jedne teorije anarhističke spoznaje*; Sarajevo, Veselin Masleša, 1987. On piše: »Proliferacija teorija plodotvorna je za znanost, dok uniformnost umanjuje njezinu kritičku moć.«

12 Homi Bhabha, *The Location of Culture*; UK & New York, Routledge, 1994.

se može opisati kao situacija prevođenja« (Antonio Sousa Ribeiro).[13] U ovom smislu je metoda palimpsestnog su–postavljanja neka vrsta »slobodnog« prevođenja koje spaja različite tekstove i kontekste, a da se pritom ne žrtvuju razlike u korist slijepe univerzalizacije koncepata, jezika i postupaka.

No, uz identifikaciju situacije prevođenja usko je povezano pitanje umjetničkog identiteta, jer je postalo jasno da se o njemu ne može razmišljati kao o nekoj »visoko–lebdećoj« jezgri koju drži na okupu »umjetnička autonomija« ili »sloboda umjetničke geste« (»želja da se 'dohvati' Sloboda«), nego »kao o poziciji u sklopu neke mreže relacija« (Stuart Hall),[14] odnosno razlika. Zapravo, dodala bih, u sklopu palimpsestnog tkanja, kako rukopisnog tako i interpretativnog, kojeg omogućava »kultura kao identitet«. Ali, ne u smislu kako je Terry Eagleton određuje kao izvan–kontekstualne cjeline bitnog sadržaja, opravdane i ograničene unutrašnjim prostornim teritorijem, nego u smislu onoga što Mihail Bahtin označava »sudioničkom autonomijom« svakog kulturnog čina. Jer, u kulturi nema ograničenog unutrašnjeg teritorija: »ona je smještena u potpunosti na granicama, granice prolaze posvuda, kroz svaki od njenih sastavnih dijelova«. Tako se u biti »svaki kulturni čin odvija na granicama« u interakciji i relaciji s razlikama, dakle kao gesta heterogenosti a ne homogenosti koja je, inače, ključna za narav ideologije, pa bila ona i modernistička. U svakom slučaju, granica nije linija razdvajanja nego prostor (»hibridne«) artikulacije, čak referentni okvir koji se svaki put iznova propituje i redefinira. Kada je započelo propitivanje modernizma na široj (zapadnoj) sceni — za koji se sve do kraja pedesetih i početka šezdesetih implicitno držalo da je jedini validan, istinit i zasnovan na činjenicama — kulturni identitet moderne ideje o »autonomiji umjetnosti« koja je označavala status umjetnosti kao posebne discipline i profesije, odnosno izdvojene sfere društvenog života i produkcije, počeo se rastakati u samom rastakanju megaepohe moderne, ideološkom i političkom. Stvaralački proces Julija Knifera je bio dio tih propitivanja i kao »akcija« i kao »mišljenje« koji tematiziraju smisao umjetničke produkcije.

Na zagrebačkoj sceni je tih šezdesetih godina, u tihoj »sudioničkoj autonomiji«, grupa Gorgona započela svoje propitivačko djelovanje u

13 www.diwanmag.com.ba/arhiva/diwan13_14/sadržaj/sadržaj4.htm

14 Stuart Hall, »*Encoding / Decoding*«; u: Hall, D. Hobson, A. Lowe i P. Willis (ur). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*; *1972–79*. London, Hutchinson, 1980., 128–138. Njegova je utjecajna teza da medijska poruka nije definirana samo medijskim sadržajem (enkodiranjem), nego i pozicijom pojedinca koji prima (dekodira) poruku unutar društva.

nastojanju oko dvostruke dezideologizacije umjetnosti unutar procjepa između Istoka i Zapada. Tada joj je implicitno pripadao marginalni status, da bi tek pri kraju stoljeća njeno djelovanje stajalo u daljini poput svjetionika. U međuvremenu su »etika razlika« i »figura Drugog« — koje su tada tek započinjale svoj put poništavanja redukcije na homogeno i ne–identično, društveno–angažirano i autonomno, visoko i nisko, čisto i primijenjeno, apstraktno i figurativno, reprezentacijsko i konceptualno i drugih tada međusobno isključivih dihotomija (poput podjele svjetova Berlinskim zidom) — pokrenule proces interakcije. Bez obzira koliko on na početku možda bio marginalan, taj je proces stvarao graničnu situaciju, a granica po definiciji označava stanje otvorenosti, nesigurnosti i nestabilnosti unutar kojih nastaje repozicioniranje mnogih pojmova (pa i pojma slike), njihovih značenja i vrijednosti: hibridni medijski tekst, nakupine »iznova pisane preko originala«, stanje samo–refleksivnosti, središte/margina, egzistencijalna točka kontakta između istog i drugog itd. Gorgonaške aktivnosti vrlo neformalne skupine umjetnika i intelektualaca u kojima sudjeluje Knifer zbivaju se, gledano »izvana«, u izvaninstitucionalnoj tišini, društvenoj izoliranosti, u širem neprepoznavanju radikalne umjetničke geste kao reakcije na umjetničku i životnu zbilju koja ih okružuje.

Međutim, unutar »kontaktne zone«, koja je ulaz za »postavljanje u središte«, širi se polje iskustva u djelovanju, što najprije nagriza »gustoću i čistoću« postojećeg medijskog jezika, udaljavajući se time sve više od dominantnih diskursnih kodova ciljnog konteksta. Propitujući unutar njega vladajuće epistemološke pozicije i topose u kulturi i umjetničkom svijetu, polazne premise postaju predmetom osporavanja (neoavangardne *poetike* osporavanja). No, samo posebno koncentrirana individualnost, koja se neprestano konstituira/izlaže performativnim aktima (u smislu »jakog« subjekta umjetnosti), može, poput značajnih »prevoditelja« koji djeluju na kulturalnu rekonfiguraciju, otvoriti slojevit prostor artikulacije na granici — prevladavajući zadane uvjete. Tek u toj transgresiji takozvana umjetnička *Sloboda* postaje gestom slobode, kao temeljni sastavni dio umjetničke prakse koja gotovo proceduralno stavlja pod sumnju referentne okvire kulturalne prakse. Dakle, ne podvodi se takva gesta pod važeći referentni okvir, nego se taj okvir podvrgava promjenama, on se »proširuje«, kako bi se prilagodio onome što se u njega ubacuje kao novi tekst. Tako se na granici proširenja uspostavlja svijet umjetnosti koji konstruira identitet u procesu nalaženja odmaka i razlike, a ne u traženju statusa »originalnog umjetničkog djela«. To ne znači da taj identitet ispod svo-

ga »Ja« nema istetoviranu pod kožom svoju najosobniju tjeskobu koja se umjetnošću samoizlaže. Međutim, analogija između umjetnosti i egzistencije, kao što znamo iz povijesti umjetnosti 20. stoljeća, ima raznolika lica, sve do apsurda i nihilizma koji može obuzdati samo ironija, od kontemplativne do zaigrane. Od nje su polazila i gorgonaška proto–konceptualna ishodišta s kraja pedesetih i tijekom šezdesetih godina koja će, u slučaju Julija Knifera sve do kraja njegovog života obilježavati umjetnikov stav i opseg njegovog djelovanja.

Sam pojam »slikarstva«, koji se zasniva na »naslikanoj« slici kao likovnom mediju u Kniferovom je slučaju uvjetna kategorija koja se konceptualizira iznova te supostavlja kao antipod postojećem pojmu slike. Taj pojam se izvrće: kao vlastiti apsurd slika se ostvaruje u doslovnoj fizičkoj procesualnosti izvedbenih činova, u ornamentalnosti ponavljanja određenih linearnih ritmova koji strukturiraju plohu podloge (»meandriranje«), jednom riječju, slika se pojavljuje »po drugi put« kao »modernistička« *anti–slika*. Zapravo, sam *meandar* je ornamentalna tema kao postupak konstituiranja »dekorativnog ruba« u slici i arhitekturi, kao »ukras« koji je rana moderna proglasila »zločinom«. Slojevita konceptualizacija slike početno je povezana s gorgonaškim duhom i praksom minimalnog djelovanja i zbivanja umjetnosti (proces, gesta, druženje, razgovor, trag paradoksa, život sam), a time i s minimalnim materijalnim tragovima (jedanaest brojeva anti–časopisa Gorgona, anti–umjetnost, crno–bijele fotografije desetak izložaba u Studiju G — prostoru radionice za izradu okvira slika Šira, fotografije druženja i zajedničkih akcija, te skice i prijedlozi »umjetničkih djela«, pozivnice i pisma, zapisi i sjećanja).

Kniferovi performativni iskazi »radikalne volje« bili su očitovani u autorefleksivnom pristupu i obojeni egzistencijalističkim nabojem (nihilizam, melankolija, ezoterija, apsurd) i minimalističkim postupcima (paradoks, elipsa, redukcija, izostavljanje, odustajanje, odsutnost); no on ipak ne odustaje od modernističkog koncepta »umjetnosti kao istraživanja«. To istraživanje nije išlo u arganovskom projektivnom smislu, kao u nešto kasnijoj pojavi Novih tendencija, nego ka konceptualizaciji pojma »autora« u smislu propitivanja pojma umjetnosti pomoću »drugostupanjskog diskursa« i »teorijskog objekta«. U ovom smislu pojam autora zapravo označava pojam »subjekta umjetnosti«, čija konceptualna ili pro–teorijska praksa predočava postupke i proces stvaranja umjetničkog djela i funkcioniranja umjetnosti kao vlastitog »sadržaja«. Otuda se bespredmetnost (u znaku Maljevičevog oslobađanja slikarstva od tereta reprezentacije kada *Crni kvadrat na bijeloj podlozi* »nije

prazan kvadrat, nego osjećaj odsutnosti predmetnosti«), nepostojanje »zaokruženog« umjetničkog djela ili bezdogađajnost (John Cage, Fluxus, grupa Azimouth itd.), pokazuju kao slojevita prisutnost mentalnih i materijalnih tragova procesa iz kojih se »djelo« može konceptualno rekonstruirati i eksplicirati.

Možemo pod ovim podrazumijevati i aktivno djelovanje svijesti, čak u smislu otkrivanja »onoga što misle naše oči« (P. Cézanne), što u slučaju Julija Knifera postavlja proces produkcije na mjesto djela. To postavljanje, međutim, može podrazumijevati i takvu strategiju odabira koja se referira na paradigmu »sažete forme«; ali ne one do koje se dolazi redukcijom složene problematike slike kao ideala sažete forme (kao kod Mondriana), nego one koja je rezultat apriorne odluke i zamisli stvaranja antislike. Taj izbor definiran je znakom i tragom meandra koji se u neprestanom opsesivnom i ritualnom ponavljanju, s neznatnim pomacima, pretvara u beskonačni niz performativnih materijalnih upisa u plohu, do uporne »eskalacije jednoličnosti i monotonije« (Knifer). Poput palimpsesta, dakle, »svaki upis ima već upisanu povijest izlaganja vidljivog«, konceptualnu specifikaciju procesa koja ne eksplicira njegovu dijakroniju već sinkroniju.

Tako rad na drugostupanjskoj razini pokazuje prirodu nastanka djela, potvrđuje konceptualnu strategiju u kojoj je bitan proces samoizlaganja. Ali, ponavljam, »ne da bi se dedukcijom došlo do ‘početka’, koji se ionako utvrđuje uvijek naknadno ili ga je čak nemoguće utvrditi« (osim, naravno, pozivanja na autorsko ili stručno datiranje dijakronije u posebne disciplinarne svrhe — galerijske, muzeološke, monografske itd.). Dosljednim ponavljanjem upisa geste u sažetu formu/znak (kontrastni crni i bijeli, te horizontalni i vertikalni upisi koji ispunjavaju pravokutna polja, s minimalnim ali izražajno značajnim razlikama), zapravo se redefinira status »cjelovitog umjetničkog djela« — njegovim pomakom od artefakta ka procesu čija cjelina prezentira značenje svakog pojedinog njegovog dijela. Strogo kontrolirana gesta gustoće (slojevitog) nanosa crnila, čija »kompaktna i neprobojna« pojavnost pojačava osjećaj količine (objektivno) utrošenoga (subjektivnog) vremena, također eksplicira i egzistencijalni čin subjekta umjetnosti, svojevrsnu *prisutnost odsutnosti* u prostoru podloge. Proces se, dakle, verificira kao prostorno iskustvo i vremensko trajanje, kao model mišljenja i djelovanja, kao performativni čin koji potvrđuje umjetnikovo mentalno i fizičko postojanje. Tako je autorova pozicija određena umjetnikovim posredovanjem između ideje i materije, akcije

i mišljenja, upisa i traga, a ne produkcijom opusa »originala« kao muzealizirane zbirke »predmeta obožavanja«.

Kniferova fascinacija meandrom koja je potrajala preko četiri desetljeća potvrdila je stav Castellanija, njegovog suvremenika iz šezdesetih,[15] koliko »konkretnost beskonačnog« može »podnijeti konjunkciju vremena«. Čak i na početku 21. stoljeća ostao je usamljenik u vlastitoj sredini, no od samog je početka prepoznata njegova iznimna duhovna i kreativna sabranost, upravo po načinu kako je »stajalište« suprotstavio »formi«.[16] Kada je umjetnik u gorgonaškom traganju za antislikom s »uzorka«/znaka meandra prešao na sustav meandra, počeo se kidati jedan hermeneutički krug interpretacije, zatvoreni krug u kojemu je slikarsko djelo stajalo naspram modernističkog diskursa interpretacije koji je određivao sliku njenim plošnim, pikturalnim i neprikazivačkim aspektima. U Kniferovom slučaju, namjesto pojedinačnih slikarskih djela postavlja se procesualnost kao izvođenje beskonačnog »rukopisa« u tekstu uzorka koji je u funkciji zastupnika samog subjekta umjetnosti, odnosno prezentnosti stava (koncept) i stajališta (vidna pozicija). Ma koliko u tome imao udjela anarhoidni post–egzistencijalistički osjećaj apsurda, sam koncept antislike je upravo bio presudan (poput »provale svjetlosti«) jer je negirao konvencionalne (medijske, strukturalne, narativne, reprezentacijske) aspekte slike kao umjetničkog medija.

Ovaj izbor performativne autonomnosti unutar propitivanja konteksta zapadne kulture dobiva, dakako, i dimenziju kulturološkog određenja, što ga razvidno povezuje sa strategijama u umjetnosti na prijelazu stoljeća. Kniferova pro–teorijska umjetnička praksa koja, na svojoj početnoj poziciji predočava izbor etičko–egzistencijalne dosljednosti i perceptivno–mentalne usredotočenosti, dobiva dodatni smisao nakon iskustva dekonstrukcije modernizma, koja je razotkrila da ra-

15 Enrico Castellani: »Ne zanima nas izražavanje subjektivnih reakcija na činjenice i osjećaje, ali želimo da naš govor bude stalan i potpun, pa stoga isključujemo izražajna sredstva (kompoziciju, boje), koja dostaju jedino za ograničeni govor, za metaforu, parabolu… Jedini mogući kompozicioni kriterij u našim djelima biti će onaj koji ne sadrži izbor raznorodnih i ograničenih elemenata…, jedini koji putem posjedovanja elementarnog entiteta, linije, beskonačnog ponovljivog ritma, monokromne površine, jest potreban da bi se djelima dala konkretnost beskonačnog i da bi se mogla podnijeti konjugacija vremena, jedina zamisliva dimenzija koja je opravdanje našeg duhovnog postojanja.« *Continuitá e nuovo*, »Azimuth«, 1960/2. Navod prema tekstu Manfreda Massironija, *Kritičke primjedbe o teorijskim prilozima unutar Nove tendencije od 1959. do 1964. godine*, katalog izložbe Nova tendencija 3, Zagreb, 1965, str. 24.

16 Harald Szeemann, *When Attitudes Become Form — Wenn Attitüden Form werden*, izložba u Kunsthalleu, Bern 1969. (Venecija, 2013.). Radi se o prvoj kustoskoj konceptualizaciji konteksta (*kad stavovi postaju forma*) — koja probija granice postojećih paradigmi rada u umjetnosti/sa umjetnošću i vodi polemički dijalog s disciplinom povijesti umjetnosti.

zlike između mimetičke (figurativne) i apstraktne umjetnosti ionako nisu bitne, već su tek formalne i stilske naravi. Slika kao »kanonizirana fikcija«, sa svojim skrivenim metafizičkim, vrijednosnim i značenjskim motivima, sve više gubi svoje referentne okvire koji se toliko proširuju da sama postaje predmetom vlastite simulacije. Tako je za pristupe nakon modernizma geometrijska apstrakcija povijesne avangarde i neoavangarde postala tek jedan od mogućih jezika umjetnosti, koji se smisleno i vrijednosno razgrađuju do praznog medijskog znaka (primjerice, interes za formalne značajke meandra kao znaka u reklamnom dizajnu).[17]

Utoliko paradigmatski čin uspostavljanja osobnog referentnog odnosa dobiva na značenju; on se prepoznaje u suvremenoj zamisli »traga» kao ostatka tog čina, njegova posljedica ili znak. Julije Knifer je ostavljao postojani trag svoje »odsutne prisutnosti« koji se može izravno percipirati i kontemplirati, pa i poput granica »unutrašnjih stanja i procesa subjekta«. Nakon Foucaultove dekonstrukcije konvencionalnih termina kao što su »prihvaćanje« ili, posebno, »utjecaj«, kojima se tradicionalno koriste i povjesničari umjetnosti da bi afirmirali i održali kontinuitet i integritet tradicije, povijesti i diskursa, danas su gotovo samorazumljivi takvi postupci usvajanja ili preuzimanja izvjesnih elemenata predpostojeće situacije (Robert S. Nelson ih obuhvaća »kritičkim terminima povijesti umjetnosti«,[18] kao što je primjerice *aproprijacija*). Umjetnički postupci koji su ranije opisivani kao »prisvajanje« ili »utjecaj«, od kasnih šezdesetih teorijski se razmatraju unutar koncepta *traga* koji se povezuje s onim aspektima umjetničkog djelovanja koji se ne mogu izravno vizualno prikazati nego se tek sekundarno mogu izložiti, tragovima koji posreduju to djelovanje. U ovakvim »posrednim modelima ponašanja«, kao i u proizvoljnom prisvajanju povijesnih jezičnih sustava umjetnosti, bitno je zasnivanje umjetničke odluke na stavu koji »govori«, zorno predočava i zastupa reference »umjetničkog djela«. Njegovo prelaženje od »običnog materijalnog predmeta« u »vrijedan predmet posebnog čina« podrazumijeva događajnu performativnost i svijet »izvan djela« (svijet kulture, umjetnosti, prirode, socijalnog okruženja, uže ciljne grupe). Kada djelo ne konstruira priču o reprezentaciji nego govori »o vlastitom stvaranju«, onda model za čitanje razotkriva u nakupinama tragova način njegova funkcionira-

17 O suprotnoj tendenciji naknadnog upisivanja značenja u (Kniferov) meandar kao svojevrsnih »art–refleksija« vidi u članku Suzane Marjanić *Postscriptum(i)* u ovoj knjizi (op. ur.).

18 Robert S. Nelson i Richard Shiff (ur.), *Critical Terms for Art History*; Chicago, The University Press of Chicago, 1999.

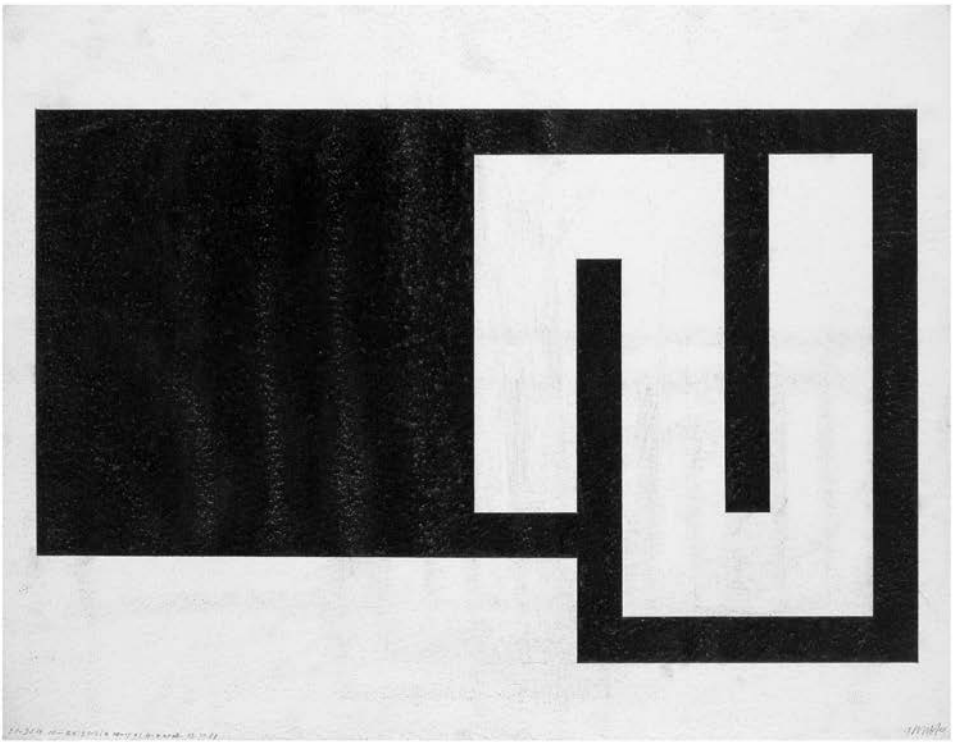
nja. Konceptualna slojevitost pojavnosti ovih tragova, a ne samo djelo, demonstrira prisutnost i funkciju subjekta umjetnosti. On se postavlja između zamisli i predpostojećih »materijalnih elemenata«, a strategija umjetničke prakse poziva na sinkrone problemske kontekstualizacije i konjunkcije.

Vratimo se pozicioniranju vitalističke strategije palimpsesta unutar konceptualizacije označiteljske prakse u umjetnosti Julija Knifera. Bez obzira koliko ta praksa u produkciji i značenju naizgled bila jednolična, njena je temeljna značajka ukidanje privilegiranog statusa autonomije jedinstvenog umjetničkog objekta. Kniferov slikarski rad također nema središta; u njemu je načelo estetske kompozicije zamijenjeno načelom konstruktivne strukturalnosti (stoga nije slučajno svojedobno bio blizak pokretu Novih tendencija). No, ukidanjem jedne autonomije potvrđuje se snaga druge: autonomija subjekta umjetnosti. Iza ove druge stoji konceptualna snaga odabira i odluke koja se ne fokusira na krajnji proizvod označavanja nego na »semiotička prebacivanja«. Knifer je kontemplativno i ritualno ustrajavao na upisu konstante početnog radikalnog okreta, ne zanima ga distorzija tog okreta, niti ga semantička nestabilnost očarava. Od momenta kad su se nove strategije suvremene umjetnosti okrenule kreiranju ili prisvajanju posebnog konteksta, Kniferov rad prati aura koja isijava gorgonaški duh radikalne kulturalne (a ne ideološke) elaboracije umjetnosti.

Tu auru podcrtava koncept slojevite subjektivnosti koja, kako je Lacan ustvrdio, »širi sferu pogleda«, jer subjektivnost je duboko i konstitutivno povezana s institucijom simbolizacije ili, u najširem smislu riječi, s označavajućim aktivizmom znaka. U tom smislu je i subjekt umjetnosti tek metafora za ulazak u kulturalno polje semioze, a to je performativni događaj kad se stječe subjektivna »moć govora«, dok se gubi konstrukcija subjektivne centriranosti umjetničkog djela u odnosu na neku os horizonta očekivanja (»reprezentacija«). Kod Knifera se performativno potvrđuje prisutnost same produkcije osjećaja centraliziranog identiteta koji se neprestano uslojava, odnosno proizvodi kontinuirani osjećaj subjektivnosti kao autonomnog izvora procesa označavanja. Istina, tako se stvarao i subjekt modernog umjetnika, odnosno modernističko »Ja« koje kao s povišenog, povlaštenog stajališta gleda na svijet kao na horizont koji se iznova stvara i rastvara oko njega. Moderni umjetnik svojedobno nije pristao na mimetički iluzionizam slike, potom ga je i zamijenio »instaliranjem« subjekta u sinkronijskom »simboličkom poretku« u kojemu on iznova unosi »podatke« u »lance označitelja«, koji na nove hibridne načine počinju presijecati i

organizirati polje pogleda i izvan granica polja slike. Tako se konstituirao konceptualni subjekt umjetnosti, čijoj poziciji je blisko i djelovanje Julija Knifera kao umjetnika kasnog modernizma i post–avangarde. Može se reći da je *meandar* kao osobni ili čak »privatni« simbol konceptualni oblik »individualne mitologije« čijim izvođenjem »teksta« umjetnikova subjektivnost progovara na tranzitorni način.

Na kraju, hibridna strategija kao što je *palimpsest,* poput *dvostrukog kodiranja* i *predeterminiranosti,* nudi i sugerira kontekstualni susret u istodobnom kodiranju procesa i zbivanju događaja. Dvostruko kodiranje podrazumijeva da uspostavljanje smisla nije uvjetovano skladištenjem znakova danog teksta, već da ono upućuje na znakove nekog drugog teksta. Predeterminiranost (po Freudovoj teoriji, manifestni sadržaj sna koji, u isto vrijeme, ukazuje i na njegov latentni sadržaj) tumači uspostavljanje smisla teksta u kome se susreću tragovi oba konteksta. Palimpsest kao drugi tekst kroz koji je čitljiv prvi tekst sugerira, u slučaju Julija Knifera, latentnost vlastitog kao »drugog« tekstualnog traga. Susret tragova u konceptu i figuri »meandra« referira se na podlogu/sliku kao mjesto koje reflektira povijest vlastite performativno–označiteljske strategije. Na osnovu određenih signala »meandriranje« pokazuje koncentriranu (konceptualnu i egzistencijalnu) prisutnost subjekta — u tjelesnosti i apstrakciji traga upisa same slikarske geste u prostor događaja. Slojevi su »ispisani« na površini palimpsesta, ali njihov razvoj (linearni ili dijalektički) postao je nevidljiv, a možda i »bez smisla« sa stajališta subjekta koji na anti–ekranu reflektira vidljive tragove slojeva vlastite prisutnosti.



Julije Knifer, *Meandar*, olovka na papiru, 1977.

Ekspozicija i antislika

Od dekonstrukcije znaka do ontologije vizualnog

Dario Vuger

Avangarda u hrvatskoj umjetnosti poslije drugog svjetskog rata donijela je bitne promjene u poimanju umjetničkog djelovanja i djela uopće, te je posljedično tome imala utjecaja na formiranje umjetničkih institucija i politike djela u kasnijoj povijesno–umjetničkoj i kritičkoj praksi. U regionalnom je kontekstu bilo još nekoliko bitnih formativnih i (po nekim metodama) situacionističkih avangardnih proboja — najpoznatiji je fenomen Neue Slowenische Kunst, od Laibacha do retroavangarde — ali može se primijetiti da ni jedan pokret nije doista radikalno testirao dosege umjetničkog izraza i njegove konkretne označivosti kao što je to učinila grupa Gorgona i njen predstavnik Julije Knifer. *Radikalnost volje* posvećene djelu paradoksalno naznačava performativni obrat u novoj jugoslavenskoj umjetnosti, dok se s druge strane djelo ograničava na formiranu situaciju izdržavanja repeticije vlastita djelo–vanja. Knifer je naime, radio isključivo na motivu *meandra*, njegovim minimalnim mijenama forme unutar maksimalno određenih kontrasta crne i bijele boje. Njegov meandar — kao što za njega sam kaže, *anti–slika* — jest ozbiljenje prvog anti–sustava u hrvatskoj umjetnosti.

Pričati o Juliju Kniferu znači ponajprije zauzeti stav, odrediti blizinu dostatne udaljenosti kako se ne bismo našli na njegovu putu. Konceptualizacijom Kniferova meandarskog opusa unutar situacionističke kritike spektakla i uz pomoć Flusserove teorije slike nastojat ćemo ovdje ponuditi opsežniju kritiku vizualne svakodnevice. Pritom ćemo se voditi vlastitim tezama, ponajprije kroz pragmatiku fotografskog aparata i bliskih mu teorija, svjesni da bi Kniferov *meandar* u toj perspektivi mogao ponešto izgubiti od svojega pozitivističkog utemeljenja, no uz nadu da će iz svakog gubitka proizaći osjećaj novog koji će nam naposljetku omogućiti da sagledamo Knifera izvan ortodoksije konvencionalnog povijesno–umjetničkog interpretacijskog obrasca. Jer doista je jasno, u pogledu Knifera, kao i u pogledu njemu suvreme-

ne umjetnosti kao i njemu tek nadolazeće, da ne možemo govoriti o povijesti umjetnosti osim kao o pokušaju da ju se oživotvori kroz institucionalnu podršku aparata suvremene kulture i njoj pripadajuće elite.

Postoji li, dakle, u Knifera filozofija slike? Afirmira li ona neku estetiku i potencira li u praksi ona neko specifično razumijevanje vizualnog? Dekonstruiranjem znaka Kniferova meandra pokušat će se dati određeni odgovori na ova tri pitanja. Na tom putu razmišljat će se o suvremenim modelima umjetničkog i vizualnog konstruiranja svakodnevice za koje se (ne)opravdano pronalazi prefiguracija u opusu, praksi i biografemima samoga autora — Julija Knifera. S koncentracijom na meandar, simbol Kniferova performativa onog umjetničkog, proći ćemo proces koji dovodi do bjelodana rezultata, izvlačenja latencije na područje potpune afirmacije, razvijena teorijskog pozitiva koji govori o biti slike u području transgresivnih priroda vizualnog–virtualnog–digitalnog. Tu ponajprije valja ponešto reći o fotografskom procesu, načinu na koji vidimo i načinu na koji to viđenje uvodi novitet i bitno novu paradimu u razumijevanje nečega vizualnog što bismo mogli prozvati umjetničkim.

Fotografija kao tehnička slika

Fotografija ponajprije predstavlja specifičnu situaciju slike. Flusserova je postavka da živimo u vremenu tehničke slike, slike koju su proizveli aparati.[1] Dakako, ta proizvodnja nosi u sebi kompleksnu narav prevođenja. Magično značenje slika, njihova cirkularnost »u prostoru interaktivnog značenja«[2] onih elemenata koji rekonstruiraju vrijeme i događanje slika, nadolaskom epohalne ekstaze tehnike transformira se u situaciju, činjenično stanje i scenu.[3] Tehničke slike kao neizravni proizvodi znanstvenih tekstova oblikuju za Flussera treći red apstrakcije: »apstrahiraju tekstove koji apstrahiraju tradicionalne slike, koje pak apstrahiraju konkretni svijet«.[4] Stvarnost kao globalni scenarij slika nije teorija usmjerena na fotografiju, iako je to dominantna vrst slike o kojoj Flusser govori jer tehnika fotografije dijalektički odgovara njegovoj filozofskoj koncepciji statusa slike kao medija.[5] Prije no što

1 Vilém Flusser, *Filozofija fotografije*, prevela Daniela Tkalec, Zagreb, Scarabeus–naklada, 2007., str.124.

2 Ibid., str. 22.

3 Ibid., str. 23.

4 Ibid., str. 29.

5 Ibid., str. 23.

nam je objelodanjena na papiru, fotografija je kvantna točka negativno izražena svijeta. Nema sigurnosti u njen izraz. Fotografija jest i nije na emulziji; ona je istodobno i mrak i svjetlo (u momentu latencije fotografija operira između maksimalnog kontrasta kao mogućnosti razrješenja vlastite egzistencije, svjetlo ili ne–svjetlo); ona je istodobno mjesto i ne–mjesto. Sigurnost u postojanje fotografije jest vjera u stroj, a ne u svijet, ni u sebe. Inicijalni proizvod fotoaparata apsolutna je mogućnost fotografije očitovan u anti–fotografičnom postupku. Prije nego što bude razvijena, emulzija je u potenciji. Pretvaranjem u negativ, ona svoju potencijalnost prenosi na papir, u medij virtualizacije i dovršenja fotografskog procesa, u pozitivne slike — fotografije. U većem dijelu fotografskog procesa nema mnogo govora o fotografiji, jer ona tamo ne pripada, ona je *output* tehno–medijske mašine između ljudske intencije i njene slike. Fotografija je tek ostatak fotografiranja. Jasno je pritom da anti–fotografija postoji jedino unutar procesa, dok je slika jednako negativ i pozitiv, pogled i moment, i svijet i fotografija. Njen je topos apsolutan i stoga fundamentalno utopijski; očitovanje slobode (ili oslobođenosti) od vlastitog postupka osigurava fotografiji mogućnost da bude nešto poput apsolutnog medija, odvojenog u vlastitoj dovršenosti. Premda fotografija naizgled proizlazi neposredno iz svijeta, ona ne proizvodi njegovu sliku već tehnički opis statusa svijeta u pogledu tehničke mogućnosti njegove reprezentacije. Sa spekulativne strane za tako nešto svijet uopće nije potreban.

Fotografija kao proces obuhvaća dvostruk proces ekspozicija–fiksacija, jednom kao dovođenje do negativa i drugi put kao odvođenje od njega, kako bi doveo do pozitivne slike — zapravo, do tehničke slike — jer u sebi reprezentira proces prevođenja jedne teorije viđenja svijeta: gledanje, boje, perspektive, geste. U Flusserovu smislu, fotografija je medij koji se predstavlja kao apstrakcija svijeta, proizvod određenog znanstvenog dosega, informacija. Ljudska intencija, dakako, ulazi u program, iako je za program redundantna. Ona tek u proizvod uvodi nove kvalitete, svedene na sintagmu *point–and–shoot*, spontanitet i imaginaciju. Slika o kojoj govori Flusser je, dakako, fotografska slika, svjetlopis koji svoje kreativne nedostatke postvaruje u dokaze o svijetu i time ga raz–temeljuje naočigled njegove tehničke sa(s)vršenosti. Prividna neposrednost tehničkih slika, odnosno fotografija, postvaruje slike u prozore svijeta.[6] Tehnička slika stoga je flusserovska medijsko–teorijska prispodoba spektakularne komodifikacije svijeta elaborirane nekoliko

6 Ibid., Str. 30.

desetljeća ranije u filozofemima Situacionističke internacionale, jednog od najznačajnijih avangardnih pokreta novije europske povijesti.

Situacija tehničke slike

Tehnička slika, ona koja se odvija u crnoj kutiji između aparata i operatora, ljudske intencionalnosti i njenog tehničkog završetka zahtijeva dakle specifičnu vrst ekspozicije; napor koji zadire u ontologiju, tehničke slike koja nam je rječnikom društvene kritike isporučena u zenitu situacionističkih napora, u *Društvu spektakla* Guya Deborda. Dakako, situacijska ekspozicija specifične filozofije medija pomoći će nam u stvaranju metodoloških uvjeta transponiranja teorije tehničke slike na stvaralaštvo Julija Knifera te boljeg kritičkog razumijevanja stanja suvremene umjetnosti uopće.

S nadolaskom fotografije, jasno, javlja se problem reprodukcije, ali možda još i bitnije, problem obrata u kojem produkcija gubi prevlast nad reprodukcijom kao temeljnom oznakom suvremene umjetnosti.[7] U društvenom kontekstu spektakla jasno se o tome izrazio i Debord: »sve što se izravno proživljavalo, udaljilo se u predstavu«,[8] slike se specijaliziraju i automatiziraju, falsificiraju stvarnost i odnos spram života uopće pri čemu se spektakl sam pojavljuje kao »društveni odnos između pojedinaca, posredovan slikama«.[9] Spektakl je medij na razini apstrakcije tehničke slike. Suvremena umjetnost stoga u svom performativnom obratu jest ponajprije spektakularna u vlastitom ikonoklazmu. Ta naizgled kompleksna koncepcija ne treba iznenaditi s obzirom da je umjetnost bitno orijentirana na auto–diskurzivnost[10] koja je bitno samolegitimacijska, pri čemu ova nužno proizvodi slike bez obzira na slike same ili svijet koji bi iza njih imao stajati. Primijetiti treba tri temeljne oznake situacionističke avangarde, tri njihove bitne metode koje se utoliko suprostavljaju ovakvom poimanju umjetnosti, njene politike i ekonomije: psihogeografija, *dérive* — prolazak, *détournement* — diverzija.

Knifer nam u okvirima vlastitog projekta radikalne volje otkriva prirodu suvremenoga umjetničkog narativa koji se nužno konstituira unutar aporija spektakla rasapa — tehničke određenosti i spektakularne neodređenosti društva i njegova smisla. On vrši dosljednu diverziju

7 Žarko Paić, *Slika bez svijeta: ikonoklazam suvremene umjetnosti*; Zagreb, Literis, 2006., str. 117.

8 Guy Debord, *Društvo spektakla*; Zagreb, Arkzin, 1999., str. 35.

9 Ibid., str. 36.

10 Usp. Boris Groys, *Učiniti stvari vidljivima: strategije suvremene umjetnosti*; Zagreb, MSU, 2006.

problema umjetničkog djela u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti. Razliku između kopije i originala narušava, naime, time što proizvodeći iznova minimalne varijacije meandra koje se danas mogu doimati kao digitalni šum — *glitch* ili minimalna odstupanja aparata koji iščitava kompresiju digitalnog zapisa — stalno proizvodi kopiju koja je svagda original. Reprodukcija zauzima mjesto produkcije zadržavši pritom sliku aporetičkim centrom performativnog obrata Kniferova projekta antislike, ali i glavnine gorgonaške umjetničke avangarde. U slučaju grupe Gorgona to je reprodukcija vlastitog avangardnog koncepta, beskompromisnog stajanja uz vlastiti program koji rezultira reprodukcijom situacije proizvodnjom anti–događaja.[11]

Tehnička svijest našeg vremena dopušta operiranje stalno novim, iznova valoriziranim i reartikuliranim programima proizvodnje djela. Radi li se o tehnici slikanja, predlošku rada i općenitoj vizualnoj kontaminaciji, ponajprije se otvara umjetniku pristup programiranoj svijesti, odnosno predslikovnoj teorijskoj konceptualizaciji koju ovaj potom prevodi u djelo. Na taj je način slika uvijek rezultat programa, *output* — iako u slučaju drugih umjetnika je stalno riječ o reprogramiranom procesu koji dovodi do novih rezultata. Knifer iskušava program radikalnošću vlastite volje, operirajući jedinom pripadnom metodologijom, binarnim pojmovima, manihejskim te isuviše digitalnim, a potom i fotografskim. Umjetnost koja se do sada bavila problemom ljudske prisutnosti dobiva svoju kritičku ekspoziciju, a sama se ekspozicija postavlja kao iznenađujuće bitan pojam konceptualizacije djelovanja Julija Knifera i avangardne grupe Gorgona. Knifer u svojem djelu promišlja mogućnost ljudske ne–prisutnosti u umjetničkom djelovanju koje postvaruje kao umjetno. Umjetnik više ne predstavlja jedinstvo, već njegovo djelo kao reprodukcija distribuirana u prostoru tvori situaciju umjetničkog jedinstva.[12] U pogledu ovoga procesa jasno je da dolazak do meandra ne spada u intencionalnost ljudske »umjetničke« geste. On je proizvod stroja, jedan mogući *output* programa; tek pojedinačne rekonfiguracije ustrajnosti volje posvećene monotoniji onoga što danas imamo razumjeti s pravom kao život oslobođen u tehnici. Paradoksalno, oslobođenost koju tehnika pruža pred čovjeka gesta je apsolutnog podvrgavanja njenim zahtjevima. Kniferov poduhvat uči nas razumijevanju gore naznačenih odnosa unutar negativne dijalektike situacionističkog projekta kritike svega postojećeg.

---

11 Usp. Zvonko Maković, *Lica: alternativna povijest moderne umjetnosti*; Zagreb, Antibarbarus, 2007., str. 116.

12 Usp. Roy Ascot, »Homo telematicus u vrtu umjetnog života«; u: *Libra Libera* br.35/2014, str. 16.

Radikalna volja meandriranja

Situacionistički pokret je onaj beskompromisnog ustrajavanja na kritici spektakla koja ima dovesti do konstrukcije situacije te je recipiran kao estetička revolucija uvjeta i mogućnosti nove ljudske svakodnevice (Erjavec), dok su drugi pokreti, poput onih koji mu neposredno prethode (Letristi, Grupa COBRA, dadaističke grupe i sl.), tek artistički pokušaji revolucioniranja uvjeta umjetničkog stvaranja.[13]

Pokret Gorgone i samog Julija Knifera predstavlja novu perspektivu razumijevanja mogućnosti deduciranja revolucionarnog djelovanja iz prakse umjetničkih grupa. Radikalnost volje očituje se u predanom Kniferovom radu unutar programa, prema fiksiranom *outputu* usmjerenom dovršavanju djela te postizanju maksimuma u prikazu, potpunoj predanosti cilju koji se ne može stilski odrediti. Metafizički aspekti onoga što u krajnjoj liniji interpreti žele postaviti u Kniferove apstrakcije ne mogu se tamo po–staviti. Testiranje vremena u procesu, dovođenje maksimuma do njegove negacije uslojavanjem grafita ustvari su tehnički aspekti ustrajnosti volje. Knifer se bavi sobom, jer njegovo djelo, ukoliko se promatra upravo kao njegovo, jest nedjeljivi ostatak osobe. U prostoru gdje je egzistencija Julija Knifera činjenica, neće postojati meandar koji kao znak može biti odvojen od njega, ili obrnuto. Dopustivši da njegovo djelo bude programirana proizvodnja reprodukcije znaka bez ideje i ideje bez znaka, cijeli se opus ovog umjetnika može promatrati kao radikalan program — *hak* — odnosno virus upućen u umjetničku instituciju anticipirajući time, kao i sami situacionisti u njihovo vrijeme, neke od danas postojećih strategija otpora u kiberprostoru, odnosno u prostor–vremenu mreže.

Veza operacija između tehničkih determinanti uključenosti ili isključenosti, svjetla i mraka odnosno osvijetljenosti i neosvijetljenosti, jasno smješta fotografiju kao postupak u prvu epohalnu digitalizaciju vizualnog medija. Dakako, slikarstvo kao umjetnost u svakom razdoblju posjeduje tehničku stranu izraza, ali u suvremenosti ova je dovedena do trenutka koncentrirane autonomije u kojoj svaka slika može biti proizvedena bez sudjelovanja autora zadržavši ujedno status umjetničkog djela pod velom neznanja koje isto to estetsko iskustvo umjetničkog omogućuje. Svako djelo suvremene umjetnosti svojom posredovanošću kroz društvo spektakla posjeduje programsku–tehničku bit. Kako god shvaćena, povijest umjetnosti do tog je trenutka tek

13 Usp. Aleš Erjavec, *Aesthetic revolutions and the Twentieth–Century Avant–Garde movements*; Durham, Duke University Press, 2015.

povijest umijeća i umjetnika, i sa emergencijom tehnike, a potom i digitalne simulacije, ta je povijest završena. Nulta točka medija koja se utisnula u povijest umjetnosti s apokalipsom historijskih avangardi otvorila je paradoksalan put uglavljen u vlastitoj kritici slike; naime, ukidanjem slikovnosti slike u sužanjstvu pod novim tehnologijama ukinut je ponajprije svijet kao mjesto slike. Nereferencijalna, kritička, apstraktna i avangardna umjetnost zadržava se jedino u vlastitom umjetničkom pojmu i objavljuje svoju suverenost spram svijeta, isto kao što to čini društveni spektakl u doba takozvane vladavine slike koji nije ništa više nego li gubitak svijeta.[14]

Utoliko i Knifer prati liniju suvremenog izraza u kojem se u ekspoziciju uvodi specifičan rascjep i potraga za putem između socijalizma i kapitalizma te njihovih nedostatnih metamorfoza. Antislika isporučuje simboličan izostanak svijeta unutar obje krajnosti i isporučuje se kao pitanje o trećoj zemlji. Pokreti napuštanja i negiranja, od Asgera Jorna i njegova *détournement d'art* u začecima situacionističkog pokreta u Francuskoj do Kniferove antislike i Gorgonaškog anti–časopisa i situacije kao mogućnosti anti–događaja, svi imaju jasan kontra–institucionalan program djelovanja. S druge strane pak, institucije interpretiraju te, premda u jalovosti dominantnih interpretacija izostaje analiza učinka ovih pokreta na svakodnevicu, mnogo se može pročitati iz dijakrone analize rekuperacije ovih revolucionarnih tendencija u umjetnosti i oslobođenoj kreativnoj djelatnosti kritike. Povijest umjetnosti je naposlijetku umjetnost u vlastitom stajanju, pokušaj organiziranja korpusa koji u vrijeme samorađanja discipline izmiče disciplini kapitalistički organizirana uma.

Ekspozicija kao raskrivanje, razmještanje koje ukazuje na istinu ili bar skrivenosti biti danas je tek mjesto proizvodnje smisla, tehnički postupak izdvajanja i komodificiranja. Ekspozicija danas pretpostavlja tehnički sklop razvijanja/prekidanja/fiksiranja ili, u najmanju ruku, stabiliziranja djela. Ono je nezavršeno, ali riješeno, izvedeno, izjašnjava se o onome što nije i u tom je smislu negativ. Što je mišljeno pod floskulom »umjetničko djelo nikada nije završeno, već tek napušteno« zadobiva svoju ekstazu smisla u prostoru suvremenog spektakla proizvodnje slika. Kniferovo slikarstvo želi se predstaviti kao djelo usmjereno prema radikalnoj volji ekspozicije, naime izvođenja slikarstva iz mjesta vlastita stajanja, egzistencije. U tom je smislu čitav Kniferov umjetnički projekt u identitetu sa životom, mišljenja kao djelovanja,

14 Usp. Žarko Paić, op. cit.

dok u toj vlastitoj naravi biva usmjeren prema krajnjem razotkrivanju strukture tih veza s posljedicama za obuhvatnu ontologiju vizualnog. Umjetnost je u Knifera operirana djelatnost. Knifer, naravno, slikarstvu ne pristupa tehnički, niti je njegova slika tehnička iako joj je tehnički govor prikladan. Pristupa mu, radije, pak posvema kontemplativno i mistički, iako taj romantizam ideje zadobiva smisao u razumijevanju filozofijske konceptualizacije tehničnosti njegova postupanja. Poznat je i Arthur C. Clarkeov romantičarski zakon koji kaže kako je visok stupanj tehničnosti karakteriziran istovjetnošću s magijom. Tek iz ovog kritičkog posla koji, dakle, ukazuje na stanovit izostanak umjetnika, i na ekstazu umjetnosti i originalnost reproduktivnosti, može se iz sretnog centra suvremene umjetnosti (umjetničke institucije kao monopola nad interpretacijom) početi tražiti bit: ontologija vizualnog polja, kao i njegova ekologija između tehnologije i teorije vizualnog, te njegove dominacije svijetom u obliku spektakla. Slika oslobođena slike, njezina tehnička procesualnost i jak metafizički naboj čini od anti–slike epohalan događaj dovršenja, u heideggerovom smislu još jednog iskoraka u ekspoziciju koja pod svjetlom svoje vlastite spoznaje skriva bitak djela.

Postoji, dakle, veza destabilizirajućih učinaka koji rastuće tehnološke tendencije društva postvaruju u djela bez završetka. Odnosno, svoju fiksaciju nalaze u smom procesu — kao što je i fotografska slika fiksirana za vlastiti proces koji je ne uključuje — odnosno, fiksiraju sebe u nedovršenoj banalnosti, kako bi ustvrdio Asger Jorn.[15] Utoliko je i Kniferov postupak fotografski jer ekspozicija koju vrši otpočinje od ideje za koju je slikarstvo stroj utaživanja volje. U momentu otpočinjanja slike, započinje i nova ekspozicija. Antislika postiže se u stalnoj reprodukciji temeljne slike–meandra koja se pritom prazni od značenja kako bi postala dekonstruirana slika. Kniferov poduhvat je dijelom fotografski jer je usmjeren na svjetlosne datosti, digitalan je pak jer podloga njegova djela nije puka poleđina slike, nije sam slikarski medij već ontologija tehničke slike bez same tehničke slike. Meandarska se konstrukcija pojavljuje oslobođena, na platnu, papiru, gradu ili kamenolomu. Roy Ascot reći će da »fotografija ujedno potvrđuje gravitaciju i gravitira prema nematerijalnome«,[16] što je ujedno status koji se može dodijeliti *outputu* Kniferovih kompozicija. Dotadašnje slike svoju su ekspoziciju doživjele u procesu, a fiksirane su u proizvodu, konti-

15 Asger Jorn, *Détourned painting*; Situationist Archive Online, http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/painting.html, pristup: 20.7.2016.

16 Roy Ascot, »Fotografija na sučelju«; u Treći program hrvatskog radija br. 57/2000., str. 201.

nuitet je poistovjećen s kronologijom, dok kod Knifera baš kontinuitet ima vezivnu ulogu ekspozicijâ za koje kronologija nije bitna jer je sve dio programa. Kontinuitet je nuspojava simulacije u kojoj ovaj djeluje.

Knifer ustrajnošću vlastite volje, one koja beskompromisno proizvodi meandar, pokazuje put konstruiranja situacije. Svako je izlaganje njegova meandra konstrukcija situacije antislike. Pritom ne drži nikakvu vrst obaveze prema teoriji do li samo prema organiziranoj volji vlastita aparata, dopuštajući u sebi mogućnost za teoriju. Kniferov *détournement* jest u tvorenju nove strukture značenja u banaliziranju repozicioniranja meandra; u njenom očekivanju i trenutnom mentalnom napuštanju postiže se prostorno–vremenska ironija. Uputa na savjesno gledanje i razumijevanje odnosa materijalne pojavnosti stvari kroz njihovu uvjetovanost prostorom, institucijama i vremenom upućuje na daleko širi projekt dekonstrukcije, naime psihogeografiranje kao raščaravanje izvjesnih prostornih ideologija. To je dakako, mjesto što zaslužuje daljnju analizu u ovom području.

Antislika i apsolutno

Kniferov program, onaj koji je u znaku meandra nositelj antislike, nužno je usmjeren na teorijske pretpostavke mogućnosti slike. Apstrakcija manihejskih tendencija u pogledu boje, ritma, stila i izraza uopće postavlja se kritički spram obzora slikarstva. On slikarskim postupkom proizvodi tehničku sliku time što čini proizvođenje slika njenim dijelom. Sustav programiranja postupka dolaženja do *meandra* prevodi pojmove umjetnosti u pojmove proizvođenja, reproduciranja, u kojima se iznova uspostavlja teorijski zasnovana i opisana konstrukcija meandra kao znanja o pojedinačnoj slici koja pak u svom multipliciranju ostvaruje situaciju antislike. Tek je to točka iz koje nastaje meandar kao znak u kojem se ozbiljuje tehnička slika, ili u Kniferovim terminima *anti–slika*. Elaboracije namjere dio su *inputa* ovog programa, gdje još ne posjedujemo znak ni pojam već niz apstraknih pejsaža. Od onih koji apstrahiraju formu u ponavljanje (portreti), koji apstrahiraju siže (sadržaj), te naposljetku koji apstrahiraju od konceptualne jedinstvenosti slike tvoreći niz skica i konstrukcijskih crteža. Ovo je troje dio svijeta koji je prekinut prevođenjem u linearni elaborirani tekst, u svojevrsnu teoriju namjere što dotadašnji rad umjetnika prevodi u pojam. Da pojam ne bi bio zarobljen u zakulisnom mediju teksta on se mora moći vizualizirati. U tome je sukus dolaska do meandra i ekspozicije sa završetkom u digitalnom.

Kniferov pronalazak oblika — znaka meandra — dekonstruiran je doduše činjenicom Kniferova tekstualno–usmenog negiranja njegove činjenice, to jest, semiotički stup konstrukcije napušten je jer nas Knifer iznova upućuje na svoju potragu, na maksimalni kontrast i minimalni, monotoni ritam koji slučajem proizvode *izgled* meandra. Ime *meandar* je nametnuto podsjećanje. Na jednako deklarativan način digitalna slika napušta, odnosno odbacuje, svoje znakove jer u svojoj vizualnoj supstancijalnosti predstavlja mrežu boja proizvedenu iz čovjeku apstraktnog teksta, njena virtualnost očituje se u supstancijalnoj simuliranosti veze s onim fizičkim kroz metatekst. Neposrednost je u digitalnom svijetu simulirana brzinom prikaza.

U momentu njegova »odabira« znak je lišen svog supstancijaliteta, on više ne nosi sebi inherentnu bit, na koji god način ga teorijski opisali. Postoji, doduše, vizualna jednakost s meandrom ali u slučaju Knifera meandar je identifikacija procesa, naslov, ime slučaja jednog od *outputa*. Ovdje je riječ o znaku koji tek upućuje na znak meandra (metaznak ili hiperveza) jer ne proziva neposredno simboliku koju ovaj sa sobom nosi, neopterećeno referira na mentalnu asocijaciju bez pretenzija na smisao. Smisao je podređen procesu, a proces je tek paušalni predio interpretacije smisla. Štoviše, interpretacija Kniferovih antislika bila bi daleko jednostavnija da ove nisu okarakterizirane kao *forme* meandra. Samu dekonstrukciju u Knifera treba uzeti ponajprije kao raztemeljenje strukture i značenja slike, kao i njene mogućnosti reprezentacije, jer u pitanju nije samo status slike i ontologija antislike već, dakako, pitanje o metafizici slike, naime o *apsolutnoj slici*.[17]

Govorimo li pak o anti–slici ili ne–slici, koje od dvojega ne može biti naslikano? Koje ne može biti slika? Anti–slika moguća je samo kao proces apsolutne slike, a ona je pak samo teorijski konstrukt označitelja pozitiva — slike svijeta na način unutarnjeg razdvajanja od svijeta umjetnika. Apsolutna slika postiže odvajanje od vlastita medija, kao što govori etimologija riječi, odvajanje je ne–ograničeno i ne–sputano odnosno nezavisno, oslobođeno. Meandar nije tek dnevnik monotonije koliko je izlaz, *output* Kniferova »stroja« — kritičkog, konceptualnog

17 Pojam »apsolutne slike« u raspravi o Kniferovom meandriranju uvodi u raspravu Krešimir Purgar u svojoj raspravi *Anti–slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije*. Ondje je apsolutna slika karakterizirana kao ona slika koja tvori specifičnu vrst odnosa, naime označena je »situacijom u kojoj razlika između slike i svega onoga što nije slika upravo najviše dolazi do izražaja«. Iako utemeljena na ontološkoj i hermeneutičkoj razlici, pojam apsolutne slike koji ću ovdje koristiti u slobodnijem, etimološkom razumijevanju pojma apsolutnog može se komparirati i trebao bi biti kompariran sa dosezima citiranog rada. Usp. Krešimir Purgar, »Anti–slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije«; u: *Art Magazin Kontura*, br.127., Str. 14.–25.

rizoma — slikanja koje ispostavlja rezultat u maniri tehničke znanosti, prikazujući maksimum koji se nikada ne postiže, odnosno koji se svaki put iznova simulira. Crna i bijela nisu apsolutne boje, nisu ne–boje, već korijeni zasićenja koji se ne mogu postaviti kao konstante u percepciji. Proces meandriranja, dolazak do procesa, dekonstruira sam svoj dolazak kroz rastvaranja strukture tzv. »dnevničkih autoportreta« iz 50–ih; postavljanjem u nesrazmjer sa značenjem i konotacijama upisivanja u djelo i praćenja stanja vlastite svijesti, Knifer se naposljetku zatvara u okvir crne kutije stvaralačkog procesa. Apsolutna slika jest antislika jer u svojoj neprikazivosti zahtijeva stalno novi pokušaj reprodukcije. Utoliko što smo ukazali na temeljnu označivost Kniferovih slika kao totalnog djela antislike, apsolutne slike, digitalne slike, tehničke slike, postaje jasno da se ovdje radi o specifičnim sublacijama polja (tehnika, ontologija, metafizika, fenomenologija) koja u vlastitoj metodi isporučuju jedinstvene rezultate. Ovo ukazuje na njihovu temeljnu neostvarivost s jedne, i konceptualnu zasićenost s druge strane. Nije stoga začudna rizomatska kompleksnost pitanja o slici i njenom znaku u vremenu i djelu posvećenom antislici. Nemogućnost konstrukcije slike kao anti–slike i znaka kao čiste reproduktivne nasumičnosti stroja čine dekonstrukcijski posao temeljito metafizičkim jer ovaj mora pitati i o uvjetima mogućnosti same te neostvarivosti.

Meandar je naposljetku stereotipizirana forma tehničkog izraza. Nemoguće je reći da je meandar neponovljiv, kao ni da Kniferov opus nije moguće u svakom trenutku nastaviti — na taj način umjetnik bi se bavio Kniferom, a ne slikarstvom, ne umjetnošću. Izložiti *Meandar* znači naprosto vidjeti Knifera. Vidjeti Knifera pak utoliko ne znači ništa. Knifera bi trebalo isprobati, jer meandar je vrsta prepuštanja moći radikalne volje, vrsti iskustva potpunog uključenja u volju, na račun senzacije želja, produkcije spektakla. Kao forma tehničkog izraza doveden je do »krajnje individualizirane činjenice (dokaza) i umjetničkog i egzistencijalnog identiteta, što je u kolektivnoj svijesti na našim prostorima urodio ‘fenomenom Kniferova Meandra, dapače, mitom Knifer«.[18] Dakako, ne radi se o mitu ni fenomenu, te dakako, radi se baš o tome; Kniferov opus apstrakcije ne operira u slikovno–mitskom magičnom prostoru cirkularnosti, duhovnosti i naočigled se samopostavlja izvan granica estetskog iskustva. Shvaćena kao kritika, Kniferova ozbiljnost u vlastitu poduhvatu ozbiljno ismijava umjetničku kritiku, umjetničkog gledatelja i umjetničku instituciju, jer iako nije

18 Blaženka Perica, »Kniferov Meandar: graničnost stanja«; u: Zarez, br. XVI/395 /2014., str. 21.

izbjegao bauku svoje predmeandarske ostavštine, svaki se estet na kraju mora suočiti s time da kod Knifera stalno gleda jedno–te–isto. Problem jednake–istosti djela metafizički je problem. Jer u sebi nosi tu palimpsestsku oznaku uprostorenog sabijanja vremena u situaciji.[19] Bit umjetnosti je prokušana skidanjem kože sa slikarskog djela. U momentu njegova nova sakrivanja otkriva se tehnička slika kao jedina ontološka pozadina umjetničkog djela. Ali umjetničko djelo nije umjetnikovo, umjetnikov je *proces* djela, dolaženje, tamna kutija podobna samo za subjektivne interpretacije u duhu umjetničke–filozofične–humanističke težnje da se razumije. Jasno je jedino da u procesu postoji intencija prema djelu, a kako račun (program) nema volje, morali bismo spremno zaključiti da je ontološki fundus umjetničkog procesa zapravo čovjekova intencionalnost. »Redukcijom svog stvaralaštva na konfiguraciju meandra (...) Knifer od samog početka omogućava najraznovrsnije interpretacije svog djela u raznim kontekstima i pojavama.[20] Dakako, anti–slika kao bitna preokupacija umjetničkih projekata Gorgonaša i u europskim okvirima je ekstremna, ali tek u svome manifestnom sadržaju. Anti–slika ostvariva je tek u transgresiji sadržaja svih aspekata umjetničkog koje se kao podloga ugrađuje u slikarsko i slikovno, ali i s druge strane tekstualnom praksom. Suprotno, iako su te pozicije bjelodane, slika opisana kao antislika ekstremna je pozicija koja ono *anti* postiže tek kroz degradaciju nekih od dodanih uvjeta onoga što čini sliku, dobivši tako minimum ili maksimum, u Kniferovom slučaju »formu i sadržaj sveden na minimum«.

Meandar je kao antislika lacanovski *plus de jouir*, istodobno višak užitka i više ne užitka. Antislika je u svojoj realizaciji kao udesu svakog djela slika, ona je višak slike i ujedno više nije slika, ontološki status stanja između, uvjetna slika. Ona proizlazi iz (korpusa) slika, ispražnjena i odstranjena iz simboličke strukture. Knifer razabire apsurd u dubini toga procijepa slikarstva i života, proigravajući za oboje da bi konstituirao moderni subjekt, nedjeljivi ostatak onoga što je do tada u cjelini uspijevalo održavati strukturu korpusa umjetnosti slikarstva. Svakim neopreznim pogledom ta se struktura čini samoshvatljivom, ali u slučaju Knifera i drugih bliži pogled razotkriva tu radikalnu ne–dovoljnost, to isuviše slikovno i njemu otrgnuto. Uvođenje digitalnog u slikarsko tehniciranje dovršava ovo struganje površine slikarskog. »Prefiks anti bio je veoma važan (...) njime se ne definira suprotnost

19 O pojmu *palimpsesta* kod Knifera vidi u tekstu Sonje Briski Uzelac »Slojevi subjekta. Julije Knifer i strategija palimpsesta« u ovoj knjizi.

20 Ibid., str. 22.

nečemu (...) jer se zadržavanjem pojma koji se negira u složenici prelazi u nešto neodređeno i često nepojmljivo«,[21] pri čemu je pitanje umjetničke motivacije dakako subordinirano pitanju značenja koje preseže ukupnost umjetničkog djela da bi uspostavilo dijalog sa svijetom, dijalog života i svijeta po načelu dekonstrukcije. Dapače, ono je u jednakoj mjeri predmet fiksiranja paradigme »kraja umjetnosti«. Prevladavanje vjerskog zanosa onog umjetničkog stvar je idealizma koji je sam prevladan pronašavši svoje uporište u tehnici svijeta koji je umjetno naturaliziran u potrebi nastavka igre uzvišenja i uzvišenja u igri.

Umjetničko i umjetno djelo

Prihvativši Kniferov projekt kao dio korpusa umjetnosti događa se da odustanak od umjetnosti postaje umjetnost uopće: »Približavanje umjetnosti životu impliciralo je gubitak aure, koja zapravo nije nestala nego se pojavila na drugom mjestu — počela je poput sjene pratiti figuru umjetnika«.[22] Umjetnost je u životu na način konceptualizirane mentalne radnje, te u ovom slučaju autentičnog proizvoda razdoblja. Naime, Gorgonaši su u pravom smislu testirali ideje situacije, prije nego što bismo mogli između francuske subverzivne teorije povući poveznice sa hrvatskim tendencijama u teoriji, gdje se progresivne ideje uvelike temelje na marksističkim tumačenjima Heideggera i suvremenoj revitalizaciji kriznog stanja ortodoksnog marksizma. Knifer u materijalnom supstratu razotkriva pak krajnju varijabilnost svakog izraza koji se predstavlja kao operiranje između krajnosti i maksimuma. Crna i bijela ne postoje, njihov status ne–boja jednak je statusu anti–slike, nužne isključivosti koja uvijek ostaje prikazana kao svoja suprotnost.

I zaista, Knifer je nositelj bitne promjene u »regionalnom« razumijevanju vizualnosti kao obuhvatnog vrela kritike kulture sinkrone s događanjem drugih vrsti anti–pokreta koji se usprkos tome pokreću. Zato je, kao i u slučaju drugih, potrebno identificirati vrst poetike i osjećaja promjene koji sa sobom donosi usprkos njihovoj pojedinačnoj uspješnosti. Činjenica da se ne razvija teorijski učinila je od gorgonaške grupe podoban izvor razvitka svakojakih teorijskih obrazaca. Ali u Knifera nema takvog prostora interpretacijske ekspozicije jer se kao u svakoj ekspoziciji valja voditi mjerom i poznavanjem uvjeta u kojima

21 Silva Kalčić, »Kontinuitet umjetničke volje«; u: Zarez, br. XVI/395 /2014, str. 23.

22 Ibid., str. 24.

se predmet pojavljuje ili napuštanjem interpretacijskog aparata kako bi ekspozicija popirimila eksperimentalne oznake slobode ne djelovanja već apsolutnog činjenja (djelo–vanje kao dijeljenje). U tom je momentu Knifer bitan, u eksperimentu ekspozicije granica slikarstva kao načina prevladavanja ali i jedina njegova slobodnog puta.

Knifer ne posjeduje samo umijeće, već i volju kao spremnost predanosti u prikazu stroja slikarstva. Zahtjev jednog od mogućih *outputa* ovoga stroja jednak je zahtjevima koji se predstavljaju pred umjetnika i kakve druge slike, figurativne, apstraktne, ali jednako tako i umjetničkog područja uopće. Kniferov poduhvat umjetnički je kao dio programa umjetničkog, institucije koja sinkrono dodjeljuje, umanjuje i kalkulira vrijednosti dane nekim djelom, ali i procesom. Zato Kniferov projekt ima dvojako dijakrono vrednovanje. Vrijeme nastanka djelâ, onih pod okriljem grupe Gorgona i samostalnih kasnijih nastojanja, umjetnički je koncentriran na djelo, dok vrijeme naknadne institucionalizacije i recepcije umjetnički je usmjereno na proces i ukupnost Kniferova nastojanja. Obje teorije ne zadovoljavaju jer nose sa sobom prešutni suvišak smisla koji u prevrednovanju djela čini od Knifera i njegova meandra kanonsko umjetničko djelo. Teza je, naime, da ono tamo ne pripada, bar ne u smislu u kojem se uzima za takvu vrst stajanja jer nanosi time nepovratnu štetu praktičkom potencijalu koda Kniferova slikarstva, kao što je to primjerice učinjeno nasilnom institucionalizacijom situacionističke prakse koja je do impotencije dovedena otkupom arhiva Guya Deborda i proglašenjem njegova djela francuskim nacionalnim blagom. Put izvaininstitucionalne kritike i testiranja izrazito je progresivniji i autentičniji način valoriziranja procesa i izraza. Održivost umjetničkog djela u instituciji umjetnosti moguća je, paradoksalno, samo ako je ono doista umjetno, inertno i reproducirano do neutralizacije.

Naizgled oslobođeno slikarstvo, i pripadna mu slobodna estetika konzumacije umjetnosti, proizvodi vrstu radikalnog otpora u ograničenosti i samoorganizaciji života koju nova sloboda umjetnosti uspješno asimilira, ali uvijek kao kôd koji ostavlja *hak* kao kontingentnu poziciju buduće revolucije. Inicijacijom razmjene skandala[23] signalizira se potreba za rekreacijom slobode koja podrazumijeva kritičku ekspoziciju ljudske kreativnosti na svim platoima svakodnevice, pri čemu jedan dakako pripada slikarstvu. Kniferov je model testiranja stoga autentičan i suvremen način kontrakonceptualizacije umjetnič-

23 Mikkel Bolt Rasmussen i Jakob Jakobsen (ur.), *Cosmonauts of the future: texts from The Situationist Movement in Scandinavia and elswhere*: Copenhagen, Nebula, 2015., str. 216.

kog polja izvan rasprava o prevladanosti njegova vlastita izraza povijesnoumjetničkom analizom historijata avangardi i sl.

Slika i metoda

Ustrajnost je jedan od modela Kniferova slikarstva, ustrajnost u ponavljanju programa proizvođenja maksimuma unutar stanja redukcije slikarstva na njeno tehničko bivstvo. Taj performativni obrat je nikad dosegnuti negativni regres slikarstva koji sebe postavlja u kontingentnu novost omogućenu jedino umjetničkom voljom. Tako valja tumačiti i *détournement* — diverziju — koju Knifer postavlja u temelj i novi jezik umjetnosti u emergenciji. Ono postojeće koje meandar poduzima je slika, slika kao moment koji u svojem povijesnom bivanju uzima dva ontološka stajališta: imaginativnost umijeća i tehnologiju ostvarivanja, originalnost i reproduktivnost.

»Napraviti anti–sliku procesom smanjenja forme i sadržaja. Budući da je apsurd za mene vrlo specifičan oblik slobode, u tom procesu prema određenom obliku antislikarstva otišao sam do apsurda. Cijeli moj rad je proces, zapravo potok bez oscilacija, s ciljem da se postigne monotonija, što je najjednostavniji i najizrazitiji ritam«.[24] Gorgonaši su život »shvaćali kao paradoksalan fenomen pa su prezentirali apsurd iz života u umjetnosti putem anti–časopisa, anti–dnevnika, anti–slika«,[25] a kroz »djelovanje izočnosti« očituje se »stvaralačka snaga negativa, koja *de*–djeluje ili ne djeluje«.[26] Pri tome treba uzeti kao bitnu razliku pasivnog i aktivnog negiranja, distinkciju prisutnu u situacionističkoj teoriji imanentne revolucije, mogućnost stvaranja i utiliziranja aktivnog nihilizma ideje.[27] U tehnokratski strukturiranom svijetu umjetnost je herojski projekt dekonstrukcije stroja njime samim. »Umjetnički rad kao iskustvo koncentrirane prisutnosti«[28] mentalnog posvećenja volji da razotkrije, u Kniferovom slučaju tehnički ostatak slikarstva postavlja u kontekst mogućnosti radikalno nove umjetničke prakse. Prisutnost kao postojanost i prisebnost omogućuju to novo stanje razmještanja umjetnosti, oslobađaanja djela kroz negativnu reprezentaciju slike pružajući joj hiperrealnu prisutnost stalnim reproduciranjem i

24 Julije Knifer, prema: Iva Stefanovski, »Gorgonski duh Julija Knifera«; u: Zarez, br. XVI/395 /2014., str. 26.

25 Ibid.

26 Silva Kalčić, »Kontinuitet umjetničke volje«; str. 25.

27 Raoul Vaneigem, *Revolution of the everyday life*; Oakland, PM press, 2012., str. 143.

28 Sonja Briski Uzelac, »Upis etičkog koncepta u plohu«; Zarez, br. XVI/395/2014., str. 28.

prezentiranjem učinka monotonije takve reprezentacije. Problem repretentacije u Knifera postoji samo u slučaju nepriznavanja revolucije koju on prešutno priziva. Interes je, prema onome naposljetku iskazanom, konačno i pripadno vremenu, izmješten iz reprezentacije smisla u *jouissance*, užitak u samom procesu stvaranja, dolaženja do rezultata sredstvima koja omogućuje tehnička posvećenost vlastitoj volji.

Sumirano treba reći da je ekspozicija koja prva pada na um kod Knifera ona izlaganja pojma u tekst, konceptualiziranja ideje antislike gdje se prekid događa činom upisivanja. Ekspozicija je metoda slike kao iznošenje iz mjesta na područje vidljivosti, raskrivanja koje je inherentno pojmu apsolutne slike i antislike. Kako fotografija sa sobom nosi dvostruk proces ekspozicije, jasno je da osim što je nositelj obaju pojmova (*anti* i *apsolut*), prezentira u svom *outputu* radikalnu ne–dovoljnost slike koja je opisana životom i djelom njegova meandriranja. Opsluživanje ovakva fenomena institucionalnom podrškom susreće se s problemima interpretacije koje vlastitim prevrednovanjem čine od Knifera kanonsko djelo. Ono tamo ne pripada, jer put je izvaninstitucionalne kritike daleko progresivniji i autentičniji napor valoriziranja Kniferova djela u praktičku mogućnost. Smještanje u kontekst estetičke politike situacionista podilazi stoga ovoj flusserovskoj ekspoziciji meandriranja anti–slikama. Dapače, projekt dekonstrukcije slike slikom tijekom kojeg se meandar pojavljuje kao trostruko kodiran simbol koji denotira nužnost slike — dekonstruirane konotiranjem znaka pa i autora — i na taj način podaruje ontologiji ne–slike specifičnu ulogu na kraju povijesti umjetnosti šezdesetih godina prošlog stoljeća — ne smije biti izuzet iz društveno–političke konstelacije i njoj pripadne metodološke analize i kritike.

Budući da je koncept antislike ozbiljen u svojoj neozbljnosti, da bi ga se proizvelo i prikazalo naposljetku je potrebna slika kao dio procesa razvijanja, druge ekspozicije. Zato Kniferov meandar nije antislika, ali kroz ponavljanje tehničke biti slike čuva njenu ideju u sebi, odnosno u totalnosti Kniferova projekta ostvaruje svoj učinak. Antislika se ozbiljuje tek nadolaskom flusserovske ontologije slika u kojoj tehnička slika u ekstazi spektakla posljednjih dvadeset godina doista jest anti–slika, jer u digitalnoj slici svagda nije prisutna ni slika ni svijet već rekompozicija koda u kojoj je prisutnost slike kao onog vizualnog kontingentna. Realnost slikarstva pak samo je jedan od ideologema koji kao i od umjetnosti same sačinja instituciju s monopolom na asimilaciju, naime smisao. Jedina moguća sloboda unutar ovako zadana sklopa jest radikalnost volje koju Knifer značajno postavlja kao bitnu

supstancijalnost slike. Knifer u svojim zapisima problematizira odnos subjekta prema stilovima izražavanja koji pretendiraju na objektivnost značenja. On se smatra subjektivnim i krajnje odvojenim akterom bez motivacije za promjenom jer se u svome nastojanju ostvaruje za sebe. Problem koji si postavlja u funkciji života, problem antislike, ipak se realizira u pokretu prema nužnoj promjeni vizualnih činjenica, baš zato, naime, jer dopušta da vizualne činjenice svijeta koji susreće problematiziraju njegova vlastita nastojanja i njegov krajnji rezultat. Iako je opravdano reći da umjetnost za filozofiju mora biti dovršena da bi bila elaborirana i subjektivirana[29] taj se završetak mora očitovati u dekonstrukciji slikarstva koje u slici traži ostatke i u prevladavanju tradicije koja slici pruža institucionalni i kulturalni supstancijalitet reprezentacije. Ono otvara u sebi već spomenuti prostor kritičke autonomije prisutne u grupi Gorgona i radovima Knifera, s referencom u živoj suvremenosti koja ipak nije u dovoljnom dosluhu s pokretima koji su u istom pogledu bili nositelji veće kritičko–političke mase. Kniferova se kompozicija u okviru fotografskog pak pojavljuje kao vrijedan komparativni materijal i za postfotografske teorije koje se kao mogućnost utemeljuju u strateškom negiranju konvencionalne kulturalne vrijednosti subjekta/slike.

Ontologija vizualnog polja mora, dakle, sadržavati praktičku bit i vlastitu diskurzivnu narav stalno izvoditi izvan polja teorijske preelaboracije i institucionalizacije, jer jasno, spektakl slika već obitava u ovom tobože divljem stanju. Ovdje se pak radi o inflaciji kritičkih mogućnosti slike koje konstituiraju ontologiju slike, pri čemu jasno i nedvosmisleno dovode u pitanje bit–nost paradoksalne ikonoklastične hiperrealnosti i njenih znakova — dovode nas u blizinu temeljite mogućnosti dekonstrukcije spektakularne slike svijeta. Eksponirajući neke filozofske mogućnosti slike u odnosu prema Kniferovu projektu jasno smo se držali izvan opasnosti zapadanja u ikonološku ili povijesnoumjetničku dogmu o *meandru* ili Kniferu uopće. Pritom smo naznačili bitnu ulogu radikalne volje, odnosno stanja ukidanja kompromisa kao sredstva održavanja suglasja umjetnosti i života. U Knifera je stvar sublirana u čisto djelovanje, u kôd koji predstavlja mogućnost nove kreativne prakse, a ne puke reprodukcije kanona i utaživanja tuđe kulturne i inspiracijske potrebe.

Ne treba stoga bježati od razmatranja specifične socijalno–kulturne vrijednosti Kniferove radikalne volje kao kritičkog projekta koji u

29 Usp. Predrag Finci, *Priroda umjetnosti*; Zagreb, Antibarbarus, 2006., str. 119. i dalje.

nizu specifičnih fenomena — beskompromisnost, stalna reprodukcija, motiv kao umjetno–st, situacija, simulacija slikarstva te mogućnost reprezentacije slike — upućuje na ono što će Baudrillard kasnije upisati kao »izoštreno i metafizičko zavođenje uništenja zbiljskog«,[30] a situacionisti dvadesetak godina prije njega uputiti više puta na ideju radikalnog izvođenja slikarstva u opetovano dovršavanje i izokretanje smisla jezika koji omogućuje opće porobljavanje ljudske kreativnosti u epohi spektakla. Na kraju dolazimo do pitanja koje je Marina Gržinič u gotovo trivijalnoj ingenioznosti postavila u svojoj knjizi *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*: »je li zapadnom muzeju moderne umjetnosti uopće potrebna umjetnost?«[31] *Fenomen Knifer* mjesto je od kojeg moramo početi, odnosno od njegove pojave nadalje pitamo se o prostorima umjetnosti, umjetničkog i njihovom vremenu unutar suvremenog konteksta objedinjenog u situaciju tehničke ekstaze koja u svojoj metodi nužno mora sadržavati pojmove virtualnog, simulacije i kiberprostora.

Vrijednost dekonstrukcije Kniferova performativnog obrata u slikarstvu je usporediva s procesom, mehanikom i estetikom vizualnog kao digitalnog–virtualnog stanja u suvremenom. Istražili smo stoga odnose tehnike, spektakla i aporije Kniferova kritičkog projekta radikalne volje. Jedinstvenost njegova poduhvata treba se razumjeti unutar konteksta ukupne društvene zbilje razdoblja, ali jednako tako valja rekreirati učinke njegova rada u našoj, hiperrealnoj stvarnosti ispunjenoj paradoksima koje je više ili manje jasno naznačio Knifer prije same digitalne ekstaze novih medija, kiberprostora i virtualnih krajobraza, kao što su to činili i situacionisti u okolnostima ponešto drugačije apokalipse spektakla koja se počela događati u Parizu neposredno prije događaja 1968. godine. Smjer situacionističkog dovršavanja umjetnosti koji Asger Jorn zagovara u svom tekstu o diverziji slikarstva počinje proklamacijom: »Slikarstvo je gotovo. Možemo mu stoga skratiti muke. Izvrčite. Živjelo slikarstvo«.[32] Utoliko i gorgonaška grupa ističe temeljnu nemogućnost slike da bude slikom, u povijesno izmijenjenim okolnostima slika postaje odnosom koji više nema moć pozivanja na svijet.[33] Pitanje kakav prostor ostaje iza rastvorene slike (bez sebe same) jest pitanje temeljite rekonstrukcije estetike u vre-

30 Jean Baudrillard, *Simulacija i zbilja*; Zagreb, Naklada Jesenski i Turk, 2013., str. 144.

31 Marina Gržinič, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*; Zagreb, Multimedijalni institut, 2005., str. 108.

32 »Painting is over. We may as well finish it off. Détourn. Long live painting«; u: Asger Jorn, »Détourned painting«; u: Situationist Archive Online, web: http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/painting.html, pristup: 20.7.2016.

33 Vidi: Đuro Seder, » Nemogućnost slike« u: Art Bulletin HAZU, br. 63/2013, str. 9.

menu njene političke uvjetovanosti — u dobu implicitnog i anticipiranog sraza kulturno–političkih uvjeta proizvodnje djelâ. Konstelacija tih odnosa dovela je do istraživanja eliminacije ljudskog ili njegovog nadilaženja u mediju koji stoji na razmeđi likovne kritike i razumijevanja bitnih društvenih odnosa. Kniferove meandre mogao je proizvesti stroj, ali nam činjenica njegove umjetno–sti i situiranja u radikalnost vlastite volje da izdržava naznačenu situaciju otkriva kritičke mogućnosti ekspozicije tih odnosa na dobrobit rekreacije ne samo umjetničke proizvodnje već i produbljena razumijevanja kreativne pozicije svakodnevnog života.

Treći dio

Intermedijalnost slike



Julije Knifer, fragment crteža grafitom na papiru s datacijama, 2001.

Antislika i antifilm

Julije Knifer i Mihovil Pansini o slobodi u umjetnosti

Marijan Krivak

Moj dragi profesor filozofije, Branko Despot, jednom je prilikom rekao nešto poput: »Filozofija se može poučavati (a da to ima nekoga smisla), još samo na umjetničkim akademijama«. I doista, čini se da filozofija ima puno više zajedničkog s umjetnošću negoli bi se to moglo činiti pravovjernim »filozofima–znanstvenicima«. Ako je filozofija — u svom praktičkom vidu kojime se približava i umjetničkoj praksi! — »sebe–u–djelo postavljanje istine (bitka)«.[1] I film se obično proučava na umjetničkim akademijama. Najčešće je to dramska. No, osim toga, film se kod nas legitimirao kao dio studijskog programa i na komparativnoj književnosti Filozofskog fakulteta. Tamo je postao dijelom onoga što se običava nazvati »humanistikom«. U tom se smislu može govoriti i o osebujnoj filozofiji filma, ili, pak, filmozofiji.[2] (Ne želim uopće razmatrati njegovu pojavnost na metastazirajućim tzv. »kulturalnim studijima«)

A gdje se obično proučava umjetnost? Pa onda i slikarstvo kao predmet analize ovoga napisa (naravno, zbog tematiziranja slikarske motivike, ali i »životne filozofije« što ju utjelovljuje glavni protagonist ovog napisa — Julije Knifer)?! Tautološki, na »umjetničkim akademijama«... Ali, za istinsko proučavanje umjetničkih fenomena, to neće dostajati. Unutar danas gotovo ideološki proklamirane interdisciplinarnosti, upravo se filozofija — unutar i izvan disciplinarne *humanistike* — nadaje zbiljskim izazovom. Zašto? Jednostavno zato što u osnovi ljudske egzistencije i pregnuća stoji — *smisao*. I to ne samo kao »spoznajna dimenzija značenja«, kako bi to rekli filozofi jezika koji slijede Fregea. Jer, riječ je o ulogu puno većem od toga. *Smisao* jest ono što nosi svaki život, ako to on to doista i uistinu *jest*. Događaj smislena života nešto je čime se bave i (općenito) umjetnost, (posebice) film,

1 Martin Heidegger, *Izvor umjetničkog djela;* Zagreb, AGM, 2010.

2 Najpoznatiji je u ovome kontekstu istoimeni knjižni tekst Olliviera Pourriola. Vidi: Ollivier Pourriol, *Filmozofija*; Zagreb, Meandarmedia, 2010.

ali i — filozofija. No, kakve sve to skupa ima veze s fenomenima koji se obično nazivaju anti–film, anti–slika... antinomija? Koji ih to *locus communis* povezuje? Rekao bih da je to — život kao otpor svemu što ga ograničuje. »Žudnja za životom« nesputanom bilo kakvim konvencijama i građanskim moralom. Otpor je to svekolikom programiranju i sistematiziranju… svakom stavljanju u okvire... us(š)trojavanju, svakom disciplinarnom, nadzornom i, konačno, »društvu kontrole«.[3]

* * *

»Kod mene je najvažniji element u mojem radu potpuna pribranost, ali i krajnja duhovna sloboda«.[4] Ovaj *credo* što ga Knifer navodi u svojim *Zapisima*, znak je i njegova slobodnog odabira — ali opet proizišlog iz osebujne i navlastite umjetničke askeze i samodisciplineriranja. Kao oblik slobode odabrao je — apsurd. Opet, kao oblik kojemu će ostati vjeran, a koji će postati stalan u njegovu slikarstvu, za svoj motiv odabire — *meandar*. (Ovo će, ustvari biti inicirano sugestijom Igora Zidića koji njegove »kompozicije« prvi definira upravo tim imenom.) Tek neznatne varijacije ovog motiva biti će znakom cijeloga slikareva opusa. Apsurd, meandar… sloboda, ovo će biti pokretači kroz cijeli Kniferov umjetnički i životni habitus.

Je li sloboda moguća na takav način? Naravno, jedino kroz beskrajno disciplineriranje u svom umjetničkom radu, Knifer će pronaći istinsku slobodu. Apsurdno? Da, da... ali i jedino moguće u sveokružujućem svijetu površnih senzacija. Sloboda umjetniku pruža i osjećaj sreće mnogo produbljeniji od površnih zadovoljstava. U tome Kniferu može biti sugovornikom i suvremeni francuski filozof Alain Badiou. On će, naime, u svojoj *Metafizici stvarne sreće* reći da se umjetnik, dan za danom, pokorava strogoj disciplini inovacije, te strpljivom i često mukotrpnom radu kako bi iznašao nove načine međuodnošenja sa zbiljom koja čini istinski svijet. Radi se o iznimnoj posljedici unutar svijeta. »Disciplina je istinska bit slobode i bitni uvjet stvarne sreće«.[5] Slikarstvo Kniferu pomaže da se moralno i duhovno oslobodi. Ta je,

---

3 I, jesu li »planiranje, računanje, konstrukcija« doista jedini načini na koji se danas strukturira ono što nazivamo »mišljenjem«? *Društvo kontrole* je, pak, paradigmatski termin iz eponimnog teksta Gillesa Deleuzea: »Postscript on the Societies of Control«, Cambridge, MA, MIT Press, zima 1992., str. 3–7.

4 Vidi: Julije Knifer, »Zapisi«; Život umjetnosti 35, Zagreb 1983., str. 28–32, ovdje preuzeto iz Radmila Iva Janković (ur.), *Bez kompromisa*, Zagreb Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 137–144.

5 Alain Badiou, *Metafizika stvarne sreće*; Zagreb, Multimedijalni institut, 2016., str. 70.



Mihovil Pansini, *Scusa signorina – antifilm*, 1963.

pak, sloboda svakako sadržana izvan okvira konvencionalnoga građanskog i akademskog miljea. Do slobode, tek naoko apsurdno, dolazi *anti–slikom*.

Nakon 1959. godine Kniferu će se stvari sasvim razjasniti. *Svijet jest sve što je meandar* (?!). Tako bi mogla glasiti inverzija Wittgensteinova početka *Tractatusa*.[6] Jer, Meandar jest slučaj. Čisti slučaj, čista kontingencija... ali sretan slučaj — *kairos*. Zašto kairos? Čemu ovaj Bog »sretnog trenutka« u vezi s Kniferom? U jednoj inačici *Wikipedije*, primjerice, čitamo i ovo: »(...) još od antike poznata rijeka Meandar na jugozapadu Turske koja izvire u Anatolijskoj visoravni u okrugu Dinar i nakon slavnih meandara utječe u Egejsko more kod antičkog jonskog grada Mileta (...)«.[7] Milet? Zvuči li to poznato? Oni koji su barem ponešto čuli o filozofiji, ili učili njezinu povijest, znat će da se ime prvoga filozofa Talesa vezuje uz grad Milet. On će reći: prapočelo svega jest — voda. Prapočelo, pak navlastita slikarstva otkrilo se Kniferu kao — meandar. Slikao je on taj oblik uporno i dosljedno poput kakva Sizifa koji se uvijek iznova, stoički, mukotrpno prihvaćao svog životnog i

6 Sjetimo se početka Tractatusa: »Svijet jest sve što je slučaj«. Vidi: Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico–philosophicus*; preveo Gajo Petrović, Sarajevo, biblioteka Logos, Veselin Masleša, 1960., paragraf 1.

7 http://www.wikiwand.com/sh/Kategorija:Rijeke_u_Turskoj



Mihovil Pansini, *Scusa signorina*, kadrovi iz filma, 1963.

umjetničkog usuda. Knifer je svoje meandre — od spomenute 1959., pa sve do kraja života 2004. — »gurao« punih 4 i po desetljeća.

»Monotonija i ponavljanje predstavljaju ritam koji je, zapravo, vanjski oblik i sadržaj«.[8] Ritam je to koji pulsira neuništivom životnom snagom Kniferova opusa. Kako to Knifer postiže? Uz minimalna sredstva; s krajnjim kontrastima: kako bi dobio monotoni ritam. »Proces mojeg rada odvijao se bez oscilacija, a evolucija se kretala u smjeru potpunog nestajanja slike«.[9] Crno i bijelo. Vertikalno i horizontalno. Ovo su jedine odrednice, tj. kontrasti što stoje u osnovi toka kojime na plohi Knifer zasniva ritam svojega slikarstva. A koja je motivacija i cilj takva umjetničkog pregnuća? *Antislika*. Knifer će reći da funkcija meandra u ostvarenju toga cilja nije *ni pikturalna, ni ornamentalna, pa ni filozofska*. Ipak, usudio bih se reći, ovo je jedna izgrađena filozofija. »Svatko odabire onakvu filozofiju, kakav je čovjek«, reći će, primjerice, Fichte. Knifer je odabrao jednu »ne–filozofsku filozofiju«. Baš poput Wittgensteina, Baudrillarda, ili još ponekog značajnog mislioca koji se baš i nije volio zvati »filozofom«. No, i anti–filozofija nužno se obraća filozofskom pristupu svijetu. Opet će nam od pomoći ovdje biti Badiou. Navlastito Ja, kao subjekta sasvim osobnog izbora, Knifera čini autentičnim promišljateljem. To jest — (anti)filozofom.[10] Apsurd kao oblik slobode iskaz je takva Kniferovog odabira.

Ali, antislika? Kakva je to filozofija? Naravno, radi se o avangardnom nasljeđu što ga je jednom svima nama stavio u amanet Kazimir Ma-

8 J. Knifer, »Zapisi«, str. 139.

9 Isto, str. 30.

10 Primjer svojevrsne anti–filozofije može biti i naslov prvoga dijela zajedničkog projekta »Kapitalizam i shizofrenija«, što su ga Gilles Deleuze i Félix Guattari nazvali *Anti–Edipom*!





ljevič. *Crni suprematistički kvadrat* ili, još više, *Bijeli kvadrat na bijeloj podlozi*. Vizualne su to činjenice koje dovode u pitanje samu ontologiju fenomena koji se naziva — slika. Je li antislika još uvijek... slika? Može li se ta Kniferova antislika s motivom meandra još uvijek zvati slikom ili je doista riječ o nečemu rubnom? Kakav je odnos između antislike i nekakve, možebitne, »apsolutne slike«?[11] Knifer govori da se već metodom stanovite redukcije nastojao približiti »anti–slici«. Radi se o reduciranju vizualnog na slikama. Prije svega, oblika i boje. Crno i bijelo, vertikala i horizontala… Krajnji su to i granični oblici jednostavnosti. Funkcija takove slike tek je — *vizualna*. Ovdje povlačim i prvu paralelu između takovrsnog Kniferova slikarstva i teorijskih razmatranja prisutnih u doba kada on iznalazi temeljna načela svoga umjetničkog postupka.

Joel Stein će tako reći da se sliku danas više ne može promatrati tek kao neko artističko djelo ili plod neke osjetljivosti ili, pak, kao izraz neke osobnosti. Radi se, naime, tek o *vizualnom fenomenu* kojega sastavni dijelovi nemaju drugoga cilja nego stvoriti određenu optičku situaciju koja nije ni literarna ni psihološka. Zanimljivo, o ovoj Steinovoj objekciji izvješćuje nas drugi protagonist našega teksta. Mihovil Pansini — filmaš, specijalist liječnik–otorinolaringolog i zainteresirani intelektualac (opće prakse!) o svemu tomu govori u svojim razgovorima u kinoklubu Zagreb, 1962. i 1963. godine. Pansinija zanimaju sve »nove tendencije« i u drugim umjetnostima, a ne samo na filmu.[12] Otprilike

11 Svim ovim pitanjima bavi se Krešimir Purgar u inspirativnom tekstu »Anti–slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije«; *Art magzin Kontura* br, 127 (2015), str. 14–25.

12 Navod Joela Steina iznosi Mihovil Pansini. Sve je ovo zabilježeno u knjizi jednostavna naslova. *Knjiga GEFFa* 63 (1), Zagreb, Organizacioni komitet GEFF–a, 1967. Odgovorni redaktor bio je

istih godina, javljaju se Kniferove tzv. »anti–slike« kao i »anti–filmovi« Vladimira Peteka. *Pastelno mračno, Sybil, Odmor, Sretanje*... tek su neki od Petekovih naslova. Dolazi do interakcije »novih tendencija« u svim umjetnostima: literaturi, glazbi, arhitekturi... slikarstvu, filmu. Modernizam 60–ih prošloga stoljeća čini Zagreb središtem svekolikoga intenzivnog kulturnog i umjetničkog gibanja. Radi se o *multimediji* u njenim začecima.[13]

Sa svime time u vezi treba reći da se Kniferove (anti–)slike podosta razlikuju, primjerice, od onih Ada Reinhardta. Inzistiranje potonjeg na tamnim površinama, na krajnjoj tami konačne vizure — s jedva vidljivim razlikama u tonu crnih kvadrata na crnoj površini — svjedoči da se doista radi o anti–slici. *Black Paintings* stoje negdje na rubu između samog materijala slike i izvanjske stvarnosti koja uokružuje sam prostor ontološkog medija što označuje sliku. Slikovna informacija ne razlikuje se od prostora prirode. Takova, Reinhardtova slika doista proturječi onome fenomenu što ga zovemo — slikom, reći će Purgar u spomenutom tekstu.[14] Naravno, slikom kao pukom fizičkom činjenicom. No što je s Kniferovim meandrima? Postoji li u njihovim nizovima — koji, *in ultima linea*, ne predstavljaju ništa doli tek kontinuitet istog meandra — još slika? Opałka, Rothko, Tobey, Albers… neka su od imena koja se vezuju uz anti–sliku.[15] Antislika postaje ime za hermeneutički oblikovanu recepciju nepredstavljivosti. Jednostavno, antislika postaje ime za ne–reprezentativnost slike u odnosu na zbilju. Povijesno–umjetnička recepcija ovdje se ograničuje s obzirom na ontologiju. Drugim riječima, svako apstraktno slikarstvo može biti anti–slikom. Ipak, mene ovdje interesira ono što sam Knifer — usudio bih se reći — *misli* tom svojom antislikom.

Τό γάρ αυτο νοειν έστίν τε καί ειναι — misliti jest isto što i biti.[16] Odnosno: misliti, biti, slikati — jedno je to i isto kao suzvučje cjelokupnog

---

Mihovil Pansini, a u redakciji su još bili Vladimir Petek, Zlatko Sudović, Kruno Heidler i Milan Šamec, sve odreda vrsni amaterski, entuzijastični i eksperimentalno nadahnuti ovdašnji filmaši.

13 O ovome sam ponešto ispisao u tekstu: »Postmoderna Multimedia — pokušaj definiranja pojma, konteksta i svrhe« svoje knjige *Filozofijsko tematiziranje postmoderne*; Zagreb, HFD, 2000., str. 188–190.

14 K. Purgar, op. cit., str. 17.

15 O svima njima inspirativni nam tekst podastire Ljerka Mifka: »Prostorna određenost meandra Julija Knifera«; Život umjetnosti, br. 9 (1969.), Zagreb, str. 25–31 (pretisak tog teksta donosimo i u ovoj knjizi, op. ur.).

16 Čuveni je to izrijek Parmenidove filozofije, koji stoji na samim počecima onoga povijesnog razvitka koji se vezuje uz tzv. »zapadnu metafiziku«. Navodi ga i Jean–Claude Marcadé u svom tekstu: »O palindromu u pikturalnoj umjetnosti: Julije Knifer«. Preuzeto iz: R. I. Janković (ur.), op. cit., str. 249–250.

habitusa Julija Knifera. *Ono isto pojavljuje se i ponavlja tek u razlikama* (mogao bi ovdje dodati Gilles Deleuze). *Ponavljanje i razlika*, evo još jednog filozofskog motiva koji se može prepoznati u slikarstvu zagrebačko–osječko–francusko–njemačkog umjetnika.[17] Imamo mnoštvo registara repeticije. Baš kao u Kniferovim registrima u kojima se pojavljuju crno–bijela, vertikalno–horizontalna obličja meandara. Ponavljanje se uvijek pojavljuje kao razlika. Nikada ne možemo poći tek od identiteta. To je ono što ostaje okovano zakonitostima formalne logike. Razlika postaje diferencijacija zahvaljujući ponavljanju/repeticiji. Deleuze kaže: »Nikada ono Isto ne bi izašlo iz sebe da se u cikličkim mijenama podijeli u više 'isto takvih', da ne postoji razlika koja se kreće u tim ciklusima i maskira u to isto čineći ponavljanje obveznim, ali predočujući samo ono nago vanjskom promatraču, koji vjeruje da varijante nisu ono bitno i da malo mijenjaju ono što one ipak jesu iznutra«.[18]

To je ono što je prisutno i u stalno se ponavljajućem/razlikujućem se motivu meandra. Knifer se iznova vraća svojim slikama.[19] Kod njega je naglasak uvijek na procesu stvaranja, a ne na dovršenom djelu. Svojevrsni je to *work–in–progress*. Ovaj će dinamički moment biti i razlogom smislenosti čak i antislike!

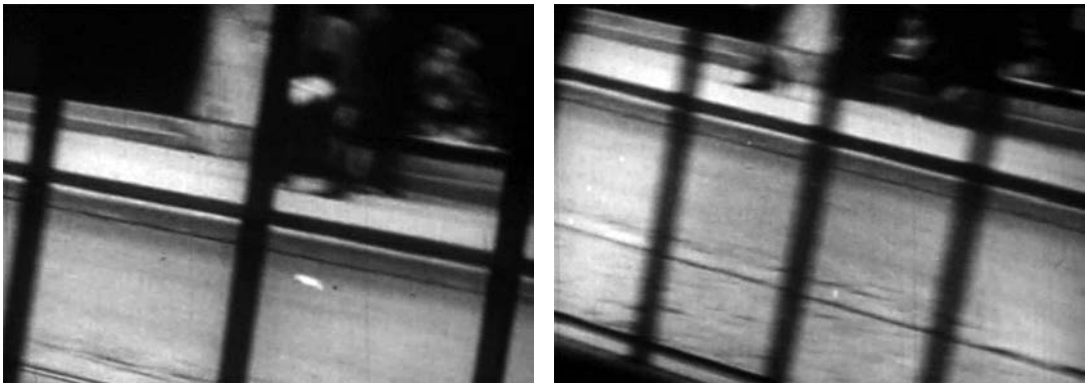
* * *

No, što je s »anti–filmom«? Može li se ovaj neobičan fenomen — koji se pojavljuje sličnih godina kao i Kniferova antislika — uspostaviti smisaonim entitetom? Rasprave o anti–filmu započinju u Kino–klubu Zagreb u proljeće 1962. godine (a nastavljaju se zimi 1963.). Cijela priča kulminira prvim GEFF–om pred sam kraj 1963. godine. Na tom se festivalu odvijala živa diskusija koja je pratila prikazane filmove. Dakle, kakav je to i što je »anti–film«? Prije svega, radi se o filmu koji osporava autorstvo. Iako je neprijeporno da se, recimo, ime Pansini pojavljuje ispisanim na ekranu. No, namjera je antifilma bila — kao i kod antislike — da se reduciraju sva izražajna sredstva. Pritom je jasna sama tendencija da se amaterski film (iliti *genre*–film, što je prepoznatljiva oznaka za neprofesionalizam i amatersku ljubav prema

17 Gilles Deleuze, *Ponavljanje i razlika*; preveo Ivan Milenković, Beograd, Fedon, 2009.

18 Deleuzeov navod jest iz: Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*; London i New York, Continuum, 2001., str. 370. U spomenutom zborniku o Juliju Kniferu ponovno ga navodi Jean–Claude Marcadé.

19 »Možda sam svoje posljednje slike već načinio, a prve možda nisam. Moje prve slike podsjećaju me na budućnost«. J. Knifer, »Zapisi«, str. 140.



Mihovil Pansini, *Scusa signorina*, kadrovi iz filma, 1963.

filmu) približi svim drugim umjetnostima. Tzv. »nove tendencije« pojavljuju se ne tek u slikarstvu, nego i u glazbi, plastičkim umjetnostima i književnosti. Antifilm pojavljuje se — prije svega kod svog idejnog tvorca Mihovila Pansinija[20] — kao opreka konvencionalnom filmu. Suprotstavlja se kako profesionalnom, komercijalnom igranom filmu za mase tako i onome koji proishodi iz tradicije »nijemog filma«. Antifilm se postavlja u opoziciju prema svakom komercijalnom iskorištavanju vizualne umjetnosti filma koja je, prema Pansiniju, u zaostatku uzimajući u obzir (neo)avangardna (i eksperimentalna) strujanja u drugim artističkim poljima. Tako, primjerice, film koristi tijek svijesti nekoliko desetljeća kasnije negoli se to pojavljuje u literaturi kao roman struje svijesti kod Joycea, Faulknera ili Virginie Woolf. Alain Resnais, međutim, slijedi književne postupke Alaina Robbe–Grilleta i francuskog »novog romana«. Pansini će biti mišljenja da to više odgovara pozicijama antifilma. »Ako gledalac misli da u tome (radi se o filmskoj priči — op.a.) ima još neko značenje, neke skrivene namjere, nekih

20 Mihovil Pansini (1926–2015) po struci je bio liječnik. Diplomirao je medicinu u Zagrebu (1953.), specijalizirao se iz otorinolaringologije (1960.). Djelovao je na Odjelu (poslije Klinici) za otorinolaringologiju zagrebačke bolnice »Sestre milosrdnice«. Osim toga, bio je profesor na Medicinskom i Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Velik obol dao je i Centru SUVAG. Od prvog filma *Gospodin doktor* (1953.) prepoznat je zbog sklonosti nekonvencionalnom vizualnom izričaju, s naglaskom na literarnost svoga autorskog postava. Kasnije postaje klasikom eksperimentalnog filma preko svojih radova *Siesta* (1958.), *Dvorište* (1963.) i *Zahod* (1963.), u kojima se pretežito koristio metodom fiksacije određenog ambijenta i postupcima strukturalnog filma. No najpoznatiji ostaje po svojim radikalnim teorijskim stavovima, prije svega u svojim javnim nastupima, izloženima na mnogim tribinama i razgovorima o filmu. Zabilježeni su najmetodičnije u *Knjizi GEFF–a 1, 63*, Zagreb 1967. Povodom dvaju njegovih estetički najradikalnijih filmova *K–3, ili čisto nebo bez oblaka* (1963.) i *Scusa signorina* (1963.) govori se ovdje kao o proto–tipovima tzv. »antifilma«.

simbola, iza slika, onda je izgubljen«.[21] Resnaisov je to navod koji Pansini — zbog njegove radikalne vizualnosti — smatra bliskim antifilmu.

Na koji način je Pansini, u svojoj umjetničkoj praksi, negirao autorstvo? Tako što bi prikačio kameru za svoju stražnjicu i tako je ostavio da Ona nesmetano snima sve što vidi kroz svoj objektiv u šetnji gradom. Naravno, ona je bila namještena od samoga Pansinija i baš je on taj koji ju je nosio u to putešestvije Zagrebom. Već na toj razini ovo se negiranje autorstva čini, u najmanju ruku, prijepornim. Svoje (ne) djelo *Scusa signorina* (1963.) okrstio je sam »autor« kao »antifilm«. Zašto je moguće reći baš »ne–djelo«? Upravo stoga što se u diskusijama Kinokluba Zagreb začinju rasprave o tomu kako stoji s tradicionalnom »trijadom« *autor–djelo–gledatelj* u kontekstu *novoga filma*. Uz nestanak autora i nevažnost gledatelja, i *djelo* će postati upitnim (!?). Važnijom od »djela« bit će intencija razbijanja postojećih kodova reprezentacije. U tom će kontekstu — a strano svakom simbolizmu i predstavljaštvu — biti bliskim stvaralaštvo i Pansinija i Knifera. Knifer će odbijati bilo kakve namjere i karakteristike osim puke »vizualnosti« svog rada. Pansini će, pak, svoje slične težnje povezati s vizualnom činjeničnošću tzv. »novoga filma«. (Novi će film Antonionija, Fellinija, Resnaisa, Godarda, ali i novi roman Robbe–Grilleta i Nathalie Sarraute… biti uvodom u diskusije o anti–filmu.) U spomenutom međuodnosu, autor postaje »nevažan«. Tako će se tematizirati filmovi Vladimira Peteka, koji su, kazuje se, prije plod slučajnosti negoli neke smišljene autorske namjere«. Gledatelj je jednako »nepotreban«. Zašto? Jednostavno zato što su se sva važna umjetnička djela u ljudskoj povijesti dogodila izvan masovne recepcije publike. Gledatelj više nije nužan umjetniku! On stvara za samoga sebe. (Možda je ovo i najprijepornija teza Pansinija u raspravama o anti–filmu). No, što sa samim djelom? U konačnici, »nije bitan« niti proizvod stvaranja kao neki opipljiv artefakt. Presudna je tek ideja ili, pak, *igra*. »Antifilm treba da pobuđuje samo osjećaj ugode, osjećaj nezamjenljiv i osobit, koji možemo nazvati estetskim osjećajem. To je domet kojemu treba težiti u stvaranju filma«.[22]

Ovo je i oznaka umjetničke *slobode* koja proishodi i iz apsurda neegzistencije djela (!?). To je i parafraza Camusa iz njegova *Mita o Sizifu* gdje on kazuje da »apsurdni stvaralac ne drži do svojega djela«, te da »stvarati ili ne stvarati« ništa ne mijenja na stvari. Ni slika nije više artističko djelo, plod neke osjetljivosti ili izraz neke ličnosti (Jameson bi

21 *Knjiga GEFF–a 1, 63*, str. 63.

22 Isto, str. 47.

to kasnije zvao osebujnim *tekstom* koji odmjenjuje *djelo* kao recepcijski entitet u postmodernoj kao kulturnoj logici kasnog kapitalizma).[23] Sloboda koja proishodi iz apsurda egzistencije važna je, vidjeli smo, i kod Kniferova shvaćanja slobode. Najminimalniji mogući ritam, monotonija, antilikovnost... »kod mene nema ni razvoja ni napredovanja (...) uvijek sam smatrao da je to oblik zapravo moje jedine slobode. Ili jedini oblik moje slobode«.[24] Kniferov cilj je bio načiniti antisliku procesom reduciranja oblika i sadržaja. »Budući da je apsurd za mene jedan sasvim određen oblik slobode, u tom procesu do stanovitog oblika anti–slike išao sam do apsurda«.[25]

Što, pak, znači Pansinijev naslov »scusa signorina«? Ne, nije to izraz učtivosti prema nekoj gospođici. Oznaka je to snimateljske metode narečenog »antifilma«. Pansini je filmsku kameru, naime, smjestio na svoju stražnjicu i njome snima svoju šetnju Zagrebom. Dakle, *zguza sinjorina*! Ono što se danas slavi kao neobuzdana »kamera iz ruke« ovdje je postavljena na samo »pantagruelovsko« mjesto podrijetla svijeta. Film je svojevrsno istrgnuće života iz njegova ležišta. Zgrabiti život filmom, pa makar i »zguza«, bilo je to i ostalo Pansinijevom nakanom u njegovu pregnuću.

Posljedično, namjera je bila da se sruše sve konvencije koje se obično vežu uz film. Dakle, *sloboda*. I to ona koja svoje povijesno–umjetničko ishodište ima u *dadi*. Sjetimo se značajnog teksta Waltera Benjamina iz 1936. godine.[26] Naime, on tamo kaže da je »dadaizam sredstvima slikarstva (odnosno literature) pokušao stvoriti efekte koje publika danas traži u filmu«.[27] Pansini predlaže da se napravi nekoliko dada–filmova kako bi se filmski amateri osamostalili, jer je dada–pokret vodio bitku protiv tradicionalne figuracije, a s druge je strane bio znak anarhističke slobode samih dadaista. Još jedna je to bliskost poimanja slobode što ju čovjek stječe kroz umjetnost, kako kod slike (Knifera) tako i kod filma (Pansinija). Dakako, ta je sloboda vrlo bliska

---

23 Fredric Jameson (1934.) američki je književni kritičar i teoretičar, te marksistički politički teoretičar. Najpoznatiji je po svojim analizama suvremenih kulturalnih trendova, a posebice po svojim lucidnim analizama postmodernizma. Autor je jednog od najutjecajnijih eseja što sagledavaju postmodernu, »Postmodernizam, ili kulturna logika kasnog kapitalizma«. Vidi: F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism,* prvi puta objavljeno u časopisu *New Left Review*, London, br. 146, July–August 1984. Kasnije je objavljena i knjiga istoga naziva, koja obuhvaća uz navedeni esej još devet pridodanih (Durham: Duke University Press, 1991.).

24 J. Knifer, »Zapisi«, str. 138.

25 Isto, str. 144.

26 W. Benjamin, »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije«; u: *Estetički* ogledi, Zagreb, Biblioteka Suvremena misao, Školska knjiga, 1986.

27 W. Benjamin, op. cit., str. 146.

onome što nam objašnjava Knifer iz svog apsurdnog doživljaja svijeta oko sebe.

No, apsurd je kod Pansinija umjetnička gesta *par excellence*. *Scusa Signorina* (1963.) navlastita je, baš dadaistička »autorska provokacija« (projektil upućen prema potencijalnom gledatelju!) koja ne iskazuje toliko anti–autorstvo koliko svijest o umjetničkim strujanjima koja su obilježila prva tri desetljeća 20. vijeka. Dada, nadrealizam, ekspresionizam, strukturalizam... ponajviše *suprematizam*. Eto nas opet kod Maljeviča: »Kvadrat koji sam izložio nije bio prazni kvadrat nego osjećaj odsutnosti objekta (...) Taj čisti kvadrat učinio se publici nerazumljivim i opasnim (...) drugo se nije niti moglo očekivati (...) ali (kakav je samo bio) osjećaj zadovoljstva koji sam osjetio pri oslobađanju od objekta«.[28]

Ovako će otprilike sam Kazimir Maljevič objašnjavati svoj amblematski rad *Bijeli kvadrat na bijeloj površini* (1918.). No, kakvo je to poimanje umjetnosti što nam ga opisuje Maljevič? Umjetnost prošlosti koja stoji, doduše prividno, u službi religije i države, započet će novi život u čistoj (neprimijenjenoj) umjetnosti suprematizma, koja će izgraditi novi svijet, svijet osjećaja. Ali priroda i značenje umjetničke kreacije nastavljaju bivati pogrešno shvaćani, kao i općenito priroda kreativnog rada, stoga što je osjećaj, naposljetku, uvijek i svagda jedan i jedini izvor svake kreacije. Osjećaji koji plamte u ljudskom biću snažniji su od samoga ljudskog bića; oni pod svaku cijenu moraju naći izlaz, poprimiti otvorenu formu, treba ih priopćiti ili učiniti djelatnima.[29]

Dakle, slično kao u implikacijama Kniferova samoobjašnjenja, radi se o oslobađanju od funkcionalnosti umjetnosti. Suprematistička umjetnost bila bi »čista estetika«. Bavila bi se jedino formom i bila bi oslobođena ikakva političkog ili društvenog značenja. (Ima li to ikakve veze s Kantovom estetikom?) Naravno, *cum grano salis*. Pansini sâm, želi se također osloboditi od predmetnosti. Za suprematizam će, slijedeći Maljeviča, reći da ga on shvaća kao *supremaciju osjećaja*. I to ne samo u likovnoj umjetnosti, odnosno slikarstvu. Ovo je prisutno u glazbi — recimo, Berlioz, Scarlatti, Leoncavallo, Webern... zatim su tu klasici nove muzike Igor Stravinski i Arnold Schönberg... cijeli niz skladatelja koji se pojavljuju na Bijenalu 60–ih u Zagrebu — ali i u

28 Navod iz: *Knjiga GEFF–a 1, 63*, str. 41.

29 Kasimir Malevich, *The Non–Objective World: The Manifesto of Suprematism*; Courier Dover Publications, 2003. Preuzeto iz: Leonida Kovač, »Image Condition from Laibach 2011«, u: *Tübingenska kutija*; Zagreb, Antibarbarus, 2014., str. 65–66.



Mihovil Pansini, *Scusa signorina*, kadrovi iz filma, 1963.

nizu modernih filmskih ostvarenja. Antonioni, Fellini, Resnais, Tati; posebice je voljen Godard sa svojim prvijencem *Do posljednjeg daha* (1959.). U književnosti se spominje francuski »novi roman« — Nathalie Sarraute, Alain Robbe–Grillet — ali i Faulkner, kazališni izričaj anti–teatra Ionesca, koji Pansiniju govori i znači slično kao što to Kniferu čine Samuel Beckett i njegov *Godot*.

Pansini posebice apostrofira glazbeni termin *moderato cantabile*. U diskusiji nazvanoj upravo ovako, razvija se analiza osjećaja što će ga željeti polučiti zastupnici anti–filma. Ovu je transpoziciju ostvarila Marguerite Duras, s ponavljajućim se glazbenim motivom u istoimenom romanu (1958.), ali i adaptaciji za film Petera Brooka (1960.).[30] *Moderato cantabile*, što znači »umjereno pjevno« bi, prema Pansiniju, bio antifilm jer su tamo svi pokreti svedeni na najmanju mjeru; smrt nije učinjena, nego je samo izgovorena. *Moderato*, zapravo znači redukciju priče. Priča o nemogućoj ljubavi između žene bogatog industrijalca (Jeanne Moreau) i otpuštenog radnika iz tvornice njezina supruga (Jean Paul Belmondo) vizualni je prodor u psihu i emocionalnost protagonista dotada rijetko zabilježen. Slikovni moment postao je u scenarističkoj vizuri Durasove izuzetna nadopuna onog verbalno

30 Osnovna značajka svih filmova koje režira Marguerite Duras mora se tražiti u njihovoj neupitnoj literarnosti, gotovo precioznosti kojom tretira filmski prostor i vrijeme. Obično se u strukturi tih ostvarenja namah zapaža odmak od klasične narativne prirode medija, odnosno svojevrsni intelektualizam s prizvukom inherentne pobune s obzirom na neke nepisane redateljske kanone što se obično podrazumijevaju kod klasičnog holivudskog filma s kojime se i najčešće susrećemo. Uvriježilo se da se ovi filmovi nazivaju »unutarnjima«, jer korespondiraju s karakterizacijom likova i situacija što se, u nekom širem rasponu značenja, obraćaju oslikavanju ljudske psihe i dublje osjećajnosti. Akcijski momenti svedeni su na minimum. Poradi svega toga, njezin scenarij za film *Moderato cantabile* poslužit će Pansiniju kao paradigma antifilma jer je »izvršena i redukcija vremena i redukcija likova, (te) redukcija akcije«.





neiskazivog, ali usprkos tomu nabijenog značenjima koja se trebaju iščitavati na mnogo složenijoj i dubljoj razini od one pojavno prisutne. Ovo ostvarenje možda, u filmskom smislu, ostaje nikad kasnije dosegnuti vrhunac uspjelog pretapanja svijeta i temata u kojima obitavaju likovi Marguerite Duras u svijet filmske sugestije jakog, gotovo tjelesno opipljivog bola koji proizlazi iz temeljne nemogućnosti ostvarivanja osjećajne žudnje, što pak ostaje upravo tragičnom konstantom situacije tih likova. Svakako je to ostvarenje sa značajnim mjestom u svakoj ozbiljnije promišljenoj povijesti filma. Za Pansinija, roman Marguerite Duras — pa onda i njegova filmska adaptacija — paradigmatski je za umjetnost novih tendencija. Konačno i za — antifilm.

* * *

Ako pokušamo sažeti neke proklamacije antifilma, otprilike se radi o nekoliko temeljnih postavki. Kakav treba biti takav, nekonvencionalni film? Najprije zahtijeva se *preciznost izvedbe.* Zatim tu treba postojati *ravnoteža ideja i čistoća dojma.* Bliskost s Kniferovim proglasima i samoiskazivanjima vidi se u stavu da djelo »treba biti pojednostavljeno do maksimuma«. Nadalje, poput onoga što istaknuti pripadnik Gorgone (od Josipa Vanište će dobiti »gorgonski crnu«) također ističe, treba napustiti tradicionalna sredstva realizacije. Sjetimo se, Knifer se često koristi običnom grafičkom olovkom na papiru, da bi u metodologiji svojeg »slikarstva« kao *hypokeimenon* nanosio bijelu boju na koju će nizati svoje meandre crnom bojom. Tekstura je tako postavljena poput Pansinijeva bijelog *blanka* u kino–projektoru!

»Funkcija meandra na mojim slikama nije filozofska, a još manje dekorativna«, reći će Knifer u svojim *Zapisima*.[31] Dakle, to što on radi nije dekoracija, ukras ili estetika. Radi se o nizu činjenica (opet, baš kao u Wittgensteinovu opisu svijeta). Funkcija motiva meandra podređena je shvaćanju slike kao »vizualne činjenice«.[32] Između crnog i bijelog, s horizontalama i vertikalama, na Kniferovim »slikama« događa se jedan proces koji na osnovi tih elemenata stvara vizualni događaj ili, pak, »organizirano vizualno zbivanje«. To su njegovi osnovni duhovni i fizički principi. »Vanjski oblik 'slike' posljedica je nastojanja da se na putu procedure do anti–slike koristim nekim sredstvima koja daju konačni oblik slike, a taj oblik trebalo je da dade rezultat u obliku anti–slike«.[33]

Pansini, pak, navodi Marca Adriana koji govori o vizualnosti na način koji priziva Kniferove opservacije. »Isključivo se bavim kinetičkim, optičkim fenomenima (...) Pokušavam razvijati optičke strukture analogno serijalnoj muzici«.[34] I od jednog filmaša po vokaciji — a to Pansini nedvosmisleno jest — dobivamo definicije vrlo bliske Kniferovim postavkama da bi jedini, najjednostavniji opis činjenica bio tek niz definicija. »Slika nije više artističko djelo, plod neke osjetljivosti ili izraz neke ličnosti, nego: čisti vizualni fenomen kojega sastavni dijelovi nemaju drugoga cilja nego da stvore određenu optičku situaciju koja nije ni literarna ni psihološka«.[35] Jedna od proklamacija Pansinijeva zalaganja za antifilm jest i ova: *film prestaje biti izraz određene ličnosti* (tj. osobe kao takve). To je njegova intencija u spomenutom *Scusa signorina*. Također, »film prestaje biti izraz neke osjetljivosti (...) preostaje tek kao čisto vizualno–akustički fenomen.[36] Ovi su iskazi nesumnjivo odraz hrabrosti i odluke promišljatelja umjetnosti da napusti sve dotad postojeće konvencije. Prekid s tradicijom, oslobođenje imaginacije, traženje novih putova, prepuštanje igri; sve je to jedan osebujan eksperiment. Baš kao i Kniferova strategija redukcije! Nada-

31 Vidi: J. Knifer, »Zapisi«, str. 142.

32 Upravo će na ovaj način vizualnost biti sagledavana u već spomenutom tekstu Krešimira Purgara: »Apsolutne slike Julija Knifera, sagledane izvan uobičajenih motrišta poput umjetnosti i vrijednosti, postaju polazišnom točkom za razumijevanje naše sveukupne vizualne stvarnosti«. Vidi: K. Purgar, op. cit., str. 24.

33 J. Knifer, »Zapisi«, str. 139.

34 *Knjiga GEFF–a 1, 63*, str. 42.

35 Isto, str. 42.

36 Isto, str. 44. Vrlo je velika bliskost ovdje s onime što i Knifer traži od svog slikarstva. »Do anti–slike htio sam doći postupkom reduciranja (pedesetdevete, šezdesete). Krajnjim kontrastima i krajnjim ritmom. Vizualni ritam ostao je na plohi. Htio sam postići isključivo vizualni efekt«. J. Knifer, »Zapisi«, str. 141.

lje, slijedi tvrdnja koju ne bih želio uzeti zdravo za gotovo u njezinoj doslovnosti. Naime, *antifilm treba biti oslobođen filozofskog, literarnog, psihološkog, moralnog i simboličkog značenja*. Ipak, oslobađanjem od značenja ne bismo se trebali lišiti i smisla.

Vidjeli smo, Knifer cijeni velikog rusko–sovjetskog avangardista i crpi svoj stvaralački movens iz Maljevičeva slikarstva. Također, voli francuski »nouveau roman« i francuski filmski *novi val*. Inspiriran je poetikom apsurda i Beckettovim komadima *u kojima bi se trebalo pokrenuti, ali se ostaje na mjestu*.[37] Kafka je također jednim od heroja Kniferove »Kunsthistorie«. Pansini će, pak, na početku svojega ranog filma *Brodovi ne pristaju* (1955.) ispisati tekst »Vizualni odraz doživljenog osjećaja napuštenosti«. To je, uz, nemogućnost bijega s otoka, srušenih mostova, pokušaja izmaknuća od neizbježne starosti, nedostatnosti zadovoljenja u onom putenom, ženskom... i posveta Franzu Kafki. Kafka je, pak, nesumnjivo jedan od najfilozofskijih pisaca tzv. »moderne književnosti«. Iako obojica bježe od toga da se njihovo djelo razmatra u nekim filozofskim kategorijama, i Knifer i Pansini, neprijeporno, podatni su i za neku takovu analizu. Posebice ako izvor umjetničkog djela sagledavamo iz njegova odnosa prema kategoriji istine. Dakle, kako u konačnici stoji s Pansinijevom i Kniferovom filozofijom — slobode!?

* * *

Filozofija, naime, ne može više opstati bez umjetnosti. Ako je u Hegelovom filozofskom sustavu riječ bila o umjetnosti kao spoznaji apsoluta preko zora, tek smo sa Schellingovom filozofijom umjetnosti dospjeli u neposrednu blizinu bitka. Dva najrelevantnija filozofska teksta 20. stoljeća o umjetnosti, pak, na oprečan način govore o funkciji umjetnosti u suvremenosti (riječ je o 30–im godinama prošlog stoljeća). Benjaminov tekst »Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije« i Heideggerov spis *Izvor umjetničkog djela*[38] ostaju paradigmatskima za taj odnos. Benjamin suvremenu umjetnost detektira kroz gubitak njezine aure. On pokazuje da je masovna kultura, kultura reprodukcije. Tu više za tradicionalno poimanu, ritualnu i auratsku umjetnost nema mjesta. Jedan, pak, od malobrojnih tekstova 20. stoljeća, u kojima se

37 »Ostat ću upravo na ovom mjestu. Nije loše. Ne moram se kretati. Ja kretanje volim, ali ne znam kamo bih krenuo. Ne mogu pronaći ni cilj, a ni put do toga cilja. Ostajem ukopan na mjestu. To je moj status.« Vidi: J. Knifer, »Bilješke«, u: Radmila Iva Janković, op. cit., str. 209.

38 Martin Heidegger, *Izvor umjetničkog djela*; Zagreb, AGM, 2010.

o umjetnosti govori u najvišem tonu, jest *Izvor umjetničkog djela* Martina Heideggera. U poznatom izrijeku, tamo se tvrdi kako je umjetnost »sebe–u–djelo–postavljanje istine (bitka)«. Dakle, radi se o ontološki fundiranoj umjetnosti koja propituje istinitost sámu. O tomu Žarko Paić kazuje:

> Ako zanemarimo Heideggerov stav kojim je »prekrižio« najznačajnije smjerove moderne umjetnosti kao pripreme suvremene umjetnosti, od nadrealizma, apstrakcije do nepredmetnosti (Dali, Kandinski, Maljevič, Duchamp), zbog toga što su uronjene u metafiziku kao prikazivanje–predstavljanje bića kao bića, preostaje s Kleeom misliti ono suvremeno iz samoga »praznoga događaja« svijeta. Ali ne smijemo zaboraviti da za Heideggera promjena bîti umjetnosti analogno znači i promjenu bîti filozofije.[39]

U čemu se radi u toj tzv. »promjeni bîti filozofije«? Radi se o — *događaju*. *Događaj* je to u kojemu se mijenjaju bîti kako filozofije tako i umjetnosti. U tome, u 60–im godinama prošlog stoljeća participiraju i umjetnici s ovih prostora: Julije Knifer i Mihovil Pansini. Antislika i antifilm mogu se pratiti u paradigmi promjene što ju u svoje djelo unosi i Paul Klee, između ostaloga autor čuvenoga *Angelusa Novusa*.[40] I *antislika* i *antifilm* su događaji slobode naspram kanona i obrazaca konvencija u umjetnosti. U doba kada je suvremeni svijet postao entropijska emergencija umreženih društava kontrole (Deleuze), umjetnost postaje sredstvom otpora globaliziranom i dehumanizirajućem poretku moći bez supstancije i subjekta, kojemu u pozadini stoji jedino — Kapital.

Kniferova i Pansinijeva umjetnost — antislika i antifilm — postaju temeljem jednog preosmišljavanja uloge umjetnosti koja stoji naspram tradicionalne discipline koja se naziva *Povijest umjetnosti*. Mogli bismo njih dvojicu nazvati — unatoč njihovu odbijanju — i svojevrsnim modernim/ističkim *filozofima među umjetnicima*. Knifer govori da je njegov odnos prema umjetnosti bio odnos čovjeka prema umjetnosti, a ne umjetnika naspram svoje umjetnosti. To je stav slobode, gotovo filozofske slobode, navlastitog odabira života u okružju apsurda. S druge strane, Pansini je najbliži filozofskom stavu Ludwiga Wittgensteina. Naime, Wittgensteinova *Philosophische Untersuchungen* vodila

---

39 Žarko Paić, »Otvorenost i plavetnilo: S Heideggerom na putu prema *drukčijoj* umjetnosti«, preuzeto s: https://filozofskimagazin.blogspot.hr/2016/01/zarko–paic–s–heideggerom–na–putu–prema.html

40 Ovoj će slici posebnu pozornost posvetiti Walter Benjamin u svojoj čuvenoj 8. tezi o filozofiji povijesti. Vidi: W. Benjamin, »Povijesno–filozofijske teze«; u: *Novi anđeo*, Zagreb, Antibarbarus, 2008.

su Pansinija i u primarnoj struci otorinolaringologa, ali i kao »majstora amaterskog filma«.[41] Jer, i u umjetnosti, kao i u filozofiji postoji ono »neizrecivo«. Ono se ne da izreći, ali se može pokazati. Upravo je ovdje bliskost Wittgensteina iz *Tractatusa* i teorije »uzvišenog« što ju Lyotard na tragu Kanta izvodi u postmodernoj estetici.

Kniferu je slikarstvo pomoglo da se moralno i duhovno oslobodi. Njegovo je poimanje slikarstva toliko daleko od tzv. »građanskog slikarstva« koliko to samo može biti. Utoliko je i filozofija, u svojoj navlastitosti, oslobođena od bilo kakve znanstveno–tehnologijske manipulacije. Ona je slobodna ukoliko je »misleća«, tj. u potrazi za smislom.

»Znanost ne misli.« Poznat nam je i onaj Heideggerov izrijek koji dovodi u vezu istinu filozofije s istinom i svakog umjetničkog pregnuća i *vjernosti* (A. Badiou) artističkom događaju. Misliti i biti, stvarati (anti–)slike i filmove, jedinstven je habitus i Knifera i Pansinija. Iako će Pansini do kraja svog života održavati intenzivne kontakte i pokazivati iskreno oduševljenje ne s Kniferom, nego s jednim drugim Gorgonašem, Josipom Vaništom, Pansinijev filmski eksperiment *K–3 Čisto nebo bez oblaka* (1963.) i njegovi *blankovi* podsjetit će na Kniferovo bojanje platna bijelom prije samog stvaralačkog čina.

* * *

Nije nastalo puno tzv. »anti–filmova«. Uz spomenute Petekove spontane, ne–autorske filmove, najzanimljiviji se čini eksperimenti što ih je u svojim filmovima izvodio sam Pansini. Ali, javljaju se i otpori prema tzv. »anti–filmu«. Ponajprije, rad Milana Šameca *Termiti* (1963.), koji ironijski tretira njegove teze o tomu da svatko može biti eksperimentator, ili da je »autorstvo« tek slučajnost. Poseban je, pak, slučaj *Kariokineza* (1965.) Krune Heidlera:

> Ovaj film je zapravo naknadna rekonstrukcija i bilježenje izvorna performansa na GEFF–u 1965., a sastojao se u tome da je operater provlačio kolor filmsku vrpcu (istočnonjemački ORWO) izravno ispred žarulje projektora povremeno prislanjajući vrpcu na žarulju, čime se na ekranu dobio efekt postupnog sagorjevajućeg raspada filmske vrpce s različitim kolorističkim efektima. Taj doista metodološki radikalni film (uništenje vlastite filmske vrpce kao tema njezine filmske projekcije) također je bio zamišljen kao dokaz *ad absurdum* koliko je besmislen antifilm i kako ga bilo tko može proizvesti.[42]

---

41 O ovome sam saznao i iz privatnog razgovora s Pansinijem, u vrijeme dok smo zajedno žirirali filmove na Reviji Hrvatskog filmskog stvaralaštva u kinu »Tuškanac« 2008. godine.

42 Film se može vidjeti na posebnom izdanju *#2 Rani eksperimentalni film i video u Hrvatskoj,* HFS, Zagreb 2007. Ovdje je opis preuzet s http://25fps.hr/kariokineza.html

Repeticija, nizovi, ponavljanja, monotonija, meandriranje, »oko kamere« i *blank*... dijelom su svojevrsne umjetničke prozvodnje onoga Istoga u razlikama. Knifer i Pansini na zajedničkom su putu upravo takove umjetnosti. I to bez obzira na nazive što su ih uveli — antislika i antifilm. Jer, njihova promišljanja, no nadasve »umjetnički događaji«, nadživljavaju ove terminološke provokacije.

Obojica umjetnika podosta duguju Françoisu Morelletu. Pansini će reći da je za filmaša »korisnije uputiti se na izložbu Morelleta nego poći u kinoteku pogledati neki film«.[43] Njega će posebice oduševiti slikareva platna u kojima se inscenira oživljavanje prostora koje se zbiva u percepciji putem laganog pomaka glave. To je i *signum* umjetnosti kao »vizualnog fenomena«. Morellet nagovješćuje revoluciju u umjetnosti jednaku onoj koja se zbiva u znanostima. Intuicija i individualistički izraz bivaju nadomješteni duhom sistematskog istraživanja. Ali, *cum grano salis*... Individuum je ostao dubokim korijenom i Pansinijeve kao i Kniferove umjetničko–životne slobode. Što se tiče Kniferova odnosa s Morelletom, isti je vezan uz duboko osobno prijateljstvo. Kružila je anegdota da je francuski umjetnik saznao za svog hrvatskog su–druga tako što je bliskima pričao kako je upoznao umjetnika koji uporno i samo slika radijatore![44] Morellet je odigrao ključnu ulogu u Kniferovu odlasku u Francusku. Zajedno su izlagali, a njihovo je povjerenje u vizualnost, kao i njihova serijalnost bilo neprijeporno blisko i s tezama Pansinija u kojima govori o *novim tendencijama*.

Nadalje, dok je Pansiniju blizak Wittgenstein, Kniferov bi se umjetnički *credo* mogao učiniti bliskim onome Michela Foucaulta. Posebice se to može primijetiti putem jednog navoda: (...) onima kojima je naporan rad, novi i novi počeci, pokušaji i greške, vraćanje i prerađivanje sve od početka do kraja — ukratko, svima onima kojima je rad usred nesigurnosti i strepnje jednak neuspjehu, sve što im mogu poručiti jest da (...) nismo s iste planete«.[45] Nije li to upravo ona Kniferova sloboda, tj. *licentia poetica* koja ga obvezuje na njegova svakodnevna pisanja i crtanja/slikanja meandara, a u kojima vidi — kako bi to rekao Camus — sebe u navlastitoj radosti što obuzima Sizifa na kraju dana? Nije li svakome istinskom umjetniku doista suđeno da napravi djela iz vlastita promišljanja, iz vlastite predane ljubavi, te života cijele svoje osobnosti s umjetnošću?

---

43 Vidi: *Knjiga GEFF–a 1, 63*, str. 14.

44 Informacija preuzeta iz razgovora s Kniferovom kćerkom Anom. Vidi: J. Knifer, *Bez kompromisa*, u: Radmila Iva Janković (ur.), op. cit., str. 313.

45 Michel Foucault, *The Use of Pleasures. The History of Sexuality, volume 2*; New York: Vintage Books, 1990., str. 7.

Coda

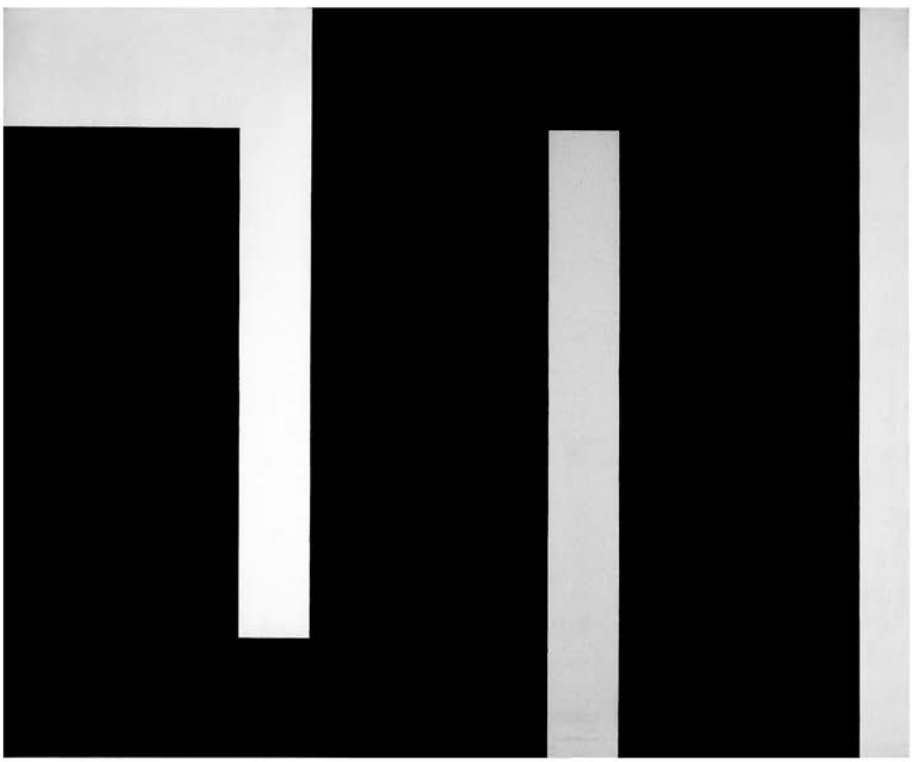
Knifer i Pansini bili su tek rijetkim umjetnicima »života sama«. Stoga će se obojica naći na putovima istinskog umjetničkog eksperimenta u skladu s — filozofijom. Unatoč protivljenjima u svojim iskazima o vezi s ovom disciplinom, njihova će umjetnost biti upravo vezana uz jedan *filozofski život iz slobode*. Danas se može — pojednostavljeno, ali i bolno istinito! — reći da netko postaje umjetnikom (samim) »postavljanjem u kontekst kulture kao znanstveno–tehnologijskog sklopa...«.[46] Nasuprot tomu, Knifer i Pansini nikako nisu dijelom ovakove predeterminiranosti i potpuna gubljenja smisla umjetnosti i/kao života! S druge strane, premda ni filozofija u svom, nazovi, »znanstvenom postavu« [Ge–Stell] više nije dio toga *realnog* svijeta, ona doista ostaje *zbiljskom* mogućom inspiracijom preosmišljavanja svih mogućih »životnih svjetova«. (Naravno, ako je vođena istinskim životnim porivom da se iskaže kao najnavlastitija — sloboda.)

Što u tom smislu danas znače pojmovi *antislike* (Knifer) i *antifilma* (Pansini)? Radi li se tu o nekim osviještenim umjetničkim konceptima strogosti i metode? Ne, ne... nikako ne. Njihova zbilja i smisao trebaju se povijesno (re)kontekstualizirati. Antislika i antifilm tako ostaju zbiljskim pro–Ars dokumentima jednog vremena, koje nam ima što za reći *i sada i ovdje*. U tomu je svaka filozofija nedostatna. Ipak, bilo kakvo istinsko promišljanje umjetnosti nemoguće je bez navlastita napora (pa i onoga filozofskog) što su ga, svijetu unatoč, *apsurdom slobode* poduzeli Knifer i Pansini.

* * *

Profesor Despot imao je pravo. Filozofija bez umjetnosti nema više nikakve nade u opstoj, ali vrijedi i obrnuto. Zajedno, *one* misle i čine svijet ljudski(ji)m mjestom za život.

46 Vidi: Žarko Paić, *Treća zemlja. Tehnosfera i umjetnost*; Litteris, Zagreb 2014., str. 82.



Julije Knifer, *MNA,* akril na platnu, 1970.

Knifer i glazba

Od Stravinskog do minimalizma

Irena Paulus

> *1959. bio sam zaokupljen idejom rada na anti–slici. Izvjesnom metodom redukcije formi i boja postigao sam formu ekstremne jednostavnosti. Forma slike bila je sazdana u ekstremnom kontrastiranju boje — bijelog i crnog… Inicijalni moment mog rada na slici bio je prekrivanje platna bijelom bojom. I već to je bio spiritualni dio, ili spiritualna koncepcija slike…*[1]
>
> Julije Knifer

O glazbenosti Kniferovih meandara

Julije Knifer naposljetku je dospio do motiva meandra. Meandrom »je označeno njegovo cjelokupno stvaralaštvo, njegov život, a i jedna od najdosljednijih umjetničkih pozicija umjetnosti 20. stoljeća«.[2] No umjetnikovo cjeloživotno stvaralačko opredjeljenje ne odnosi se samo na likovnost, nego na svaku umjetnost. Moglo bi se govoriti o neupitnoj glazbenosti njegovih meandara, jer sadrže temeljne karakteristike tona: visinu, trajanje, glasnoću i boju.

Visina je fizička kategorija, mjerena u centimetrima, metrima ili pak Herzima — kod Knifera često nalazi glazbeni ekvivalent u jednoobraznosti, čak svojevrsnom stazisu. S druge strane, mnogi se meandri sužavaju, šire, podižu i spuštaju, ukazujući na postojanje manjeg visinskog opsega kojim se na određeni način manipulira. Parametru boje, opozicijama ne–boja, crne i bijele, pozitiva i negativa, u glazbi odgovara monokromnost *timbrea* — korištenje jednog instrumenta ili više srodnih instrumenata iste skupine, što je tipičnost skladatelja dvadesetog i dvadesetprvog stoljeća. »Boje su se manje–više izjednačavale u sivilu, dok na kraju nije ostala samo crna«,[3] čuvena je Kniferova izja-

---

1 Prema: Blaženka Perica, »Kniferov *Meandar*: graničnost stanja«, *Zarez*, Zagreb, br. 395, 2014, str. 21.

2 Ibid.

3 Prema: Zvonko Maković, *Julije Knifer*; Zagreb, Meandar & Studio Rašić, 2002., str. 10.

va kojom objašnjava kako je došao do slikarske suštine, antislike od koje se dalje više ne može. U glazbi bismo mogli govoriti i o jednoj boji — jednom intervalu, jednom akordu ili jednoj harmonijskoj funkciji.

Također, Kniferovi opsesivni debeli nanosi kojih nikada nije bilo dovoljno da bijelo doista bude bijelo a crno doista crno — govore o energiji, snazi — *glasnoći*. Prema kraju života Knifer je, čini se, imao potrebu biti sve glasnijim. Djelovanje Gorgone značilo je »sudjelovanje u idealu tišine«,[4] što je paralelno osvješćivanju pojma tišine u glazbenoj umjetnosti koje se također dogodilo u šezdesetima, prvenstveno zahvaljujući Johnu Cageu. Knifer se idealu tišine odazvao na svoj način, posvetivši se stvaralačkome i životnom putu koji je nazvao »potokom bez oscilacija s ciljem da se postigne monotonija, što je najjednostavniji i najizrazitiji ritam«.[5]

Monotoniju je Knifer prekinuo, kako mnogi autori pišu, »stjerivanjem meandra u kut« (*Meandar u kut*, 1961.).[6] No njegovo stvaralaštvo zapravo nikada nije bilo stvarno monotono, jer su meandri od samog početka različiti (razlikuju se po dimenzijama, odnosu pozitiva i negativa, ali i po načinu na koji ih se gleda, što ih u neku ruku čini optičkom varkom). Naposljetku, u posljednjoj fazi stvaralaštva, Knifer je »začinio« *timbre* uvođenjem boje (koju je ranije toliko uporno izbjegavao). Tada prekida i s idealom tišine, a to iskazuje stvaranjem meandara na muralima divovskih dimenzija i instalacijama. U Knifera se, dakle, ipak pojavila želja da ga se čuje, a to je iskazivao svojim radovima a ne riječima, jer na riječima je bio štur. Ipak, sve što je rekao, rekao je ciljano, intelektualistički i s analitičkom namjerom, a to je i njegove rečenice (a ne samo likovna djela), učinilo objektom citiranja, teoretiziranja i interpretiranja.

Kniferov meandar — koji jest i nije znak, koji je slika i anti–slika u isto vrijeme, koji je »otvoreno djelo«, pa čak i »stanje duha« — taj meandar bremenito nosi temporalnu dimenziju, koja je od svih um-

4 »Umjetnost našeg vremena je bučna, apelira za tišinom (…) Za nju je kontradiktoran oblik sudjelovanja u idealu tišine, ne samo zato što umjetnik nastavlja raditi umjetnička djela, nego zato što i njegova izolacija od publike ne traje« (Iva Stefanovski, »Gorgonski duh Julija Knifera«; *Zarez*, Zagreb, br. 395, 2014., str. 26). U kontekstu djelovanja neoavangardne skupine Gorgona (1959.–1966.) to je značilo apsurdno pojavljivanje interesa javnosti tek nakon što je grupa prestala postojati (tj. nakon retrospektivne izložbe 1977.; ibid).

5 Ibid.

6 »(…) pripadnici grupe spočitnuli su mu da i dalje u formalnom smislu proizvodi klasičnu sliku koja visi na zidu, pa je Knifer sliku stjerao ‘u kut’» (Silva Kalčić, »Kontinuitet umjetničke volje«, *Zarez,* Zagreb, br. 395, 2014., str. 24). Stefanovski piše da se radi o »najizazovnijem djelu« koje je »služilo autoru za oslobađanje i promjenu shvaćanja pojma slike, toliko da je ona sama trpjela zbog svog formata i odstupanja od konvencija o slikanoj slici« (Stefanovski, ibid.).

jetnosti najviše izražena u glazbi.[7] Premda se na nju često referira, dimenzija vremena slike pa i antislike nije sasvim jasna kategorija, kao što dimenzija prostora ne egzistira očigledno u glazbenom djelu. Peterlić piše da glazba »bitno postoji samo u vremenu« odbacujući apriori njezinu prostornost.[8] Možda bi na isti način mogli tvrditi i za sliku (kao i za anti–sliku) da »bitno postoji u prostoru« i da *ne* sadrži vremensku dimenziju. No premda prostor u glazbi a vrijeme u slici nisu fizički opipljive kategorije, one svakako postoje. Metafizički su objekti, možda čak i metafizički subjekti, koji se u jednoj i drugoj umjetnosti postižu na isti način.

Što se vremena tiče, prvi bliski, konkretni pojam je trajanje.

Knifer trajanje postiže ponavljanjem — postupkom kojim, poput drugih umjetnika, želi ovladati vremenom. No meandar se mijenja — ne u okvirima jedne slike, nego u okvirima cjeloživotnog projekta slikanja jednog te istog motiva. Rezultat je glazbeni ritam koji ipak nije ujednačen i monoton, kakvim ga umjetnik želi prikazati. Dapače, meandar se samo ponekad oblikuje »ravnolinijski«, stvaranjem unutarnjeg osjećaja konstantnog pulsa kroz pravilnu izmjenu crnog i bijelog. Linijsko je gibanje horizontale i vertikale ponekad »začinjeno« dinamičkim usponima i padovima (poput glazbenih *crescenda* i *decrescenda*), a ponekad su u njima očiti akcenti koji remete »monotoniju« ritmičkog tijeka. Dakle, Knifer sistematski usvaja glazbeni koncept vremena te ga, kroz kategorije ritma i metra, akcenta i pokreta, kreativno inkorporira u antisliku. I ne samo to: on glazbeni ritam *izjednačava* s antislikom, što znači da *likovnost izjednačava s glazbenošću*.

Kniferov i Stravinskijev modernizam

Nije to prvi put da se o slikarstvu govori glazbenim terminima. Pišući o ranom modernizmu, Christopher Butler ističe da su glazbene paralele uobičajene. »Primjerice, Delaunay je rekao Kandinskom da je otkrio odnose među bojama koji se ‘mogu usporediti s glazbenim notama’, i da u mnogim njegovim slikama iz 1912. ‘upotreba motiva koji se po-

7 Među brojnim i raznolikim definicijama glazbe (koje dokazuju da je pojam teorijski »neuhvatljiv«) većina ističe vremensku dimenziju kao ključnu. Na primjer, »glazba je umjetnost koja se odvija u vremenu« (Tihomir Petrović) ili: glazba je »vremensko protjecanje« (Zofia Lissa) ili: glazba je »umjetnost kombiniranja zvukova i njihova koordiniranja u vremenu i prostoru« (*Veliki rječnik talijanskog jezika*) (usp. Irena Paulus, *Teorija filmske glazbe kroz teoriju zvuka*, Zagreb, Hrvatski filmski savez, 2012., str. 94).

8 Ante Peterlić, *Osnove teorije filma*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 2001., str. 134.

navljaju' ima glazbeno značenje, poput 'teme s varijacijama'«.[9] Dapače, Jonathan Cross, fasciniran čistoćom i profinjenošću Picassova crteža *Akt* (1910.) iz njegove faze »analitičkog kubizma«, interpretira ga kao vizualni ekvivalent *Simfonija za puhaće instrumente* (1920.) Igora Stravinskog.[10] Također, Cross će u slikarstvu Pieta Mondriana naći paralele s glazbenim djelima Edgara Varèsea i Georgea Antheila (pri čemu u Mondriana nalazi »izolirane ritmove grada i dinamičkog nemira«), Earlea Browna (direktno uspoređuje Brownovu kompoziciju *Prosinac 1952.* s Mondrianovom *Kompozicijom u plavom, A* iz 1917.) te glazbenih minimalista, posebice Louisa Andriessena (koji je otvoreno prihvatio Mondrianov pokret *De Stijl*) i Stevea Reicha (čije djelo smatra očigledno korespondentnim Mondrianovom istraživanju ritma kao procesa, živahnih blokova boja i restrikciji izražajnih sredstava).[11]

I Julije Knifer je imao svoje glazbene uzore. Znamo da je ritam meandara shvaćao doslovno kao glazbeni ritam, i da su mu slikarski uzori bili često »glazbeno okarakterizirani« Picasso, Mondrian, Gris, i neizostavni Maljevič. Također, Kniferovi prvi meandri, nastali još 1960., prezentirani su na prvoj izložbi međunarodnog umjetničkog događaja *Nove tendencije*, na kojemu se naročito isticao pluralitet umjetničkih pravaca toga vremena (Knifer je izlagao uz talijanske, njemačke, francuske i nekolicinu hrvatskih umjetnika). Znakovito je da su *Tendencije* održane netom nakon prvog Muzičkog Biennalea, međunarodnog festivala suvremene glazbe, koji je također isticao različitost glazbenih

9 Prema: Jonathan Cross, *The Stravinsky Legacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998., str. 17.

10 Cross najprije ustanovljuje prisutnost glazbenih elemenata u samoj Picassovoj slici: »Premda na određenoj razini još uvijek predstavlja reprezentaciju ljudske figure, posebno iznenađuje dinamička ravnoteža među linijama i krivuljama kako bi se stvorio osjećaj izmjene ploha. Postoji snažan ritam koji tajanstvenom neizbježivošću vodi oko od vrha do dna« (ibid., str. 17). U oba djela, i u Picassovom i u Stravinskijevom, nalazi zajedničke elemente: uzorke koji se ponavljaju, odnos prema vremenu, ritualni karakter, rad s blokovima i diskontinuitet. »Ritam,« piše Cross, »je važan artikulacijski element i u Picassovom *Aktu* i u Stravinskijevim *Simfonijama*. Pri definiciji svakog Stravinskijevog bloka posebno je važno razlikovanje grupa trajanja pojedinih blokova, kao i organizacija jedinica koje se ponavljaju unutar blokova. Ritam je kod Picassa postignut slično, ponavljanjima kroz crtež i lokalnom međuigrom kutova. Izuzetna orkestracija Stravinskijevih blokova vjerojatno odgovara različitim tipovima nijansiranja Picassovih ploha; sigurno, Stravinskijev izbor instrumentacije i ekstremne promjene tekstura (od bogatih, punih akorda... do prorijeđenog pisanja za tri flaute...) nalaze paralele i u ekstremnim kontrastima svjetla i sjene te u promjenama gustoće grafičke aktivnosti kod Picassa« (ibid., str. 19–20). Ne zna se je li Stravinski poznavao ovaj Picassov crtež; no zna se da su se u razdoblju od 1917. do 1920. dva umjetnika često susretala, raspravljala, pa čak i razmjenjivala umjetnička djela kao znak bliskosti.

11 Ibid., str. 22.

svjetonazora u dvadesetom stoljeću (Biennale je održan u svibnju, a *Nove tendencije* u kolovozu i rujnu 1961.).[12]

Maković ističe da je »u vrijeme nastanka prvih slika s motivom meandra, Knifer otkrivao serijalnu glazbu i intenzivno je slušao. Također, dojmio ga se jedan zapis Igora Stravinskog u kojemu kompozitor kaže da glazba nije ništa drugo nego ritam. »Sebi sam onda rekao«, kaže Knifer, »a zašto ne bi bilo i ono što ja radim samo ritam. I započeo sam ispitivati horizontalno, vertikalno, zatim dubinske ritmove. Stvarati, dakle, ritam. Horizontala i vertikala, crno i bijelo predstavljali su mi krajnje ritmove«.[13]

Pablo Picasso, *Portret Stravinskog*, crtež na papiru, 1920.



Budući da je stvaralaštvo Igora Stravinskog obilježeno raznolikošću, Kniferova direktna uputnica na tog skladatelja u prvi mah iznenađuje. Stravinskijeva djela pršte bojama, različitim ritmovima, zanimljivom

12 Osim elektroničke i elektro–akustičke glazbe, glazbene scene i glazbenog teatra, na Biennalu su bili prisutni i stariji no svejednako važni i utjecajni skladatelji: »Istodobno, tadašnja je suvremenost obuhvaćala i skladatelje poput Igora Stravinskog, Benjamina Brittena ili Dmitrija Šostakoviča, te mnoge druge, tada već klasike 20. stoljeća, od kojih je većina i gostovala na MBZ–u. I premda će mnogi od njih kasnije, često retrospektivno, sumnjati u 'svoje' vrijeme avangarde, bijenalske šezdesete i sedamdesete godine potaknule su i sublimirale bitak cjelokupne svjetske suvremene glazbene scene, i ostavile važan i trajan trag u svim područjima umjetnosti«. (službena stranica Muzičkog Biennalea Zagreb http://mbz.hr/index.php?opt=news&act=mlist&id=2372&lang=hr)
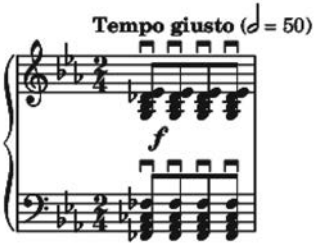
13 Zvonko Maković, *Julije Knifer*, u katalogu izložbe *Bez kompromisa*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 27–28.

akcentuacijom i metrikom te neobičnim pristupima instrumentaciji i tonalitetu. Stravinski stalno eksperimentira: njegov je ritam agresivan, često sukobljen u poliritamskim kombinacijama i uklopljen u asimetričnu mjeru ili mjeru koja se neprestano mijenja; on, dapače, još od *Žar ptice* (1910.) eksperimentira s bitonalitetom donoseći dva različita tonaliteta istodobno. Orkestar mu je moćan, velik i živopisan.

Kako se to uklapa u ideju »monotonog ponavljanja« jednog te istog vizualnog motiva — meandra — oslikanog dvjema bojama koje se nalaze na krajnjim rubovima spektra?

Ako za primjer uzmemo slavno djelo iz skladateljeve »ruske« faze, balet *Posvećenje proljeća* — koji je nastao 1913., iste godine kada Kniferov veliki uzor, Kazimir Maljevič, slika *Crni kvadrat na bijeloj podlozi*, sliku uz koju je prvi puta upotrijebljen termin minimalizam (u smislu reduciranja izražajnih sredstava kako bi se došlo do esencije) — bit ćemo suočeni s krajnostima čiji rezultat nije sasvim daleko od Kniferova vizualnog rješenja. Robert Craft govori o »perkusivnoj buci« s kojom su bili suočeni prvi slušatelji *Posvećenja proljeća*.[14] »Buka«, odnosno »tonalitetna buka«, krajnji je naziv kojim se također koristi Daniel K. L. Chua kada označava početni akord prvog dijela *Posvećenja proljeća* »Obožavanje zemlje: Proroci proljeća«.

Igor Stravinski, »Obožavanje zemlje: Proroci proljeća«



Akord se, samo tijekom »Proroka proljeća« ponavlja dvjesto dvadeset puta (!). Stravinski ga upotrebljava u cijelom baletu, a naročito u posljednjem stavku »Žrtveni ples«. »To je bio prilično novi akord«, tvrdio je (Stravinski), »ne samo zbog svojih nota nego zbog ritmičkih akcenata koji su (…) bili 'temelj cijelog (djela)', poput biološkog pulsa baleta«. Chua tu »uvodnu zvučnost« iz koje sve proizlazi, smatra

14 Lisa Simeone, Robert Craft i Philip Glass, »Igor Stravinsky» *NPR's Performance Today: Milestones of the Millennium* (radio emisija); Washington, DC: National Public Radio. Arhiva na NPR Online, 1999. http://www.npr.org/programs/specials/milestones/990416.motm.stravinsky.html

amblemom, pa čak i motom *Posvećenja*.[15] Po tome je sličan Kniferovom meandru koji je bit, esencija, srž slikarstva. Umjetnik je do njega došao redukcijom, zadržavanjem samo osnovnog — dviju boja (crna i bijela) i dviju linija (horizontalna i vertikalna). Stravinskijev akord, koji je srž *Posvećenja proljeća*, djela kojega Chua smatra *Urtextom* modernizma, nije nastao redukcijom, nego gomilanjem. No doista nosi neke elemente koje je Knifer želio postići antislikom. »Neuhvatljiv« je i analitički gotovo neobjašnjiv: svi pokušaji da ga se smjesti u tonalitet, u dvanaesttonski niz, u oktatonsku ljestvicu, pa čak i da ga se tretira kao semantički znak, u prvi se mah čine dobrim smjernicama koje se nakon dublje analize izjalovljuju.[16]

Chua zaključuje: »Sve te definicije — tonalitetna, atonalitetna i oktatonska — ne uspijevaju odrediti identitet akorda *Proroka* (…) One ga definiraju u terminima onoga što *jest* ali ne i onoga što *čini*. Ali akord nije neutralna kategorija. On šokira. On provocira. Ironija je u tome da u pokušaju određenja što taj akord jest, završava stremljenju onomu što nije (…). A ističući što nije, govori što čini: negira. Akord se buni definirajući sebe nasuprot prevladavajućem redu«.[17] To je, dakako, blisko Kniferovu meandru gdje su »crno i bijelo istodobno minimum i maksimum«;[18] koji nije ni »pod–svijest« ni »nad–svijest« ali u sebi »sažima istodobno i biće i nebiće« te »iskazuje neizrecivo«.[19] I Knifer se buni protiv reda i postojećih normi u slikarstvu, a smisao nalazi u besmislu, monotonom nizanju meandra koje graniči s teatrom apsurda.

---

15 Daniel K. L. Chua, »Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of the *Rite of the Spring*«; *Music Analysis*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd., br. 26, 2007., str. 63.

16 Eric Walter White gleda u uvodnom akordu »Proroka proljeća« dominantni tredecimakord na Es. Međutim, akord se ne rješava (očekuje se As–dur, ali tog tonaliteta nema nigdje u stavku). Allen Forte iskušava na njemu pravila atonalitetne teorije, čak i nalazi u njemu tonove dvanaesttonskog niza, ali »prearanžirane«, što je u dvanaesttonskoj tehnici zabranjeno. Pieter van Toorn se nadovezuje na Taruskinovo tumačenje *Posvećenja proljeća* u okvirima ruske tradicije pa — ističući da je Stravinskijev učitelj, Rimski–Korsakov, koristio simetrične ljestvice kako bi iskazao nadnaravno — traži u akordu tonove oktatonske ljestvice. Međutim, oktatonska ljestvica kod Stravinskog nije potpuna, »oktatonicizam« nije čist (ibid., str. 65–68). Dapače, čak ni Stravinskijev pojam politonaliteta (akord u sebi istodobno sadrži E–dur kvintakord e–gis–h enharmonijski zapisan kao fes–as–des; i dominantni septakord As–dura, es–g–b–des) nije sasvim korektan. Naime, tonalitet se ne da prepoznati ako je ponuđen samo jedan akord (moraju postojati osnovne tonalitetne funkcije: tonika, subdominanta, dominanta), pa su termini politonalitet i bitonalitet zapravo oksimoroni (ibid., str. 71–72). Radi se, dakle, o akordu koji stoji izvan tonalitetne gramatike, poput Kniferova meandra koji stoji izvan uobičajene gramatike (figurativnog) slikarstva. Zato, promatranje akorda unutar semiotičke teorije nalazi u njemu slobodno–lutajućeg označitelja koji je najprije introvertni znak (unutar tonaliteta) koji prelazi u ekstrovertni (izvan tonaliteta) (ibid., str. 72–73). I meandar »slobodno luta«, jer je višeznačan.

17 Ibid., str. 69.
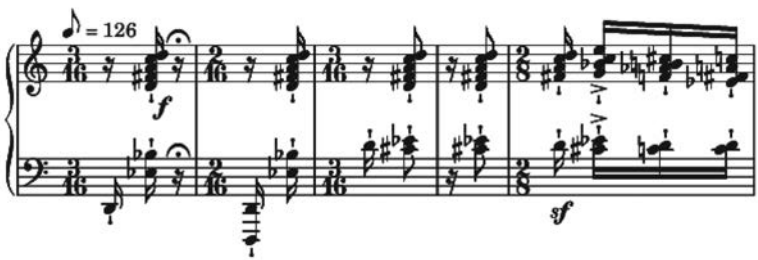
18 Kalčić, »Kontinuitet umjetničke volje«, str. 23.

19 Sonja Briski Uzelac, »Upis etičkog koncepta u plohu«, *Zarez*, Zagreb, br. 395, 2014., str. 28.

Ritmizirani ritual i ritualno ponavljanje

Posvećenje proljeća je 1913., godinu dana prije početka Prvog svjetskog rata i na pragu Ruskih revolucija 1917., zvučalo eksplozivno — ništa nije bilo tako glasno, pa ni Wagnerove opere, tvrdi Craft.[20] U vrijeme premijere, neki su kritičari Stravinskijev ritam uspoređivali s industrijskim ritmovima mašina i metala.[21] Sam Stravinski je u skicama zapisao: »Glazba egzistira ako postoji ritam, kao što život postoji tamo gdje ima pulsa«.[22] Dirigentica Marin Alsop ističe posebnost pulsa u djelu koje se temelji na — doslovno brutalnom — ritmu.[23] Taj je ritam ponekad čvrst i snažan, naizgled jednoličan — kao na početku prvog plesa »Proroci proljeća« gdje je harmonijski razvoj zamijenjen ponavljanjem ranije navedenog akorda. No, Stravinski obogaćuje naizgled jednoličan ritam akcentima koji padaju na neočekivana mjesta (na teški i laki dio dobe), kao i naglim promjenama mjera, polimetrijom — koji su postupci na vrhuncu u posljednjem stavku skladbe, »Žrtvenom plesu« iz drugog dijela, »Žrtva«.

Igor Stravinski, »Žrtva«, iz »Žrtvenog plesa«



Ističući važnost ritma, Chua smatra da uvodni akord »Proroka proljeća« ne treba analizirati u kontekstu tonaliteta i tonskih visina, nego u kontekstu ritma. Jer akord je »čisti akcent«. Čak ga i sam Stravinski naziva akordom impulsa koji drži adrenalin stavka.[24] Budući da se u *Posvećenju proljeća* namjerno izbjegava harmonijski razvoj/progresija i autor se koristi ponavljanjem kao temeljem stvaranja, krajnji dojam mogla je biti stagnacija. No stazisa nema, jer Stravinski stvara ritam uz

20 Simeone, »Igor Stravinsky« *NPR's Performance Today: Milestones of the Millennium* (radio emisija), ibid.

21 Paul Rosenfeld, *Musical Portraits: Interpretations of Twenty Modern Composers*, New York, Harcourt, Brace and Howe, 1920., str. 202.

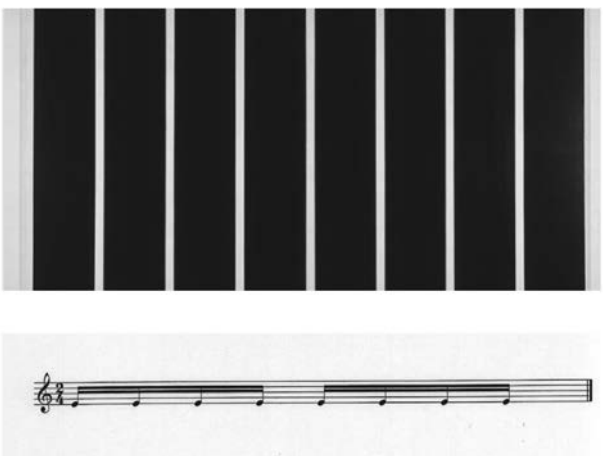
22 Prema: Chua, »Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of the *Rite of the Spring*«, str. 77.

23 Scott Simon, »The Primitive Pulse of Stravinsky's 'Rite of Spring'«, *NPR Weekend Edition*. (radio emisija s Marin Aslop); Washington, DC: National Public Radio, 2007. http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=9041627
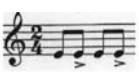
24 Chua, »Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of the *Rite of the Spring*«, str. 77–78.

pomoć akcenata čiji uzorak funkcionira kao samosvojna tema.[25] To je moglo utjecati na Kniferovu ideju meandra kojeg umjetnik ne oblikuje kao rezultat istraživanja nepoznatih oblika, nego njima bilježi krajnje ritmove, zbivanja na plohi.[26] »Apstraktna umjetnost je predstavljanje ritma, koji je zamjena kretanju. Dosad je oblik uvijek nicao iz mirovanja, odsad on se rađa isto tako i iz kretanja (…) Dinamizam je zlatni zakon našeg vremena. Sve se kreće, sve otiče i preobražava se. Društvo isto tako kao i predmeti i oblici. Ravnoteža nije više u mirovanju nego u kretanju,« rekao je Knifer.[27] Naposljetku, Kniferovi meandri nisu »monotono ritmizirani«. Samo simetrični meandri odgovaraju glazbenom ravnomjernom šesnaestinskom pulsu.

Prema Juliju Kniferu: meandar kao monotoni ritam (*Bez naziva*, detalj) akril na platnu, 1991.



25 »Stravinski, međutim, tretira prva 32 ponavljanja akorda iz »Proroka« kao diskretnu temu, zadržavajući redoslijed ritamskih akcenata nedirnutim; on ih čak ponavlja u broju 18. Ta čisto ritamska tema razvija se na dva načina: prvo, uzorak je rezan u blokove i sistematski umetnut, segment po segment, uz drugi materijal u »Prorocima proljeća« tako da doprinosi totalitetu teme (…) Drugo, uzorak iz takta 3 sa svojim karakterističnim dvostrukim akcentom na laku dobu, izoliran je kao glavni motiv koji se ponavlja« (ibid., str. 78–79).
Primjer: Glavni ritamski motiv »Proroka proljeća« iz *Posvećenja proljeća*, prema Danielu Chui



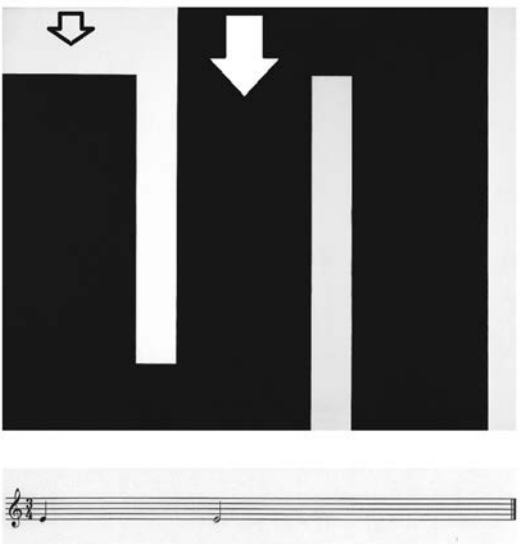
Ritam oslobođen tonaliteta čini se iracionalnim, jer se ne povinuje zakonima zatvaranja, zaustavljanja forme. Rezultat je neodređenost i otvorenost. Stravinski je bio u pravu kada je rekao da su akcenti temelj djela (ibid., str. 80).

26 Prema: Perica, »Kniferov *Meandar*: graničnost stanja«, str. 22.

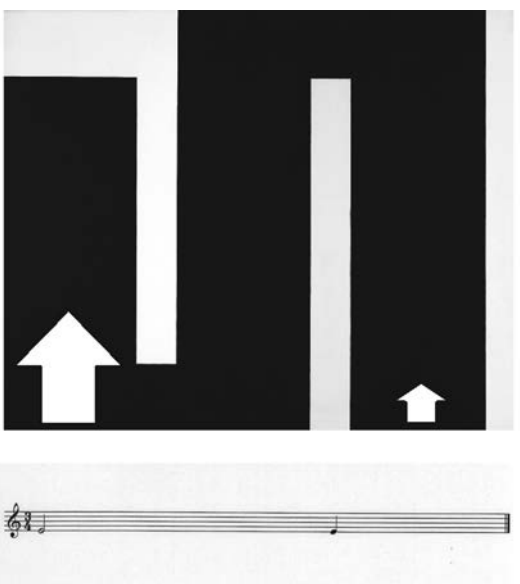
27 Prema: Kalčić, »Kontinuitet umjetničke volje«, str. 25.

Ali oni izrazito akcentuirani nose drugačije ritmove. Ako bi se slijedili gornji i donji rubovi meandra, odnosi crnih i bijelih linija, kao i naglasci, dobio bi se (barem jedan) sinkopirani ritam.

Prema Juliju Kniferu: meandar kao ritam gornjeg ruba slike — sinkopa

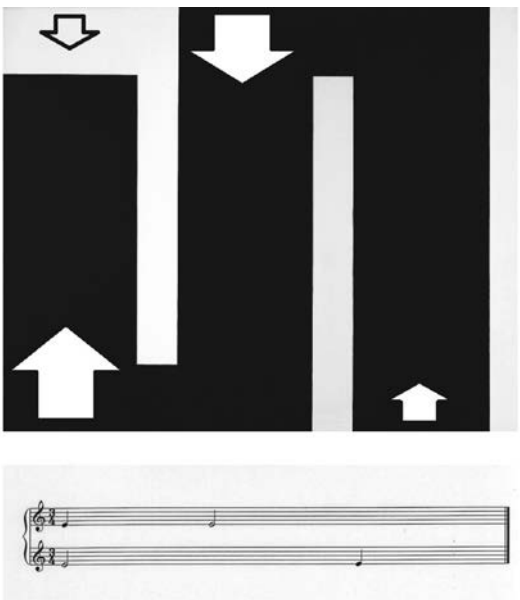


Prema Juliju Kniferu: meandar kao ritam donjeg ruba slike



A kada bi se u tako sinkopiranim kombinacijama ritmovi gornjeg i donjeg ruba povezali, nastalo bi ritamsko dvoglasje s naglašenim kontrapunktskim odnosom među »dionicama«.

Prema Juliju Kniferu: meandar kao ritam gornjeg i donjeg ruba slike — ritamsko dvoglasje



Monotonije nema, jer Knifer, poput Stravinskog, stvara ritam uz pomoć vertikalnih ili/i horizontalnih elemenata čiji uzorak funkcionira kao samosvojna, čak kontrapunktički oblikovana tema.

Da bi iluzija monotonije bila čvršća, umjetnik se koristi čistim, nemiješanim, akromatskim bojama. I boje, naravno, doprinose ritmizaciji naslikanog objekta, pa Silva Kalčić dobro primjećuje da su one tu kako bi se lakše ograničio prostor (tj. takt). Crna i bijela su ne–emocionalne »neboje neutralne dinamičke vrijednosti i maksimalnog svjetlosnog kontrasta (…)«.[28]

U *Posvećenju proljeća* boju predstavlja orkestar. Orkestar je monumentalan, ali Stravinski ga osebujno upotrebljava; istiskuje svaku romantičnu emotivnost, realizirajući grubost. U velikom dijelu partiture sam sebi nameće ograničenja: koristi samo komorne ansamble, često

28 Kalčić, »Kontinuitet umjetničke volje«, str. 23 i 25.

solo instrumente ili individualne skupine instrumenata. Najistaknutije je mjesto »Uvod« (I. L'adoration de la terre: »*Introduction*«). U »Uvodu« fagot svira solo u vrlo visokoj, gotovo previsokoj lagi, zaokupljajući slušatelje neobičnim, moglo bi se reći, stisnutim zvukom.[29] Cross piše o ogrubljivanju orkestra gdje su »instrumenti (i instrumentalisti) gurnuti u ekstreme — premda se visoko postavljeni solo fagot u *Posvećenju* može gledati poput fetišiziranog zvukovnog objekta koji simbolizira rani glazbeni modernizam«.[30]
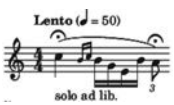
Stravinskomu jednobojnost ponekad odgovara, naročito kada želi oblikovati prisutnost »primitivnog«. Dapače, šokirani grubošću djela (i na narativnoj i na zvukovnoj i na koreografskoj razini), kritičari su sarkastično pisali: »Da je gospodin Stravinski stvarno htio biti primitivan, trebao je mudro odstraniti svoj veliki orkestar i napisati svoj balet samo za bubnjeve«.[31] No Stravinski nije htio biti primitivan, nego moderan. Pa se nije koristio udaraljkama, nego je kao udaraljke u agresivnoj ritmizaciji upotrebljavao druge, melodijske instrumente, recimo, inače sasvim pitome — gudače. No gudači ne zvuče nezanimljivo. Uostalom, nezanimljivo ne zvuči ni aranžman samo za jedan instrument, glasovir,[32] a razlog su gusti nanosi harmonijskih boja. U krajnjoj senzaciji, »bitonalitetne harmonije«, tenzije suprotnih polova, ne prepoznaju se drugačije nego kao *sveukupnost* boja (koja je možda ekvivalent Kniferovom sivilu, sredini između crne i bijele), a tu boju, koja je istodobno jedna i sve, sam Stravinski na završetku *Posvećenja proljeća* naziva »bukom«.[33]

---

29 Zapravo se radi o ruskoj narodnoj pjesmi.

30 Cross, *The Stravinsky Legacy*, str. 20. Chua početak *Posvećenja proljeća* tumači kao početak »okretanja tonaliteta na glavu«. (Chua, »Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of the *Rite of the Spring*«, str. 81). U analizi Davida Lewina nalazi ideju da se rastavljeni e–mol trozvuk uvodne melodije može okarakterizirati kao izokrenuta struktura, gdje ton »h« na vrhu niza šesnaestinki predstavlja »korijen« akorda (usp: ibid., str. 69).

Primjer: Početak *Posvećenja proljeća*, fagot solo



31 Ibid., 77.

32 Stravinski je najprije djelo oblikovao u klavirskoj verziji (to se vidi iz raspodjele uvodnog akorda iz »Proroka proljeća« gdje su dva sukobljena »tonaliteta« podijeljena na lijevu i desnu ruku; ibid., str. 67). No Stravinskijeva izvorna verzija za klavir kojom se poslužio da prezentira djelo impresariju Sergeju Djagiljevu je izgubljena. Sačuvana je verzija *Posvećenja proljeća* za klavir četveroručno čiji su prvi dio, »Obožavanje zemlje« u lipnju 1912. izveli Igor Stravinski i Claude Debussy.

33 Peter Hill, *Stravinsky: The Rite of the Spring*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000., str. 116. Chua ističe kako je Stravinski »složio« akord prema osobitoj zvučnosti koja je zapravo fini

Podnaslov »Slike iz poganske Rusije«, govori da se ne radi o baletu koji će slijediti narativnu nit priče, nego da se radi o nizu *tableauxa*. Slike su »poganske«, dakle ritualne — a upravo je ritual izazvao burne reakcije publike na premijeri u pariškom Théatre des Champs–Élysée 29. svibnja 1913.[34] Stravinski je bio sklon ritualima — pisao ih je u svim fazama svog stvaralaštva. Osim *Posvećenja proljeća*, u ritualnom obliku stvorio je i druga djela, kao što su *Svadba* (1923.) iz ruske faze, opera–oratorij *Oedipus rex* (1927.) iz neoklasicističke faze, balet *Agon* (1954.–1957.) i glazbeni komad *Poplava* (1962.) iz serijalne faze. U ritualima je lako prepoznati skladateljeve glazbene tipičnosti: ritmove koji se ponavljaju, regularni puls, ostinata, statičke pedalne tonove, simetriju, melodije malog opsega, ne–razvojne strukture itd. Stravinskijev je ritual ne–narativan, grub, objektivan. Svojim takozvanim »primitivizmima« i »orijentalizmima«, kao i reprezentacijom kolektivnog, predstavlja temeljni element Stravinskijevog modernizma.[35]

Zanimljivo, kod Knifera ćemo pronaći gotovo iste karakteristike: puls, stazis, simetriju, mali kromatski opseg, strukturu meandra koja se ponavlja a ne vodi nikamo. Njegov je ritual također ne–narativan, može predstavljati kolektivno ali ne mora, a navodni »primitivizam« ponavljanja uvijek istog motiva čije je podrijetlo orijentalno, ali kojega se umjetnik od samog početka odriče — također je temeljni element Kniferova modernizma. Međutim, korijeni Stravinskijeva rituala leže u idejama Bertolta Brechta, dok je Knifer bliži teatru Samuela Becketta.

---

balans između tona i buke (usp. Chua, »Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of the *Rite of the Spring*«, str. 77); Louis Andriessen i Elmer Schönberg ga nazivaju »*an object sonore avante–la–lettre*« (ibid., str. 65). No kritičari su reagirali mahom pišući o — pogrešnim notama (ibid., str. 75 i 104).

34 U osnovi baleta je ritualna ideja žrtvovanja djevojke: da bi stiglo proljeće, odnosno da bi se metaforički stvorio novi život, jedan se život mora žrtvovati (u posljednjem dijelu baleta, »Žrtveni ples«, djevojka–izabranica pleše do smrti). To je izazvalo burne reakcije kritičara koji su *Le Sacre (du Printemps)* iz naslova okrenuli u »massacre« (Josip Andreis, *Historija muzike* (drugi svezak), Zagreb, Školska knjiga, 1966., str. 349). U stvari, skandal je na premijeri izazvala koreografija Vaclava Nižinskog, koji je pokretima imitirao Stravinskijevu glazbu. Chua ističe da je akord iz »Proroka proljeća« bio »zvukovni ekvivalent udaranja tinejdžerskih nogu«. Balerine su »stupale ritmove proljeća s grčevitim ali sinkroniziranim skokovima koje je savjetovao Nižinski«. Kritičar Adolphe Boschot pisao je da plesači »sto puta ponavljaju istu gestu«; čak je i Stravinski na probama svirao tako da je »nogom udarao u pod, šakom u klavir«, »skačući gore–dolje« (Chua, »Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of the *Rite of the Spring*«, str. 76). Premda je Stravinski zamišljao koreografiju istovremeno kako je skladao — i premda je bio zadovoljan koreografijom koju je osmislio Nižinski — pisanje kritičara navelo ga je da nakon premijere počne negativno govoriti o koreografiji i njezinu autoru te da Nižinskijevu koreografiju naposljetku makne. Izgleda da je bio u pravu, jer djelo je doživjelo ovacije u veljači 1914. na koncertnoj izvedbi u Salle Pleyel u Parizu, a kasnije je hvaljena i koreografska verzija Léonida Massinea iz 1920. (ibid., str. 100, 59).

35 Cross, *The Stravinsky Legacy,* str. 12.

Brecht, Beckett ili konceptualna umjetnost?

Bertolt Brecht se služio tehnikom distance, odalečivanja (*Verfremdung*). U Brechtovom kazalištu namjerno se stvara lažni osjećaj sigurnosti — teatar je gotovo tradicionalan. No očekivanja publike se naglo prekidaju kako bi se osvijestile konvencije koje treba izbjegavati kako ne bi došlo do »umrtvljivanja« teatra i publike. Stravinskomu u tu svrhu često služi narator. U *Priči o vojniku* (1918.), kazališnom djelu za čitanje, sviranje i plesanje, narator, poput *chorusa* u grčkoj tragediji, funkcionira kao tumač radnje; on je posrednik između djela i publike. I upravo se, zahvaljujući njemu (unatoč tome što u *Priči o vojniku* narator povremeno i sudjeluje u radnji), stvara distanca. *Verfremdungseffekt* još je snažniji u operi–oratoriju *Oedipus rex*, gdje već postoji *chorus*/zbor koji zajedno s protagonistima pjeva na latinskom, jeziku koji je sasvim stran suvremenoj publici. No u izvedbi sudjeluje i narator (govornik) koji, poput nekog majstora ceremonije, upoznaje publiku s događajima koji će uslijediti, na jeziku koji je publici poznat. Distanca se stvara u trenutku konflikta između govornika i glumaca–pjevača i to »ozbiljno narušava narativni kontinuitet (…) a očituje se i u glazbi koja (…) pojačava prekid bilo kakvog osjećaja linearnog razvoja priče ili argumenata«.[36] Brechtov koncept alijenacije bio je koristan i Beckettu, »ocu« teatra apsurda, u kojemu ni jedan događaj nema smisao ni svrhu. Sva komunikacija je prekinuta, a logična konstrukcija i argument se povlače kako bi na prvo mjesto došao iracionalan, nelogičan govor koji na kraju završava ultimativnim zaključkom, tišinom.[37] Kada »govori o svojim duhovnim i moralnim afinitetima, (Julije Knifer se) često poziva na Samuela Becketta«.[38]

Knifer svoju umjetničku filozofiju nije mogao odvojiti od svakodnevne, a o tome je ostavio dokaze. U stvari, neprekidno je sumnjao u to što radi. Karizmatične »Banalne dnevnike« ili »Antidnevnike« od oko 1956. do smrti 2004. piše svaki dan, ponekad čak i nekoliko puta dnevno. U njima bilježi svoja životna i umjetnička iskustva. I upravo ćemo ovdje, u neuglednim školskim bilježnicama koje su postale umjetnički iskaz pa i samo umjetničko djelo, pročitati kako Knifera nagriza osjećaj sumnje i kako taj osjećaj jača što on više stari. Tada su

36 Ibid., str. 141.

37 Inzistiranjem na besmislu života i apsurdu — što je bilo realno stanje uma većine ljudi nakon Drugog svjetskog rata — Beckett je želio postići upravo suprotno, potaknuti gledatelje svojih komada da krenu u potragu za životnim smislom.

38 Maković, *Julije Knifer*; 2002., str. 87.

mu i rečenice postajale sve fragmentarnije, smisleno nečitkije.[39] Zapisi u »Banalne dnevnike«, u kojima svaka bilješka dobiva točno vrijeme, sate i minute, počinju se, poput njegove antislike, mijenjati. U početku su pisani urednim rukopisom i kemijskom olovkom, dok kasnije, »dnevnici postaju višebojni, a intimne misli počinje bilježiti u obliku meandra, oblika koji je obilježio njegovu umjetnost«.[40] Tako tekst postaje »uprizoreni tok monotonog (s)kretanja meandra«,[41] dakle i sam postaje antislika, umjetničko djelo, unatoč ili baš zbog naglašavanja »nihilizma, apsurda, elitizma, ironije i krajnjeg individualizma«.[42]

Na pragu takva pristupa umjetničkom djelu, bio je i skladatelj La Monte Young. U petnaest *Kompozicija 1960* kojima, sa sličnim konceptom, prethode dva *Klavirska komada za Davida Tudora*, Young preispituje mogućnosti glazbe kao teksta. Potter piše da se radi o vrsti poezije, gdje su za skladatelja »riječi, uključujući poetski jezik, zvukovni događaji«.[43] Zapravo, nije sasvim jasno radi li se o vrsti poezije, proznoj glazbi, uputama za izvedbu ili o glazbenom djelu; dilema je to veća što Young koristi isključivo riječi a notni tekst upotrebljava u samo jednom slučaju. I Young, poput Knifera, uglavnom datira svoju »glazbu« — ne zapisuje, doduše, točan sat i minute, ali datum nastanka djela obično je vidljiv.

Youngovi tekstovi su apsurdni, nadrealni i konceptualni. Na primjer, u *Piano Piece for David Tudor #1* (datiran listopadom 1960.) stoji:

> Donesi balu sijena i vjedro
> vode na pozornicu kako bi
> glasovir imao što jesti i piti.
> Izvođač tada može nahraniti glasovir
> ili ostaviti ga da sam jede. Ako

39 Patricija Kiš, »Sve tajne Kniferovih dnevnika«, *Jutarnji list*, Zagreb, Europa digital d.o.o., 2014. http://www.jutarnji.hr/ekskluzivno–sve–tajne–kniferovih–dnevnika/1217282/

40 Ibid.

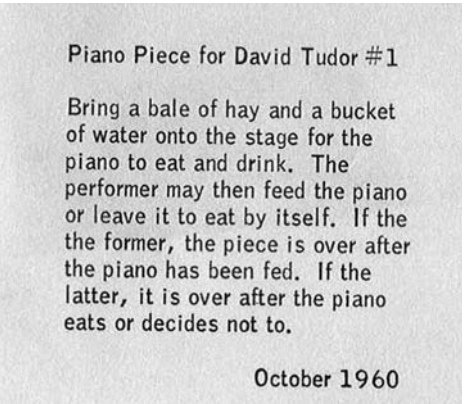
41 Perica, »Kniferov *Meandar*: graničnost stanja«, str. 22.

42 Ibid. »Zanemarimo li na trenutak vizualni aspekt ovih sasvim apsurdnih tekstova (a to je pokušaj da se fragmenti teksta sabiju u više–manje pravilne blokove koji tvore dobro poznate forme meandra, op. aut. prema: Maković) i zaronimo u njihov književni smisao, lako ćemo otkriti monologe koji neodoljivo podsjećaju na monologe Beckettovih antijunaka. 'Nešto sam što nisam', piše na jednom mjestu Knifer i nastavlja 'I zato sam sada to što jesam. A nisam ništa. Ja sam sada nešto ograničen i skučen. Bio sam sve samo ne ono što sam trebao biti. (...) Bivao sam ravnodušan (...) Nikada nisam imao dovoljno hrabrosti prkosa inata (...)'.« (Maković, *Julije Knifer*, 2002., str. 79).

43 Keith Potter, *Four Musical Minimalists*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004., str. 51.

se dogodi prvo, komad je gotov nakon
što je glasovir nahranjen. Ako
se dogodi drugo, gotovo je kada glasovir
pojede ili odluči ne jesti.[44]

La Monte Young, ***Piano Piece for David Tudor #1***


Piano Piece for David Tudor #1

Bring a bale of hay and a bucket of water onto the stage for the piano to eat and drink. The performer may then feed the piano or leave it to eat by itself. If the the former, the piece is over after the piano has been fed. If the latter, it is over after the piano eats or decides not to.

October 1960

Koliko god koncept *Klavirskog komada za Davida Tudora #1* može zabaviti, ili možda čak šokirati, stvari zapravo nisu jednostavne. Ovisno o tome koja se opcija izabere, skladba prelazi u »nadrealni, nerealni ili konceptualni prostor u kojemu je glasovir istodobno fokus novog tipa pažnje ali i jedina poveznica djela s glazbom«.[45]

Najveći izazov interpretaciji predstavljaju *Composition 1960 #7* i *Composition 1960 #10*. *Kompozicija 1960 #7* jedina je skladba koja sadrži notni zapis: radi se o čistoj kvinti h–fis, koja je notirana u crtovlju i kojoj je dodana kratka rečenica: »držati dugo«. Naizgled je sve jasno; međutim, kako jedan interval koji se »dugo drži« može biti dijelom skladbe? Naizgled, rezultat je apsolutna monotonija — dosada. Međutim, Young na umu nije imao apsolutnu monotoniju ni dosadu. Kako je krajem pedesetih počeo intenzivno proučavati akustiku, shvatio je da što ton dulje traje, to slušatelji postaju svjesniji parcijalnih tonova.[46] Dugo izdržavanje čiste kvinte u *Kompoziciji 1960 #7* dovodi

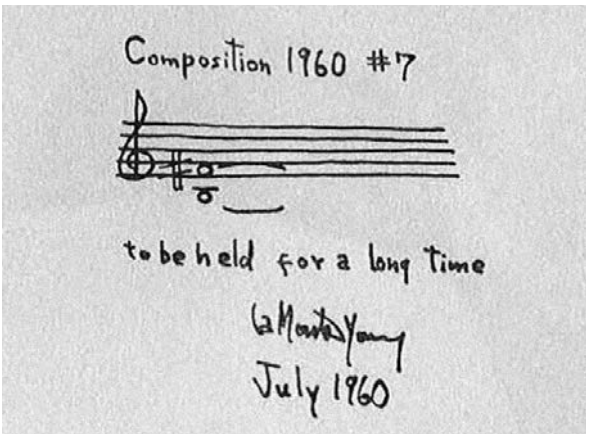
44 Prema: Wim Mertens, *American Minimal Music*, London, Kahn & Averill, 1983., str. 23.

45 Potter, *Four Musical Minimalists*, str. 51.

46 Parcijalni ili alikvotni tonovi (zovu ih još i harmonici) su tonovi koji zvuče uz osnovni ton, kao rezultat pokretanja drugih zvučnih valova uz osnovnu frekvenciju tona. Jako su tihi, gotovo nečujni, ali su važni jer temeljnom tonu daju boju. Frekvencije alikvotnih tonova stoje u odnosu 1:2:3:4:5:6… do određene granične frekvencije koja je kod svakog instrumenta drugačija.

do osvješćivanja balansa među frekvencijama dvaju izdržanih tonova, kao i do osvješćivanja činjenice da je taj balans različit u različitim dijelovima prostorije.[47] Nije isto, ali je usporedivo s Kniferovim odnosom crnog i bijelog koji, nakon duljeg promatranja, zbog zamora oka i optičke varke, mijenjaju mjesta čineći sliku negativom prikazanog pozitiva. Dugo promatranje stvara dojam da svaka slika sadrži dvije u jednoj.

La Monte Young, *Composition 1960 #7*

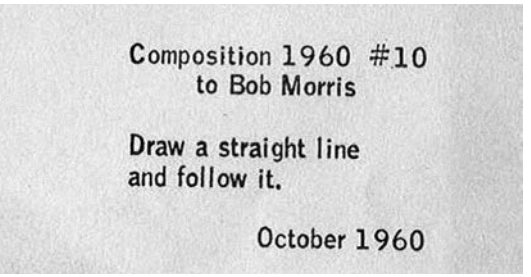


Sličnim se događajem može smatrati i Youngova *Composition #10 to Bob Morris* gdje skladatelj bilježi samo uputu »Nacrtaj ravnu liniju i slijedi je«. »Prosječan čitatelj proze, koji nije, kao glazbenik, naviknut na čitanje partitura kao zbirki zapovijedi, mogao bi zapovijed shvatiti kao metaforu i prevesti je u pitanje: »'Što bi se dogodilo da *doista* povučem ravnu crtu i slijedim je?' Glazbenik bi, s druge strane, mogao iskazati sklonost da uputu shvati doslovno; sam je Young na koncertu u ožujku 1961. proveo nekoliko sati [markirajući najprije libelom, op. autorice] i crtajući kredom crte po podu. Ta razlika u motrištu u interpretaciji ističe glavnu (premda ne i isključivu) karakteristiku prozne glazbe, tj. da priroda određene skladbe najviše ovisi o čitatelju«.[48]

47 Budući da je jedan od temelja Youngova stvaranja istraživanje čistoće intonacije izvan temperiranog sistema, kao i ovladavanje vremenom dugoizdržanim tonovima i akordima, smatra se da *Composition 1960 #7* sažima najznačajnije karakteristike skladateljeva opusa.

48 Nikša Gligo, *Pojmovni vodič kroz Glazbu 20. stoljeća*, Zagreb, Muzički informativni centar KDZ, Matica hrvatska, 1996., str. 226.

La Monte Young, *Composition 1960 #10*



Već sama činjenica da Nikša Gligo Youngove *Kompozicije 1960* smatra »proznom glazbom«, a Potter vrstom poezije, ukazuje na otvorenost interpretacijama, glazbenih, tekstualnih, performativnih, likovnih. No Young ovdje nije stao. Tijekom 1961. napisao je rečenicu »Povuci ravnu liniju i slijedi je« dvadeset i devet puta, te je svaku posebno datirao, kao što je i ranije činio sa svojim skladbama. Zatim je ponovno pisao istu rečenicu preko tih rečenica — rezultat je svaki puta bio drugačiji. Ovdje bi se »linija« doista mogla smatrati metaforom, i to ne bilo kakvom metaforom, nego »jedinstvenom, sveobuhvatnom metaforom« koja predstavlja »potencijal postojećeg vremena«.[49]

Veza s Cageovom skladbom *4'33«* nije slučajna. Oba skladatelja donose novo poimanje vremena, obojicu zanima trajanje, i u oba je slučaja krajnji rezultat zvuk — u Cageovom, zvuk je doista rezultat slučaja, a kod La Monte Younga zvuk je posljedica stazisa.[50] Vrijeme/tišina postaje sastavnim dijelom skladbe. Naravno, tišina je oduvijek bila elementom glazbenih djela, ali njezino se trajanje (tradicionalno) mjerilo pauzama, a ne minutama i sekundama.[51]

Koliko god bi se za likovno djelo moglo reći da — suprotno od glazbe — bitno egzistira u prostoru, i da njegovo vrijeme postoji samo latentno (kao ne–fizičko, ne–realno vrijeme), Kniferovo cjeloživotno

49 Potter, *Four Musical Minimalists*, str. 52.

50 Uočavajući razlike između Cagea i Younga, Potter piše da su »Cageova djela 'generalno realizirana kao kompleks programiranih zvukova i aktivnosti tijekom produženog vremenskog perioda s događajima koji su dolazili i odlazili'«, te da se Young »'vjerojatno prvi usredotočio i suzio djelo na jedan događaj ili objekt u tim manje tradicionalnim glazbenim područjima'. Drugim riječima, konceptualno se istraživalo novim minimalnim sredstvima« (ibid., str. 53).

51 Skladatelji su od Cagea i Younga naučili drugačije barati tišinom, a istražuju je i danas. Izdvajam skladbu Julije Wolfe, *Lick* (1994.) u kojoj su »udarci« glazbe šokantno razmaknuti razdobljima tišine (koja se također računa kao dio glazbenog djela). Wolfe ističe da ju je inspirirao američki rock, prvenstveno djela Jamesa Brownea koji također tako »zadržava, gura i vuče« (*In the Ocean* — a film about the classical avant garde https://laramusicblog.wordpress.com/2014/02/17/in–the–ocean–a–film–about–the–classical–avant–garde/)

posvećivanje jednom te istom »objektu«, čini vrijeme važnim dijelom njegove likovnosti. Meandar »može biti iščitan kao elitistička umjetnost ili umjetnost šutnje«, »kao figura labirinta« ili metafora zrcala koja »u baroku postaje opominjuća ikona smrti ili vremena, u kojemu se svijet umnožava i rekombinira te postaje beskrajan, a time i neizvjestan«.[52] To je, zapravo, »princip sažimanja vječnog i trenutka prolaznog«.[53] O takvom shvaćanju vremena govori sam Knifer kada, upozoravajući da je redoslijed nastanka njegovih slika nevažan, izgovara slavnu rečenicu: »Možda sam svoje posljednje slike već načinio, a prve možda nisam«. Blaženka Perica ističe da se radi o relativiziranju vremena jer se Knifer »*dokazuje* meandrom kao tijekom bez kraja i početka, kao stalnim iznalaženjem minimalnih diferencija u repeticiji istoga«.[54]

Istom se problematikom bavi La Monte Young, pa ga osluškivanje (samo naizgled) statičnog *dronea* odvodi u stvaranje koncepta vječne glazbe. *The Tortoise, His Dreams and Journeys* djelo je koje »nema ni početka ni kraja i koje se stoga ne može prepoznati kao ograničena cjelina«.[55] Radi se o dijelu većeg projekta (*Dream House*) koji je Young započeo stvorivši vlastiti ansambl *The Theatre of Eternal Music*.[56] *The Tortoise, His Dreams and Journeys* je, poput »vječnog stavka« započet 1964. i službeno još uvijek traje (premda se izvorni ansambl *The Theatre of Eternal Music* u međuvremenu raspao). Kao simbol statičke evolucije i dugovječnosti, do danas nedovršen, *The Tortoise*… predstavlja kulminaciju »brojnih godina provedenih u istraživanju potencijala originalnih omjera frekvencija kako bi se izmjerili dugački periodi glazbenog vremena«.[57]

---

52 Kalčić, »Kontinuitet umjetničke volje«, str. 25.

53 Briski Uzelac, »Upis etičkog koncepta u plohu«, str. 28.

54 Perica, »Kniferov *Meandar*: graničnost stanja«, str. 22.

55 Mertens, *American Minimal Music*, str. 29.

56 Ansambl su inicijalno činili Young (sopran saksofon), Angus MacLise (udaraljke), Marian Zazeela (glas), Tony Conrad (gudački instrumenti) i John Cale (gudački instrumenti). Kada je Cale napustio ansambl, u razdoblju između 1965. i 1966., zamijenio ga je skladatelj Terry Riley. Izvedbe *Kornjače* tada su se promijenile i više se nisu toliko oslanjale na »zid zvuka kojeg su stvarali gudački *droneovi*, nego na vokalni kontrapunkt u kojemu su Riley, Young (koji je u međuvremenu odbacio saksofon zbog temperirane intonacije i počeo pjevati, op. aut.) i Zazeela 'jedrili jedan pokraj drugog poput zvijezda koje putuju svemirom'«. (Potter, *Four Musical Minimalists*, str. 72–73).

57 Ibid., str. 73. Prva glazba za *The Tortoise* »napisana« je 29. veljače 1964. i predstavlja Youngove prve pokušaje da notira omjer frekvencija u netemperiranoj intonaciji. Djelo postoji samo u izvedbi, u obliku različitih realizacija temeljenih na osnovnoj harmonijskoj ideji. Young je na sopran saksofonu svirao ono što je sam nazvao »karakterističnim melodijskim uzorkom«, a ostali su članovi ansambla držali određene visine iz te melodije kao *droneove* (ibid., str. 71).

Počevši s idejom da »mjeri vrijeme«, Young je *The Tortoise, His Dreams and Journeys* pretvorio u ritual. I Knifer »mjeri vrijeme« ritualno stvarajući meandar cijeli život. Je li Knifer, poput Younga, prešao u neko drugo područje, pa je i njegovo djelo oblik cjeloživotnog teatra apsurda, kao što je Youngovo djelo također oblik dugovječnog, pa čak i vječnog performansa? Ponovno, otvorenost interpretacijama koja je u Kniferovom slučaju potencirana njegovim (ponekad izrečenim, ponekad zapisanim) univerzalnim objašnjenjima, čak je i veća nego u Younga, kod kojega same skladbe govore jednako malo i čije su izvedbe jednako višeznačne, ali ga objašnjavaju skladateljevi postupci, istraživanja i interesi.

Minimalizam i rigorozna kontrola ritma

Oko 1893. Erik Satie je uz svoju skladbu *Vexations* zapisao uputu: »Kako bi se tema izvela 840 puta uzastopce, savjetuje se da se izvođač najprije pripremi, u najdubljoj tišini, s ozbiljnom imobilnošću«.[58] I Satiejevo je djelo »otvoreno«. Premda ga je najlakše interpretirati tako da se tema (koja je inače krajnje ekscentrična i nespretno enharmonijski zapisana u notaciji koja bi mogla biti klavirska) ponovi 840 puta, isto je tako moguće da to uopće nije bila skladateljeva namjera.

Francuski je skladatelj — i to ne samo ovim djelom — na samome kraju devetnaestog stoljeća najavio neke nove postupke u umjetnosti: na primjer, ponavljanje istog–sličnog uzorka, kojega ne prigrljuje samo Knifer, nego i drugi umjetnici. Primjerice Frank Stella, čije su »apstrakcije sa crnim prugama, prvi puta izložene 1958., postale visoko utjecajan oblik anti–ekspresionizma«,[59] i Roman Opałka, koji od 1965. do smrti vrlo tankim kistom u bijeloj boji ispisuje brojeve u aritmetičkom nizu igrajući se pritom vrlo postupnim promjenama boje pozadine koja tijekom vremena od crne postaje bijela.[60] Zahvaljujući novoj generaciji umjetnika koji više nisu bili direktno zaokupljeni posljedicama Drugog svjetskog rata, u središte interesa dolaze krajnje reducirani umjetnički elementi. Tendencije su najprije zahvatile Sjedinjene Američke Države, koje je rat zaobišao i gdje se (naročito u glazbi) najprije pojavio revolt protiv novih umjetničkih zakonitosti poput dvanaesttonske tehnike, serijalne tehnike, elektroničke glazbe itd.

58 https://en.wikipedia.org/wiki/Vexations

59 Potter, *Four Musical Minimalists*, str. 7.

60 Kalčić, »Kontinuitet umjetničke volje«, str. 23.

Minimalizam se u glazbi javlja s malim zakašnjenjem u odnosu prema likovnim umjetnostima, a njegovi protagonisti — najprije američki skladatelji La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass i John Adams, a zatim i neki europski, poput Michaela Nymana, Louisa Andriessena, Henryka Góreckog, Arva Pärta, Johna Tavernera — prvenstveno su se oslanjali na postupak repeticije i ponavljanja koji traju vrlo dugo.[61] Koristili su se limitiranim glazbenim sredstvima poput ograničenog broja instrumenata,[62] malog broja tonova i kratkih ritamskih fraza, a zatim su inzistirali na kretanju u dugačkim, gotovo beskonačnim ciklusima unutar kojih su promjene bile spore, postupne i jedva primjetne.[63] Minimalizam traži slušanje unutar vremena odvijanja skladbe, kako bi se moglo pratiti glazbene »događaje« koji se zbivaju tijekom izvedbe. Dugotrajno slušanje statičnog *dronea* koji je proučavao La Monte Young u tom je smislu bilo iznimno zahtjevno, ali ništa manje nisu zahtjevni repetitivni procesi kojima su baratali minimalisti poput Rileya, Reicha i Glassa.

Ponavljanje uzoraka koji su potpuno ogoljeni, pa u njima nema ni melodije ni harmonije ni tonaliteta, nego su doista svedeni samo na ritam i metar — ipak se, unatoč Kniferovu srodnom načelu redukcije izražajnih sredstava (»na minimum«, »do biti«) — ne odvija sasvim kao u Kniferovih meandara. Kniferovo je ponavljanje linearno i namjerno »monotono«. Dubina se nalazi u »cjeloživotnom ostvarenju«, jer — kao što je više puta naglašeno — meandar se mijenja, pa se prema tome mijenjaju tempo i ritam same izmjene vizualnih motiva. No ritam se (ponekad) mijenja i unutar jedne slike. Pri tome je metar jasan, ali ponekad nije; Knifer, naime, ne razlikuje uvijek »tešku« i »laku« dobu. Posljedica je »izravnavanje« metra, odnosno (ne)mogućnost da nanizani meandri odgovaraju bilo kojoj glazbenoj mjeri. S

61 Premda su im ishodišta ista, Youngov način skladanja razlikuje se od načina skladanja ostalih minimalista. Kod njega su rijetke skladbe koje se oslanjaju na repetitivnost. Jedna je *Death Chant* (1961.) gdje, na uzorku od tri tona, koristi principe adicije i substrakcije, slične onima koje će kasnije upotrebljavati Philip Glass.

62 Minimalisti su se često ograničavali na instrumente iste boje (primjerice Glass i Reich, koji skladaju za male instrumentalne ansamble iste skupine — Glass će, primjerice, kombinirati orgulje i saksofon, a Reich različite tipove udaraljki). Također, kao instrumente koriste predmete, poput kotača bicikla, čaša za whiskey i slično. No to nije pravilo; neki minimalisti, poput Johna Adamsa, upotrebljavaju tradicionalnu instrumentaciju, poput simfonijskog orkestra, gudačkog kvarteta ili solo glasovira.

63 Neki od postupaka koji su postupno mijenjali zvučanje skladbi čiji je inicijalni temelj bio »monotono«, opetovano ponavljanje istih/sličnih ritamskih struktura su: fazni pomak, linearni aditivni proces, dodavanje blokova, preklapanje uzoraka, kao i kombiniranje nekoliko različitih procesa (usp: Dan Warburton, »Working Terminology for Minimal Music«, 1988. http://www.paristransatlantic.com/magazine/archives/minimalism.html)

druge strane, upravo ih to čini podatnima metričkim interpretacijama: ritamsko čitanje gornjih i donjih »rubova« meandra najčešće se odvija u trodobnoj mjeri, premda oni »ravni«, »jednolični« meandri bez akcenata, (obično, ali opet, ne uvijek) odgovaraju četverodobnoj mjeri.

Za razliku od Knifera, minimalisti jasno označavaju mjeru. No shvaćanjem glazbe »kao postupnog procesa«, taktnu crtu sve više čine nepotrebnom.[64] Time se ruši osjećaj za mjeru i slušatelj zapada u hipnotičko stanje. Minimalisti kreću od bilo koje mjere a zatim je, kompozicijskim procesom u koji je, naravno, uključen i ritam, ruše. Knifer ne misli na mjeru nego samo na ritam, i zbog toga su njegovi meandri i njihova metrika podatni mašti.

Glazbu je, naizgled, rigorozna kontrola odvela u opoziciju: nezavisnim, nekontroliranim procesima vođenim načelom slučaja kakvima se koristio John Cage, te hiper–kontroliranim procesima kojima su težili predstavnici serijalizma. Unatoč tome što su se jasno odredili *protiv* serijalne glazbe, glazbenici–minimalisti su na neki način vukli korijene upravo iz nje, pa su učili i na djelima predstavnika Druge bečke škole. Riley se nadovezao na rana Stockhausenova djela kao i djela Arnolda Schönberga iz faze neorganiziranog atonaliteta; Young je inspiraciju vukao direktno iz Webernovih skladbi; Webernova su se djela dopadala i Rileyu, što je naročito utjecalo na njegove modalne kompozicije temeljene na pulsu.[65] Dapače, čak je i Stravinski u prvi plan dovodio ritam i repeticiju te ih je, zahvaljujući »nepokretnim« ostinatima (na primjer u *Posvećenju proljeća*, *Svadbi* i u *Tri komada za gudački kvartet*) koristio kao strukturalni element. Nije stoga čudno da je Philip Glass u svojim ranim djelima izvore tražio u neoklasicizmu, a kasnije konkretno u djelima Igora Stravinskog.[66]

Dakle, rigorozna kontrola je naposljetku odvela slobodi, nezavisnim, nekontroliranim procesima. Kod minimalista je to bila kontrola procesa koji uslijed toga izmiče kontroli. Doslovno, slušatelja se »izbacuje iz takta«, on prestaje biti svjestan muzičkih okvira tempa i mjere, te se, zbog snažno izraženog automatizma, postupkom sličnim fiziji, izbacuje iz »začaranog kruga« repetitivnosti i uvodi u stanje tran-

64 Latentnost »povlačenja« taktne crte osjećala se još i kod Stravinskog, koji također ispisuje mjeru, ali je različitim kompozicijskim postupcima (ne sasvim uobičajenim, naročito ne u njegovu vremenu) slušno pomiče, pa čak i ukida. Postupak je revolucionirao Erik Satie, koji je potpuno ukinuo taktne crte.

65 Usp. Potter, *Four Musical Minimalists*, str. 11.

66 Prema Crossu, Stravinski je nakon Drugog svjetskog rata bio jednako utjecajan, ako ne i utjecajniji od predstavnika Druge bečke škole (usp: Cross, *The Stravinsky Legacy*, ibid.).

sa. Nije se slučajno, u potrazi za prikladnim terminom, o Reichovom *Drummingu* nakon premijere 1972. pisalo kao o »hipnotičkoj glazbi«.[67]

Ispitivanjem što je minimalno u toj glazbi, Tom Johnson je pisao o »repeticijama... sitnim varijacijama... hiper–jasnoći... ohrabrivanju suptilnije percepcije...«.[68] Zanimljivo, Kniferov bi se meandar doista mogao gledati kao najčišći, najjasniji, apsolutni supstrat svega postojećeg, ukratko, kao »hiper–stvarnost«. Pojam potječe od Jeana Baudrillarda koji u svojoj knjizi *Savršeni zločin* (1995) piše o subjektu koji je zaveden objektom. Posljedica toga je simulirana verzija stvarnosti, »svijet u kojemu slike više ne predstavljaju stvarni predmet, već ‘promatrača upućuju na drugu sliku, i opet drugu, u beskonačnoj sekvenci’«.[69] To je slično *4’33«*, skladbi koja, prema Potteru, »odražava svijet s kojim se sučeljava ali nad njim nema kontrole«.[70] Pod utjecajem onoga što radi John Cage skladaju Riley, Reich, Glass i ostali minimalisti. Njihova je glazba temeljena na repeticiji, ali njihov je cilj ovladavanje vremenom i uspostavljanje kontrole. No opet, to ih vodi u suprotnom smjeru jer se stalnim ponavljanjem istoga, odvajamo od sebe i ulazimo u stanje hipnoze i transa.

Kniferov minimalizam kao proces

Meandar je »automatičan«, »mehaničan«, »motoričan« jer sadrži isključivo ravne linije i plohe kojih u prirodi nema. Umjetnost 20. stoljeća odbacuje prirodu — u njezinom su fokusu strogo kontrolirani procesi (kod Younga to je stazis, kod Reicha, Rileya, Glassa, Adamsa, Andriessena i drugih to su repetitivni procesi, kod Knifera oboje). Redukcija materijala, ponavljanje istoga/sličnoga, korištenje malih uzoraka, ovladavanje vremenom, naglašavanje ritma unutar ili/i izvan mjere te korištenje boja, elementi su koji se direktno tiču i glazbenika i slikarstva. Naći ćemo i druge zajedničke karakteristike, primjerice one koje navodi Potter:

---

67 Minimalisti većinom nisu bili sasvim sretni nazivom koji im je dan. Pojam »minimalistička glazba« pokazao se problematičnim (kritičar Lawrence Alloway se pita gdje postoji konsenzus o tome što je malo, a što je dovoljno; usp: Potter, *Four Musical Minimalists*, str. 1), kao što su i drugi, »zamjenski« termini poput »repetitivna glazba«, »strukturalna glazba«, »glazba transa«, »glazba sistema«, pa čak i »glazba procesa«, upitni (usp: Warburton, »Working Terminology for Minimal Music«, 1988).

68 Potter, *Four Musical Minimalists*, str. 2.

69 Kalčić, »Kontinuitet umjetničke volje«, str. 25.

70 Potter, *Four Musical Minimalists*, str. 5.

1. Izbjegavanje stvaranja konvencionalnih objekata u vremenu, jer je proces važniji od proizvoda;
2. Izbjegavanje ranijih pojmova glazbene ekspresije, posebice glazbe koja je na neki način o samim skladateljima; i
3. Ponovno promišljanje pojma narativnosti.[71]

Ad 1. Unatoč tome što iskazuju »ljubav prema objektu« (premda u nešto manjoj mjeri nego što to čini Knifer meandrom), bit minimalističke glazbe nije povratak dijatonici ili repetitivnost. Temeljna karakteristika te glazbe je usredotočenje na *proces*. Riley je skladbu *In C* opisao kao »people process«, a još je jasniji Reich čija je prva rečenica u njegovu tekstu »Glazba kao postupni proces« iz 1968., glasila ovako: »Ne mislim na proces komponiranja, nego da su sama glazbena djela, doslovno, procesi«.[72] S druge strane, Kniferu je jako važno *što* oslikava, jer meandar je za njega suština. Međutim, jednako je važan proces — ideja cjeloživotnog stvaranja gdje meandar uvijek ponovno treba izmisliti, osmisliti, oblikovati i realizirati. Prema tome, i Kniferov *meandar je proces*.

Ad 2. Pojam ekspresije povezuje se s emocijom iz vremena romantizma, kada je subjektivnost bila na prvome mjestu. Umjetnost nakon Drugog svjetskog rata ne podnosi takav oblik povezivanja. To je vidljivo već kod Brechtovog *Verfremdungseffekta* koji doslovno traži distancu, objektivan stav prema djelu. I Knifer nastoji »biti krajnje objektivan« te pokušava »objektivno procjenjivati svoje mogućnosti a pogotovo svoje rezultate«.[73] Meandar definitivno ne govori o njegovu tvorcu, pa i on, poput glazbenika minimalista, smatra da objekt koji stvara mora nadići i njega i njegovu imaginaciju.

Ad 3. Igor Stravinski bio je sklon ne–narativnom ritualu i to se — na svjesnoj ili nesvjesnoj razini — odrazilo u ritualnom karakteru cjeloživotnog umjetničkog projekta Julija Knifera. On, također ne–narativno, »ritualizira meandar ponavljanjem«,[74] i time »intrigira publiku da mu pripisuje značenja«[75] — od »jednog nimalo neuobičajenog, strogo–geometrijskog i prilično sveznačećeg, anonimnog znaka do krajnje individualizirane činjenice (dokaza) i umjetničkog i egzistencijalistič-

71 Potter, *Four Musical Minimalists*, str. 6

72 Steve Reich, »Music as a Gradual Process«, 1968. http://www.bussigel.com/systemsforplay/wp–content/uploads/2014/02/Reich_Gradual–Process.pdf

73 Prema: Maković, *Julije Knifer*, 2014., str. 29.

74 Perica, »Kniferov *Meandar*: graničnost stanja«, str. 21.

75 Kalčić, »Kontinuitet umjetničke volje«, str. 25.

kog identiteta (...)«.[76] Stravinskijevi ne–narativni rituali utjecali su na brojna bliska djela minimalista, na Glassa (operna trilogija *Einstein on the Beach* iz 1975., *Satyagraha* iz 1980. i *Akhnaten* iz 1984., filmski *soundtrack Koyaanisqatsi* iz 1982., na djela Louisa Andriessena (*De Materie*, 1985.–1988.; *Rosa*, 1994.), opere Johna Adamsa (*Nixon in China,* 1987.; *The Death of Klinghoffer*, 1990.), ali i na Stockhausenov ciklus *Licht* (1977.–2003.) kao i na Messiaenovo prvo i jedino kazališno djelo *Saint François d'Assise* (1975.–1983.).[77]

»Ritualni *tableaux*«, video–teatar Stevea Reicha, *The Cave* (1990.–93.) nikao je iz serije video–snimki intervjua s predstavnicima različitih kultura koji se tijekom skladbe muzikaliziraju. Teatar nije sasvim ne–narativan, ali u pokušajima da ispita bogatstvo i broj različitih priča/kultura, kao i raznolikost perspektiva (Biblija, Kuran, suvremeni akademski stavovi), a da ih ne nastoji pomiriti, te iste priče i perspektive — sintetizira.[78]

Video–snimke u ovome slučaju ne predstavljaju samo uključivanje medija u glazbu, nego se izjednačavaju s njezinim materijalom, pa su polazna točka stvaranja. Knifer je, međutim, na medije gledao kao posrednike izvedbe kada je, 1975. odlučio »izvesti jedan meandar–projekt u drugačijim uvjetima nego do sada«. Smatrao je da će »napuštanjem atelijera i otvaranjem novih ne unaprijed stvorenih prostornih i vremenskih dimenzija« omogućiti »nove impulse u smislu aktiviranja inače pasivnih 'potrošača' umjetnosti (...). Akcent projekta se ne stavlja, dakle, na krajnji proizvod rada, nego na kompleksnost događanja (...) Dokumentacija će se ostvariti sredstvima videa, filma i fotografije...«.[79] *Arbeitsprozess* u Tübingenu tako je zaživio ne samo kao ne–narativni ritual, nego kao *proces*, što je istaknuto naslovom. Objekt i autor nisu važni — autor je »radnik«, a meandar/objekt je materija s kojom se radi. Važno je ono što se događa pred očima publike koja, zahvaljujući medijima, ne mora fizički biti prisutna. Događaj je dokumentiran, to je medijski događaj, *event*, *happening* — ukratko, *proces*.

76 Perica, »Kniferov *Meandar*: graničnost stanja«, str. 21.

77 Usp: Cross, *The Stravinsky Legacy*, str. 146.

78 Ibid., str. 149.

79 Prema: Maković, *Julije Knifer*, 2002., str. 76.

Modernizam i »rušenje zidova«

Naravno, Kniferovo stvaralaštvo, kao i djelatnost glazbenika minimalista, odražava duh vremena. Taj duh, tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga stoljeća nije živio izolirano u jednoj umjetnosti, nego je iskazivan u različitim umjetnostima — od likovnog i glazbenog minimalizma, preko pop arta, op arta, fotografskog realizma i konceptualne umjetnosti do Ada Reinhardta, Franka Stelle, Gorgone, Fluxusa te umjetnosti Johna Cagea i njegovih sljedbenika. Izmjenjivali su iskustva i ideje — Cage je prijateljevao s Marcelom Duchampom, s Jasperom Johnsom i Robertom Rauschenbergom — a utjecaji starijih kolega kojima su se divili, a s kojima ih je ponekad povezivalo isto mjesto boravka, nije bio mali.

Tako Stravinski nije utjecao samo na Knifera, nego na cijeli niz drugih umjetnika, prije svega glazbenika, među kojima su i glazbenici–minimalisti. Reich, primjerice, znakovito upotrebljava završnu frazu korala skladateljevih *Simfonija za puhaće instrumente* kao bliski temelj uvoda u svoju skladbu *City Life* (1994.–1995.). »Stravinskijev završetak pretvoren je u novi početak«, piše Cross ističući otvorenost, »nezavršenost« *Simfonija za puhaće instrumente* Igora Stravinskog kao polaznu točku »novog početka« koji je početak Reichove skladbe. Kod Reicha, semplirani zvukovi grada koji odgovaraju Stravinskijevoj »estetici mašina« (komadići razgovora, udarci vrata, zvukovi autobusa i podzemne željeznice, automobilske trube i automobilski motori) nisu samo »nađeni objekti« (istu stvar Reich radi sa snimljenim razgovorima u video–teatru *The Cave*) nego su inkorporirani u glazbu, kao melodijski i ritamski uzorci.[80] Isto tako Knifer, još kada pod utjecajem Cézannea slika Stenjevec (1952.), »iz krhotina vidljive stvarnosti oblikuje jednu novu stvarnost, stvarnost koja nije sukladna s onom prvotnom«.[81] Radi se, dakle, o novome umjetničkom pristupu kojega se u šezdesetima evidentiralo, a koji će u 21. stoljeću postati uobičajeni način stvaranja.

Glazbeni minimalizam je bio kratkog vijeka. Nakon što Philip Glass skladbom *Another Look At Harmony* iz 1974. u kompozicijski proces uvodi harmonijsku progresiju otkrivajući jasan tonalitetni centar, minimalizam prestaje biti ono što je bio. Razdoblje koje slijedi neki će nazvati post–minimalizmom, dok će drugi odbijati upotrijebiti taj naziv. Glazba skreće u druge, popularnije i suvremenije vode. Susret Istoka

80 Cross, *The Stravinsky Legacy*, str. 170–172.

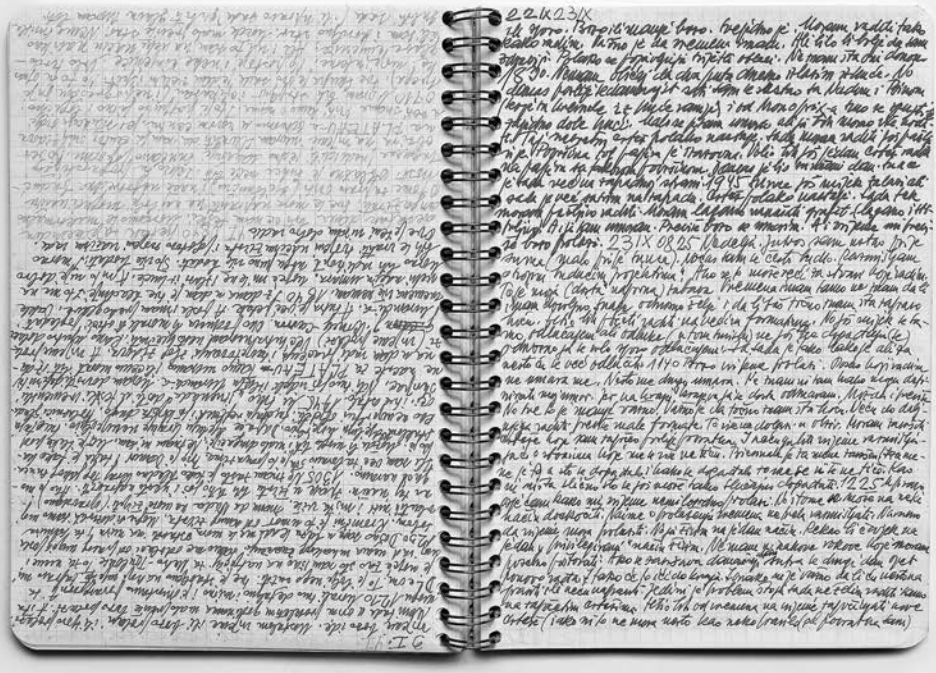
81 Maković, *Julije Knifer*; 2002., str. 28.

i Zapada, klasične i popularne glazbe sve je izrazitiji. Brišu se granice između žanrova, pa i između različitih umjetnosti. Dok se glazba nekada mogla žanrovski rangirati, pa se na policama glazbenih dućana moglo tražiti »ambijentalnu glazbu«, »klasičnu glazbu«, »filmsku glazbu«, »zabavnu glazbu«, »elektronički glazbu« i tako dalje, danas je to gotovo nemoguće. Neki se (stariji) umjetnici još uvijek drže žanrovskih okvira, ali mnogi su te zidove već odavno srušili. A za to je bilo potrebno najprije doći »do biti«, pronaći onu srž koju glazbu čini glazbenom (minimalisti su smatrali da je to vrijeme) a slikarstvo (s)likovnim (Knifer je smatrao da je to meandar). No umjetničko djelo više ne poznaje granice — umjetnik može stvarati svime što ga intrigira — i vizualnim i auditivnim, i pokretnim i nepokretnim. U tom kontekstu usporedba Reichove slavne skladbe *In C* s djelima Andyja Warhola više uopće ne zvuči pogrdno, kao što je nekada zvučala.[82] I kritike upućene Igoru Stravinskom djeluju bespredmetno. »Čin nasilja nad subjektom« u *Posvećenju proljeća* zapravo je istraživanje »neodoljive ekspresije kolektivne energije koja je istodobno puštena i zadržana«, a »anarhija« u *Priči o vojniku* postaje tipična za Stravinskoga u smislu »svih kratkih, gotovo diskretnih fragmenata koji, koliko god se čvrsto držali zajedno, završavaju stvarajući djelo koje se oblikuje na sasvim nov i obećavajući način«.[83]

Nije čudo da je Stravinski utjecao na Knifera. Kako i ne bi?

82 Misli se na glazbene pisce koji su *In* C kritizirali kao afirmaciju masovne kulture usporedivu s Warholovim stvaralaštvom i pop artom (usp: Potter, *Four Musical Minimalists*, str. 10–11).

83 Cross, *The Stravinsky Legacy,* str. 8.



Julije Knifer, *Banalni dnevnici*, 1975.–2003.

Između vizualnih umjetnosti i poezije

Poetika Kniferovih »Zapisa«

Dubravka Đurić

Polje poezije i polje vizualnih umjetnosti u nacionalnim korpusima potpuno su različito strukturirani. Polje vizualnih umjetnosti odavno je polje emancipacije u smislu temeljne transformacije koja je obuhvatila transformaciju samoga umjetničkog objekta (pitanje što sve može biti umjetnički objekt), kao i pitanja što znači biti umjetnik, tko može biti umjetnik, može li to biti umjetnica. Uloga umjetnosti u institucionalnom kontekstu također se promijenila, kao i opseg aktivnosti samih umjetnika/umjetnica, ali i publike koja postaje aktivan činitelj u realizaciji umjetničke situacije.

Ono što su umjetnici/umjetnice prije Drugog svjetskog rata započeli kao propitivanje umjetničke prakse i mogućnosti njene kontekstualne definicije, u okvirima neoavangarde u doba Hladnog rata opet je u središtu pažnje, imajući u vidu koncepte i prakse umjetnika i umjetnica historijskih avangardi. Umjetnici od Roberta Rauschenberga do Josepha Kosutha slijedili su Marcela Duchampa tako što su »postavili intelektualno iznad vizualnog, ideje iznad mimetičke reprezentacije i jezičnu igru iznad nijemoga vizualnog jezika ili skulptorskog umijeća«.[1] Umjetnici i umjetnice radili su na transformiranju vizualnog jezika, reducirajući tradicionalne obrasce tragali su za *novinom* koja je u temelju ideje moderne, vjerujući u mogućnost progresa. Polje umjetnosti neograničeno se širilo te su i uvjeti nastanka umjetničkog djela i proces rada sada podjednako važni pa i važniji od samog finalnog proizvoda, koji u jednom trenutku postaje potpuno nebitan. Koncepti koje umjetnici promišljaju postaju temeljni za rad u vizualnoj sferi, a jezični obrat, do kojeg dolazi pedesetih godina, u vizualnoj umjetnosti, napose od šezdesetih, značio je da umjetnici/umjetnice počinju raditi i s jezičnim materijalom do trenutka kad s kulminacijom jezičnog obrata u konceptualnoj umjetnosti, jezični izričaj zamjenjuje

1 Craig Dworkin, »The Fate of Echo«, u: Craig Dworkin i Kenneth Goldsmith (ur.), *Against Expressionism: An Anthology of Conceptual Writing*; Evanston, Northwestern University Press, 2011., str. xxvii.

umjetničko djelo. Umjetnici/umjetnice promišljaju institucionalne uvjete koji omogućavaju njihov rad, kao i individualan ili kolektivan pristup problemima umjetničke produkcije, od tradicionalnog manualnog umjetničkog rada, koji u vizualnoj umjetnosti kreće u smjeru performativnog čina *izvođenja* slike u prostoru i vremenu. Ovaj proces postupno je doveo do toga da umjetnici počinju raditi sa svojim tijelom ili tijelima drugih umjetnika/umjetnica kao materijalom u realizaciji performansa, događaja i akcija. Svaki korak u polju vizualnih umjetnosti prethodno je i *aposteriori* promišljen i to promišljanje artikulira se *jezikom*. Prošireno polje umjetnosti postaje složen konglomerat ili mreža činova, refleksija, stanja, događaja, autorefleksija, verbalnih i neverbalnih izričaja. Svi elementi koji čine ovaj kompleks postaju predmet bavljenja i interpretacije umjetničke kritike i povijesti umjetnosti.

Što se u tom smislu događa s poezijom? Poezija u ovom procesu, kao i proza i drama, ima svoje mjesto. Predratni fenomeni, kao što su futurizam, nadrealizam, ili poratni, poput egzistencijalizma, francuskog novog romana, grupe Oulipo, umjetnika Fluxusa koji su i pjesnici, konkretne i vizualne poezije, utječu na praksu vizualnih umjetnosti i umjetničke postupke. Umjetnici/umjetnice ruše granice između umjetnosti i iskušavaju se u području umjetnosti riječi, performansu, kao i u radu s vizualnim materijalima. Dok u vizualnim umjetnostima dolazi do *jezičnog obrata*, u vizualnoj i konkretnoj poeziji došlo je do *vizualnog obrata*. Pjesnici/pjesnikinje prije svega, kao i pisci/spisateljice, počinju jezik tretirati kao plastični i vizualni fenomen: on ima svoju vizualnu, plastičnu i akustičku — označiteljsku — stranu bez koje kao elementi jezično–znakovnog niza ne mogu postojati. U kontekstu poststrukturalizma može se reći da u tradicionalnijim oblicima vizualna umjetnost i poezija ističu *označeno*, što znači da je u središtu pažnje sadržaj, ono *što* umjetnosti i poezije. Formalni aspekti i izražajna sredstva koja umjetnički i pjesnički jezik, ono *kako* umjetnosti/poezije, odvajaju od drugih, više utilitarnih znakovnih sistema, u konačnici su podređeni sadržaju. Moderna umjetnost koja odbacuje tradicionalne stvaralačke strategije u prvi plan stavlja ono *kako* umjetnosti i poezije te se, u poststrukturalističkom kontekstu, može reći da ta umjetnost i poezija u prvi plan postavljaju vizualne i verbalne *označitelje*. To znači da se umjetnost okrenula sebi kao jeziku, istražujući bit jezika i način kako on funkcionira. Pa ipak, dok je u većini nacionalnih kultura polje vizualnih umjetnosti ovu vrstu umjetnosti prihvatilo kao suvremenu dominantnu produkciju (premda je svaka kultura po pitanju umjetničke proizvodnje pluralna), kao dio suvremenog kanona, kao dio onoga što nazivamo *suvremenom* produkcijom u vrijednosnom smislu onoga što je u umjetnosti novo i aktualno, polje nacionalne poezije kao

proizvodnje ostaje u velikoj mjeri zatvoreno u tradicionalnije modele, koji se povremeno moderniziraju, ali tvrdokorno ostaju u području usko pjesničkih problematika lirskog subjekta koji se izražava. Čak i kad se govori o jezičnom obratu, kad se ističe da je poezija jedne pjesničke formacije opsjednuta vlastitim jezikom, da bi se jedna pjesma ili pjesnički opus smatrali umjetnički uspješnim, smislenim i vrijednim, moraju posredovati nekakav, barem hermetičan sadržaj koji kritičar/kritičarka ili čitatelj/čitateljica moraju odgonetnuti u susretu s tekstom. Donedavno je u razdoblju dominacije pisane kulture tekst pjesme najčešće bio komuniciran u tiskanom obliku, a danas je sve više glasovno posredovan zahvaljujući popularizaciji javnih čitanja, u razdoblju koje je zbog dominacije medija sve više obilježeno sekundarnom usmenošću.

O tekstovima Julija Knifera, koje postavljam između vizualne umjetnosti i poezije, pišem u trenutku kada su u polju književnosti, a posebno poezije, nakon nekoliko desetljeća opet globalno aktualne eksperimentalne književne prakse. One se u raznim kulturama globalno iznova teoretiziraju, što ima povratni utjecaj na samu pjesničku praksu. Pa ipak, čini se da je opet na djelu aproprijacija eksperimentalnih praksi koje su postale novo globalno dominantno strujanje, i postignuća onoga što bi se moglo nazvati tradicija avangarde, koja se uvode i u najkonzervativnije pjesničke opuse. Postavlja se pitanje na koji se način polje poezije može proširiti kako bi obuhvatilo i prakse koje se s aspekta usko shvaćene književne, pjesničke, lirske produkcije ne mogu shvatiti kao književne. Budući da radikalne umjetničke prakse koriste različite medije u svojoj realizaciji, govoriti o poeziji, glazbi, vizualnoj umjetnosti nema smisla, premda to uvijek činimo jer su naša područja bavljenja institucionalno podijeljena te se spomenute produkcije strogo odvajaju po dominantnosti medija, što je proizvod specijalizacije, odnosno moderne podjele rada i sfera. Radikalna umjetnička praksa upravo to dovodi u pitanje. Prisvojiti tekstualne prakse vizualnih umjetnika, za koje je književna proizvodnja bila na više razina bitna, smatram od iznimnog značaja kako bi se samo polje poezije neograničeno proširilo te u sebi obuhvatilo aspekte rada o kojima usko shvaćena znanost o književnosti ne vodi dovoljno računa: poezija kao umjetnost čiji principi djeluju u drugim umjetnostima, poezija koja do krajnjih konzekvenci dovodi u pitanje vlastite granice, koja pjesniku/pjesnikinji omogućava autorefleksivno razmatranje vlastite prakse na najintelektualniji mogući način, poezija koja uzima u obzir institucionalne granice svoje produkcije, kao i etiku rada samog pjesnika i pjesnikinje kao intelektualnih radnika i radnica *par excellence*. U nastavku ću se usredotočiti

na tekstove Julija Knifera i razmotriti odnos vizualnog i verbalnog u njima, tretirajući ih kao važne za prošireno polje poezije.

* * *

Julije Knifer je u »Zapisima« na specifičan način pisao o svom radu. To pisanje uspostavlja složene odnose s njegovom umjetničkom praksom, čime ću se baviti u nastavku teksta. Za razliku od većine umjetnika, čiji se rad s vremenom mijenjao, Knifer je od trenutka kad je 1959./1960. godine došao do jednog praktički apstraktnog oblika, oblika meandra, slikao isključivo njegove varijante. Trenutak kad je Knifer došao do meandra Ješa Denegri postavlja u razdoblje *poslije enformela*, objasnivši da ga kritika dijeli na dvije linije, »onu predmetnu (neo)figurativnu i *reportažnu* s jedne i onu (neo)konkretističku, (neo)konstruktivističku i geštaltističku s druge strane«[2] te Kniferovo djelo smješta na ovu drugu liniju. Iako su umjetnici počeli koristiti postupke programiranja, upotrebljavati nove materijale i uvoditi u radove aspekte kinetizma, Knifer i dalje radi u mediju slikarstva. Meandar kao naslikani oblik je ono statično i nepromjenjivo u njegovu minimalističkom slikarstvu, a konteksti u kojem ga umjetnik izvodi mijenjaju se tijekom četrdeset godina. Zato je njegov umjetnički rad bilo moguće kontekstualizirati u odnosu na stilske i formacijske dominante koje su se smjenjivale. Meandar se mogao promatrati kao postenformelističko djelo, kao djelo geometrijske apstrakcije, novih tendencija, minimalne umjetnosti, konceptualne umjetnosti, djelo primarnog slikarstva, visokog modernizma ili postmoderne neo–geo umjetnosti.[3] Meandar stoga funkcionira kao prazan označitelj koji može primiti najrazličitija značenja, koja generiraju konteksti u kojima se ono uvijek iznova varijantno izvodi.

Za nas je važno reći i to da su na radni proces koji je doveo do meandra znatno utjecale druge umjetnosti. Knifer navodi da je do minimalizma došao čitajući Igora Stravinskog, koji je napisao da je za njega glazba ritam. Taj glazbeni ritam Knifer je htio pretočiti u drugi medij, medij slikarstva, a »rezultat je bio jednostavna formula proizvedena kombiniranjem horizontale, vertikale, crnog i bijelog kao ritmova i krajnjih konzekvenci«.[4] Ritam je krajem pedesetih, objašnjava Knifer, postao značajan i za književnost i film, te su na njega utjecali autori poput Truffauta

2 Ješa Denegri, »Julije Knifer«, u katalogu izložbe *Julije Knifer: Bez kompromisa*; Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti 2014., str. 165.

3 Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*; Novi Sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007., str. 107.

4 Krešimir Purgar, »Razgovor«; u katalogu izložbe *Julije Knifer: Bez kompromisa*. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2014., str. 230.

i Godarda, francuski novi roman Alaina Robbe–Grilleta i Claudea Simona. I film i književnost iz tog vremena on vidi kao posljedicu utjecaja egzistencijalizma Sartrea i Camusa, ističući da su obojica pisali *sporim monotonim stilom*.[5] U razgovoru s Krešimirom Purgarom reći će da su paradoks i apsurd imali važnu ulogu, a taj utjecaj je došao posredstvom literature koju je tada čitao.[6] Meandar se u tom smislu može shvatiti kao »'pred–značeći' (tj. označiteljski) trag slikarskog egzistencijalnog čina«.[7]

Julija Knifera možemo, a to su mnogi interpreti učinili, shvatiti kao modernista. On se koncentrira na medij slikarstva. S jedne je strane njegovo slikarstvo, a s druge su malobrojni tekstovi. Pa ipak, velika slikarska i mala tekstualna produkcija usko su povezane. Kniferovi su tekstovi minimalistički kao i njegovo slikarstvo. Premda nastaju u kontekstu vizualnih umjetnosti, možemo ih shvatiti kao graničnu produkciju koja je smještena između polja vizualnosti i polja književnosti, odnosno poezije. Termin *tekst* i *tekstualna praksa* ovdje su važni jer se njima propituju žanrovske odrednice. Tekst nije poezija, nije proza, nije drama (...) a može biti sve to i mnogo toga drugog.[8] Tekstualna praksa umjetnicima i pjesnicima oduvijek je bila bitna jer su njome diskurzivno objašnjavali svoju umjetničku djelatnost, njene tehničke, poetičke i etičke dimenzije koje osmišljavaju praksu. Kao i mnogi umjetnici prije njega, kao i u vremenu u kojem i sam djeluje, Knifer koristi *tekst* kao bitan alat u umjetničkoj proizvodnji. On se može shvatiti na različite načine. Prvo, *tekst* je u funkciji umjetnikova rada, to je vrsta autopoetičkog zapisa u kojem umjetnik, slikar, objašnjava svoj umjetnički postupak. Riječ *autopoetičko* upotrebljavam u značenju eksplicitno izrečene, a ne djelomično implicirane poetike. Kad se pažljivo čitaju Kniferovi »Zapisi« objavljeni 1983. godine, a zatim i tumačenja brojnih kritičara i povjesničara umjetnosti, jasno je da Kniferova autopoetika ima performativnu moć. U njoj umjetnik precizno objašnjava parametre, kontekstualne uvjete, namjere i smisao svojih vizualnih radova, koje će zatim kritičari/kritičarke u brojnim interpretacijama nadalje pojašnjavati i razrađivati. Osim što eksplicite objašnjavaju autorove pozicije, shvaćanje umjetnosti, odnos umjetnosti i života, kao i samu umjetničku praksu, tekstovi su po postupku analogni Kniferovu umjetničkom djelu. U slikarstvu Knifer želi izraziti monotoniju ritma koji se unedogled ponavlja s minimalnim varijacijama. Njegova je in-

5 Ibid., str. 230.

6 Ibid., str. 231.

7 Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, str. 107.

8 Dubravka Đurić, *Jezik, poezija, postmodernizam: Jezička poezija u kontekstu moderne i postmoderne američke poezije*; Beograd, Oktoih 2002., str. 71.

Julije Knifer, *Banalni dnevnici,* 1975.–2003.

17 IX 18 IX
biti novo. No najvažnije je raditi nove radove makar su samo
nastavak. Možda se uspije napraviti i nešto novo. 1205 Počeo sam
raditi na papiru Arches Aquarelle formata 36 x 51 cm novi
crtež (ali ništa novoga) sa grafitom 3B Vidjeti ću tek da li će
to najjednostavniji početak jednog novog crteža na papiru (odnosno na
površini papira za kojega pretpostavljam da je otporniji od drugih
papira. Želim bi uspjeh u radu (naročito na početku). 1855 Da-
nas sam morao primiti injekciju za daljnjih šest mjeseci. Sama
njezin mi se obaveze. Meni je važno stignuti što je moguće više u
taj moj prokleti rad. Danas sam tri puta na kraće vrijeme izlazio iz
kuće. To je vjerovatno korisno za mene. Počeo sam raditi četvrti crtež
no još uvijek to nije neki pravi početak. Ništa posebno mi ne pada
na um. Tako da radim samo neka takozvana nastavljanja. Ništa
ta apstraktno. No opet ponavljam kao uostalom stalno to radim da
moram biti strpljiv. Vrlo strpljiv. Ovog časa je oblačno i pada neka tas-
sim njetka potentka kišica (koja bi mogla biti i pojačana da je pogleće
18 IX 08 00 utorak Oblačno i pomalo pada kiša. Od sa-
da pa osamnaest sati nećemo imati vodu. U tu svrhu
jutros sam sakrio pokvareni pitarom čaj kojega neće biti ostatak
A zbog toga čaja je veselim napisao što bamije nestajući. I Nada
obzirom pitanja čaj. No svejedno šmuga neće me (nadam se)
ometati u radu. Četvrti crtež u mrak biti barem donekle
interesantan iako zapravo i ne znam zbog čega. No pokušati ću
ga čim brže napraviti. Moje zdravstveno stanje se nasvodno
pobogšalo. Volio bih da mogu vjerovati u to. No važnije je od
svega što ću vjerovatno ipak moći i dalje raditi. 0910 Već je
toliko sati a vode još ima. A ja sam ustao u rano zora da
bih se mogao normalno tuširati. Taj crtež (takozvani) mogu sam
raditi strpljivo i krajnje pažljivo (format 36 x 51 cm). Površina
papira je osjetljiva ali je dobra vjerujem. Ipak najbolji papir
je ma koji. PAROLE (naravno) Raditi ću do besvijesti. Ali
napraviti moram. 1025 Pada najtanja kišica. Možda i nije
hladno ali je vlažno i krajnje neugodno i tužno. Nepodnošljivi dan
No raditi mogu ako mi se radi. Osjećam se kao da činim neku
promjenu. O tom poslu kojega sada radim ne moram čak ni razmišlja-
ti. To što radim radi se automatski ali strpljivo. Pa ako nešto i
bude biti će kako će biti. 1130 (48 x 56) Našao sam ostatak
jedne mape Schoeller četiri lista tog formata. Ne znam
koliko grama ima. Ne znam zašto se taj papir zove canvas. Dak-
le mogao bih napraviti još četiri crteža tog famoznog formata

tencija da slika bude slika i ništa više, ili točnije, da se ponavljanjem jednog elementa varijacijama dođe do *antislike*:

> Bilježim neke oblike ritmova, a te oblike ne izmišljam. Oblici nisu ni izmišljeni, ni izmišljani. S moje strane. Nastojim da ritmovi budu krajnje granični. Zato radim samo crnom i bijelom bojom i upotrebljavam vertikale i horizontale. Manje je važno što je to vizualno meandar. Funkcija meandra na mojim radovima nije dekorativna ni filozofska. Moje slike imaju samo vizualnu funkciju. Početak je uslijedio nastojanjem da se dođe do anti–slike.[9]

Opisujući slikarski postupak, on ga ne postavlja u kontekst slikarskih procedura, već uspostavlja neposrednu analogiju s postupkom razvijenim u okviru spisateljskih procedura:

> Tada sam radio crteže kontinuirano i sistematski. Te crteže radio sam kao što se piše. Iz dana u dan po nekoj logici. Nizao sam crteže da bih došao do nekog likovnog ili vizualnog zaključka. Nizao sam elemente na tim crtežima da bih došao do logične vizualne slike tih sastava.[10]

Htjela bih istaknuti još jednu dimenziju Kniferovih »Zapisa«: oni imaju i autonoman status kao tekstualni proizvodi analogan, ali i nezavisan od proizvodnje slika. Zvonko Maković će odnos slike i teksta objasniti riječima: »...umjetnik svoje minimalističko slikarstvo prevodi u minimalistički tekst — upravo u formulu«.[11] I kao što spisateljski postupak primjenjuje na slikanje, postoji i obrnuti postupak u odnosu na pisanje. Kada u »Zapisima« govori o principima gradnje slika, Knifer iste principe primjenjuje na gradnju teksta. »Zapisi« počinju rečenicom: »Tekst mora biti neutralan i jasan, to jest jednostavan i direktan«, a malo dalje piše: »Tekst mora biti čist i direktan. Naravno, tekst mora imati sadržaj, ali sadržaj ne smije biti opisan«.[12] Tekst mora samo dati činjenice, a ne baviti se temom, a činjenica njegovih slika je »eskalacija jednoličnosti i monotonije« (Knifer 1983:29) koja generira sliku kao antisliku. Svjestan toga da tekstom demonstrira princip gradnje antislika, Knifer ističe da bi i on »morao imati svoj određeni tok i ritam, makar i sasvim monoton (dapače). Volio bih dobiti i u samom tekstu neki monotoni ritam«.[13]

»Zapisi« Julija Knifera grade se kao dvostruko metatekstualni. Metatekstualni su u odnosu na umjetnikovu slikarsku produkciju, a

---

9 Julije Knifer, »Zapisi«; u: *Život umjetnosti* br. 35, Zagreb 1983., str. 30.

10 Ibid., str. 31.

11 Zvonko Maković, »Zapisi Julija Knifera«; u: *Život umjetnosti* br. 35, Zagreb 1983., str. 27.

12 Julije Knifer, »Zapisi«, str. 29.

13 Ibid., str. 29.

istovremeno grade metatekstualnost koja se odnosi na njihov status tekstualnih proizvoda. Tekst objašnjava jedan njemu izvanjski objekt (sliku i slikarsku praksu) dok se istovremeno uspostavlja kao metajezik vlastite tekstualne proizvodnje. U prvom slučaju tekst se uspostavlja kao drugostupanjski u odnosu na objekt svog bavljenja (u odnosu na sliku i slikarstvo), a u drugom slučaju tekst istovremeno funkcionira kao prvostupanjski (tekst/objekt) i kao drugostupanjski (tekst koji metatekstualno govori o svom načinu konstituiranja). Drugim riječima, »Zapisi« upućuju na izvantekstualno (slika, umjetnost, život, druge umjetnosti), ali se bave i onime unutartekstualnim (mehanikom građenja verbalnoga tekstualnog poretka). Ove dvije razine čvrsto su isprepletene, te Knifer može u rečeničnim obratima utkati sve ove aspekte.

I na kraju se postavlja pitanje: kako se gradi Kniferov tekst? Kniferovi »Zapisi« temeljeni su na dvije osnovne jedinice: rečenica i paragraf. Odnos rečenica i paragrafa je dinamičan. Paragraf se može sastojati od jedne ili više rečenica. Duljina rečenice i broj rečenica u jednom paragrafu variraju, riječi u sklopu rečenica uspostavljaju ritmičke odnose, a oni se uspostavljaju i u samom paragrafu, kao i u kompoziciji teksta u cjelini. Ritmovi unutar rečenica i između rečenica uspostavljaju se ponavljanjima, varijacijama, istošću i razlikom svojih gradbenih elemenata.[14] Elementi rečenice su riječi i sintaktički odnosi koje one uspostavljaju. Elementi paragrafa su rečenice u kojima prvo riječi uspostavljaju međusobne sintaktičke odnose, a zatim rečenice unutar paragrafa uspostavljaju međusobne odnose. Cjelina teksta sastoji se od paragrafa, koji se sastoje od rečenica koje se sastoje od riječi, a svi ovi elementi međusobno uspostavljaju dinamičke odnose ponavljanjima, varijacijama, istošću i razlikama. Knifer objašnjava: »Moj put nije ni regresivan ni progresivan. Kod mene nema razvoja ni napredovanja«.[15] Ovo vrijedi za njegovo slikarstvo, kao i za konfiguraciju »Zapisa«. Kad piše da se u njegovim slikama radi o minimumu sredstava i minimumu oblika, o tendenciji »prema minimumu i po formi i po sadržaju«,[16] isti princip djeluje i u »Zapisima«. Ponavljanja i varijacije funkcioniraju kako bi se postigao učinak poništavanja razvoja narativnog toka koji ima svoju vremensku dimenziju. Jezični elementi

14 Premda se tekstovi Julija Knifera često uspoređuju s Beckettovim, za usporedbu bi se mogla uzeti i Gertrude Stein. Dok je Knifer ritam glazbe transponirao u ritam slike i zatim taj ritam uspostavio u tekstu »Zapisa«, Gertrude Stein pisala je kubističku prozu, u kojoj je postupke kubističkog slikarstva transponirala u tekst svoje poezije i proze, i to ponavljanjima, varijacijama, istošću i razlikama. Vidi: Dubravka Đurić, *Poezija teorija rod: moderne i postmoderne američke pesnikinje*; Beograd, Orion Art, 2010., str. 168–169.

15 Julije Knifer, »Zapisi«, str. 29.

16 Ibid., str. 29.

nižu se linearno i progresivno kako bi se prenio određeni smisao. Ali u Kniferovim slikama ponavljanja i varijacije u obliku naslikanog meandra, neograničeno kontrastiranje crne i bijele boje, elementi koji se na svim slikama ponavljaju nikad jednaki sebi, poništavaju potencijalnu znakovnost oblika u proizvodu koji autor definira kao antisliku, kao slikarstvo koje to više nije, bar ne u tradicionalnom smislu. Ponavljanja i variranja jezičnih elemenata u »Zapisima« desemantiziraju tekst, ispražnjavaju ga od značenja i naposljetku svode na materijalnost jezičnog znaka i sintaktičkog poretka, koji ne djeluje na nas onim što se želi reći, već onim kako se iskazi strukturiraju: monotonim ritmom koji se postiže ponavljanjima i varijacijama. Kao primjere možemo uzeti ove rečenice:

Najjednostavniji i najizraženiji ritam je, zapravo, monotonija.

...

Cilj mi je bio stvoriti neki oblik anti–slike
— uz minimalna sredstva
— s krajnjim kontrastima
— da bih dobio monotoni ritam
i to iz razloga što smatram da je najjednostavniji i najizraženiji ritam upravo monotonija.[17]

Nastojao sam stvoriti jedan oblik anti–slike koristeći se minimalnim sredstvima s krajnjim kontrastima koji su imali stvoriti monotoni ritam.

(Cilj mi je bio stvoriti neki oblik anti–slike.)
Cilj mi je bio stvoriti neki oblik anti–slike
— uz minimalna sredstva
— s krajnjim kontrastima
da bih dobio monotoni ritam

i to iz razloga što smatram da je najjednostavniji i najizražajniji ritam upravo monotonija.[18]

Kako variranja i ponavljanja funkcioniraju u okvirima jednog paragrafa vidjet ćemo na ovom fragmentu:

Pedeset devete bio sam zaokupljen idejom anti–slike. Stanovitom metodom redukcije nastojao sam stvoriti neki oblik anti–slike. Pedeset devete bio sam zaokupljen idejom stvaranja anti–slike. Određenom metodom reduciranja oblika i boje došao sam do krajnjih oblika jednostavnosti. Oblik slike gradio sam krajnjim kontrastnim bojama — bijelom i crnom. Ne znam da li mi je poslije bila važna ideja anti–slike...[19]

17 Ibid., str. 29.
18 Ibid., str. 30.
19 Ibid., str. 32.

Ovaj paragraf mogao bi se opisati formulom Gertrude Stein: »Početi uvijek ispočetka«. Knifer govori o određenim idejama vezanim za genezu njegova slikarskog procesa, ali tako da stalno varira i ponavlja određene rečenične sklopove ili njihove varijante, dodajući nove elemente. Na taj se način sadržaj prvo nudi, ali se odmah zatim u sljedećem koraku poništava. Moglo bi se reći da je ovo što sam opisala da Knifer radi s tekstom, nalik postupku koji će američki pjesnik Ron Silliman, opisujući praksu jezičnih pjesnika (*language poets*) iz sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća, odrediti pojmom *nova rečenica*. Pisanje koje je nazvao sintagmom *nova rečenica* radi s riječima, frazama, rečenicom, paragrafima i tiskanom stranicom kao osnovnim jedinicama. Nova rečenica je parataktička: ona dovodi u pitanje koherentan smisao koji očekujemo i nalazimo u tekstovima, a to znači da nastoji desintaktizirati fraze, rečenice i druge jedinice jezičnog iskaza.[20] S obzirom da su Kniferovi »Zapisi« nastali sedamdesetih godina 20. stoljeća, ove podudarnosti nisu slučajne.

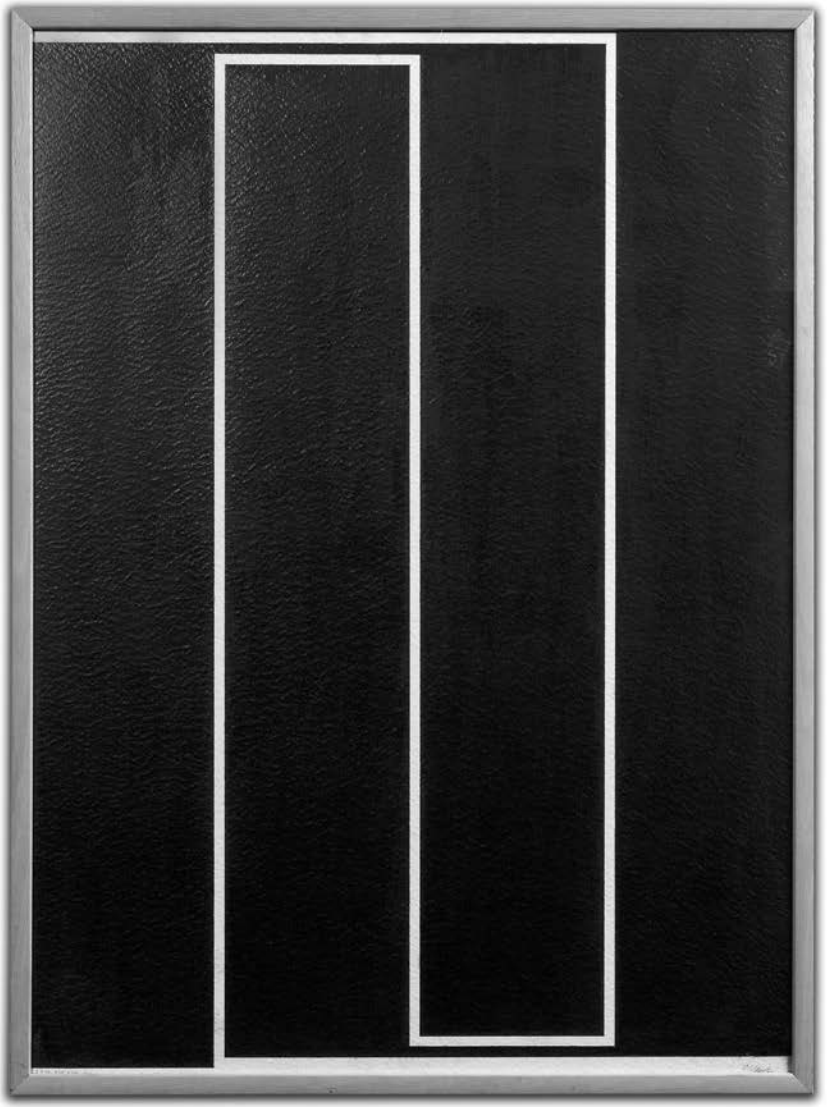
* * *

Tretirala sam »Zapise« Julija Knifera kao tekstove koji se mogu promatrati u okviru vizualnih umjetnosti i u okviru književnih i posebno pjesničkih diskursa. Za poeziju je razmatranje ovih tekstova bitno iz više razloga. Prošireno polje poezije onda može obuhvatiti različite vrste tekstualne proizvodnje, koje su joj inherentne, ali su isključene zbog djelovanja snažne ideologije načela *lirskog* kao temeljne pjesničke kvalitete. Korištenjem ovih tekstova na vrijednosti dobivaju minimalistički poetski tekstovi, koji odbacuju lirsko kao kvalitetu; njihovo je osnovno načelo postupak desemantizacije, koji je u književnosti prokazan i isključen iz korpusa kanonskih pa i nekanonskih djela. Tekstualna praksa umjetnika i radikalnih pjesnika nastajala je u istom prostoru umjetničkog eksperimenta, koji je dovodio u pitanje sve parametre umjetničke i pjesničke produkcije i institucija koje su ih omogućavale i podržavale. Dok su se takvi tekstovi u vizualnim umjetnostima uzimali kao važni artefakti, u poeziji nisu razmatrani. Danas u kasnom razdoblju globalne hegemonije transdiciplinarnosti neophodno je još više proširiti polje književnosti i naročito poezije razmatranjem tekstova kao što su Kniferovi »Zapisi«.

20 Dubravka Đurić, *Jezik, poezija, postmodernizam*, str. 93.

Četvrti dio

Interpretacije slike



Julije Knifer, *(...) 9. VII–5.III (...)*, grafit na papiru, 1986.

Kniferova apstrakcija geste

Preživljavanje, ili kako je meandar sakrio ritual ruke

Mirela Ramljak Purgar

Tekst što slijedi ima svoju povijest u eseju objavljenom 2012. u časopisu *Quorum*, pod naslovom »Događaj slike, trag tijela. Estetika performativnosti u slikarstvu Julija Knifera«. Tom sam se prilikom referirala na tekstove Erike Fischer–Lichte[1] i Richarda Schechnera,[2] te Shoshane Felman.[3] Od proizvodnje identiteta kao »svojeg značenja« u tjelesnim, performativnim radnjama (Fischer–Lichte),[4] preko »performativnog« kao onoga koje uključuje sve — od »činova tijela do stvaranja slika svih svrsta (slikarskog, fotografskog, digitalnog), te pisanja kao takvog«,[5] pa do reinterpretiranja teze Felman o vezi erotike i lingvistike u smislu veze govora i tijela, pa ćemo »tijelo koje govori« (ono koje u performativu znači »činiti: djelovati na sugovornika«),[6] mišljeno izvorno u erotskom smislu, tumačiti kao odnos slobode i granica — krajnji je ishod tog istraživanja bio *mišljenje o slobodi kao ishodu prisile*. Pritom su oba ta elementa bila prisutna u crtežima grafitom koje smo tom prilikom uzeli u obzir. Tada sam konstatirala:

> Možda bi bilo moguće performativnost, analogno Felman, vidjeti kao dijalektičku igru suprotnosti, kao teoretiziranje odnosa konstativnog i performativnog u horizontalama i vertikalama. Ako se ona kod Felman rekonstruira kao retorika zavođenja, kod Knifera »poredak čina« i »poredak značenja« znače odnos slobode i granica. Ako postoji ponavljanje kao figura, ona postoji kao kretanje dijalektike između slobode i granica, kao struktura koja samim svojim kretanjem povlači imperativ pruženosti samo do dopuštenog mjesta. Vrijeme se tako udružuje s prostorom. A bespredmetnost opet postaje predmetnošću. Ono što ostaje jest *proces*. Možda u tome treba vidjeti jedan od zaključaka Shoshane

1 Erika Fischer–Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*; Sarajevo–Zagreb, 2009.

2 Richard Schechner, *Performance Studies, An Introduction*; New York i London, Routledge, 2006.

3 Shoshana Felman, *Skandal tijela u govoru, Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*; Zagreb, Naklada MD, 1993.

4 Erika Fischer–Lichte, op. cit., str. 22.

5 Richard Schechner, op. cit., str. 148.

6 Shoshana Felman, op. cit, str. 22–23.

> Felman da, prema Austinu, svaki jezični čin obvezuje »u najmanju ruku da budemo dosljedni«.[7]

Merleau–Ponty: tijelo, pokret, život, svijet

Ovom bismo prilikom htjeli staviti naglasak na potrebu iskaza slobode utoliko što prepoznajemo u strogosti geometrije slobodu gestualnog rukopisa, pa će, shodno tome, biti izvjesno da ćemo neke od konvencija kritike i teorije o strogosti zacrtanih granica umjetnosti geometrije barem dovesti u pitanje i pokušati dodati one elemente koji bi sugerirali poriv za spontanošću, akcijom i gestom. Tim povodom uzimamo u obzir teoriju tijela kako ju je, u sprezi s teorijom pokreta, 1945. godine izložio Maurice Merleau–Ponty u knjizi pod naslovom *Fenomenologija percepcije*. Pored pokušaja da izbaci mogućnost »induktivnog«, odnosno »kauzalnog« mišljenja, pa psihologijski pristup smetnjama bolesnika (fizički oštećenih dijelova tijela koji onemogućuju odgovarajuću vezu između vizualnog polja i taktilne sfere) zamjenjuje pristupom koji će zahvatiti totalitet tijela i pripadnog svijeta (»Tijelo je naše glavno sredstvo da imamo svijet«[8]), Merleau–Ponty, na primjerima plesa i glazbe (orguljaške), izražava stav o pokretu kao o navici:

> Ono (tijelo) se čas ograničava na geste neophodne za održanje života, i uzajamno postavlja oko nas biološki svijet; čas, igrajući se svojim prvim gestama i prelazeći s njihova vlastitog smisla na preneseni smisao, očituje preko njih jezgru novog značenja: to je slučaj motoričkih navika kao plesa. (...) Na svim ovim razinama vrši ono istu funkciju koja se sastoji u tome da pruža trenutačnim pokretima spontanosti »malo zamjenjive akcije i neavisne egzistencije«. Navika je samo jedan način ove fundamentalne moći. Kaže se da je tijelo shvatilo i da je navika stečena kad je ono pustilo da ga prožme jedno novo značenje, kada je sebi asimiliralo novu značajnu jezgru.[9]

Ponavljanje meandra u bezbrojnim inačicama jest dodavanje novog smisla jednom izumu — u totalitetu, zahvaćajući i tijelo, i objekt i svijet. Tako je i s glazbom: »Odsad muzika postoji sobom (po sebi, od sebe), a sve ostalo postoji njome (po njoj, od nje)«.[10]

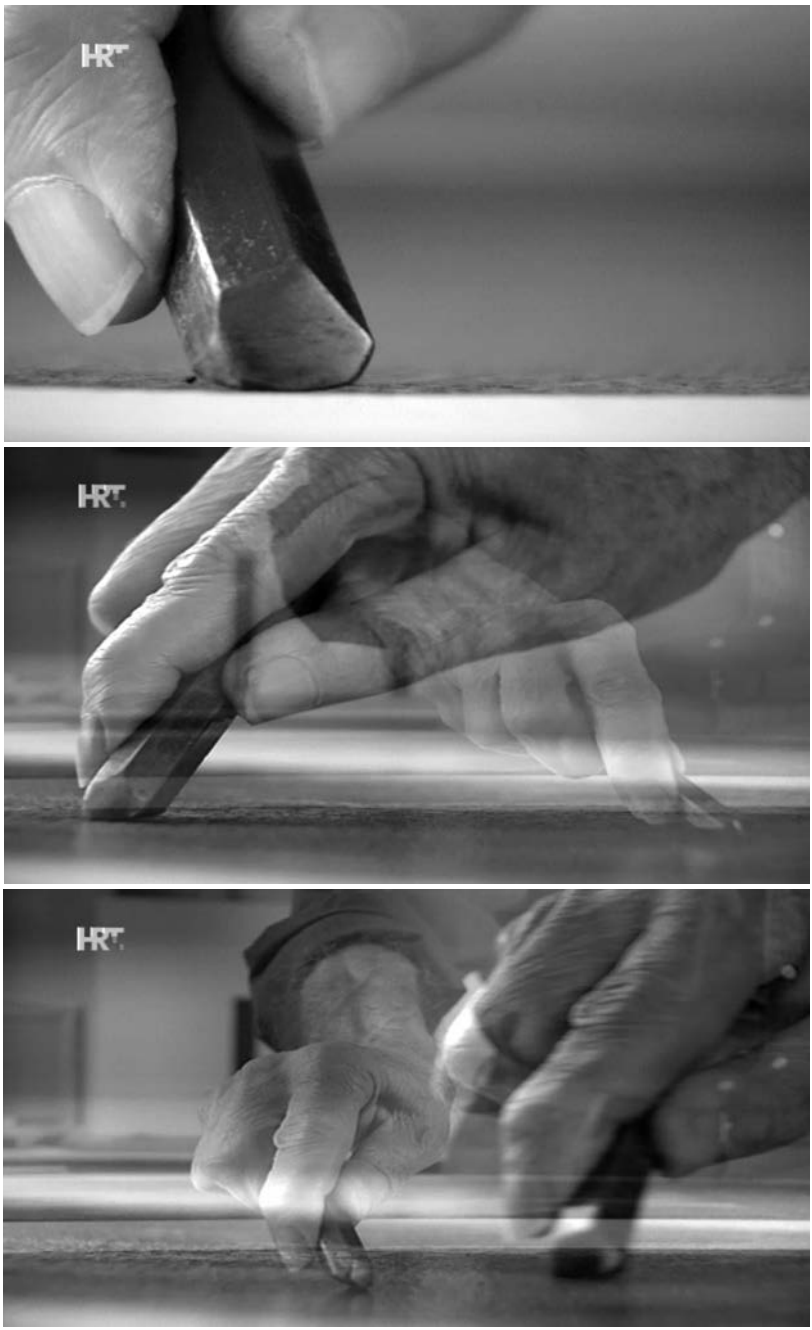
---

7 Mirela Ramljak Purgar, «Događaj slike, trag tijela. Estetika performativnosti u slikarstvu Julija Knifera«; u: *Quorum*, br. 1/2/3, XXVIII/2012, str. 406–408.

8 Maurice Merleau–Ponty, *Fenomenologija percepcije*; Sarajevo, Veselin Masleša, 1990., str. 179.

9 Isto, str. 179–180.

10 Isto, str. 178–179.



Kadrovi iz dokumentarnog filma "Portret umjetnika — Julije Knifer" (2001). Režija: Gordana Brzović; scenarij: Branka Stipančić

Ako nismo vidjeli dokumentarni film »Portret umjetnika — Julije Knifer«, autorica Gordane Brzović i Branke Stipančić, iz 2001. god., nismo vidjeli Julija Knifera nad hrapavim papirom, kako povlači poteze grafitom. Više se ne radi samo o odnosu subjekt/objekt, pa će subjekt prodrijeti u »objekt percepcijom«, usvojivši »njegovu strukturu, dok objekt kroz njegovo tijelo direktno upravlja njegovim pokretima«.[11] Sada se radi o »dijalogu« subjekta s objektom na specifičan način: jer subjekt preuzima »raštrkani smisao« u objektu, i objekt preuzima »intencije subjekta«, raspoređujući oko subjekta »svijet koji njemu govori o samome sebi i instalira u svijetu njegove vlastite misli«.[12] To je ta uzajamna veza Knifera kao tijela umjetnika i tragova njegova grafita na papiru. Događa se »svijet«. Nepodijeljen i sustavan, gotovo nemoguć. Merleau–Ponty nam olakšava: Kniferov početak sklapanja geometrijskih likova s kraja 50–ih godina u jedan apstraktan oblik, nazvan prema grčkome meandru, moguće je vidjeti kao odnos »prvobitnog svijeta« i »stečenih svjetova«: nećemo ponavljati pri komunikaciji s poznanikom sve što smo dotad znali, nego ćemo to, usvojivši ranije znanje, primijeniti u uzajamnom odnosu. Meandri su nužno isti i različiti. Isti, jer je misao dosljedna, misao o slobodi i ograničenju, a različiti, jer je nemoguće misliti i ništa ne mijenjati, ne biti usmjeren prema biti stvari, ideji, životu, svijetu. Postoji, dakle, tvrdi Merleau–Ponty, »svijet misli« — »taloženje naših mentalnih operacija — koji nam dozvoljava da računamo na naše pojmove i na naše stečene sudove kao na stvari koje su tu i nadaju se globalno a da nam pritom nije potrebno ponovno izvoditi njihovu sintezu«.[13] U temelju je inercije apstrakcije zapravo akcija mijenjanja, subverzije: »taloženje«, kako ga imenuje Merleau–Ponty, nije »inertna masa na dnu naše svijesti«, ono je dijelom aktivne svijesti: »Tako je iskustvo uistinu iskustvo samo ako se nastavlja u novom kretanju mišljenja, a mišljenje je situirano jedino ako samo preuzima na sebe svoju situaciju. Bit svijesti jest da sebi stvara jedan ili više svjetova, to jest da čini da pred njom samom postoje njezine vlastite misli kao stvari…«.[14] Knifer je istovremeno u slici i odmaknut od nje. On zna kako će ju završiti, ali se dovršavanje odvija u vremenu, ispunjenom punjenjem oblika meandra. Ni taj novi oblik nije ponavljanje starog, nije nužno ponavljati »sintezu« ako su pred umjetnikom njegove misli, njegova svijest, njegov pokret. Ono što je između njega i slike, crteža, jest »pokretljivost« u Merle-

11 Isto, str. 163.

12 Isto.

13 Isto, str. 160.

14 Isto, str. 161.



Kadrovi iz dokumentarnog filma "Portret umjetnika — Julije Knifer" (2001). Režija: Gordana Brzović; scenarij: Branka Stipančić

au–Pontyjevskom smislu: za njega je »pokretljivost« »originalna intencionalnost«, a u temelju je te teze jedna druga teza: ta da je svijest zapravo bitak, ali »posredstvom tijela«.[15]

Ako nam je postao jasan odnos subjekta i objekta, pa čak i kao totalitet odnosa, neodvojivih jedinica, Merleau–Ponty sada dodaje pojam »projekcije«: »U gesti ruke koja se diže prema nekom predmetu sadržana je referencija na predmet ne kao predočeni objekt, već kao ova veoma određena stvar prema kojoj se projiciramo, naspram koje unaprijed postojimo, s kojom se družimo«.[16] Što ako je tom odnosu dodan trag podizanja ruke, trag plesnog pokreta, trag svesjedinjujuće glazbene partiture izvedene na orguljama? Je li manifestnost svijesti, prvobitno u obliku gledanja i pokreta, sada označena vizualnim znakom, dodana Merleau–Pontyjevoj tezi? Jer, »gledanje i pokret su specifičan način da se odnosimo prema objektima«; taj je odnos iskazan u obliku funkcije, a to je »kretanje egzistencije, koja ne ukida korjenitu različnost sadržaja, jer ih ono povezuje ne stavljajući ih sve pod dominaciju jednoga 'mislim', već orijentirajući ih prema intersenzornom jedinstvu jednoga 'svijeta'«.[17] To je pojmovnik Merleau–Pontyja: svijet, život, pokretljivost, vizualna predodžba, taktilnost. Da li bismo mogli iz ovih iskaza o projekciji izvesti i tezu o nužnoj gestualnosti u slučaju Kniferovih meandara? Energično povlačenje poteza grafita po papirnoj površini možda ima veze sa »spontanošću« o kojoj, u vezi s definiranjem svijesti i njezina odnosa s tijelom, piše francuski autor: »Svijest slobodno razvija vizualne datosti s onu stranu njihova vlastitog smisla, ona se njima služi da izrazi svoje akte *spontanosti*...«.[18] Svijest je, drugim riječima, u vezi s objektom i ako postoji intuitivna spona među njima; u tom smislu »svijest se projicira u fizički svijet i na tijelo«[19] onda kada postoji veza između nje i života, odnosno kada se radi o životu same svijesti, koja život spoznaje, za njim žudi ili ga percipira:[20] ta je svijest zapravo »funkcija« ispod inteligencije i percepcije, nju Merleau–Ponty naziva »intencionalnim lukom«, a on povezuje prošlost, budućnost, okoliš, fizičkost, ideologiju, moral, ukratko sve aspekte koji čine život jednog čovjeka.[21] Specifičnost je tog »intencionalnog luka« da tvori

15 Isto, str. 170.
16 Isto.
17 Isto, str. 169–170.
18 Isto, str. 168–169.
19 Isto, str. 169.
20 Isto, str. 167.
21 Isto.

»jedinstvo osjetila«, podjednako »osjetila i inteligencije«, kao i »osjetljivosti i pokretljivosti«.[22]

Da li je stoga moguće da u intenzivnim kretnjama Julija Knifera grafitom po papiru, s namjerom da se stvori neproziran talog, visokog sjaja i tamnog tonaliteta, dakle neprobojne površine, ograđene jasno definiranim obrisima, ravnim i lomljenim pod pravim kutem, da dakle u tim intenzivnim kretnjama prepoznamo manifestnost misli, artikuliranih potrebom za pokretljivošću, u odnosu na sva svojstva nutarnjeg života čovjeka koji u službi umjetnosti ostavlja intenzivan trag? Ta je »pokretljivost« stoga ključ čitanja njegovih meandara, a ne samo nedvosmislena geometrijska apstrakcija. Ili barem toliko koliko je važna atrofičnost posredovana ponavljanjem istog uzorka. Pojam »spontanog« Merleau–Ponty spominje i uz sintagmu metode »normalne percepcije«: kada specifičan »način života značenja« čini »neposredno čitljivom *konkretnu bit* objekta«, te dopušta »da se njegova *osjetilna svojstva pojavljuju jedino kroz nju*«.[23] I ne samo to: i sam »objekt »kroz tijelo subjekta »direktno upravlja njegovim pokretima«.[24] Odnos je uzajaman između objekta i subjekta, gotovo da objekt postaje značajnijim, jer u njega uviru sva svojstva subjekta, koji bez njega nije u stanju biti, na njega prenosi svoja svojstva, nužno, spontano, životno, povezano sa svime što je za subjekt bitno.

Jackson Pollock: projektivnost i aktivnost

Maurice Merleau–Ponty je svoju knjigu objavio nekoliko godina prije prvih akcijskih platna Jacksona Pollocka: Paul Schimmel, pišući o akcijskoj umjetnosti 1998. godine, u katalogu uz izložbu, ističe mitsku važnost fotografija snimljenih dok je bacao boju po platnu, stojeći na tlu iznad njega, a ne ispred njega. Pored glazbe Johna Cagea, prošupljenih platna Lucia Fontane, destruktivnih platna Shozoa Shimamotoa, Pollock je, tvrdi Schimmel, predstavljao obnovu poslijeratne umjetnosti, u »funkciji djelovanja pri nastanku objekta«.[25] Tada nastaju »performativne akcije« čiji je smisao i cilj bio sudjelovati u »stvaralačkom procesu«,[26] a ne stvaranje nekoga konačnog objekta. Dio je tog

22 Isto.

23 Isto, str. 162.

24 Isto, str. 163.

25 Paul Schimmel, »Der Sprung in die Leere, Performance und das Objekt«; u: *Out of actions, Aktionismus, body art&performance 1949–1979*, katalog izložbe, Museum für angewandte Kunst, Beč, 17. 6. – 6.9. 1998., str. 18.

26 Isto, str. 17.

procesa i spoznajni proces o destruktivnim moćima ljudskog društva i gorak okus zbog »dovođenja u pitanje životnih iskustava u globalnome selu, koje stoji na rubu vlastitog nestajanja«.[27] Nastaju podjednako osjećaj optimizma, kao i praznine, piše ovaj autor, a tema postaje sve više »nastajanje (same) umjetnosti«.[28] Schimmel ne zaboravlja upotrijebiti sintagmu »performativne dimenzije« čina slikanja kod Jacksona Pollocka, koja pak umjetnika vodi od pozicije promatrača do pozicije »aktera, čije akcije su postale njegovom temom«.[29] No, ostanimo malo na činjenici činjenja temom nastajanja same umjetnosti. Čini nam se da je ova ideja o načinu nužnog funkcioniranja umjetnosti projektivne prirode, pa se ponovno prisjećamo Merleau–Pontyja, kada, naime, piše o »funkciji *projekcije*« u tzv. apstraktnom pokretu: »Normalna funkcija (jer uspoređuje bolesnog čovjeka s onim zdravim) koja omogućuje apstraktan pokret jeste funkcija 'projekcije', kojom subjekt pokreta pred sobom udešava slobodan prostor, gdje ono što prirodno ne postoji može uzeti privid egzistencije«.[30] Otuda i »projekti trenutka«, prema kojima se »organizira dani svijet«; čak spominje i »aktivnost subjekta«, koja kao unutarnja postaje izraženom izvana: uslijed potrebe povlačenja »granica«, »smjerova«, »uspostave silnica«, potrebe izvođenja »perspektiva«.[31] Projekti, piše Merleau–Ponty, »polariziraju svijet, i čine da se u njemu kao magijom pojavljuje tisuću znakova koji vode akciju«,[32] a ta funkcija projekcije omogućuje asptraktan pokret, čija je pozadina konstruirana: »percepcija i pokret tvore sistem koji se preinačuje kao cjelina«.[33] Dakle, spominjanje aktivnosti, akcije s jedne, te pisanje o projektivnoj funkciji s druge, približavaju nas Schimmelovoj interpretaciji, nama iz današnje perspektive, već dobro znanoj i podrazumljivoj. No, sada nam se čine bližima riječi Merleau–Pontyja o preuzimanju od strane objekta »intencija subjekta«, kada se oko subjekta raspoređuje »svijet koji njemu govori o samome sebi i instalira u svijetu njegove vlastite misli«.[34]

Tema umjetnosti — proizvodnja umjetnosti same, obrat umjetnikove pozicije u umjetnika–djelatnika–projektanta, apstraktan pokret,

27 Isto.
28 Isto, str. 18.
29 Isto, str. 18.
30 Merleau–Ponty, op. cit., str. 140.
31 Isto, str. 141.
32 Isto.
33 Isto, str. 139.
34 Isto, str. 163.



Hans Namuth, Jackson Pollock u ateljeu, 1950.

koji nastaje na »konstruiranoj« pozadini,[35] govori nešto i o zamišljenom i progresivnom, kao i o zatomljenom i skrovitom. Život i *svijet* — to su konteksti u kojima funkcionira »apstraktan pokret«, koliko god bio razjedinjen između projektivnog i zastrtog. Da li je prekrivanje površine grafitnog crteža samim sobom do potpunog nestajanja traga geste zapravo poništenje toga vitalističkog principa kod Knifera? Schimmel u spomenutom tekstu piše kako je i Pollock brižno izvodio svoje *drippinge*, koristeći one poteze kista koji su tvorili sasvim određene, od umjetnika zamišljene kompozicije, što se razlikuje od predodž-

35 O »pozadini« M.–Ponty piše sljedeće: »Pozadina pokreta nije predodžba koja je izvana asocirana ili povezana sa samim pokretom, ona je imanentna pokretu, ona ga svakog trenutka oživljava i nosi, kinetička inicijacija je za subjekt originalan način da se odnosi na objekt isto tako kao i percepcija«. Isto, str. 139.

be, posredovane fotografijama Hansa Namutha, prema kojoj je stvoren mit o »ritualiziranoj — i još uvijek nekotroliranoj, brutalno direktnoj i eksplozivnoj — kreativnoj aktivnosti«.[36] Doista, način na koji su Kniferovi crteži nastali, njegova intenzivna prisutnost u crtežu povlačenjem ruke u nekom smjeru i ostavljanje traga, prekrivanje tog crteža, te linije, drugom, pa opet sljedećom, to je *action*–crtež Julija Knifera. U tim su linijama i »konstruirani«, eksperimentalni svjetovi, ali i oni proživljeni, posjedovani iz prošlosti i življeni za budućnost, bez patetike, bez istinskog traga, jer je zakriven, zastrt, poništen — u znaku koji ostaje za čitanje, bez ostatka, u meandru. Otuda »virtualna« vrijednost potezâ koji postaju prošlost, a ipak su prisutni kao ostaci akcije. Merleau–Ponty povezuje *virtualno* i *eksperiment*: »Tijelo u normalna subjekta ne samo da se može mobilizirati stvarnim situacijama koje ga privlače sebi, ono se može odvratiti od svijeta, svoju djelatnost usmjeriti na stimule koji se upisuju u senzorne površine, prepustiti se eksperimentima i općenitije situirati se u virtualno«.[37] Sudjelovanje u svijetu tijelom i njegovim pokretima, neposrednim nanošenjem traga sudjelovanja ruke u nekoj radnji, akciji, ima za analogon odbijanje svijeta, eksperiment forme: drugim riječima, potezi grafitom i sudjelovanje tijela su sadržaj, istinski sadržaj, koji puni formu meandra. Merleau–Ponty napisat će kako »oblik nije sredina u kojoj već sredstvo kojim se postavlja sadržaj«.[38] Pritom će misliti na »tjelesni prostor«, ujedno »inteligibilni prostor«, kojega čini »orijentirani prostor«.[39] Sve su ove sintagme vezane uz problem geste tijela u prostoru i sudjelovanje u tvorbi prostora sviješću: on čak piše o »likovima i točkama« kao o »točno određenim bićima«, u slučaju kada se »tjelesni prostor« razlikuje od »vanjskog prostora«, »uvijajući« »svoje dijelove umjesto da ih rasprostre«.[40] Time zapravo daje neku vrst definicije apstraktnog pokreta, jer tijelo kao oblik ima pred sobom »privilegirane likove na indiferentnim pozadinama«, što se sve zbiva »ukoliko je ono usmjereno svojim zadaćama, ukoliko postoji *spram njih*…«.[41] Za istinsku perspektivu, za znanje o poziciji tijela u prostoru, moramo znati »dvostruki horizont«, sastavljen od tjelesnog i izvanjskog prostora, bez kojih »likovi i točke« nisu u stanju biti shvaćeni. Taj horizont je dvostruke prirode kod Knifera: likovi i točke postoje kao trag geste, ali i kao

36 Paul Schimmel, op. cit., str. 18.

37 Merleau–Ponty, op. cit., str. 137.

38 Isto, str. 129.

39 Isto.

40 Isto, str. 128.

41 Isto.

odabrani trag, onaj znaka koji ostaje od geste i pokreta rukom, s jedne strane usmjerenog navikom, a s druge strane životan u prostoru kojim vlada, između subjekta i objekta — posljedice.

Gorgona: anti–postupci i načelo životnosti

Godine 2002. Mira Gattin piše tekst u monografiji posvećenoj grupi Gorgona, koja je postojala od 1959. do 1966. godine. Moguće je povezati njezine riječi s konkretnim pothvatima grupe, poznate po anti–manifestnosti i »oskudnosti«.[42] Naime: »Djelovanje Gorgone bilo je bez buke, bez izdavanja javnih manifesta ili sličnih, najčešće protestnih, ili proklamatarskih formi objava. Konceptualni i mentalni način izražavanja, osim sviješću o njegovoj slobodi, nije bio formalno određen«.[43] Pritom je autorica odredila kako su članovi te grupe shvaćali slobodu: oslobođenu »dnevnih političkih konotacija«, te odredivu samo u privatnom prostoru.[44] Utoliko pomaže da se prizove fragment jednog od radova Grupe, člana — Đure Sedera; on je dvosmislen u označavanju zadatka formulacije projekata »gorgonskog pristupa« osmišljenju »kolektivnog djela«, jer dopušta da ironično–sarkastično–antiformalni pristup formuliranju »kolektivnog djela« suprotstavi »kritičko–racionalnom pristupu«, a taj počiva na razlikovanju Kolektivnog od »individualnog«, pri čemu je »individualno« ono koje svjedoči »o svojoj sudbini, jer i ne može o tuđoj, ako ne želi rizik neistine i iskonstruiranosti«.[45] Iz toga proizlazi da kolektivno djelo nije moguće, pa ipak, na kraju svojega »kritičko–racionalnog pristupa« ispisuje da je Kolektivno djelo moguće (ako postoji zajednički cilj, misli, volja, osjećanja, oduševljenje, program rada). Evo fragmenta:

> Četvrti projekt: Kolektivno djelo je završeno. Izložba je već davno održana i prelazi se na razmatranje mogućnosti drugih važnih pothvata. Vizije: Kolektivno djelo nema lica. / Kolektivno djelo ne zna govoriti. / Kolektivno djelo ne poznaje svoj početak, ima samo kraj. / Kolektivno djelo se ne može predvidjeti kao forma, samo kao nastojanje. / Konačni izgled Kolektivnog djela nije uopće važan.[46]

---

42 Josip Vaništa piše: »Misao Gorgone je ozbiljna i oskudna. Gorgona ne traži djelo ni rezultat u umjetnosti. Ona se definira kao zbir svojih mogućih tumačenja«. U: Josip Vaništa, »Gorgona, bilješke 1961–2000«; u: *Gorgona*, *Protokol dostavljanja misli,* Prva knjiga, Mira Gattin (ur.), Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002., str. 156.

43 Mira Gattin, »Protokol dostavljanja misli«; u: *Gorgona*, *protokol dostavljanja misli*, Druga knjiga (vidi: bilj. br. 42), str. 39.

44 Isto.

45 »Odgovor Đure Sedera na upit je li moguće napraviti kolektivno djelo iz 1963.«, u: *Gorgona*, Prva knjiga, str. 28.

46 Str. 29.

»Kolektivno djelo«, kao neka vrst anti–manifesta načina djelovanja grupe, koji dovodi u pitanje smisao grupnog nastupa, napisano je 1963. godine. Još jedan »nacrt«, ovaj puta Josipa Vanište iz 1961. god., ukazuje na anti–formalni pristup umjetnosti, primjerice, iz »13 instrukcija kako čitati Nacrt«; navodimo tri *instrukcije*: »3. Gorgona je za apsolutnu prolaznost u umjetnosti. / 4. Djela u stanju nedovršenosti prije svog konačnog rezultata ili optičke funkcije ne gube svoju temeljnu sličnost. / 5. Gorgona ne traži djelo ni rezultat u umjetnosti«.[47]

U kojem obliku nalazimo Knifera kao člana grupe? Mira Gattin ističe da je njegova slika temeljena na paradoksu, jer ne postoji »ni progres ni evolucijska transformacija«, sve je moguće nazvati »beskonačnom anaforičkom repeticijom: uslijed nemogućnosti određenja početka i kraja. Upravo zbog mogućnosti reverzibilnog kretanja, kao i nevažnosti smjera u odnosu na sam tok, ne postoje ni početak ni kraj, dakle ne postoji ni konačno«.[48] Ako je riječ o ponavljanju, moguće je prisjetiti se Merleau–Pontyja i formulacije »navike«, ovdje shvaćene kao temelja oblikovnog postupka Julija Knifera: ponavljanje obogaćuje, dodaje »novo značenje«, nakon što je obuhvatilo prethodno iskustvo (pokreta, akcije). S druge strane, ono je siromašno, skrutnuto, svedeno na minimalno, gotovo okrutno jednostavno. U ovom kontekstu mogli bismo se prisjetiti i gestualnih tragova Marijana Jevšovara, prije svega slike akrilikom: *Premaz okera; Premaz plavog; Premaz smeđeg* iz 1979.[49] Tako bi izgledali tragovi grafita Julija Knifera da ih nije ograničio, da ograničenju slobode nije dao još jedan konačniji oblik. Jer gesta, primjetna na Jevšovarovim slikama (poput crteža), nije dokazom afirmacije slobode u neposrednosti i spontanosti ostavljanja traga: taj je trag zgusnut i zbit, samo su mu granice otvorene, jer ne postoji okvir, osim papira, pa tragovi izviru iz cjeline, pridaju joj dimenziju pokrenutosti i nedovršenosti.

Da li bi se i to slikarstvo moglo supsumirati pod misao Mire Gattin o radu Josipa Vanište: da on, kao ipak dominantna figura grupe, razvija specifičnu »tišinu«, kako bi od buke okoliša pobjegao u »izolaciju misaonosti«.[50] No, bismo li mogli u svim ovim anti–postupcima otkriti načelo životnosti i pripadnosti svijetu: dopuštaju li programatski spisi Vanište i Sedera iz doba Gorgone, usporedivi s oskudnošću naslikanog kod Jevšovara i Knifera, takvu blasfemiju da ih nazovemo životnima? Povezujući u sintagmu »umjetnost i život«, kada je pokušala otpisa-

47 Josip Vaništa, »13 uputa za čitanje Nacrta«; u: *Gorgona*, Prva knjiga, str. 9.

48 Mira Gattin, »Protokol dostavljanja misli«; u: *Gorgona*, Druga knjiga, str. 42.

49 U *Gorgona*, Prva knjiga, str. 94.

50 Mira Gattin, op. cit., str. 40.

ti ono što bi Gorgoni bilo strano, a to je »društvena kritika«, Gattin zaključuje: »[Gorgona] Nije htjela promijeniti život ili društvo, njezin smisao mogao bi prije biti nazvan oniričkim stremljenjem skladu«. Prije se radi o »romantizmu« svojevrsne »nostalgije«, pa će autorica pisati o društvenim okolnostima, argumentirajući bezstilnost, a ipak internacionalnu pripadnost suvremenosti članova grupe. Ponavljanje ili navika, kako ju je odredio Merleau–Ponty, osigurava iskru životnosti i u interpretaciji Mire Gattin: »Ako je umjetnost potisnuta, to jest dovedena do ruba nepostojanja i šutnje, sama činjenica da se o umjetnosti govori poprima značenje namjernog prekoračenja. Tko ne posustane, i tko se nastavi služiti njezinim jezikom, do izvjesne se granice stavlja izvan moći neumitnosti. Umjetnost opstaje unutar zadovoljenja anticipacijom, barem donekle, buduće slobode«.[51] Julije Knifer nije otvarao granice transponiranjem različitih obrisa oblikâ koje je jasno određivao, on je prostor slobode vršio silovitim pokretima ruke i punjenja papira potezima: oni sami nisu imali granice, premda su bili samo popunom — oni su bili manifestno izvođenje vlastitih misli pred samim sobom i to samo u prisutnosti sebe samog.

Projiciranje: između progresivnog i spontanog

Moguće je, dakle, naći životnost i u anti–formi i strogoj oskudnosti jezika Gorgone, no pokušajmo izvesti tu dvojnost temeljem sintetiziranja ispisanog prema Merleau–Pontyju. Neki su tekstovi Kniferov meandar nalazili u kontekstu »napredne umjetničke pojave« »što je sa sobom nosila destrukciju niza mitova građanske estetike«.[52] Taj atribut »progresivnog« na izvjestan je način neprispodobiv gorgonskoj umjetnosti, no ono što je pritom važnije jest da tada nastaje jedan od polova koje je moguće razlučiti iz Merleau–Pontyjeve analize veze pokreta, svijeta i projiciranja. Naime, moguće je razlučiti nekoliko »stupnjeva« te veze, s naglaskom na pojmu »projiciranja«. Nakon što prihvatimo da je *meandar* ponavljanje, kao dodavanje smisla, kao autorefleksivni postupak, istovremeno širenje u svijet, te tako uvijek nova »sinteza«, nailazimo na nekoliko značenja pojma projiciranja. Prvo: »taloženje« mentalnih operacija dijelom je »aktivne svijesti«, a ona se konstituira kao uvijek »novo kretanje mišljenja«, koje pak uvijek »preuzima na sebe svoju situaciju«. U toj analizi vidim *progresističko* svojstvo svije-

51 Isto, str. 44.

52 Nena Dimitrijević, »Gorgona — umjetnost kao način postojanja«; u: *Gorgona*, Mira Gattin (ur.), Druga knjiga, str. 67.

sti, iz kojega proizlazi bitno — aktivno poimanje iskustva. Drugo: »projiciranje« je proces, jer uključuje postojanje u odnosu spram »veoma određene stvari«, komuniciranje s njom, a mogli bismo dodati i upravo spomenuto »*kretanje* mišljenja«, dio aktivne svijesti. Potom, treće: čin ili proces projiciranja pridaje svijesti svojstvo izražavanja »spontanosti«: tu vidim neposrednu suprotnost prvom zaključku, iskazanu u opreci *progresivno/spontano*. I, konačno, četvrto: svijest se projicira i »u fizički svijet *i* na tijelo«. U tome vidim način da s onu stranu vlastita smisla »vizualnih datosti«, kako to ispisuje Merleau–Ponty, prepoznamo dvije, također unutar ove posljednje podjele ispisane, izvedenice: odnos svijesti spram *fizičkog svijeta* vidim kao odnos spram društvene stvarnosti i vlastite djelatnosti u toj stvarnosti u funkciji njezina mijenjanja, dok u odnosu spram *tijela* prepoznajem vizualni eksperiment i apstraktni pokret bez izrazite svrhovitosti. Nije potrebno dvojiti kojoj izvedenici smo skloni pripisati Kniferove crteže grafitom. Pritom treba prihvatiti svojstvo pripadnosti svijetu u onom smislu u kojemu, primjerice, Nena Dimitrijević, gorgonsku djelatnost vidi i kao bavljenje svakodnevicom, u smislu odabira »pojava i događaja« koji su se »nekom kvalitetom izdvajali iz sfere običnog i razumnog, logičnog i predvidivog«, odnosno »intervencije« su se sastojale u 'aproprijaciji' »pojava i situacija koje su zadovoljavale gorgonski kriterij«.[53] Tako gledajući, gorgonska je svijest bliska onoj koju analizira Merleau–Ponty, kada određuje tzv. »intencionalni luk«, ili »funkciju« svijesti koja povezuje sva *stanja, svojstva* i *vremena* koja određuju totalitet svijesti. Kniferov je meandar time i kretanje na putu od tijela do slike i nazad, dakle, prema tijelu, ali i prema svijetu, sudeći prema brojnim bilješkama koje je ispisao, imajući uvijek ispred sebe misli o svijetu i sebi u njemu. Dakle, kod Knifera prepoznajemo i vezu svijesti s fizičkim svijetom, ali ne u progresističkom smislu.

Merleau–Ponty u nastavku na definiciju »intencionalnog luka« kao spoja svih svojstava koja čine život čovjeka dodatno ga određuje kao tvorbu »jedinstva osjetila«, podjednako »osjetila i inteligencije«, kao i »osjetljivosti i pokretljivosti«. Prije toga će svijest odrediti kao život svijesti koja »život spoznaje, za njim žudi ili ga percipira«. U svojem tekstu o »Geometriji Gorgone«, premda ističe »mišljenje« članova grupe »u geometrijskim oblicima izvan tradicija povijesnog konstruktivizma, geometrijske apstrakcije i poslijeratnog neokonstruktivizma«,[54] Ješa Denegri od Knifera očekuje izvjesno manifestiranje zakonitosti

53 Isto, str. 67.

54 Ješa Denegri, »Geometrija Gorgone«; u: Ješa Denegri, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj, Geometrijske tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, sv. 2, Split, Logos, 1985., str. 37.

slijeđenja pravilnosti svojstvenih geometriji. On piše: što se »forma čini vizualno pročišćenijom ona će biti značenjski kompleksnijom«,[55] ne osporavajući pritom »metafizičnost značenja« kao konvencije govora o Kniferovoj umjetnosti. Naprotiv, uz Marijana Jevšovara, drugog od ukupno trojice slikara grupe Gorgona, Denegri piše o geometrijskom nesavršenstvu njegovih slika, u ime »odstupanja poteza ruke od egzaktnosti tehničke izvedbe«.[56] »Nesavršenost slobodnog poteza«, karakteristična za Jevšovara, nama se čini, prisutna je i u Kniferovim crtežima, tek naknadno prekrivenima drugim nesavršenim potezima, jednih preko drugih, do kompaktne, neprozirne plohe. Knifera ovaj autor smješta u »rano postenformelno vrijeme«, vrijeme postslikarske apstrakcije i apstrakcije »tvrdih rubova«, Yvesa Kleina i Piera Manzonija.[57] Zanimljivim mi se čini da, analizirajući tzv. »umjetnost građenja«, autor posiže za definicijom konstruktivizma Nauma Gaboa (*The Constructive Idea of Art*, iz 1937. god.), koji »dijelove vizualne umjetnosti, kao što su linije, boje i oblici«, ne definira kao »apstraktne znakove«, nego su »oni izravno i organski povezani s ljudskim čuvstvima...«.[58] Nešto ranije u tekstu također se referira na »čuvstvenost«, koja uz »spiritualnost« supostoji u geometrijskim oblicima uz racionalnost, na primjerima inauguratora apstrakcije, Maljeviča i Mondriana.

S druge strane, dvojeći o prirodi apstraktnog, pripisujući američkom apstraktnom ekspresionizmu »referencijalnost« (»Sve egzistencijalne poetike u umjetnosti u osnovi su referencijalne i nikada posve apstraktne...«), Zdenko Rus, pored djelovanja u egzistencijalnom prostoru, u takvoj, gestualnoj apstrakciji, vidi »stvarni efekt nečeg konkretnog«, svojstven »opredmećenoj konkretnoj tvorbi« apstraktne, geometrijske, konstruktivne slike.[59] To »konkretno« odnosi se podjednako na trag materije, kao i na neposredno pokazivanje »vitalno–tjelesne biti«, zapravo »prirode, ljudske prirode«.[60] Jesmo li sada nešto bliže vitalističkoj logici projekcije svijesti prema objektu–tijelu i svijetu kod Julija Knifera? Podjednako u slučaju kada stroga geometrijska apstrakcija dopušta »osjetilnost«, kao i kada apstraktni ekspresionizam ima veze s prostorom izvan slike, neposredno vezan uz »prirodu« (život, svijet).

55 Isto, str. 41.

56 Isto, str. 45.

57 Isto, str. 41.

58 Isto, str. 9.

59 Zdenko Rus, »Relativni pojam apstraktnog«; u: Zdenko Rus, *Apstraktna umjentost u Hrvatskoj. Slikarstvo, egzistencija, apstrakcija*; Split Logos, 1985., str. 63 i 64.

60 Isto, str. 64.

* * *

Možda je Zdenko Rus čitao Udu Kultermanna, a možda je Udo Kultermann čitao Merleau–Pontyja. Zašto? Jer i Udo Kultermann, poput Rusa dvadesetak godina kasnije, piše o jedinstvu »prirode i života u svojim sebi svojstvenim ritmovima«, kao sasvim specifičnom okolišu za ljudsku djelatnost u obliku umjetnosti. Premda je Rus pisao o »ljudskoj prirodi«, pisao je i o informelnoj hrvatskoj umjetnosti u kontekstu reminiscencije i na sasvim prirodni okoliš, kao na onu referencu koja je ljudskom rodu omogućila da umjetnost prati i doživljava unatoč njezinim radikalnim mijenama. Tako je i Udo Kultermann 1970. godine, u knjizi *Život i umjetnost*, umjetnost usporedio s etnografskim artefaktima,[61] a umjetnika sa šamanom, između ostaloga i zato što je djelovanje umjetnosti u novom kontekstu šezdesetih godina 20. stoljeća vidio kao grupno djelovanje, u okviru kojega umjetnik, ne proizvodeći objekte, »samoga sebe zalaže, (i) aktivira ljekovite oblike ponašanja u drugima«.[62] Možda je znakovitije usporediti pisanje Kultermanna s Merleau–Pontyjem: naime, za Kultermanna je život ono »sveobuhvatno, ono što razumijemo kao ukupnost realiteta naše egzistencije koji se odnose na čovjeka«,[63] a zajednicama umjetnika upravo je cilj stvoriti »totalni, sveobuhvatni, univerzalni život«;[64] s druge strane, Merleau–Ponty se zalaže, nasuprot »kauzalnom« mišljenju, za ono koje »svoj predmet uzima u stanju rađanja, onakav kakav se pojavljuje *onome tko živi*«, kako bi »pronašao *totalan bitak subjekta*«.[65] Uzmemo li u obzir oba ova stajališta tada je *konkretnost* o kojoj piše Zdenko Rus moguće razumjeti kao analogiju filozofskom mišljenju: »dublja funkcija« »vitalne osnove subjekta, onoga *otvaranja svijetu*« kod Merleau–Pontyja,[66] mogla bi se dovesti u vezu s Kultermannovim davanjem važnosti nesvjesnome (pogleda zadirućeg »dublje u konstante ljudskoga«) u okviru viđenja umjetnosti kao kontinuiteta, ili, još konkretnije, viđenja suvremene umjetnosti kao analogne tzv. praformama [Urformen],[67] pretpovijesnim tragovima ljudske kulture. Nasuprot »kulturi« i »inteligenciji«, radilo bi se o »vokabularu veli-

61 Udo Kultermann, *Leben und Kunst, Zur Funktion der Intermedia*; Tübingen, Verlag Ernst Wasmuth, 1970., str. 9–10.

62 Isto, str. 13.

63 Isto, str. 8.

64 Isto, str. 12.

65 M. M.–Ponty, op. cit., str. 150.

66 Isto, str. 146.

67 U. Kultermann, op. cit., str. 8.

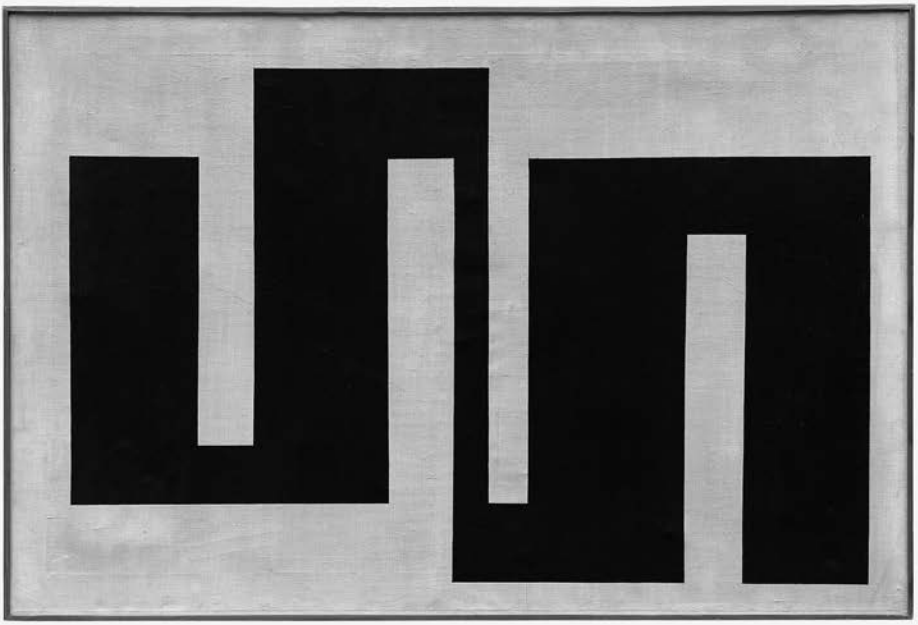
kih vitalnih sadržaja, seksualnog instinkta, osjećaja smrti, fizikalne ideje o zagonetki prostora«, kako Kultermann citira Salvadora Dalíja iz 1934. godine,[68] a te sadržaje pomnije autor imenuje odnoseći se spram nasuprotnih dosega suvremene civilizacije: s jedne su strane »masovna ubijanja ljudi, milijunsko pritvaranje ljudi«, »psihičko i fizičko ograničavanje«, a s druge je strane »jedna nova ljudska vizija, kako je iskazana u pojmovima kao što su ljubav, mir, cvijeće, djeca, sloboda, uzajamna pomoć...«.[69] Bitno je pritom napomenuti kako je Knifera u ovdje navedenom kontekstu tek dijelom moguće svrstati u šamane, ali svojim sudjelovanjem u projektu Gorgone, bez potrebe da se to javno obznanjuje, sasvim sigurno sudjeluje u (životnoj) projekciji svijesti kako je vidi Merleau–Ponty.

Kultermannovoj teoriji umjetnosti šezdesetih oduzeli bismo kolektivno (premda Seder zadaje zadatak definiranja mogućnosti kolektivnog djela), a dodali bismo intenzivnu projekciju na tijelo i svijet. Je li ritualno povlačenje poteza grafitom (jer se radi o ponavljanju — i to, na kraju, nevidljivom, prekrivenom) moguće svrstati u prakse tijela o kojima piše Udo Kultermann? Svakako je dijelom odgovoreno podsjećanjem na Merleau–Pontyja, kad je riječ o navici, koja je projektivne prirode, jer uvijek prethodnome dodaje novi svijet i značenje. No, jedan od odgovora moguće je naći kod samog Kultermanna, kada naglašava važnost »zaista proživljenog« [das wirklich Erlebte] u suvremenom kazalištu ili performansima i akcijama. »To može i moralo bi ići tako daleko da činjenje filma, slike, hepeninga — mijenja život onoga koji ih čini. Oblikovanje kao proces, čiji smo samo rezultat dosad zvali umjetnošću, u stanju je djelovati na život«.[70] Je li si Julije Knifer otvorio svijet prema novim svjetovima tako što je njegova umjetnost preživjela (»opstala«), »anticipacijom, barem donekle, nekog stupnja buduće slobode«, kako to ispisuje Mira Gattin na kraju svojega inspirativnog teksta, možda je zaista moguće vidjeti ne u muralima, ne u akcijama ili serijama slika, nego u radu na crtežima, onako kako je to činio dok je dopustio da ga snima kamera. Premda je živio aktivni život svijesti, ono što je ostalo jesu geometrijski oblici i dokument o tome kako su oni nadživjeli procesualnost geste.

68 Isto, str. 10.

69 Isto.

70 Mira Gattin, *Protokol dostavljanja misli*, str. 44.



Julije Knifer, *Meandar 1*, ulje na platnu, 1960.

Autentičnost, (re)produkcija, ritual

Kniferov *Meandar* kao forma egzistencije: psihoanalitički pristup

Mirjana Klepić

Pretpostavka ovog istraživanja analogna je Benjaminovom čitanju povijesti kao teksta, pri čemu se značenje nadaje kroz povijesnu dimenziju, dakle tek naknadnim upisivanjem u simboličku mrežu.[1] Pokušat će se ponuditi prijedlog jedne takve oznake, odnosno značenja koje će nužno biti okrnjeno, utoliko što neće moći prići potpunosti holističkog spektra unutar kojeg sam Knifer izjednačava življenje s umjetničkim djelovanjem. Međutim, iako redukcionistička,[2] interpretacija je uvijek nužna za bilo koji pokušaj, kako suvremenog tako i nekog budućeg utemeljenja značenja i značaja. Dakako, ova će interpretacija koliko god bila *en détail*, biti elaborirana na način koji će nastojati opravdati u kojemu i zašto upravo u tom detalju je nužno promatrati jezgru kôda što je omogućio uvjete pojave *meandra*. Fokus studije će stoga biti svojevrsna mentalna anamorfoza, pri čemu će se iz nekoliko različitih motrišta, osobito psihoanalitičkog,[3] pristupati pitanju na koji način naizgled *zatiruće* interpretacije Kniferova djela svjedoče uvjetima pojavljivanja *Meandra*, te koliko upravo pojava meandra već u sebi sadrži navlastito iskrivljenje. Naslov rada indicira putanju kojom se pritom krećemo; ponudit će se moguć odgovor o pitanju autentičnosti *stvaralaštva* samog, ne njegova finalnog produkta. Štoviše, zalagat ćemo se za tezu da konačnosti u tom pogledu nema.[4] Nadalje, u vidu (re)pro-

1 Slavoj Žižek, *Sublimni objekt ideologije*; prev. Nebojša Jovanović, Dejan Kršić, Ivan Molek. Zagreb, Arkzin, 2002, str. 185.

2 Osobit meandrirajući učinak jezika igra se svojom pojavom na rubu semantike; proizlazi ideja stvaranja, nužnost ponavljajuće forme i njezino konačno skupljanje kao *pro*–dukcija: *re–pro*–dukcija: *re*–dukcija.

3 Psihonalitički pristup rijetko pristupa ontologiji slike, osim kada se direktno referira na Lacanovu *fazu zrcala*, no ono što ćemo preispitivati jesu procesi koji omogućuju stvaralačke manifestacije kao rezultate djela.

4 U nastavku: *Prema tome, umjetnik je umjetnik kada je u potrazi za onim što ga čini umjetnikom, a to što ga čini umjetnikom upravo je njegova potraga. Umjetnik je uvijek umjetnik u nastajanju, a nastajanje je projekt s neizvjesnim ishodom, traganje određeno neodređenošću.* Preuzeto iz: Zrinka Božić Blanuša, *Iz perspektive smrti, Heidegger i drugi*; Zagreb, Plejada, 2012, str. 206.

dukcije će se pokušati ponaći autentičnost autorskog djelovanja, posve idiosinkrazijski odnos spram života umjetnika, kako njega samog, tako i onih koji su u nazočnosti njegovih manifestacija.

Opus nikad nije sâmo djelo: ono je zasigurno i aktualizacija djela od strane promatrača, svojevrsna reaktualizacija susreta djela s djelom (činom) svjedočenja djelu. Autor, djelo i mi pripadamo istoj potrazi na putovanju čiji cilj se ukida (dijeli, grana) svakom novom asocijacijom, budući da se na taj način multiplicira. Ipak, Knifer nas vodi u reprize, izazivajući mogućnost interpretacije njegova djela uopće, a zazivajući etimologiju interpretacije kao one koje se širi između. Upravo ta mogućnost (razmjensko–komunikativnog) polja, topos je ritualizacije u svojem izvornom obliku, no s bitnim pomakom — autorskom intencionalnošću. Knifer stvara intencionalno. Interpretacija njegova djela se također vrši intencionalno. Pitanje o konačno svjesnoj i izravnoj intenciji u nastavku ostavljamo otvorenim.[5] Ipak, kako razlučiti segmente koje koristi interpretator, ukoliko su opipljivi jedino kao meandrirajući? Svijet jezika jest svijet koji je diferencijalan, ali kanit ćemo matricu sastavljenu od parova pojmova, između kojih postoje vrlo suptilne ali istovremeno ključne razlike, oblikovati u sinkronicitetu. Neki od njih su: pisani dnevnik — slikani meandar, kinetizam — inercija, opsesivna kompulzivnost kao nagon za re–produkcijom — predanost i ustrajnost, te događaj razlike unutar produkcije i ritual kao repeticija.

Tumačenje dolazi naknadno, no Knifer nas neumoljivo vraća na *samu* abecedu, markirajući tako izvor (meandar) koji za posljedicu ima sebe sama. Onkraj puke tautologije, čini se kako Kniferov tekst u formi *mono–graphea* repeticijom rezultira osobitim semantičkim zasićenjem.[6] Do paroksizma doveden simptom sam sebe ukida. Preopterećenje je u tom smislu, ironično, put do čišćenja — prazne plohe.[7] Hrpa značenja je ništa negoli drugo ime za gubitak značenja, iznenadno

---

5 Žižek predlaže jednu od mogućih definicija nesvjesnog: »to je *forma misli čiji ontološki status nije status misli*, to jest, forma misli izvanjska misli samoj...« Vidi: Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, str. 37.

6 Psihološki fenomen uslijed kojega se neprekidnim ponavljanjem jedne te iste riječi ukida značenje. Riječ postaje besmislena. Dolazi do zamora u živčanom sustavu mozga, posebice za riječi koje imaju jedinstvenu primjenu. Takozvana *leksička reprezentacija* kao spona između riječi i njezina značenja počinje otkazivati ukoliko se riječ uzastopno ponavlja, što rezultira temporalnm gubljenjem značenja.
Vidi o tome: http://www.mnn.com/lifestyle/arts–culture/stories/say–a–word–over–and–over–and–see–what–happens. Također, ponavljanjem smještenim izvan vremena, sinkronijom Označitelja, Žižek primjećuje kako se u jednom elementu događa koagulacija, premošćuje se linearan slijed kontinuiranog vremena. Vidi: Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, str. 191.

7 Uzgredno, Knifer platno priprema višestrukim premazima bijele boje, takoreći potencirajući punoću *ničega*.

čišćenje scene; ono je upravo prazno mjesto početka potrage za značenjem u svojemu pozitivnom, konstruktivnom određenju. Potpuno otvoreno polje za upis tako rezultira novim početkom, svojevrsnim ponovnim uspostavljanjem te veze lišenom bremena vremenitih naslaga, atemporalnom re–produkcijom, što uostalom i jest svrha rituala.

Prethodni dojam o djelu se događa i uzrokuje potragu za onim *zašto?* No, Knifer takoreći paralizira odmak u elaboraciju inzistirajući na istom anti–panlogističkom motivu koji pulsira u formi nemogućnosti konačne interpretacije. No, je li se zaista moguće potpuno odvojiti od *ideje* meandra, kada ih je naposljetku i sam Knifer tako imenovao?[8] Jedan od ciljeva u psihoanalitičkom pristupu latentnim mislima (snovima) jest razotkriti zašto poprimaju upravo takvu formu,[9] ne baviti se prodorom do *sadržaja.* Teza ovog rada je kako nabačaji značenja na površinu meandra nisu ničim opravdani ali su, tim više, posve razumljivi. Hermeneutika je inercija samog jezika. U tom pogledu, moguće je pretpostaviti kako se dovođenje meandra na površinu platna odvija na način *rada sna* — procesa transformacije latentnog u ono manifestno. *Prima facie*, činjenica da je prilaz latentnom moguć samo na manifestan način govori u prilog tome da se mogućnost djela nalazi *u dolasku* pred platno, bilo autora ili promatrača, a ne u pokušaju dekodiranja pretpostavljenog sadržaja *iza* površine platna. Kniferov *asketizam* forme, umnožavanjem onoga što je u himbi istovjetno, identično, rezultira o–graničenošću kao poticajem za elaboracijom *ideje* meandra. Vrijeme se ovdje pojavljuje kao razarajući koncept kojemu je taj atribut istovremeno poticajan i konstitutivan.

Otkuda na taj način opetovan ritual u samom izvođenju meandra — zaista jednog, ali ponovljivog *motiva* kako u praktičnom tako i psihološkom obliku koji iznalazi svoje brojne manifestacije jednog djela/života? Žižek govori o »paradoksalnom statusu *vjerovanja prije vjerovanja*, gdje subjekt vjeruje, a da to i ne zna...«.[10] Nastavlja kako je naše »vjerovanje već materijalizirano u izvanjskom ritualu; drugim riječima, vjerujemo nesvjesno...«.[11] Na tragu ove teze, pitamo se kakva

8 S druge strane, »radikalna kontingentnost imenovanja implicira nesvodiv rascjep između Realnog i modusâ njegove simbolizacije (...) sâmo Realno ne sadrži nikakav nužan modus svoje simbolizacije«. Vidi: Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, str. 138. Imenovanje možda jest arbitrarno, no njegovi efekti nipošto nisu. Ono naprosto umrtvljuje sve ono što bi taj *morfé* mogao biti, ne dovodeći pritom Realno objekta u odnos ekvivalencije s njegovim mjestom u jeziku. Imenovanje takoreći pretpostavlja nužnost za prostorom neobjašnjivoga.

9 Ibid., str. 27.

10 Ibid., str. 64.

11 Ibid., str. 68.

je intrinzična potraga na djelu kod Knifera u iskustvu materijalizacije meandra i ostvaruje li se pritom kakav višak čega, koji mora biti pretpostavljen za užitak? Ako je objekt želje jezgra koja se opire svakoj simbolizaciji,[12] nije li vid ustrajnosti pokušaj doznake Imena, tom nemogućem uvjetu Realnog,[13] čija je jezgra užitak? Neće se smjerati pokazati što je u toj slici više od nje same, osim samog viška kao pozitivnog određenja prazine, još manje što je iza nje osim praznine, ali će se pokušati pokazati kako je ona rezultat označavanja upravo mjesta, poprišta, scene te nemogućnosti.

Ponavljanje u tjelesnom i materijalnom gestusu prati mogućnost uvjeravanja kako ono što činimo jest rezultat vlastite slobodne odluke. Ta vrsta repetitivnosti odlikuje još jedan fenomen, a to je (opsesivna) kompulzivnost — ona se pojavljuje kao emergentna, jedino pod uvjetom zaborava (ili nemara, u obliku banalnosti) koji pak otvara mogućnost da se događaj pripiše vlastitoj odluci i omogući njegovo ponavljanje — repeticija. U izvjesnom smislu taj je gestus svojevrsni autorski akt (akt u svojoj dvoznačnosti: kao činidba i kao ogoljenje); kao određeni pokušaj restitucije inherentne inerciji kompulzivnog automatizma. Ponavljanje kao banaliziranje sadržaja, pokušaj je anesteziranja potrage koja je parazitska utoliko što inzistira na značenju. Javlja se gotovo kao samoumirujuća gesta, koja u svakoj narednoj amplitudi fingira potenciju značenja. No, kompulzivnost ovdje ne treba biti shvaćena kao patološka tvorevina, koliko idiosinkratičan način organiziranja bijega od patologije same.

Ujedno i frojdovski nagon smrti (koji je maska simboličkog) naznačuje kako je »ljudski psihički mehanizam podređen slijepom automatizmu ponavljanja s onu stranu potrage za ugodom«, ali isto tako kako ga je »nemoguće dokinuti te jedino što preostaje jest da ga se integrira u *modus vivendi*«.[14] Ritualizirano djelovanje onkraj pukog zadovoljstva nadaje osebujno zadovoljstvo polučeno djelovanjem koje je na formalnoj razini suprotno zadovoljstvu. Višak užitka je prirođen formi samoj, međutim »inverzija odnosa cilja i sredstava mora ostati prikrivena, jer je ona uvjet mogućnosti užitka«.[15] Realni predmet nikada nije direktna

12 Ibid., str. 16. Simbolizacija kao ona koja pokušava premostiti jaz, u Kniferovu se djelu sasvim neposredno pojavljuje u formi meandra i meandrirajućeg prostora između.

13 »Realno prethodi simboličkom poretku (...) naknadno je njime strukturirano (...) Simbolizacija je proces koji umrtvljuje, iscrpljuje, cijepa puninu Realnog živog tijela, ali Realno je i strugotina, ostatak procesa simbolizacije, suvišak koji joj izmiče i kao takav proizvod same simbolizacije. (...) Realno je istovremeno pretpostavljeno i uspostavljeno simboličkim (...)« (Ibid., str. 229.).

14 Ibid., str. 18.

15 Ibid., str. 121.

artikulacija želje, ali je pozitivan uvjet nastavka naše potrage za njezinim ostvarenjem. Kod Knifera je ona ustrajna utoliko što je isti motiv interpeliran konstituirati želju za antislikom i apsolutnom slikom u formi slike same.

Ako je, kada govorimo o smislu života i smisla *u* životu kao djelovanju, zaista riječ o pretpostavljenome nepremostivom jazu, a koji se pojavljuje kao konstitutivna ne–mogućnost, i to je ponovno njezino pozitivno određenje, onda je tajna koju tražimo ne što je tajna te jezgre, nego na koji se način ona oformljuje. Zanima nas pojavnost same nepremostivosti, artikulacija njezina entitetnog manjka. Analogno tome, označavanje jaza ne mora biti s/misleno, kako bi bilo efektivno: ta oznaka će možda samo dodatno učvrstiti barijeru kojom se odvaja od jaza, ali će bilježiti njezin topos. Paradoksalan status ovog manevra je da moramo pretpostaviti postojanje praznine za neprobojnost koje tražimo dokaz. Apsolutni proboj bi kvalitativno značio ukidanje distance koja nagon čini mogućim u njegovom ostvarenju i samu anihilaciju kako praznine, tako i potrage (u životu). *Sam proces traženja stvara objekt koji ga uzrokuje*.[16] Nemogućnost cilja je, iako protuintuitivno, *Ime* same potrage.

Što se tiče Kniferovih dnevnika, koje on naziva »banalnima« — postavlja se pitanje može li dnevnički format uopće i biti nešto drugačije od banalnog, ili možda prikladnijeg sinonima: svagdanjeg, prostog? Možda Knifer probada šav koji okamenjuje značenje dnevnika ne bi li prikrio goruću želju za smislom što je jedan od fragmenata koji dnevnički oblik pretpostavlja. Atribuiranjem *banalnog* dnevniku, svojevrsnim paradoksalno asketskim pleonazmom, možda upućuje na to da više od same banalnosti ne treba ni tražiti, jer je upravo ta potraga već ono pronađeno? Ironija dakako leži u tome što je mogućnost potrage homologna neprihvaćanju ove teze na formalnoj razini. Ali, nesvjesno (prema Lacanu) upravo jest »želja koja se artikulira u samom jazu koji razdvaja formu od njezina sadržaja, u autonomiji forme«.[17] Knifer svojim dnevnicima interpelira, izaziva sam jezik na upis njegove vlastite banalnosti, neodređenosti i nedostatnosti u konačnom kazivanju, nemogućnosti čistog objektnog (meta)jezika, ali upravo stoga što ga ta obmanjujuća forma pozitivno određuje.

I, premda su antidnevnici vrsta banalne eksplikacije, otjelovljenja protoka vremena i žive u antagonističkoj simbiozi s njegovim slika-

16 Ibid., str. 217.

17 Ibid., str. 253.

ma, događa se nešto onkraj puke dijalektičke sinteze, naime zajednički upit o svrhovitosti. Fetišističko poricanje koje omogućuje ustrajavanje onkraj (samo)spoznavanja, nešto je što otpočinje ritualno vrijeme koje, kada se pojavljuje u svakodnevnom životu, prelazi u performativno vrijeme suočavanja sa svakodnevicom.[18] Dnevnicima se označuje prešutan mandat koji se pojavljuje samim njihovim nastankom, njihovom pojavom u svijetu — mandat potrage svojeg značenja pozivom Označitelju. Apsurd odgovora (koji nikada ne dolazi, osim u formi istog pitanja) omogućuje temelje repetitivnosti, na neposredan način pozitivno materijalizirajući nemogućnosti jezika samog.

S kojeg mjesta Knifer živi kao umjetnik; pod okriljem kakvog pogleda kreće ususret vlastitoj subjektivizaciji? Gdje se pojavljuje Kniferov život *u* djelu, kakva je njegova strategija ikoničke retorike u životu umjetnosti, jedinstvena umjetnost življenja u procesu stvaranja sebe kao subjekta? Obrazloženje odnosa između subjekta i subjektivizacije nudi Žižek koji tumači kako je taj odnos prije svega antagonističan. Sredstvima »subjektivizacije«, subjekt (pret)postavlja postojanje simboličke mreže koja mu omogućuje iskustvo svijeta kao smislenog totaliteta, a ujedno i lociranje njegova mjesta, odnosno, identifikaciju s mjestom u simboličkom prostoru... Na taj način je čak i susret s nečim kaotičnim transformiran u smislen narativ. Kontrapunkt procesu subjektivizacije, susret s dijelom realnog u svojem besmislu, unatoč tome, nije »proces bez subjekta«, već subjekt sam. Subjektivizacija je tako ultimativni obrambeni mehanizam protiv subjekta.[19]

Ono što Knifer postavlja u svijet (proizvodnja meandra) je oblik samopromatranja. Postav kao takav se ostvaruje jedino u dijalogu, u odmaku. Knifer se takoreći udvaja ne bi li ostvario pogled *drugoga*. On paradoksalno *postavlja* prije negoli sebe uključuje u postav:

> (...) osjetilni je svijet za samosvijest neko postojanje, koje je međutim samo *pojava* ili razlika, koja *po sebi* nema bitka. Ta suprotnost njezine pojave i njezine istine ima samo istinu za svoju bit, naime jedinstvo samosvijesti sa samom sobom; ono joj mora postati bitnom, tj. ona je žudnja uopće. Svijest kao samosvijest ima odsada neki udvostručeni predmet, jedan, neposredan, predmet osjetilne izvjesnosti i opažanja, koji je međutim za *nju* označen s *karakterom negativnoga*, i drugi, naime s*amu sebe*, koji je istinita bit i isprva postoji samo tek u

18 Radikalno Kniferovo nabacivanje riječi u formi meandra, meandriranje smislom, meandrirajućim okaminama, biljezima meandra obilježava njegovo navlastito *izvođenje* života.

19 Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*; New York, Routledge, 1992., str. 165.

> suprotnosti s prvim. Samosvijest se u tome prikazuje kao kretanje, u kojem se ta suprotnost ukida, i u kojem za nju postaje njena jednakost sa samom sobom.[20]

Takva jednakost koja se postiže u *dolasku na platno*, podsjeća na sličnosti onome kako je Freud definirao nagon: kao »kružno kretanje koje polučuje zadovoljstvo u opetovanom promašaju dostizanja objekta, a čiji se krajnji cilj podudara s putanjom prema cilju«.[21]

No, pokušajmo sve spomenuto podvesti pod zajednički nazivnik i dovesti do krajnjih konzekvenci. U središtu psihoanalitičke kinetike nalazi se žudnja. Za odgovore na pitanja na koji se način ona misli, kako se utjelovljuje, o mogućnostima njezine manifestacije i nusproduktima njezine opstojnosti možemo se obratiti nekolicini autora. Blanuša se poziva na prepoznavanje Judith Butler onoga što određuje Hyppoliteovu definiciju žudnje, naime, njezin negativan princip.[22] Kako ističe Butler, govori se o namjeri »da se izbjegnu ranjivost i nihilizam pozitivnog bića čineći od tijela, koje je konačno, izraz negacije odnosno slobode i moći stvaranja«.[23] Blanuša se, također, elaborirajući žudnju kao poriv za značenjem, oslanja na Nancyevo mišljenje te iz njega izdvaja kako je

> žudnja tako istodobno težnja za značenjskim ispunjenjem i znak udaljenosti značenja odnosno znak njegove udaljene prisutnosti. (...) Međutim, značenje je manjak, nedostatak, praznina koja generira žudnju. Njezina moć je moć negacije — odvajanje subjekta od samoga sebe iz čega slijedi otkriće da njegova istina, vrijednost i kraj leže negdje drugdje, premda je on sam to drugdje koje ne prestaje otvarati procjep (...) strahom i nemirom.[24]

Opće je mjesto kako umjetnost nerijetko biva produktom svojevrsne nelagode, nemira, nespokoja, tjeskobe. Tjeskoba kao neimenovani, bezuzročni, bezobjektni strah, kao pojmovno otuđenje, kao neman koja mijenja samu gustoću zraka, koja onemogućava disanje, progovara nijemo i opće, kao stanje svjesnosti o smrtnosti. Ona je totalna utoliko što materijalizira nemogućnosti punine života samog. Tjeskoba u lakanovskom smislu je rezultat subjektova približavanja,

---

20 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologija duha*; prev. Milan Kangrga. Zagreb, Naklada Ljevak, 2000, str. 115., citirano u: Zrinka Božić Blanuša, *Iz perspektive smrti*, str. 34–35.

21 Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*, str. 47.

22 Z. B. Blanuša, *Iz perspektive smrti*, str. 70.

23 Judith Butler, *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth–Century France*; New York, Columbia University Press, 1987., str. 85, citirano u: Božić Blanuša, *Iz perspektive smrti*, str. 70.

24 Jean–Luc Nancy, *The gravity of Thought; prijevod: François Raffoul*. New Jersey, Humanities Press New Jersey, 1993., str. 31–33, citirano u: Božić Blanuša, *Iz perspektive smrti*, str. 201.

prevelike blizine objektu — uzroku želje.[25] Ulozi su nepremostivi: prodorom u jezgru (*realnog*) imamo *Ništa* za izgubiti, a bez toga Ništa, kao pozitivno određujućega, nemoguće je organizirati vlastiti užitak. Gubitkom *ničega*, jasno, gubimo *sve*. Slijedom toga, tjeskobu ne možemo imenovati, izravno je pripitomljavati jezikom i riječju; no takva nemogućnost nije pripadajuća isključivo tjeskobi. Naličje ovog stanja je smrt sama kao ona koja se, suprotno tome, ne može iskusiti, koliko god se, ponajprije u djelima umjetnosti, pokušava reprezentirati (kao samoumirujuća gesta).

Misliti smrt znači i trenutno se paralizirati, odmaknuti, pokušati promatrati tu mogućnost apsolutne nemogućnosti. Iskustvo smrti nije moguće, otuda tako opsesivna navala na granicu koja ju dijeli od života i integrira u konačan život. »Kao krajnja točka ljudske egzistencije, kao granica koja razdvaja život od smrti, a pritom participira u onome što razdvaja, smrt se može smatrati s jedne strane konstitutivnim aspektom ne–bitka, a s druge sastavnim dijelom života«.[26] Posve protuintuitivno jezičnom principu po kojemu zasnivamo mišljenje, a koji se bazira na organizaciji i klasifikaciji oprečnosti, idealiziranoj polarizaciji koja ne dopušta stapanje suprotnosti,

> ...smrt treba ugraditi u život... Smrt na taj način prestaje biti izvanjski prijeteći događaj, a kao sastavni dio naše egzistencije postaje prazninom u odnosu na koju sami sebe definiramo. To unutrašnje ništavilo nije ništa drugo doli prostor razlike... I, kao što objašnjava Ireton, bez toga bismo bili čisti identitet, unaprijed određena fiksirana bića, umjesto egzistencije — potpuna esencija.[27]

U cilju daljnje eksplikacije pokušajmo učiniti konstruktivnu digresiju osvrćući se na atmosferu, ugođaj koji je prisutan pred Kniferovim platnima. Unatoč tome što je autor kanio izbjeći trenutke prispodobljavanja veze između egzekucije na platnu i moguće derivacije njezine ideje, možemo govoriti o pokretljivosti na razini gotovo *pan*senzoričke integracije. Nešto je arhaično u ovoj dvokomponentnosti. Izmjena crnih i bijelih ploha ilustrativna je za dnevne (*dnevničke*) mijene, vremenski ciklus, kozmički ciklus. Aluzija mijene u domeni neumoljiva ritma, međutim, gotovo da se događa po učinku instantnog utiska, pečata, istovremene paralize i pune potencije vremenske jedinice — singularnosti. Vrijeme je, *sensu stricto*, proliferacija trenutka. Kodifikacija vibracije

---

25 Žižek, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, str. 107.

26 Sean Ireton, *An Ontological Study of Death: From Hegel to Heidegger*; Pittsburgh/Pennsylvania, Duquesne University Press, 2007., str. 2, citirano u: Z. B. Blanuša, *Iz perspektive smrti*, str. 43.

27 Z. B. Blanuša, *Iz perspektive smrti*, str. 71.

koja i jest i nije prisutna nadaje se u gotovo kontemplirajućem modusu. Kroz ovu aleju zaokreta jediničnosti prolazimo vrlo sporo, u trajanju, no ipak progresija u svakom smislu je isključena utoliko što se slika događa kondenzirano. Ona je djelatna kao zgusnuta potentnost, kao *limes* vitalističke pokretljivosti. Ne govorimo o fabularnoj kauzalnosti, nego upravo suprotno, o mogućnostima radikalne negacije kauzalnosti. Ne govorimo ni o patetici simbola koja maskira krajnju trivijalnost. Sraz između kozmičkih asocijacija, simbolizma i trivijalnosti, neuskladiv plan na jednome nepostojanom planu jest *meandar*.

Od kuda ga gledati? Uključi li se vremenski suputnik u motrenje meandra, nemoguće je poantirati kraj i početak meandra. Ciklus je *već* oduvijek *bio* otpočet. Sekvenca naizmjeničnih površina ne ostvaruje se u linearnom slijedu; ona takoreći implodira u vlastitu površinu, pretendira ukopavanju u slojeve svoje površine. Ona vrši borbu za *o*–stajanjem, ne *po*–stajanjem iz impetusa manične životne potrage. Strogo govoreći, meandriranje se događa *u* mjestu. Ono je pretenzija *stasisa*, prekida kružnog gibanja, naime postizanje pulsiranja cikličnosti: stalna radijacija — *omen*. Sekvenca, fabularnost, opisljivost se može gledati pokretljivošću *pogleda*; meandar, pak, njegovom sedativizacijom. Beskrajnost u tom ponavljanju, u ustrajnosti oka u tom smislu prkosi našim navadama traženja razvojnih linija, konzekvenci, uzroka i učinaka. Divergencija dvaju polazišta, naime fizičkog meandra i meandra kao derivacije pogleda stremi ukrižanim smjerovima, no događa se kao neodložna hibridna konvergencija, spoj različitih planova bivanja u kojem se pohranjuje senzibilitet susreta kroz element povlaštena motrišta.

No, ne prizivamo li možda odveć pretenciozno nekakvu esenciju onkraj očite inertnosti spomenutog susreta? Nije li to ujedno i indikacija onoga što se pri svakom susretu događa; svojevrsno odlaganje prostih činjenica, upis značenja pod himbom *razotkrivanja* značenja? Stanje *pogubljen*osti je u ovom kontekstu opće, ali ono se pojavljuje ne kao manjak, već njegovo rješenje. Upiti su pokretači *par excellence*. Značenje, s druge strane, petrificira potragu i zbog toga mu je čisti užitak posve oprečan.

Na mjestu žudnje smo abnormalno nezasitni u dohvaćanju granica vlastitih mogućnosti. Sve što meandar implicira jest kako je granica reprezentacije žudnja sama. Žudnja je ujedno i generator reprezentacije. Optika našeg oka je kadra kadrirati, nekmoli komadati, trgati tragove datosti.[28] Ukidanje te sposobnosti, potpuna uronjenost u tkanje ovoga

28 Slika pretpostavlja određenu suspenziju ostatka realiteta, uspostavljanje granice unutar konteksta, posve direktno *u–živ–ljavanje*.

svijeta je konačno smrt. Život ju želi hipnotizirati; želi ju integrirati bez posljedica. Žudi biti totalan, sadržavati svoju radikalnu negaciju,[29] a da nije sam negiran. Živimo u modusu patvorenosti, u prispodobi granice, inscenirajući onostranost te granice prekoračenjem koje anulira svo daljnje kretanje. Reprezentaciju smrti izmještamo u objekte, predočavamo je s distance, jer ju je neposredno nemoguće iskusiti. Ironično, žudnja nas neprekidno *nagoni* da se to iskustvo reprezentira. Knifer dodiruje tu granicu, izaziva ju da se pojavi oljuštena od svojih patvorina smisla, značenja, bivanja. Čini to tjeskobnim inzistiranjem u samom centru vrtloga. Prekoračenje granice koje uključuje igru sa smrću ne pomiče, dapače, utvrđuje ju posve transparentnom ovojnicom koja otkriva zamku reprezentacije. Riječ je o (životnom) projektu, naime načinu na koji se on otjelovljuje sa svim svojim pretpostavkama i u svim svojim proturječnim implikacijama.[30]

Konačno, na tragu Žižekova čitanja Lacana možemo pokušati meandar postaviti kao prostor između simptoma i sublimnog. Ako je »sublimni materijal neuništivo i nepromjenjivo tijelo — *tijelo unutar tijela* koje preživljava i opstoji s onu stranu fizičkog trošenja, uvijek podržano jamstvom nekog simboličkog autoriteta«,[31] ili u ovom slučaju simboličkog mandata — umjetničkog djelovanja, sublimni objekt je »pozitivni, materijalni objekt uzdignut na nivo nemoguće Stvari. Proizlazi da su svi napori za artikulacijom metaforičkog značenja možda samo pokušaj da se pobjegne užasavajućem *učinku Stvari svođenjem na simbolički status*, nametanjem stanovitog sadržaja (...) samo značenje je ono što zakriljuje užasni učinak prisutnosti Stvari«.[32] U prisilnoj opreci sublimnog i sublimacije tako naslućujemo kako je potonja okrnjeni produkt naknadne narativizacije.

S druge strane (*strane Drugog*),

> simptom je formacija čija sama konzistencija implicira određeno ne–znanje subjekta. Subjekt može »uživati u svom simptomu« samo ukoliko mu njegova logika izmiče — a mjera uspjeha subjekta u interpretaciji simptoma je upravo njegov rasap. Simptom dakle otkriva određeni rascjep, asimetriju, neravnotežu

29 *Nesvjesno* ne poima negaciju, ne zna za nju, korijenski je potiskuje.

30 Meandar je put oslobađanja *u* okovima forme, ne *od* njih. On perzistira ne hineći negativno oslobođenje ili odricanje kao put slobode. »...'transcendentalnom' definiramo inverziju kojom subjekt doživljava svoje radikalno ograničenje [činjenicu da je okovan u granice svoga svijeta] kao svoju konstitutivnu snagu [apriorna mreža kategorija koje strukturiraju njegovu percepciju realnosti]« (Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, str. 299.).

31 Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, str. 101.

32 Ibid., str. 104.

— nedostatnost koju treba ukloniti, ali koja je i konstitutivni moment na način da mu se značenje konstruira retroaktivno. Ono potisnuto se vraća iz budućnosti. Dakle, simptom nije samo šifrirana poruka, to je istodobno i način na koji subjekt organizira svoj užitak, zato ga se teško lišava i po uvidu u njegovu logiku funkcioniranja.[33]

Simptom je na izvjestan način brisanje praznine amalgamacijom značenja, ali i istovremeno markiranje njezinih *ispražnjenih* koordinata. »Simptomi su *besmisleni* tragovi, smisao kojih se konstruira retroaktivno«.[34] Simptom je »jedinstvena, 'patološka', označiteljska tvorba, spojnica užitka, inertna mrlja koja se ne može uključiti u kolo diskursa, u mrežu društvenih veza, no koja je istodobno njezin pozitivan preduvjet«.[35] Simptom kao stvarna jezgra užitka opstaje kao višak i vraća se kroz pokušaje da se pripitomi,[36] i proizvede interpretaciju.

Knifer traga za značenjem u nijemoj slici,[37] on pronalazi *užitak u odustajanju*[38] od potrage za (jezičnom) smislenošću. On interpelira Simboličko na način Realnog[39] (u okviru onoga *realnog* simptoma): manjkom, prodorom, prekidom, besmislom. Ukrižavanje ova dva momenta protjerava sublimno »s onu stranu načela zadovoljstva«, ali ostvaruje *jouissance*: višak užitka u procesu simbolizacije, omogućuje prodor do jezgre Realnog. No, ovdje se događa udvostručeni proces: nije li *meandar* (ponovno) u službi onoga koji interpelira[40] nas promatrače (ostale subjekte),[41] te manjkom bogatstva forme poziva na dozna-

33 Ibid., str. 49.

34 Ibid., str. 86.

35 Ibid., str. 110.

36 Ibid., str. 101.

37 Nijemost kao takva je izuzetno osjetljiv moment susreta; ona *vrišti* sve ono što *pogled ima* potenciju reći, progovarajući tako našu tjeskobu.

38 Što jest lacanovski *object petit a* (Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, str. 118.), koji je praznina koja funkcionira kao objekt — uzrok želje (Ibid., str. 221.).

39 »Realno ne može biti ispisano, ali možemo locirati mjesto te nemogućnosti. (...) Realno je *ništa do* ta nemogućnost svog vlastitog ispisivanja« (Ibid., str. 233.).

40 »Proces interpelacije — subjektivizacije je upravo pokušaj da se pobjegne, izmakne toj traumatičnoj jezgri putem identifikacije: preuzimajući neki simbolički mandat, prepoznavajući sebe u interpelaciji, subjekt izbjegava dimenziju Stvari« (Ibid., 243–244.). Ne izlaže li nas Knifer ovdje našem (množini našeg i njegovog) *Pogledu*? »Umjetnik bez izlaganja svoga djelovanja (i svoga djela) nije ništa. On jest po tome što se pojavljuje među drugima i za druge. Ako identitet jastva postulira drugog kao nužnost, onda umjetnikov identitet takvo što iziskuje još i više. Izlaganje je njegov bitak kao bitak koji je uvijek već s drugima i za druge« (Z. B. Blanuša, *Iz perspektive smrti*, str. 206.). Ritual tako još jednom konotira socijalnu sponu.

41 »Kada je subjekt suočen s enigmatičnim Drugim, treba shvatiti da je njegovo pitanje Drugome istovremeno i pitanje samog Drugog« (Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, str. 240.). »Subjekt je odgovor Realnog (objekta, traumatične jezgre) na pitanje Drugog« (Ibid., str. 243.).

ku značenja, u konačnici na nemogućnost odgovora?[42] Slika je to koja stimulira i pokreće *tijelo* samog *pogleda*, uključuje vrijeme (promatranja); petrificirajući kontingenciju, ona figurira diskurs u nastajanju.

U izvjesnom smislu, pomak se odvija analogno onome što Žižek uočava kao pomak od Simboličkog prema Realnom kod Lacana u drugom i trećem[43] od tri razdoblja njegova učenja. Naime, u prvom razdoblju simptom je nesimboliziran imaginarni trag kojemu analiza naknadno dodjeljuje značenje. U drugom razdoblju simbolički poredak nameće subjektu traumatski gubitak, svojevrsnu kastraciju, pri čemu se završna faza analize odlikuje spremnošću subjekta da prihvati simboličku kastraciju kao cijenu koju treba platiti za pristup svojoj želji. Treće pak razdoblje obilježeno je velikim Drugim s traumatskim središtem; teorija fantazme izlazi na kraj s tom traumatskom jezgrom pa je završni trenutak analize *prolazak koz fantazmu*, ne njezina simbolička interpretacija, nego iskustvo činjenice da fantazmatski (očaravajući) objekt samo popunjava prazninu, manjak u Drugome.[44]

Ne nalazi li se upravo u toj transgresiji prema jezgri Kniferov pulsirajući meandar? Paradoks sublimnog se sastoji u jazu koji dijeli pojavne objekte od iskustva Stvari–po–sebi, a koji je nesavladiv. Međutim, sugerira se kako upravo u sublimnom objektu možemo iskusiti samu tu nemogućnost. Putem samog neuspjeha reprezentacije možemo dobiti nagovještaj istinske dimenzije Stvari–po–sebi.[45] Konačno, nije li upravo proživljavanje i preživljavanje manjka u simboličkom ono što okrunjuje prolazak kroz fantazmu?[46]

Monumentalnost Kniferovih meandara i hipnotička prikovanost na upis značenja koja nas magnetizira upravo je ključna manifestacija nemogućnosti dosega konačnog značenja koje se pojavljuje kao jezički cilj po inerciji. Ali, ako ne možemo dosegnuti *konačno* koje pretpostavlja progresiju, možda smo na putu dosega više parcijalnih, dijakronijskih,

---

42 No, što ako je nemogućnost odgovora samo *nemoguć* odgovor sâm? Ako je odgoda upisa značenja dimenzija budućnosti koja je kao takva upisana u proizvedeno djelo, ona tu dimenziju ostavlja otvorenom. Svaki susret s meandrom tako je Scena iste *meandrirajuće* ritualizacije. Proces traženja stvara objekt koji ga uzrokuje; ne čudi zato kako se sama pojavnost meandra događa u istovremenoj dvostrukosti: prostor između crnih ploha meandra je također meandar — njegova negativna slika. Ovisno o fokusu ono što omogućuje objekt postaje međuzamjenjiv objekt sâm putem konverzije u okviru vizualnog paradoksa; udvostručenjem sebe samog postiže se ekvilibrij radikalnog jedinstva (od *jedan*).

43 Nemogućnost iščitavanja obilježava prolaz od simboličkog ka realnom registru (Žižek, *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*, str. 23.).

44 Slavoj Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, str. 181–182.

45 Ibid., str. 271.

46 Fantazma se ovdje vidi kao jezgra užitka koja blokira daljnje kretanje interpretacije (ibid., str. 109).

ritmičnih elemenata — oznaka, nagovještaja forme Kniferova *modusa operandi*... To je razlog zašto je ritmičnost njegova izvođenja meandra sljedeće na što se osvrćemo. Sam Knifer kaže kako njegovi crteži nisu autoportreti, nego beskonačan niz istih ritmičkih pomaka. Zaključuje kako redoslijed u tom ritmu nije bitan. Uistinu i nije ukoliko se radi o jednom tonu, odnosno nemoguće ga je precizirati. Kretanje je pretpostavka ritmičnosti[47] — no ono kao da traje simultano. Učinkom kojim se istovremenost partikularnih elemenata u zbroju nadaje s kvantitativnim viškom u kognitivnim znanostima objašnjava se emergencija i intencionalnost (samo)svijesti. Svijest se denotira kao interkonektivitet među različitim elementima. Iako je moguće pretpostaviti kako čisto ponavljanje odlikuje bezvremenitost,[48] gdje aktualna konstelacija izravno sadrži prethodnu, ova različitost je moguća i među istovjetnim elementima, naime za Deleuzea je promjena fundamentalno stvar vremena, sama relacija je mjesto te promjene koja se zbiva u vremenu i omogućuje elementarnu razliku. Možda je suvišno podsjetiti da su, ne slučajno, u imaginarnom odnosu dva elementa komplementarna, dok je simbolički odnos uvijek diferencijalan[49] — odnos koji se sastoji u razlici prema suprotnom elementu.

Međutim, Knifer je ipak nadomak stanovite kvalitativne ahistorizacije meandra: ponavljajući uvijek istu formu *u* i *na* djelu, on meandar izbacuje iz bitne vremenske odrednice/progresije: mono–ton se dobiva koagulacijom *Istoga*. Istovremeno, u kontrapunktu tome, simultanim je komponiranjem svojih dnevničkih zapisa potpuno historizirao (polifonizirao) ponavljanje na način kronike banalnog sadržaja, bilježeći čak i dnevne vremenske dionice. Ako je apstrakcija inskripcija koncepta koja se događa kao punktualna, a koju ostvaruje u stvaranju meandra, onda on deskripciju čini vidljivom u svojim dnevnicima. Ova dihotomija u–pisa i o–pisa zaziva Derridaov osvrt na trag kao odsutni dio postojanja i element postojanosti znaka. Znak sadrži trag onoga što *ne znači*, svog binarnog para. Takva nemogućnost apsolutnog, nemogućnost potpune prezencije, nemogućnost potpunog odsu-

47 Ritmičnost ima vibrirajući efekt. Tišina, s *druge* strane, je *potpuno* prazno mjesto; uvjet mogućnosti upisa, nevidljiv naboj koji se implodira u kinetizam i kao takav nemilosrdno potentniji od ritma. Prodor u egzistenciju kroz isprekidanu petlju kojom se ritam i manjak ritma prožimaju nužan je modus kretanja ritma samog.

48 Freud nesvjesno smješta izvan vremena (vidi: Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, str. 190).

49 Definicija pojma se vrši kao diferencijacija u odnosu na mnoštvo ostalih pojmova unutar mreže. Bilo bi interesantno postaviti tezu o tome kako se iza samog čina ponavljanja *istoga* hini određena demijurgijska sklonost ka postavljanju mreže koja bi radikalizirala kontingenciju izbora Imena, diferencijalnost svela na minimum — gdje se relacija kao uvjet mogućnosti diferencije odvija u *Ime* identiteta.

stva, definira sam znak. On pak određuje mogućnost dekliniranja kako značenja tako i odredišta. Nestalnost i pomutnja su upravo ključne odrednice Kniferovih dnevničkih upisa i zapisa. Kniferov iskaz kako je »apsurd oblik slobode«, prema Makoviću,[50] govori o tome kako je cilj bio beskonačnim ponavljanjem postići apsurd (slobodu). Predlažemo blisku, ali suprotnu tezu da se beskonačnim ponavljanjem u formi apsurda pokušava oljuštiti život do elementa koji će se predstaviti kao egzistencijalno smislen utoliko što će uključiti potragu za smislom i/ili značenjem samog apsurda i nepodudarnosti.

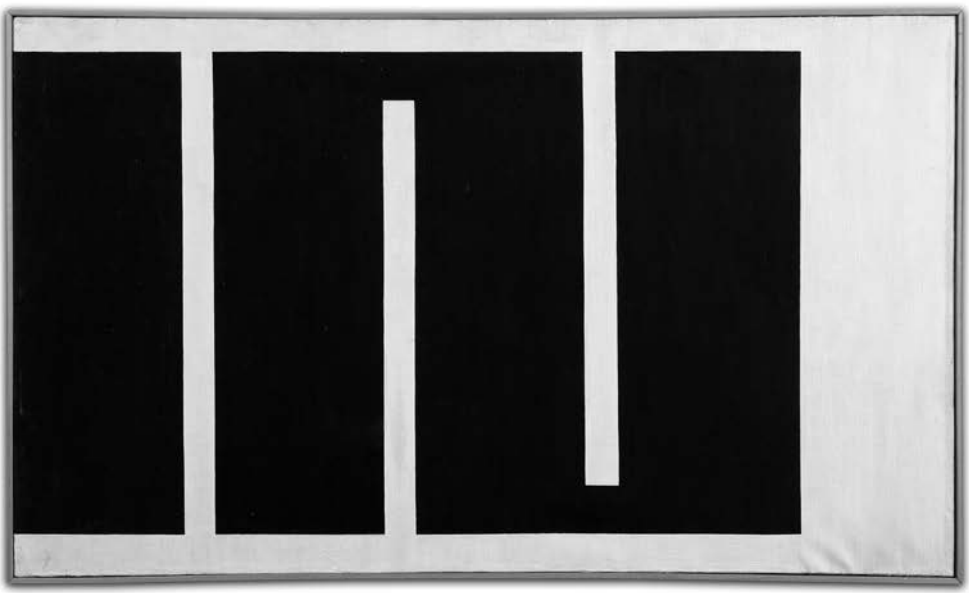
Ritualno inzistiranje na jednom motivu ukazuje na određeni *imago* koji prethodi procesu nastanka djela, pretpostavlja scenu unutar koje je moguća intervencija inskripcije ne samo na površinu, nego i same površine. Knifer djeluje na način kognitive anamorfoze — breme vizualnih utisaka i njihovu nestalnu prirodu kretanja opetuje do zasićenja koje, paradoksalno, djeluje kao brisanje značenjskih i povijesnih naslaga i pritom perpetuira kontingenciju spone simboličkog i realnog kao apsurd. Automatizam ponavljanja ovdje se događa kao odgoda rasapa svijeta, odnosno života u svijetu. Tek upisom apsurda u formi kontingencije (iako gotovo demijurgijske himbe), dobiva se pozitivno određenje jaza, objektifikacija *manjka u smislu*. Ritual je, paradoksalno, upravo uvjet mogućnosti otvaranja novog svijeta, pre–poroda kojemu subjekt svjedoči; prag transgresije onkraj zadanih preduvjeta ovoga i sada, gdje se razlika ostvaruje u Ime identiteta. Prostorno–vremenska ekstenzija Kniferova bivanja se odvija u meandru: puka racionalistička determinacija bi oduzela od sveukupnosti životnog iskustva koje se nalazi na samom rubu onoga vani i onoga unutra. Knifer tu granicu čini manje vidljivom, jer ona nije samo pitanje topologije, koliko ritmičnosti dviju površina i ostalih, samo uvjetno rečeno, dihotomija. Ona postaje vizualno disanje.

Ako je »subjekt striktno korelativan svojoj vlastitoj nemogućnosti, njegova je granica ujedno i njegov pozitivan uvjet«.[51] Opus koji je nakon Knifera ostao omogućuje naša navlastita putovanja kroz tu granicu, koja je za njega prekoračena. Markirajući uvijek isto mjesto potrage, uvijek isti meandar, uvlači nas u vrtlog umnoženih Moebijusovih vrpci uslijed čega smo prisiljeni uporno pokušavati doznačiti stabilnost značenja, ishodišta, nužnosti i svrhe, prepisujući meandar. Takva neumoljivost, pod krinkom interpretativne žudnje, zatire sebe samu kao

50 Zvonko Maković, Julije Knifer; Zagreb, Meandar & Studio Rašić, 2001.

51 Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, str. 279.

vitalistički impuls, pokušavajući zaboraviti vlastiti polarizirani negativitet — gubitak srži što ga otpočinje. Život kao potraga za smislom, ili život kao potraga u smislu? Naposljetku, jaz Meandra svjedoči o tome kako su upravo te titrajuće nepostojanosti sadržaj života samog.



Julije Knifer, *Kompozicija 62–63*, ulje na platnu, 1963.

Intimnost, repetitivnost, zavođenje

Čitanje Knifera u perspektivi Sennetta i Baudrillarda

Ines Lukin

Uvod

Ovaj rad bavi se analizom anti–slike kroz tri pojma za koja smatram da obuhvaćaju njezine temeljne motive, a to su *intimnost*, *repetitivnost* i *zavođenje*. Za razliku od umjetničkog stvaralačkog procesa unutar tradicionalnog slikarstva, polazišni pojmovi za interpretaciju anti–slike ne mogu se smjestiti u diskurs filozofije slike, a da pritom taj pokušaj ne izazove određenu nelagodu. Ta nelagoda nije toliko određena granicama akademskih diskursa i ne govori toliko o nedostatnosti »tradicionalnih« pojmova (jer je nemoguće otpisati filozofijske korijene anti–slike i suvremene umjetnosti uopće, bez kojih bi njena suvremenost postala upitna), koliko o izazovu da se interpretira i shvati polazišna točka redukcije slike na »čistu vizualnost« danas, u odnosu na nas same, kojima se takva reducirana vizualnost obraća (ili ne obraća). Koju vrstu govora i/ili šutnje zahtijeva od nas ovakvo obraćanje? To svakako ovisi o motivu — kako onome (uvjetno rečeno) »vidljivom« na slikarskom platnu, tako i onome »nevidljivom« koje progovara kroz umjetnika čineći obrise zajedničkog prostora razgovora i šutnje između umjetnika, djela i publike u prividu njihova zajedničkog svijeta. Kao što vidimo na primjeru Kniferovih slika i zapisa, ovakav razgovor — i tišina — mogući su čak i kada je svijet kao takav (pa tek onda svjetovni motiv, ili motiv svijeta) nestao sa slikarskog platna. Ili možda bolje rečeno: upravo onda?

Dakle, razotkrivanje temeljnih motiva (intimnosti, repetitivnosti, zavođenja) ovdje se odvija u nehijerarhijskom slijedu, jer nijedan nije »važniji« ili »utjecajniji« od drugoga, niti oni grade konceptualni triptih »smisla«; te, ukoliko je potrebno, motiv se razotkriva njihovim ponavljanjem, kako bi njihovo značenje dobilo oblik neovisno o nedostatku slikovnog sadržaja Kniferove antislike. Krajnje pitanje postaje gdje i da li je moguće nazrijeti prostore (umjetničke) intimnosti s obzirom

na taj nedostatak, tako da on ne bude shvaćen negativno, nihilistički? Preciznije: ima li slike u nedostatku slikovitosti?

Ova tri pojma neće biti analizirana u logičkom redoslijedu, nego u uzajamnoj međuovisnosti jednog od drugog, naravno, u odnosu na autore od kojih potječu. Tako pojam intimnosti preuzimam od Richarda Sennetta referirajući se prvenstveno na njegovo djelo »Nestanak javnog čovjeka« i na poglavlja koja se bave društvenim odnosima kao igrom te njezinim potencijalom da čovjeka kao »stranca« (što je, kako pokazuje, stanje svojstveno specifično zapadnom povijesnom razvoju grada) uvedu igrom u društvo kao »teatrum mundi«. Za razliku od njega pak, koji intimnost vidi kao prisilno, »suvremenom« kulturom posredovano narušavanje međuljudske distance, pri čemu osobno prestaje biti intimno i postaje ne samo javno, nego, danas možemo reći, medijski–vizualno konstruirano, želim pojam intimnog preispitati u odnosu na Kniferovu antisliku koja istodobno na površini i konstruira i razlaže vremensko–prostorne odnose i autonomiju oblika (meandra) u prividu njihove »čistoće« tj. autonomije. Zašto u prividu? Zato što baš Sennett pokazuje kako upravo u vrijeme opsesije za autonomijom subjekta taj isti subjekt, dobijajući mnogo formalnih prava, gubi mogućnost odmaka kako od sebe, tako i od okoline, rezultirajući tako izokretanjem osobnog u »prisilnu intimnost«, posredovanu tzv. suvremenom »kulturom bliskosti« (Sennett 2015: 392–395). Stoga će jedno od pitanja ovog rada biti je li moguća interpretacija antislike s onu stranu nametnute intimnosti, ili je možda potpuna ogoljenost slikovnog (metaforičnog) na vizualno i sama rezultat tih društvenih tendencija.

Pojam zavođenja preuzimam od Jeana Baudrillarda, koji ga i sam dovodi u vezu s vremenom tj. vremenitošću i prolaznošću, te s odnosom spram Drugog. Intrigantnost ovog »pojma« leži upravo u činjenici da to i nije pojam u teorijskom smislu riječi, te u kontekstu Baudrillarda ne spada u okvire psihoanalize, sociologije, kulturologije itd. Njegova »zavodljivost« leži u nemogućnosti jednostranog određenja i svojevrsnoj ambivalentnosti zbog čega postaje otvoren za interpretaciju. Sam Baudrillard dovodi ga izravno u vezu s vremenom kada kaže: »Ne postoji vrijeme zavođenja, niti vrijeme za zavođenje, nego ono ima svoj ritam, bez kojega ga nema. Ono se ne razdaje poput kakve instrumentalne strategije, koja si probija put preko posredujućih faza. Ono djeluje u trenutku, tek jednim potezom, i uvijek je cilj samome sebi« (Baudrillard 2001: 123). S jedne strane on je savršen epitom suvremenog stanja »transparentnosti zla«; s druge, postavlja se pitanje kako se

njegova ambivalentnost može dovesti u »pozitivan« odnos konstruiranja intimnoga umjetnikovog prostora, a koja ambivalentnost proizlazi iz vlastitog ritma–vremena, kakvog spominje Baudrillard.

Vezano uz to, repetitivnost se ovdje pojavljuje ne kao puko kvantitativno gomilanje umjetničkih objekata i vizualnih oblika, nego je cilj rada dovesti njihovo uvijek iznova ponavljajuće gibanje u vezu sa zavodljivošću kao naličjem potrage za autentičnošću. Ispreplitanje »negativnog« prostora s vizualnim motivima kod Knifera stvara posebno područje interakcije u kojem ono »neprikazano« dobija vlastitu prisutnost i neodvojivost od glavnog motiva. Ipak, repetitivnost se ovdje odnosi na cjelinu djela, a ne na izoliranje jednog prostora da bi ga se učinilo podložnim za analizu. Repetitivnost time postaje samo jedna od karakteristika ponavljajućeg toka antislike, pri čemu se ne radi o kopiranju ili imitaciji, pa čak ni simulaciji, već o izazovu da sam proces ponavljanja u, kako kaže Sennett, suvremenoj kulturi narcističke ne–autentičnosti, shvatimo kao jednostavnu transparentnost motiva, neopterećenog umjetnikovom subjektivnom percepcijom.

Antislika i zavođenje

U čemu leži zavodljivost antislike? Baudrillard bi rekao: u samom procesu zavođenja. Zavođenje je autopoietički proces koji generira i sebe i drugoga, no istodobno je razriješen od mistike simbola. Međutim, govoriti o zavođenju mehanički kao o semiotičkom procesu koji apstrahira svijet oko sebe u generičke kodove značilo bi prešutjeti tajnu privlačnosti koja nas asocijacijom privlači već u samom pojmu, a to je neispunjeno obećanje o potpunom stapanju s objektom naše žudnje ili, uopćeno rečeno, o prekidu distance sa svijetom. Tu se ne radi čak ni o tome imamo li saznanje da tog svijeta zapravo nema; jer u zavođenju se ne radi o znanju ili o neznanju, nego o čistoj želji.

Upravo radi toga činilo mi se prigodno povezati antisliku sa zavođenjem, jer u oba procesa radi se o pročišćavanju pojmova, iako to pročišćavanje ne vodi nužno katarzi. Katarza naime implicira naraciju, dok se kod antislike/zavođenja radi ponajprije o šutnji simbola i izostajanju jezičnog koda koji bi nam pomogao da »otključamo« misterij. S onu stranu intuicije i znanja te umjetničke tradicije kao svojevrsne antropologijske ili kulturologijske »navike«, protiv koje otpor ostaje uzaludan čak i kad razotkriva vlastitu genezu, zavodljivost antislike ne leži ni u slici ni u pojmu, a još manje u obrtanju tekstualnog u vizualno

kao nekom novom objašnjenju svijeta drugim sredstvima. Koja bi se sredstva uopće mogla primijeniti u trenutku kada se umjetničko djelo realizira kao život sam? S onu stranu kopije i originala, Kniferova antislika zanimljiva je upravo stoga što nije ni akcija ni reakcija, ni original ni kopija; ona ne posjeduje »auru« umjetničkog djela kao svojstvo jednoga neponovljivog »ovdje i sada«, ali nije ni njena razgradnja kao što je to mislio Benjamin. U trenutku kada se jednokratnost umjetničkog djela rasplinjuje u vlastitoj realizaciji — ili, bolje rečeno, simulaciji — ključno pitanje nije više kako očuvati neponovljivost djela nego: kako se zavodi multiplikacijom?

Ako se jedinstvo vremena i prostora više ne može shvatiti u formi »ovdje i sada«, ukoliko pod tim »ovdje i sada« podrazumijevamo trenutak sadašnjosti kao savršeno stapanje prostora i vremena u jednu (doduše prolaznu) cjelinu, onda ni multiplikacija nije generičko umnažanje tog trenutka u različitim kontekstima i konfiguracijama. Motiv koji se ponavlja kod Knifera nadilazi vlastito tematsko određenje ne zbog narativne vrijednosti koja bi nas pogodila univerzalnom porukom (možda čak igrajući na kartu sentimentalnosti), nego je ono što nas najviše pogađa i iznenađuje raskorak između odsutnosti riječi i ritmičnog ponavljanja motiva od kojeg očekujemo da progovori nekim nama znanim jezikom (povijesti umjetnosti, filozofije umjetnosti ili makar jezikom svakodnevnice) kojem bismo se mogli prikloniti ili ga odbaciti. No, što odgovoriti »objektu« koji se ponavljanjem ne nagomilava i ne taloži, nego se u šutnji zatvara pred nama izbjegavajući vlastitu kvantifikaciju? Ako naizgled nema prostora međusobne komunikacije — ako nema čak ni protesta protiv nedostatka takva prostora — čime nas onda, ponavljajući se bez cilja, svrhe i referenata, meandar zavodi?

Zavođenje je ambivalentan pojam, ni pozitivan ni negativan, poput samih Baudrillardovih tekstova. Postavlja se pitanje na koji način interpretirati ovaj pojam bez »ostataka« tj. bez suviška značenja iz sociologije, psihologije, teorije kulture itd., a da kroz njega — osim »transparentnosti zla« u vidu beskonačnog i besmislenog autoreferencijalnog kruženja značenja — postanu vidljivi obrisi »otpora« prema tim strukturama. Kako pokazuje Baudrillard, kruženje značenja odvija se u svakom segmentu (od političkog do seksualnog), a da nijedno od njih nema više »vlastiti« smisao (ni vrijeme, ni prostor; već samo trajanje). Prozirnost, lebdenje na površini, stanje ponavljanja znakova izvan vremena i prostora — a to se odnosi i na razumijevanje suvreme-

ne umjetnosti kao zbira vizualnih kodova — pokazuje da ni »okretanje prema vani« (pragmatizam, pozitivizam, logika, itd.) ni »okretanje prema unutra« (fenomenologija, umjetnost kao romantizirana introspekcija izoliranog subjekta) nisu uspjeli dati sveobuhvatan odgovor na čovjekov (umjetnikov) zahtjev za intimnošću.

Zavođenje prije svega potrebuje distancu. Ovo se naizgled čini paradoksalnim u suvremeno doba u kojem je čovjek prije svega okružen slikama. Baudrillard pokazuje kako zlo više nije utemeljeno u nekoj ontologiji (slike), već je kruženje na površini čija promašenost pogađa mnogo dublje nego unutar tradicionalnih struktura slike svijeta, upravo ono što oduzima mogućnost zbilje i iluzije, i vjere u igru njihove (proizvoljne) razmjene. Zavodljivost (slike) nastaje onda kada ona sadrži trag te vjere, obećanje da distanca nije nepremostiv ponor, nego sadrži potencijal susreta. Upravo zato u tom procesu nema subjekta i objekta, nego samo subjekta i njegova Drugog: zavođenje je »ravnodušnost prema znacima«, »puna izvještačenost i potpuno pomračenje smisla«, »prenošenje iz oblasti zakona (kapitala, vrijednosti…) u područje pravila (igre, obreda, ciklusa i ponavljanja« (Baudrillard, 1993: 135). Iz ovoga proizlazi nemogućnost da se razlika subjekta i njegova Drugog (u ovom slučaju antislike i onih kojima se ona obraća ili ne obraća) misli dijalektički; jer dijalektika podrazumijeva razlučivanje subjekta od objekta, zbilje od iluzije, dok je zavođenje »znatno radikalnija figura nevezivanja, razonode, varke i skretanja, preinačavanja suštine, smisla, preinačavanja identiteta i subjekata« (133). Ovaj identitet preinačava se tako da njegovo svojstvo otuđivosti prelazi u proces razmjene, jer »tamo gdje je razmjena nemoguća, vlada teror« (129) tj. vlada nemogućnost Drugog.

Sljedeće pitanje jest: tko je taj Drugi zapravo i što za njega znači nemogućnost razmjene? Baudrillard pokazuje da se zlo temelji na poricanju dijalektike/razmjene te kroz to poricanje uspostavlja autonomni princip, razmjenu utemeljenu u samoj sebi. To znači da umjesto mogućnosti sastajanja »suprotnosti« vlada princip njihova otuđivanja; tim gore je što ovaj princip više ne spada u područje zakona, već je pravilo koje, »kao i svako pravilo, podrazumijeva proizvoljnu predodređenost« (129). Zavodljivost u tom kontekstu postaje poput Sennettove interpretacije mita o Narcisu u okviru teorije o narcističkom društvu: za njega, smisao mita je u tome da »Narcis zaboravlja da je voda drugo, njemu izvanjsko« (Sennett, 2015: 377) jer svijet spoznaje putem projekcije o sebi.

Međutim, zavođenje ide i korak dalje od toga: u njemu se ne radi samo o tome da je subjekt zaveden objektima u kojima vidi vlastitu projekciju pa time gubi distancu od sebe i svijeta; nego upravo o tome da, postavši svjestan nemogućnosti takve projekcije u svijetu, kojim više ne upravljaju čvrsti zakoni nego jedino neprobojna autonomija pravila, on i sam postaje dio onog što Baudrillard naziva »radikalnim egzotizmom« — svoj identitet i razlika u isto vrijeme (dakle, ne unutar nekoga »prirodnog« razvojnog procesa koji bi pratio svoje vlastite vremenske tokove, uspone i padove, i sl.). Zbog toga je zavođenje »vrtoglavica različitijeg i od različitog« (Baudrillard, 1993: 133) u kojoj otuđenje više ne proizlazi iz strukture nekoga određenog poretka: »Svršeno je s otuđenjem (Drugi kao pogled, kao ogledalo, kao neprirodno). Odsada je prozirnost drugih ta koja postaje apsolutna prijetnja« (115). Ova prozirnost drugih dovodi do paradoksalnog stanja: s jedne strane, suvremeni čovjek opsjednut je vlastitom autonomijom, pravima, živi u vlastitoj projekciji koju Sennett smatra posljedicom kulture narcizma, tako da Drugi postaje potpuno nepotreban; s druge strane, taj isti Drugi u svojoj egzotičnosti nametnut je kao neuhvatljiv predmet žudnje.

Knifer u svojim zapisima opisuje vlastito stvaranje kao činjenično stanje jednoga monotonog, gotovo samo sebi razumljivog kretanja »od kompliciranog do jednostavnog« (Knifer, 1983: 29). Za njega je antislika jednostavna ploha, dokument radije nego umjetničko djelo, koji se ponavlja u monotoniji jer je ona »najjednostavniji i najizražajniji ritam« (29). Antislika time postaje ploha lišena svih kromatskih odnosa osim osnovnog (crno–bijelo), a motiv postaje sama motivacija, odnosno tijek djela; i sama, po Kniferu, jedna od »jednostavnih činjenica« bez značenja. Transparentnost motiva je očigledna: meandar se ponavlja u svojim vlastitim rekonfiguriranim formacijama, ali pravilno i bez narušavanja osnovne forme. To je apsolutan motiv koji u svoju formu savršeno uklapa i osnovnu liniju i »negativni« prostor koji (namjerno ili nenamjerno) proizlazi iz monotonije njegova kretanja. Postavlja se pitanje: može li i kako antislika zavoditi? Ako živimo u vremenu transparentnosti slike, u kojoj je naše kretanje predočivo kao vizualna korelacija vremena i mjesta (kao što Knifer kaže: u jednostavnoj, štoviše monotonoj činjenici čistoga fizikalnog kretanja, tim jasnije i uspješnije ako se ono ponavlja), znači li autonomija gubitak želje za obraćanjem Drugom i time gubitak mogućnosti zavođenja? Ili upravo suprotno: govori li Baudrillard isključivo kritički kada kaže da

nas slike zavode, u smislu njihove hermetičke zatvorenosti i ideologije koja proizlazi iz nje?[1]

Želja i zaborav kao motiv antislike

Želja se odnosi izravno na intimnost. Nema intimnosti bez želje; u tom slučaju postoji samo prisila intimnosti u formi projekcije sebstva na svijet, koji tada postaje pozornica »glumca bez umijeća« (Sennett), tj. onog koji više ne »glumi« iz igre nego iz prisile. Razlika između prisile i sugestije jest u tome što prisila onemogućuje i negira razmjenu, uspostavljajući totalitet istoga, dok sugestija »zavodi« time što uspostavlja i održava tok razmjene istodobno nas »tjerajući« da zaboravimo da se ona uopće odvija. U svijetu neprestanog umnožavanja istoga zaborav je postao privilegija; stoga se čini da nam preostaju ili sjećanja ili povratak na »jednostavne« činjenice. Čini se da Knifer odabire ovo drugo kada govori o svom radu (i popratnom tekstu u »Zapisima«) kao »citiranju činjenica«; pa ipak, ostaje pitanje o kakvom se onda unutarnjem toku radi kod takvih »činjenica« i zašto im je potrebno ponavljanje.

Knifer također napominje kako se prema umjetnosti odnosi ponajprije kao čovjek, no to se, gledajući njegov rad, isprva čini paradoksalno: on započinje pripremu platna s nekoliko nanosa bijele, no taj početak je ujedno i završetak. Antislika je autonomna zato što ne zahtijeva nijednu drugu referencu osim same sebe; za nju ne postoji »vanjski svijet« (stoga ni unutarnji) pa samim time nema ni motiva, čak ni metafore tog svijeta, već jednostavno, Kniferovim riječima, bijela ploha i odnos osnovnih tonova kao činjenica.

Za nas je još uvijek izazov shvatiti ponavljanje kao jedan od elemenata distanciranja spram fizikalno određenog vremena i prostora, cilja i svrhe; baš kao i tekst, i vizualni jezik pati od »preostataka značenja«. Čini se kao da moramo najprije ubiti svaku želju za smislom kako bismo došli do »jednostavnog niza činjenica« kojem Knifer stremi kako u tekstu, tako i u slikama. Želja, kako kaže Baudrillard, više nije u samoj želji, već u sugestiji želje. Zadatak postaje uvidjeti kako strukture

1 Baudrillard govori o zavođenju na više mjesta, pogotovo kritički onda kada ističe sugestiju kao element zavođenja. Ideologičnost slike proizlazi iz njezine moći da nam sugerira vjerovanje, a ne iz toga što bi zbiljski vjerovali u nju. »U reklami i propagandi nije riječ o vjerovanju, nego o tome da se sugerira vjerovanje« (Baudrillard, 1993: 45) Sugestija djeluje podsvjesno i operira na razini žudnje i uživanja, upravo onoj koja razlikuje ljude od strojeva. Preostaje pitanje znači li to da Baudrillard još uvijek polaže nadu u čovjeka, čak i ako kritizira njegovu »stvarnost«.

intimnosti postaju vidljive ponavljanjem i kako se ponavljanjem kvalitativno mijenja »činjenica« meandra (čak i kada forma ostaje ista).

Može li se »željeti« meandar? Uobičajeno je da se o činjenicama govori odijeljeno od emocija, no kako se ovdje želja ne odnosi na strukturalno oblikovanje i razobličenje, ona ovdje nije tek »drugo« činjenice, već se ponavljanjem utjelovljuje kao trag onoga drugog. Jednostavnost se stoga odnosi više na činjenicu njihova direktnog (primordijalnog) djelovanja na gledatelja nego na strukturnu građu. Svaki sljedeći meandar je trag onoga prethodnog, ali taj trag ne sastoji se u činjeničnom (matematičkom) ponavljanju geometrijskih oblika na platnu kao transparentnom ekranu »novih« tj. »suvremenih« slika, nego u iščekivanju koje ovi pobuđuju i kroz koje se njihov unutarnji tok naslućivanjem anticipira. Ponavljanje u gledatelju pobuđuje iščekivanje, no nikad sigurnost, pa čak ni uvjerenje o tome hoće li ili ne uslijediti »nastavak« nekog drugog, trećeg, itd. motiva, niti hoće li on biti »nov« u smislu prekida kontinuiteta s prethodnim.

Čini se besmislenim govoriti o iščekivanju u kontekstu slikarstva i vizualne umjetnosti (na kraju krajeva, slika djeluje izravnije od teksta). Pa ipak, kada bi se to iščekivanje moglo naslikati tako da postane očigledno (gledatelju), onda bi se motiv ili izgubio u karakteru sentimentalnosti ili bi subjektivna motivacija autora postala preočigledna i nametljiva. »Tajna je uvijek tajna pretvaranja. (...) Jer upravo je pravilo zavođenja tajna i tajna pripada osnovnom pravilu« (Baudrillard, 1993: 162). Problem približavanja i udaljavanja od motiva postaje tako pitanje mogućnosti izbjegavanja njegove destrukcije; ako približavanje (u vidu simulacije) ima upravo destruktivni karakter, tajna pretvaranja leži u tome da motiv »sakriva« vlastitu motivaciju; odnosno, slika se »pretvara« da nije slika, a slikar se umjesto autorom naziva generički čovjekom. No, ako je namjera apstraktnog slikarstva bila upravo ta da »izbriše« čovjeka i njegov motiv sa svoje površine, čini se da želja, kao osnovni motiv čovjekova (umjetnikova) djelovanja, umjesto karaktera motiviranog (čak i performativnog) djelovanja postaje gotovo fantomski, slobodnolebdeći »fenomen«. Izraženo terminima Sennettove »kulture bliskosti«, najvažnije je biti »motiviran«, »entuzijastičan«, »posjedovati« želju kao dio strategije, motivacije i karaktera, zaboravljajući pritom odakle dolazi ta želja, komu »pripada« i komu/čemu je usmjerena. Želja se tako veže uz dva problema: problem autonomije i problem individuacije. Apstraktna umjetnost adresira oba ova problema na način da se, paradoksalno, »pretvara« da oni nemaju veze s

njom, nego s motivom koji se ionako »briše« tj. »pročišćava« u sam čin djelovanja, slikarski performans.

Gledajući unatrag, priča o želji i subjektu, autonomiji i individuaciji, završava se kod Hegela. Iako se ne pojavljuje kao autonomni fenomen i uvijek proizlazi iz nekog/nečeg tj. vodi do nečeg izvan sebe, želja sudjeluje u rađanju samosvijesti kao refleksiji o vlastitoj biti, tako da ona nije tek izolirani unutrašnji svijet, nego »drugi život«. Želja je tako neizostavni dio osamostaljenja i individuacije života iz puke apstrakcije u konkretnu pojedinačnost. Gledajući u kontekstu cjeline, ona ne omogućava samo rađanje pojedinačne samosvijesti, utirući tako put kasnijem subjektu, već ujedno omogućuje odnos dviju samosvijesti, što ne samo da predstavlja interakcijski element između dva kasnije »autonomna« subjekta, nego znači da (pod pretpostavkom da je samosvijest osnova subjektivnosti) subjekt »stvara« drugi subjekt. Ovo stvaranje nije ni proizvoljno ni uzvišeno, nije *creatio ex nihilo* kao božja kreacija, samim time nije ni savršenstvo i potpunost jednog totaliteta. Biti autonoman nije isto što i biti potpun (u totalitetu); štoviše, i Sennett i Baudrillard pokazuju kako stanje autonomije može savršeno funkcionirati s onu stranu svake pomisli o supstanciji i smislu. Drugim riječima, mi možemo samima sebi određivati pravila, a da pritom ostanemo savršeno prazni, jer si ne možemo sami za sebe dati smisao. Zbog toga je proces individuacije borba; dijalektički sukob koji nije samo spekulativne naravi, kako pokazuju brojni primjeri iz povijesti.

No, je li zavođenje ostatak (trag? podsjetnik?) ovog procesa individuacije kao sukoba voljâ? Je li tajna privlačnosti onog Drugog upravo tajna jednog nagona za životom koji — kada postane volja i izraz subjektivne naravi, a ne tek naravi prirode kao »životinjske« tj. animalne podloge u svima nama — zadobija karakter svjesne destrukcije, za razliku od animalnog poništenja? Zato jer trebamo Drugog, ne možemo ga poništiti; time bismo izrekli samima sebi laž, (sličnu onoj »laži« o nužnosti ostvarenja žudnje subjekata u građanskoj zajednici). Međutim, ova nužnost postoji toliko dugo, koliko je potrebno da funkcionira kao podloga takvoj zajednici. Kada se ta podloga »odvoji« od prvobitne »svrhe«, rađa se stanje entropije u kojem, kako kaže Baudrillard, seksualno više nije u seksu, političko nije u politici, itd., nego svugdje drugdje. Mi više nemamo (ili ne znamo kako) za čime/kime žudjeti, i to do te mjere da se o žudnji govori kao o strategiji, ne samo neovisno od čovjeka, nego i od žudnje same; jednako kao što se i o slici govori neovisno od motiva.

Ako nema zavođenja bez žudnje, to znači da je žudnja bitni dio zavođenja, no ima li ona sama bit? Ukoliko bit odredimo kao (epi)centar, izvor, onda se u stanju simulacije očigledno ne može govoriti kako o izviranju, tako i o poniranju u »tijelo« žudnje (metaforički ili figurativno), kao mjestu njena rađanja. Kniferova potraga za antislikom nije potraga za primatom izvora žudnje ili slike; kad postoji toliko mjesta kroz koje se forma i sadržaj »rastaču«/»rastječu«, sasvim je svejedno odakle joj izvori; jesu li oni u kontrastu bijelog i crnog, u nijansiranju akromatskih nanosa boje, itd. Stoga odgovor na pitanje može li se željeti meandar ne govori toliko o poziciji želje koliko o potencijalu da se ona uopće pojavi, ovog puta bez pozivanja kako na vlastitu »čistoću« u formi ili u sadržaju, tako i na mogući »pluralitet« (fragmentiranog) samopokazivanja.

Razlika individuacije i autonomije leži stoga ponajprije u želji i/ili njenom nedostatku. Za razliku od života kao subjektivne percepcije koja mora biti željena, Baudrillard ukazuje na to da je »glavna karakteristika zavođenja da ono nije nikad željeno« (Baudrillard, 2001: 122). Ono stoga više nije problem određenog diskursa niti igre njegova latentnog skrivanja i razotkrivanja; to znači da su se odnosi moći (tj. njihovi izvori pa samim time i posljedice) također promijenili. »Zavoditi znači učiniti ranjivim. Zavoditi znači slabiti. Svojom krhkošću mi zavodimo, nikad svojim moćima ili snažnim znakovljem« (125). Fatalnost strategije zaborava želje leži u paradoksalnoj činjenici da su svi tzv. »suvremeni fenomeni« obilježeni vlastitom ambivalentnom pozicijom: kao izraz zaborava oni su »izvorno« neželjeni, no istodobno svojim prisustvom zavode nas — ne latentno, već izravno, sintetički pa čak i eklektički — našim vlastitim sredstvima. Ako je mogućnost subjektivne percepcije nekad bila naša moć (čak i pravo, jer samo je subjekt bio taj koji gleda, dok objekt biva potčinjen pogledu tj. procesu gledanja), sada se ta moć obrće u slabost — čak i više od toga, u krhkost. Razlika između slabosti i krhkosti je očigledna: dok slabost još uvijek može sadržavati tragove svojstava iz kojih je subjekt nekad crpio svoju (i našu) moć (u slučaju slike to bi bilo simboličko značenje), krhkost je istodobno i više i manje od toga. S onu stranu privilegije slabosti i teorijskog objašnjenja kao svojevrsne »utjehe«, ili pak umjetnosti kao stiliziranog »nadomjestka« života, koja se u svojoj politiziranoj verziji pretvara u »alternativu«, krhkost uzrokuje naše prelamanje iznutra prema površini, tzv. fragmentiranost koja se u Baudrillardovoj verziji naziva »hiperrealnošću« — realnošću bez nadomjestka i s beskonačnim mo-

gućnostima alternativa. Transformacija publike u autore, koji i sami sudjeluju (svjesno ili nesvjesno) u izgradnji avangardna umjetničkog djela, stoga nije toliko čin osnaživanja subjekata koliko »alternativno« tj. zavodljivo stanje subjekta bez želje, subjekta bez subjektivnosti koja je pala u zaborav. »Mi zavodimo svojom smrću, svojom ranjivošću, prazninom koja nas progoni. Tajna je u tome da se umijemo okoristiti tom smrću na štetu pogleda, na štetu pokreta, na štetu znanja, na štetu osjeta« (125).

Intimnost i autonomija slike

Umjetnost je izraz odvajanja čovjeka od činjeničnosti života; upravo stoga i Baudrillard i Sennett povezuju autonomiju s tiranijom, tj. nemogućnošću razmjene i zabrani svake želje, tj. prevlasti zakona nad pravilom pri čemu subjekt postaje »glumac bez umijeća« (Sennett). Stanje narcizma jest stanje entropije i »utapanja u sebi« onda kada osjećaj postane razdružen od djelovanja (Baudrillard, 1993: 356); drugim riječima, onda kada subjekt prihvaća vlastitu subjektivnost kao činjenično stanje — zakon, a ne pravilo. Njegova želja za autonomijom, tj. nerazdruživošću sa samim sobom tada postaje autonomija želje koja gubi karakter iščekivanja/pretvaranja i postaje pragmatičko distanciranje od drugog (bilo kroz negaciju, bilo kroz njegovo egzotiziranje).

I Baudrillard i Sennett podudaraju se u kritici načela autonomije kao izvora tiranije. Sennett tu upotrebljava pojam zavođenja u negativnom kontekstu: »Kad su sva pitanja upućena na zajedničko, suvereno načelo ili osobu, to načelo ili osoba tiranizira život društva. Ta vladavina (...) ne mora se izdići putem grube prisile; ona isto tako može nastati zavođenjem tako da ljudi ushtjednu da njima vlada jedinstveni autoritet koji stoji iznad svih njih« (Sennett, 2015: 392). Za Sennetta se ovakva tiranija ne realizira prisilom, nego zavođenjem koje je »buđenje vjerovanja u jedan standard istine« (392). Posljedica toga je stvaranje intimnosti kao »lokalnog omeđivanja ljudskog iskustva« koje nastaje iz poistovjećivanja intimnosti i bliskosti što se temelji na društvenoj konvenciji: »Očekuje se da su odnosi topli onda kada su bliski. U pokušajima da uklone prepreke prisnom dodiru, ljudi tragaju upravo za intenzivnim načinom društvenosti, ali čin poražava takvo očekivanje u paradoks. Što se ljudi više zbližuju, to su manje društveni, bolniji su i više bratoubilački njihovi odnosi« (393).

Intimnost je kod Sennetta lokaliziranje i sužavanje mogućnosti intimnog na osobno kao subjektivno; iz toga slijedi prisnost koja djeluje kao zakon, bez mogućnosti poigravanja s pravilima zbilje. Ono što ga razlikuje od Baudrillarda jest vjera u ideju grada tj. kozmopolitizma kao okvira mogućnosti razmjene. Baudrillard pak ima ironijski odmak kada govori da je zavođenje igra, uključujući intimnost koja se u toj igri ne može realizirati ni kao potpuni identitet, ni kao razlika. Javni i intimni prostor se isprepliću u stanju entropije te je nemoguće govoriti o društvenim (i drugim) strukturama koje bi njima upravljale. Iako Sennett pokazuje na povijesnim primjerima kako su se »područja intimnosti« kroz stoljeća razmještala od uvjeta nastanka prvih gradova, kada je svako potencijalno saobraćanje bilo saobraćanje sa strancem (oslobođeno feudalnih restrikcija društvenog staleža),[2] problem postaje unutarnja podijeljenost onoga intimnog radi koje se čini da niti jedna forma ekspresije nije dovoljno dostatna da izrazi sve njene aspekte. Usprkos njegovoj vjeri u ideju grada, problem je što intimno više nije ni osobno ni javno, ni udaljavanje ni približavanje. Baudrillard umjesto toga govori o praćenju.[3]

U vremenu koje od nas zahtijeva i gotovo nas prisiljava na »autentično« osobno/subjektivno iskustvo, subjekt postaje opsesivno vezan za definiranje kako vlastitog, tako i identiteta onog Drugog; a Drugi može biti autentičan jedino ako je fundamentalno različit od nas, »egzotičan«. Ono za čim takav subjekt žudi nije jednostavno potpuno stapanje s onim drugim (za to bi se prvo trebao odreći identiteta, zatim autonomije, što bi bilo previše bolno), već jedno transparentno kruženje — ni približavanje ni udaljavanje — poput praćenja. Onaj kojeg zavodimo mora biti dovoljno blizu da nas fascinira i dovoljno daleko da ta fascinacija (još uvijek) ne pobuđuje strah, kao ni preveliku želju, već da želja počiva u sugestiji. U sugestiji tako ne leži tek potencijal za društvenu kritiku ideologije slike i iz toga proizlazeće kritike intimnog i javnog prostora unutar društva, nego razotkriva »represiju« želje na mnogo »transparentnijoj« razini (čije su posljedice, ironično, mnogo

2 Ovdje Sennett ističe jedinstvenu mogućnost saobraćaja sa strancem, u razlici spram običnog tuđinca, kojeg karakterizira jedino to da je izvan određenog društvenog kruga i izvan sistema djelovanja. Za njega ovo tvori glavnu karakteristiku dimenzije javnog iskustva koja se pojavljuje nastankom gradova. Mogućnost da čovjek čovjeku bude stranac (a ne autsajder) rađa »ponašanje odmaknuto od osobnih okolnosti svakoga od njih«; svijest o distanci spram druge osobe ne rezultira udaljavanjem od nje, nego stvaranjem područja svojevoljne razmjene (Sennett, 2015: 59–61).

3 »Jedini način da nekoga ne sretnete jest da ga pratite« (Baudrillard, 1993: 148).

teže vidljive) od one koju pružaju psihoanaliza i sociologija. Zato, kada Knifer kaže da se spram umjetnosti odnosi kao čovjek, a tek onda kao umjetnik — te zatim u zapisima govori gotovo matematički o dolaženju do antislike kao o analizi jednostavnih činjenica — konfuzija proizlazi iz brkanja činjenice i iskustva, osobnog i depersonaliziranog, i nije tek semantička, nego ukazuje na problematičnost dolaženja do autentičnog iskustva s onu stranu subjekta i njegove opsesije praćenja Drugog. Kada se govori o odnošenju umjetnika spram umjetnosti i umjetničkog djela spram života, ostaje pitanje je li slika *drugo* antislike, je li život *drugo* umjetnosti? Problem života je što nikad ne može doseći razinu umjetnosti; znajući to, Knifer ne srozava »činjenicu« antislike na njenu golu egzistenciju tj. doslovno na činjenicu egzistencije. Nevolja s terminologijom, koja je »neegzaktna« i ostavlja mjesta za interpretaciju, upućuje na nevolju »pozitivnog« definiranja odnosa teksta/slike i života; Baudrillardovo zavođenje u tom kontekstu je i sam »zavodljiv« i ambivalentan pojam. Zbog toga se repetitivnost kao čin samopotvrđivanja antislike ne temelji, paradoksalno, na nijednoj činjenici, niti na samopotvrđivanju identiteta antislike, već nas tjera da »pratimo« njezine »tragove« napuštajući perspektivu subjekta. Tok antislike tako počinje od našeg »iščekivanja« koje će se oslanjati na »činjenice« neopterećene subjektivnim iskustvom, jer redukcija antislike na osnovne elemente ne može dati povoda ni za subjektivno, ni za objektivno gledanje.

Zaključak

Cilj ovog rada bio je sagledati Kniferov rad kroz Baudrillardov pojam zavođenja i Sennettov pojam intimnosti, pazeći pritom na teorijska razgraničenja (i sličnosti) obojice. Sennett, koji piše iz polazišta sociologa, ipak u obzir uzima širu sliku od one isključivo društvene, te je iz tog razloga njegov rad uzet kao polazišna točka definiranja (društvenih i umjetničkih) prostora intimnosti. Kod Sennetta se pokazuje unutarnja podijeljenost definicije intimnosti: s jedne strane, on pokazuje kako povlačenje u intimni, privatni (tj. obiteljski) prostor na račun interakcije javnih istupa ima svoje jasne povijesno–sociologijske uzroke u redukciji intimnog na osobno te u represiji želje prelaskom iz javnog života u život obitelji, čime u 19. stoljeću započinje stanje »nestanka javnog čovjeka«, koje se nastavlja i danas. S druge strane, Sennett ne uspijeva »rehabilitirati« intimnost ni kao pojam, ni kao prostor, te mu

vratiti izvjesno dostojanstvo nikako drugačije osim »vjerom« u kozmopolitskog čovjeka–građanina, što je stav koji se u razdoblju globalizacije pokazuje na više načina problematičnim.[4] Promatrano iz tog rakursa, Baudrillard se na više mjesta čini kao radikalizacija i produbljivanje osnovnih Sennettovih postavki o odnosu javnog i privatnog prostora.

Ipak, namjera rada nije bila dati komparativnu analizu ove dvojice autora. Prvo, zato što mislim da ovakva analiza ne bi imala smisla ukoliko ostane samo na tome; drugo, zato što se pokazalo da sami pojmovi zavođenja, intimnosti, repetitivnosti »nadilaze« kako pokušaj analize tako i same autore. Postoji mogućnost da se Baudrillard i Sennett shvate komplementarno, pogotovo na mjestima gdje Baudrillard i sam ima ironijski odmak od pojma zavođenja (ironija kojeg ne leži tek u tome da je pojam samo »uvjetno« rečeno). Kod Sennetta se ne pojavljuje »zavođenje« kao takvo, već se »usput« spominje u negativnom kontekstu kao posljedica autonomije ličnosti, tj. uzdizanja osobnih karakteristika na razinu javnog/društvenog interesa. Problem kod Sennetta jest što se kod njegove teorije o igri društvenih uloga društvo i grad kao mjesto rađanja »javne geografije« pokazuju kao nešto već dano (usprkos karakteru performativnosti). U neku ruku Baudrillard pokazuje kako se ovakva igra već ostvarila, samo što njena autonomija ima entropijski, a ne »oslobađajući« karakter.[5] Dakle, više ne postoji grad u kojem bismo se mogli »igrati« društvenih uloga, niti postoji »društvo« koje bi moglo biti sudionik i publika, jer su se promijenili ne samo uvjeti, nego i karakter igre. Ona je izgubila mogućnost svake metafore (Baudrillard, 1993: 11) Obojica iz tog aspekta kritiziraju autonomiju kao princip uopćavanja u kojemu se gubi ona distanca koja je potrebna svakom sudioniku da sačuva vlastiti prostor intimnosti kao poprište proizvoljne metaforičnosti igre.

Namjera rada bila je preispitati može li se i kako Kniferova antislika shvatiti kao pokušaj jednoga takvog prostora. Kad Baudrillard kaže da današnje slike djeluju na nas kao ikone, jer nam »omogućuju da vjerujemo u umjetnost mimoilazeći pitanje njenog postojanja« (20), to se čini kao savršen primjer iz kojeg je vidljivo da antislika ne pokušava biti ni slika, ni ikona u melankoličnoj potrazi za subjektom kojeg više nema. Repetitivnost jednog motiva ovdje ne djeluje ni kao njegovo ustavljanje, ni kao raspršivanje; privremenost je jedan aspekt vre-

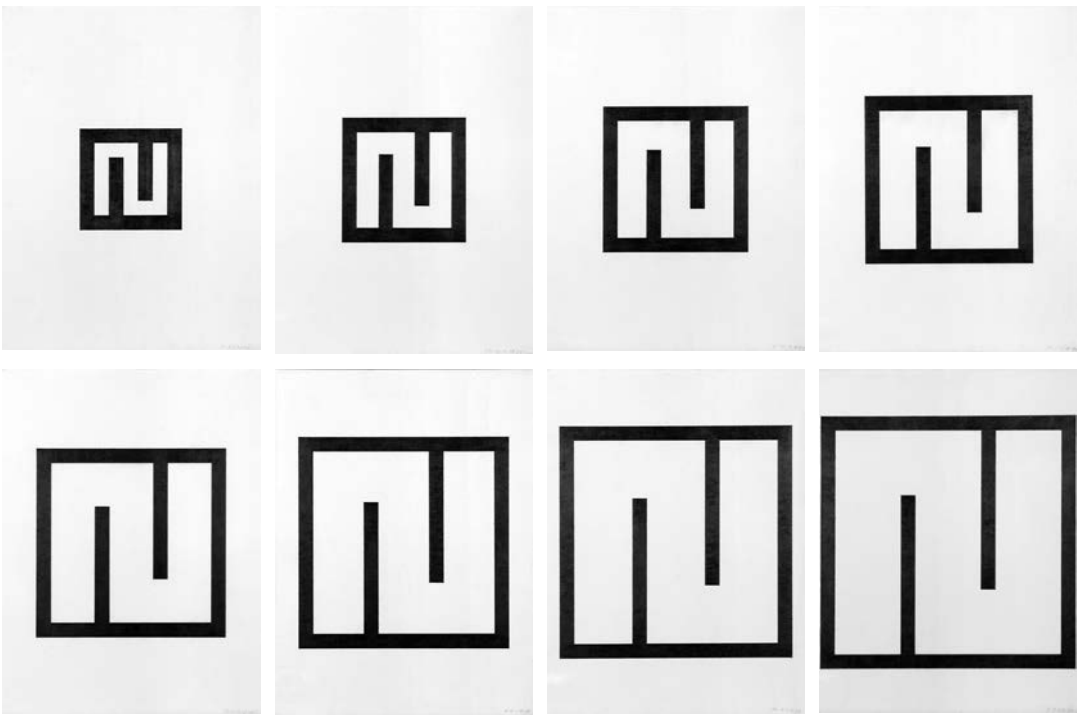
4 Između ostalog, primjer toga je Baudrillardova »Amerika«.

5 To je ono što naziva stanjem nakon pira (Baudrillard, 1993: 7–13).

menitosti motiva, koji svejedno gradi neponovljiv ritam/tok antislike. Srodnost zavođenja i antislike leži u tome što i jedno i drugo »imaju svoj tok, bez kojih ih nema«. Antislika je autonomna jer se odnosi na samu sebe bez projekcije (napredovanja) u budućnost, te umjesto toga vlastiti unutarnji tok osigurava sugestijom onog neposredno nadolazećeg trenutka. To rezultira »kompaktnošću« motiva u smislu njegove uklopljenosti i nerazlučivosti od kontinuiteta djela, pri čemu se motiv razvija u seriji i zadržava određen osjećaj minimalizma, tj. ne »nagomilava« se ni kvantitativno ni kvalitativno (ne postaje »dosadan«). Mislim da iz ovoga proizlazi mogućnost interpretacije zavođenja i zavodljivosti antislike s onu stranu kritike zavodljivosti slike kao (medijske, itd.) ideologije, a time se isto tako zavođenje kao proces približava Sennettovoj definiciji igre izbjegavajući zamku simulacije društvenog, seksualnog i političkog na koju upozorava Baudrillard.

Peti dio

Teorija slike



Julije Knifer, *Meandar 1–8*, olovka na papiru, 1978.

Očevidni identitet slike

Supremacija i *morfé* kod Julija Knifera

Nataša Lah

Tekst gotovo da i ne bi smio imati klasičan početak.
Treba odmah početi doslovno od kraja.[1]

Julije Knifer

Sintagme: »antislika« i »slika bez identiteta« nisu više održive u govoru o djelima Julija Knifera, napose meandrima i meandriranju uopće nakon 1959. godine. Unatoč tome, bilo ih je sasvim razložno rabiti u povijesnom kontekstu slikareva govora o vlastitom djelu, napose šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća. Danas, Kniferove meandre i meandriranje predlažem sagledati u svjetlu njihova očevidnog polja reprezentacije, gdje se identitet tih djela zrcali u naročito prepoznatljivim svojstvima vizualne uprizorivosti onoga što se reprezentira. Kniferove slike reprezentiraju očevidna svojstva nepromjenjivosti i nezaustavljivosti tijeka i materijalnosti meandara, distancirajući se pritom ne od slike, već od njezina ograničenja na prikazivačke aspekte i moguće meta–narative. Njihova se predmetna identifikacija utoliko temelji na oblikovnosti, odnosno na formi meandara i meandriranja, isključujući bilo kakav priziv na njihovu semantičku istoznačnost ili funkcionalno uporabnu identifikaciju. Tako shvaćena predmetna identifikacija slike i njezina identiteta izvlači nas iz relativne simbolizacije »anti–slikovnosti« i »bez–identitetnosti« i odvodi načelnoj supremaciji meandra. Po tome je očita likovna srodnost (što u ovom slučaju ne znači sličnost, a još manje istost) suprematističkih radova Kazimira Maljeviča i onih Julija Knifera, nastalih nakon 1959. godine.

Kontrahirajući monumentalnu beznačajnost jedne ornamentalne izvedenice, čineći to u kontinuitetu, godinama i bezrezervno joj se predavši, Knifer postiže najviši mogući stupanj autorske subjektivnosti u kontekstu ljudskog, društvenog i povijesnog života kojem je oče-

1 Julije Knifer, (1983) »Zapisi«; Život umjetnosti, br. 35/1983, str. 28.

vidnost ograničena a smislenost nedohvatljiva. Utoliko, razmišljanje o Kniferovim meandrima i meandriranju temeljim na opravdanoj sumnji u bilo kakvo slikarevo nagnuće *èidološkom*[2] ili *entelèhijskom*[3] jer se radi o autentično autorskom reprezentiranju izlučene vidljive forme i o dugotrajnom konceptualnom postupku njezina apstrahiranja iz svakog konteksta i od svake kontekstualizacije. Kniferov pristup je utoliko *morfološki*,[4] a njegova djela posjeduju očevidni identitet u vizualnom svijetu kojem nedvojbeno pripadaju.

Prva se pretpostavka stoga temelji na formalističkom načelu da je vizualno umjetničko djelo očevidna formacija koja djeluje na promatrača kao retorička figura, neposredno i jasno. Sredstvo takvog učinka je specifična forma ili osnovni uzorak djela, odnosno, direktno i osjetilno dostupan njegov materijalni i strukturalni poredak. Teorija o djelu je tek drugostupanjski postupak, usmjeren prema njegovu definiranju, simbolizaciji i normiranju (kodifikaciji) ili formalnoj usporedivosti s drugim, srodnim djelima (klasifikaciji). Teorija je utoliko postupak kojim se jasni doživljaji pretaču u razgovijetan govor umjetnosti. U razumijevanju Kniferova djela nastojim konceptualni pojam »činjenice« (premda je o slici riječ) svesti na vizualni kôd meandra i meandriranja, dakle, onaj dio opusa kakvim ga i sam autor definira od početka šezdesetih godina 20. stoljeća do zadnjih radova u kontinuitetu. Knifer o tome bilježi:

> Činjenice su važne zbog toga jer se moj rad i sastoji gotovo samo od činjenica. Moram početi od vremena kada su činjenice postale definitivne. Pedeset deveta.[5]

Umjetnički status Kniferova djela, u užem smislu meandara i meandriranja, izvodim na taj način iz dihotomije slikovne reprezentacije i teorijske interpretacije, s pretpostavkom da umjetničko djelo prethodi interpretaciji, a interpretacija definira umjetnički status djela. Trajna dihotomija umjetničkog djela i teorije stoji u napetom odnosu jasnoće i razgovjetnosti, formacije djela i njegove simbolizacije, pikturalnog poretka ili koda slike u odnosu na procedure njegova de–kodiranja, te na opreci očevidnog načina uprizorenja djela, a što zovem *retoričkom figurom*; dakle, sve u odnosu na teorijsku kvalifikaciju djela koja

2 Misli se na pojmovnu formu, odnosno predodžbu koju o nečem imamo.

3 Misli se na simboličku formu izvedenu po ili prema svojoj svrsi (npr. »duša je entelehija prirodnog tijela« po Aristotelu, vidi: Aristotel, *O duši/Nagovor na filozofiju*, Zagreb, Naprijed, 1987., str. 8).

4 Misli se na vidljivu formu izvanjske figure i njezin tjelesni oblik.

5 Ibid, str. 29.

ga prevodi u definirani stilski jezik. S obzirom da ću se nešto kasnije vratiti navedenim oprekama, za početak ću se, nakratko i jednokratno, osvrnuti na dihotomiju jasnog i razgovijetnog.

Francuski filozof, fizičar i matematičar René Descartes u 17. je stoljeću razgraničio pojmove (ili kvalitete) jasnog i razgovijetnog. U djelu *Načela filozofije*[6] kvalitetu jasnoće tumači kao uprizorivu cjelinu što snažno djeluje na našu percepciju, razlikujući je od kvalitete razgovjetnosti o kojoj prvotno piše u djelu *Razmišljanja o prvoj filozofiji,*[7] a koja pretpostavlja daljnji misaoni postupak artikulacije onoga što smo jasno, cjelovito i nadasve osjetilno doživjeli. Utoliko, do razgovjetnosti dovodi distinktivna, odjelita i drugostupanjska misaona radnja.

Rađanje estetike, kao filozofije osjetilnosti ili suda ukusa dogodilo se tek stoljeće kasnije iz pera njemačkog filozofa Alexandera Gottlieba Baumgartena,[8] što je u velikoj mjeri i sasvim očito potaknula navedena Descartesova distinkcija senzitivnog i kognitivnog u recepciji. Baumgarten se priklonio uvjerenju da je najveća kvaliteta umjetničkog djela njegova jasnoća kojoj je svojstven neposredan i cjelovit učinak na osjetila, bez svojstva razgovjetnosti. Dapače, umjetnost je po Baumgartenu uvijek u otporu prema svakoj, pa tako i misaonoj odjelitosti. Smatrao je, međutim, da se jasan osjetilni utisak treba razgovjetno artikulirati kako bi dosegnuo razinu suda, logičku, odnosno filozofsku razinu valjanosti, što je na koncu i presudilo rađanju estetike. I bez obzira na već oplakanu i preranu »smrt« estetike, gledamo li na stvar iz današnje perspektive, teorijski se sustavi, pa makar i kao diskurzivni i divergentni, post–estetski sustavi, do danas odnose odjelito prema svakoj cjelini umjetničkog djela i traže mehanizme njegove dekonstrukcije. Gdjekad, čini se, sa štetnim posljedicama.

K tome, a i u skladu s pretpostavkom da djelo prethodi teoriji, držim da se prvostupanjska teorijska kvalifikacija treba temeljiti na formaciji djela, odnosno na specifičnoj formi ili uzorku koji se reprezentira, a koji je ujedno konkretan, odnosno, direktno i osjetilno dostupan, očevidan pikturalni poredak. Samu pikturalnost slike, kasnije ćemo vidje-

---

6 René Descartes, *Načela filozofije*; Zagreb, Kruzak, 2014. Izvornik *Principia philosophiae* je objavljen na latinskom jeziku 1644. g., a 1647. g. prvi put preveden na francuski jezik kao *Principes de philosophie*.

7 René Descartes, *Razmišljanja o prvoj filozofiji*; Zagreb, Demetra, 1994. Izvornik *Meditationes de prima philosophia* je objavljen na latinskom jeziku 1641. g, a 1647.g. prvi put preveden na francuski jezik kao *Les Méditations métaphysiques*ou ou *Méditations sur la philosophie première*

8 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik* (2 Bde.); Hamburg: Verlag, 2009. Izvornik *Aesthetica* je objavljen 1750. g na latinskom jeziku, premda se pojam »estetika« prvi put javlja u Baumgartenovoj doktorskoj disertaciji pod nazivom *Meditationes philosophicae*.

ti, Knifer u svojim »Zapisima« odlučno odbacuje, očito je povezujući s načinom na koji se razumijevala šezdesetih i sedamdesetih godina, još uvijek pod velikim teretom i stigmom dekorativne »slikovitosti«. Odbacivanje pikturalnosti, k tome, bilo je u skladu s umjetnikovim načelnim reduktivizmom.

Prizorna nesvršenost

Očevidna formacija Kniferovih meandara i meandriranja što djeluje na promatrača neposredno i jasno kao jedinstvena retorička figura predstavlja ujedno ono što zovemo pojačano izraženim, formalnim odlikama djela. Preciznije, izlučene, pojačano izražene, formalne odlike djela očituju se kao stilske ili retoričke figure analogne stilemima, i u odnosu na Kniferovo djelo reprezentiraju se kao morfostilemska retorička figura meandra i sintaksostilemska meandriranja. Daljnji se teorijski postupak odnosi na klasifikaciju djela, uspoređivanjem pojačano izraženih, formalnih odlika cjelokupna opusa od 1960. godine na dalje, s klasama srodnih formacija u razdoblju kasnog modernizma i u odnosu na ranija tradicijska ishodišta. Trećom razinom teorijskog postupka, odnosno kodifikacijom, bez obzira predstavlja li ona simboličko ili normativno kodificiranje, u ovom se radu neću baviti budući da sam usmjerena isključivo na vidljive aspekte formacije umjetničkog djela ne zastupajući druge disciplinarne ciljeve u njihovoj interpretaciji.

Rečeno ću oprimjeriti s četiri autorska samoodređenja, koja spadaju u onaj tip nadgradnje koji zovemo *teorijom umjetnika*. Od četiri izdvojena, dva pripadaju skupini formalno konkretističkih izvedenica, direktno iz pikturalnog poretka plohe, predstavljajući time klasifikacijski postupak za koji se zalažem. Druga dva pripadaju vrijednosnim odrednicama iz svijeta umjetnosti i kulture te ih smatram kodifikacijskim postupkom i pripisujem posebnim, umjetnikovim ciljevima interpretacije koji se ne temelje na očevidnoj formaciji njegova djela već na proširenom konceptu autorske motivacije i šire kontekstualizacije.

Dakle, najprije navodim dva često citirana samoodređujuća iskaza Julija Knifera:[9]

... bio sam motiviran idejom stvaranja anti–slike

... imao sam jedan manje ili više određen cilj, stvaranje slike bez identiteta

9 (Citati 1–2) Julije Knifer, Katalog izložbe »Julije Knifer«; Galerija Nova, Zagreb, 28. 11.–11. 12. 1976.

Obje odrednice apostrofiraju motivaciju i cilj stvaralaštva. Prva, koja naglašava ideju »antislike« iz šezdesetih godina, smještena je u poetici Gorgonaške ideje izlaska iz reprezentacijskog u situacijsko, što uključuje umjetnikovo ponašanje i nad–slikovno sudjelovanje u stvaranju djela, pa je reprezentacija slike samo dio cjeline koja obuhvaća pikturalnu, bihevioralnu, verbalnu i konceptualnu strukturu bez obzira na primarni medij izražavanja. Radi se dakle o identificiranju djela iz pozicije širokog obuhvata različitih umjetničkih aktivnosti, uključujući i teoriju. Jednostavnije rečeno, Knifer ideju »antislike« determinira svjetonazorskim stavom koji nadilazi predmetno određenje slike, a time je i negira.

Druga odrednica, formulirana kao stvaranje slike »bez identiteta«, definira se sedamdesetih godina i ide korak dalje, odričući bilo kakvu identifikaciju pa i s »antislikom« (ma što ona značila), ali opet, čvrsto se vezujući uz poststrukturalistički nazor rušenja identiteta kao moguće stabilne strukture. Slaveći tada aktualno rušenje strukturalističkog koncepta stabilnosti identiteta, Knifer se razvidno programski priklanja ideji bez–identitetne slike kao otvorene teorijskom konceptu nestabilne mreže kodova i diskurzivnih registara. Slici subjektu, on odriče poistovjećenje s bilo kojim postojećim ili ne–postojećim subjektom ili uopće kriterijem poistovjećenja, otvarajući se svim mogućim potencijalnim i mnogostrukim identitetima.

U drugu skupinu samoodređujućih definicija vlastita autorskog rada spadaju ovi Kniferovi iskazi:[10]

… za mene je važno nastaviti logiku jednog toka

… bilježio sam krajnje ritmove zbivanja na plohi

U tom kontekstu umjetnik direktno veže logiku tijeka uz formu meandra i postupak meandriranja, vežući se i na formalnu strukturu izvornog uzorka koji teče… S druge strane, osvrćući se na »krajnje ritmove zbivanja u slici« Knifer uvodi u postupak supremacije i prirodu supremacije meandra, kao idealan model bespredmetnosti koji ne gubi ritam uslijed neprekinutosti. Koliko u formaciji meandra toliko i u postupku meandriranja, upravo ritam pogoduje dojmu prizorne nesvršenosti, za razliku od prizorne svršenosti Maljevičeva suprematističkog repertoara.

Založila bih se u tom smislu za pristup po kojem se retorički efekt vizualnoga, sukladno izvornom razumijevanju retorike kao vještine

10 (Citati 1–2) Ibid.

»slikovitog« i »dojmljivog« uvjeravanja, treba pomaknuti od značenjskog prema znakovnom. Na taj način retorički aspekt pikturalnosti predstavlja naročito izražajnu odliku djela, kao naročito izražajnu odliku uprizorivosti slike koja se stilski, a ne značenjski, definira. Pod pojmom retoričke figure razumijem najizražajniju odliku djela koja morfološki, ritmički i kompozicijski stvara takozvani *retorički efekt* određenog tipa uvjerljivosti. Držim da je tako koncipirana slika meandra u neprekinutom tijeku mendriranja, susljedno nastavljajuća, nesvršena forma, ujedno i retorička figura i vizualni kôd pikturalnog »tijela« neodredive točke i nastanka i iščeznuća.

Modernizam je u tom kontekstu, više od svih prijašnjih epoha, afirmirao očevidnost vizualnoga, izmaknuvši se svim onim semantičkim, funkcionalnim, utilitarnim, narativnim i simboličkim teretima ranijih razdoblja. I premda su, vrlo mudro i opravdano, formalisti naviještali značaj forme po sebi, ili, drugim riječima, afirmirali status neometane očevidnosti likovne forme, neprijeporno su se i ranija umjetnička razdoblja razlikovala po dominantnim retoričkim efektima formalne strukture djela.[11] Pod semantičkim su se teretom skrivale gotovo notirajuće vizualne sintagme.[12]

Tako je na primjer baroku svojstvena dramatična retorika dijagonalnog komponiranja, renesansi nedogledna atmosferičnost prostorne perspektive i(li) kružnih fokusa, dok je neoklasicistički efekt višestrukog stabiliziranja scene počivao na vertikalno silaznim i uzlaznim točkama duž dominantne kompozicijske horizontale, što je kao retorički učinak stvaralo osjećaj »zamrznutog« vremena i sukladno je Kniferovu meandriranju od šezdesetih godina nadalje. Sam autor svjedoči tu bezvremenu poziciju ovim riječima:

> *Kod mene, zapravo, vrijeme ne igra nikakvu ulogu…*[13]

Smatra se da vizualna stilistika ishodi iz retorike, ali retorika pritom na isti način ishodi iz stilske ili retoričke figure — odnosno načina vizualne priopćivosti i stupnja uvjerljivosti dojma koji postiže. Stvarni sadržaj (narativno–logička konstrukcija ili priopćenje) time pada u drugi plan. Takav nazor svjedoče djela antičkih retoričara. Za Aristotela su retoričke figure bile ili strateški, uzbuđujući ili pak voljno

11 Vidi: Nataša Lah, »How Style Became Famous and Irrelevant at the Same Time«; Ars & Humanitas 9/2015, str. 218.

12 Vidi: Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*; Indianapolis, The Bobbs–Merrill Company, 1968. str. 154–157.

13 Knifer, »Zapisi«, str. 32.

motivirani aspekti jezika, dok su za Demetrija iz Falere bile uzvišene, silovite, jednostavne ili pak uglađene kao različiti načini reprezentacije istoga (svijeta).

Retorička svojstva slike time u sebi nose »apelacijsku slikovitost« jer su orijentirana na efekte iskaza više negoli na njegova značenja. Njemački arheolog i povjesničar umjetnosti Johann Joachim Winckelmann u drugoj je polovici 18. stoljeća,[14] svjestan retoričke snage vizualnosti, stilistiku izdvojio iz retorike, proširivši područje njezine nadležnosti na povijest umjetnosti. Usidrivši stil u vremensku dimenziju, omogućio je stilsku analizu povijesnih razdoblja u umjetnosti. Bojim se da je time učinjena epohalna pogreška, jer se model pripisivanja povijesnog stila gotovo rutinski nastavio primjenjivati u metodologijama kasnijih epoha, posebno rizično u primjeni na modernizam. Sustav smjena velikih povijesnih paradigmi slikovne retorike preveo se u sustav razvoja stila, što je tradicionalna povijest umjetnosti olako prihvatila, a modernizam srušio kao kulu od karata. Jer, istovremeno dok su »klasičari«, među kojima neprijeporno i Winckelmann, afirmirali ulogu stila, s druge su romantičari dotadašnju paradigmu ili »normu forme«, usklađenu s paradigmom epohe, podredili ideji individualne norme umjetnika. Forma je do tada zrcalila zadane sustave, bez obzira jesu li oni bili pojmovni (èidos) kao u srednjem vijeku, ili vidljivi i očevidni (morfé) kao u antici ili renesansi. Nova struja intelektualaca ranog romantizma ciljano se izmakla vjekovnom diktatu opisivanja u korist individualne neponovljivosti slike. Od tada je nepovratno ukorijenjena ideja dominacije individualnog izraza nad ekstrinzičnim vrijednostima stvaranja, čime je zapravo i najavljen modernizam.

Izmaknuvši se u najvećoj mjeri semantičkim, funkcionalnim, utilitarnim, narativnim i simboličkim teretima ranijih razdoblja i odupriješi se u prvom redu ideji tzv. stilskog razvoja i stabilnih stilskih formacija, modernizam je u prvi plan stavio upravo pojačanu izražajnost odlika umjetničkog djela na razini njegove autentične očevidnosti. Stil umjetničkog djela, kao predmetni stil, time je definitivno smijenio paradigmu povijesnog stila. Tako shvaćenu koncepciju moderne umjetnosti, temeljenu na vizualnoj očevidnosti, najprimjerenije su podržale teorije formalizma, uzimajući u obzir fakturu i autorski »rukopis«, odnosno vizualnu pojavnost materijalne uprizorivosti bez semantičkog balasta. Retorička se figura kao *morfé* vratila svojim izvorima.

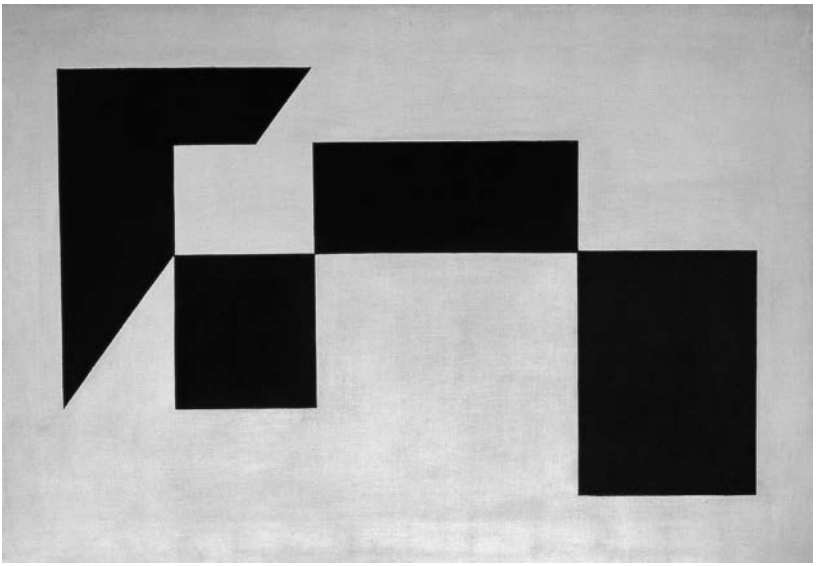
---

14 Vidi: Johann Joachim Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*; Los Angeles, Getty Research Institute, 2006. Izvornik na njemačkom jeziku »Geschichte der Kunst des Alterthums«, objavljen je u Leipzigu 1764.

Supremacija morfema

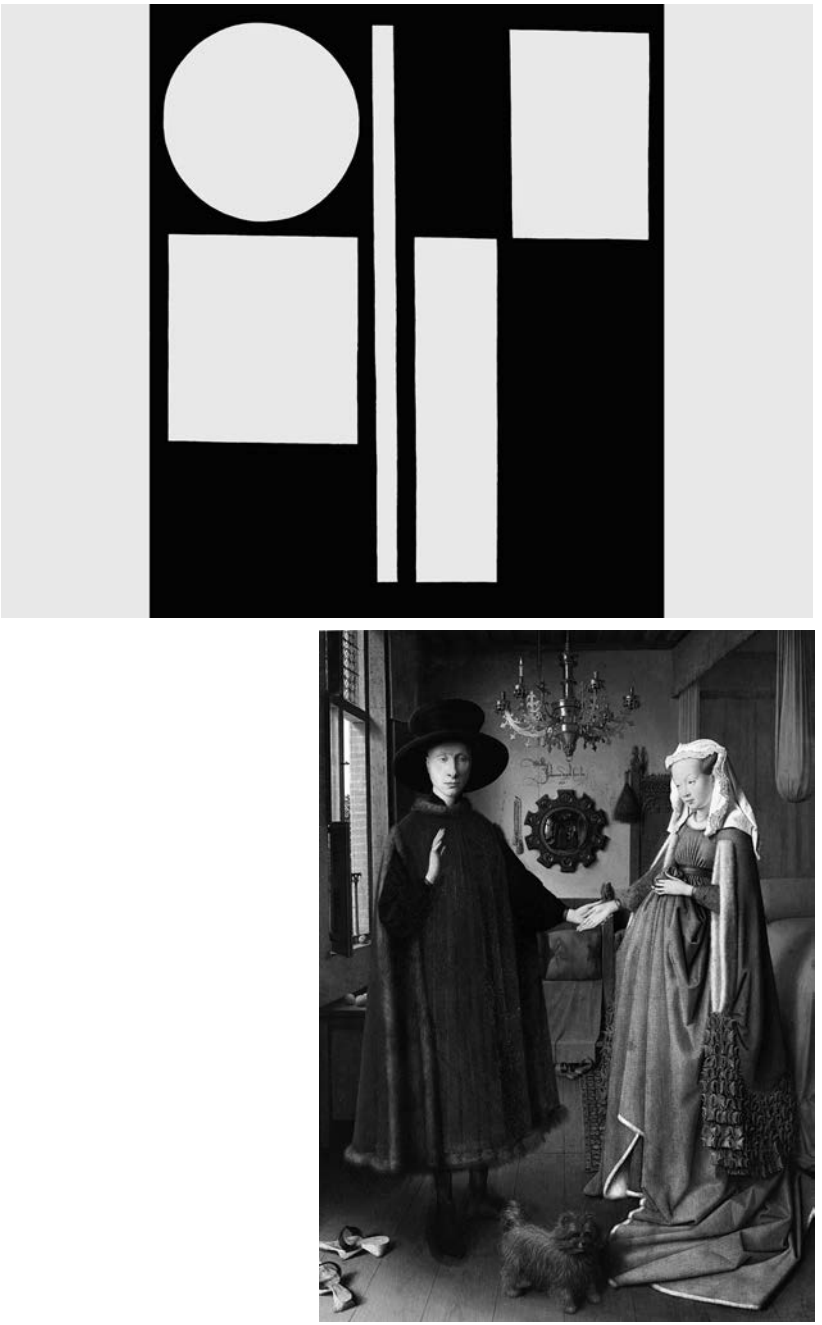
Supremacija meandra u tom smislu, koja se u Kniferovu radu dogodila početkom šezdesetih godina, počiva na postupnom odstranjivanju kompozicijskih efekata dijagonale i kruga. Takvim su postupkom ponajprije dokinuti efekti proboja oblika, dinamike i pokreta koje stvara dijagonala. Primjerice kao na Caravaggiovoj slici *Raspeće Svetoga Petra* (1601.) kada ju usporedimo s Kniferovom slikom *Kompozicija br. 13* iz 1959.; na obje slike vidimo isti efekt dinamičkog proboja dijagonale. Znakovit je i efekt centriranja pogleda i fokusnog gibanja prizora, kakve stvara krug. Primjerice kao na slici Jan van Eycka *Portret Arnolfinijevih* (1434.) kada je usporedimo s Kniferovovom *K–18a* iz 1960.; na obje slike vidimo isti efekt kružne forme koja centrira pogled i utječe na fokusno gibanja prizora. Supremacija meandra afirmirala je i sugerirala horizontalni tijek kompozicije, ulančavanjem uzorka koji se horizontalno razvija i teče bez obzira na prividnu pojavu vertikala koje se međusobno potiru rastom i padom u odnosu na središnju os slike što je sasvim nalik depolarizirajućim, odnosno negativno padajućim i repolarizirajućim, odnosno pozitivno rastućim valovima što nastaju kod rada srca i čitaju se na elektrokardiogramskom zapisu. Razlika je jedino u tome što je meandarski rast i pad vertikale ornamentalno ujednačen, statičan, stabilan i kompozicijski sukladan statičnom monumentalizmu neoklasicističkih kompozicija, ponajprije zbog efekta »zamrznutog« vremena. Usporedi sliku *Sokratova smrt* Jacquesa–Louisa Davida iz 1787. i Kniferov *Meandar 2* iz 1960.; obje sugeriraju horizontalni tijek kompozicije ulančavanjem uzorka koji se razvija i teče bez obzira na prividnu pojavu vertikala što se međusobno potiru rastom i padom u odnosu na središnju, statičnu i stabilnu os slike.

Ranije značajke Kniferova stvaralaštva, a mislim pritom na slike što prethode opusu meandriranja kao i na opus vizualnih tekstova, s meandriranjem čvrsto povezuje značajka stabilne repetitivnosti. Ta značajka prati Kniferovo stvaralaštvo bez obzira radi li se o ranim autoportretima, apstraktnim pejzažima iz pedesetih godina, »Banalnim dnevnicima«, ili meandrima iz različitih razdoblja. U nizovima vrlo sličnih likovnih rješenja, bilo koja od slika mogla se umetnuti među ostale iz ciklusa, ne remeteći nešto što bismo uvjetno mogli nazvati sintaksom susljednosti. Takva nas osobina ranijega Kniferovog stvaralaštva vodi kasnije predominantnom meandriranju, odnosno institucionalizaciji neke vrste dijakopnog iskazivanja: naime onakvoga gdje se nizovi slika ponašaju kao iskazi kojima je odlika repetitivnost ili ponavljanje s mogućnošću loma

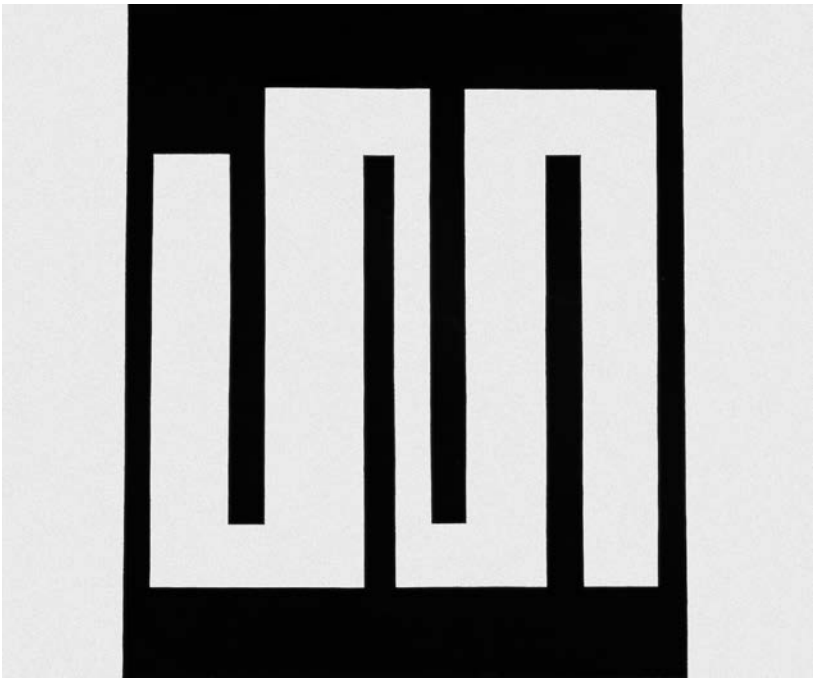


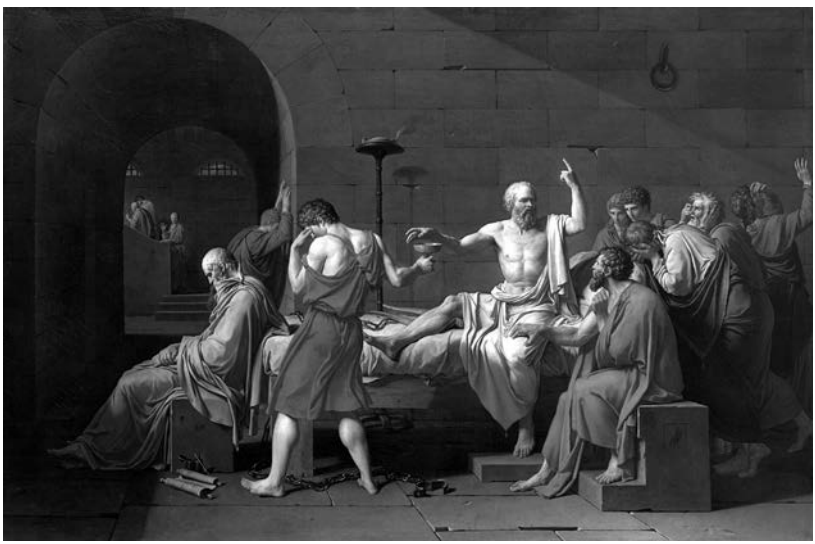


Dinamički proboj dijagonale: Julije Knifer, *Kompozicija 13*, 1959. i Caravaggio, *Raspeće svetog Petra*, 1601.



Fokusno gibanje prizora: Julije Knifer, *K 18a*, 1960. i Jan van Eyck, *Portret Arnolfinijevih*, 1434.





Horizontalni tijek kompozicije: Julije Knifer, *Meandar 2*, 1960. i Jacques Louis David, *Sokratova smrt*, 1787.

ili restrukturiranja niza na način promjene redoslijeda. Isti se koncept meandriranja preslikava u svakoj pojedinačnoj slici meandra. Takva nam pojava ukazuje na stilsku vrstu u kojoj će dominantna sintaksostilemska figura biti nîz djela, umjesto jednog pojedinačnog koje se varijabilno može smještati u bilo kojoj točki niza bez obzira na kronologiju.

Izbor meandra sam po sebi ukazuje na tijek ili proces meandriranja. Za razliku od npr. kvadrata, koji je po definiciji dvoprotežno, dvoodredišno ili dvodimenzionalno tijelo definirano svojim obrisnim gabaritima, meandar je stiliziran dekorativni element koji se, bez obzira na motiv ili uzorak od kojeg je izvorno potekao, više događa i teče negoli zatvara u stabilnoj formi. Dimenzija slike ili bilo koje površine na kojoj se uzorak javlja ima svoju prostornu odredivost, no ne i uzorak koji se na njoj prikazuje. Još uvijek povjesničari kulture dvoje predstavlja li meandar stiliziranu izvedenicu zavojitog korita rijeke Meandar ili se razvio redukcijom strukture labirinta. U tom dijelu, bez obzira na argumente prve ili druge grupe, valja se usredotočiti na podudarne aspekte obaju motiva. Linija ili mreža, rijeka ili labirint, svejedno, pogled se u svakom slučaju usmjerava na ritmično kretanje bez očigledne izvjesnosti početnog i krajnjeg u tom kretanju. Ili, kako Knifer bilježi:

> *Da bih na plohi dobio tok, ili niz kao ritam, ili ritam i niz kao tok po vanjskom obliku izgledalo je to kao meandar…*[15]

Značajku nesvršenosti tijeka forme meandra, i njezino svojstvo da sama po sebi manipulira pogled bez smislene ili značenjske svrhe, uvijek s odmičućim ciljem dosezanja krajnje točke naznačena tijeka, koristili su često pisci vizualne poezije u baroku (gdje se papir za čitanja morao okretati da bi se dohvatio sadržaj)[16] i mistici (za metaforu neodredivosti života).[17]

Redukcija, ili: kako se slika svojim fizičkim oblikom i duhovno iscrpljuje[18]

Modernizam nakon povijesti koja mu prethodi dokida dominaciju semantičkih aspekata vizualnog svijeta u korist misticizma same forme,

---

15 Knifer, »Zapisi«, str. 31.

16 Vidi primjere pjesama kako ih je oblikovao Johann Kankel (Švedska, 1614.–87.) pisanih na njemačkom jeziku. Izvor: Dick Higgins, *Pattern poetry. Guide to an Unknown Literature*; Albany, NY, State University of New York, 1987., str. 92.

17 »El mundo es un labirinto poetico«, bilježi španjolski jezuit i mistik P. Juan Eusebio Nieremberg, u djelu *Vida Divina* (tiskano u Madridu 1633.). Izvor: Higgins, *Pattern poetry.* str. iii.

18 Knifer, »Zapisi«, str. 33

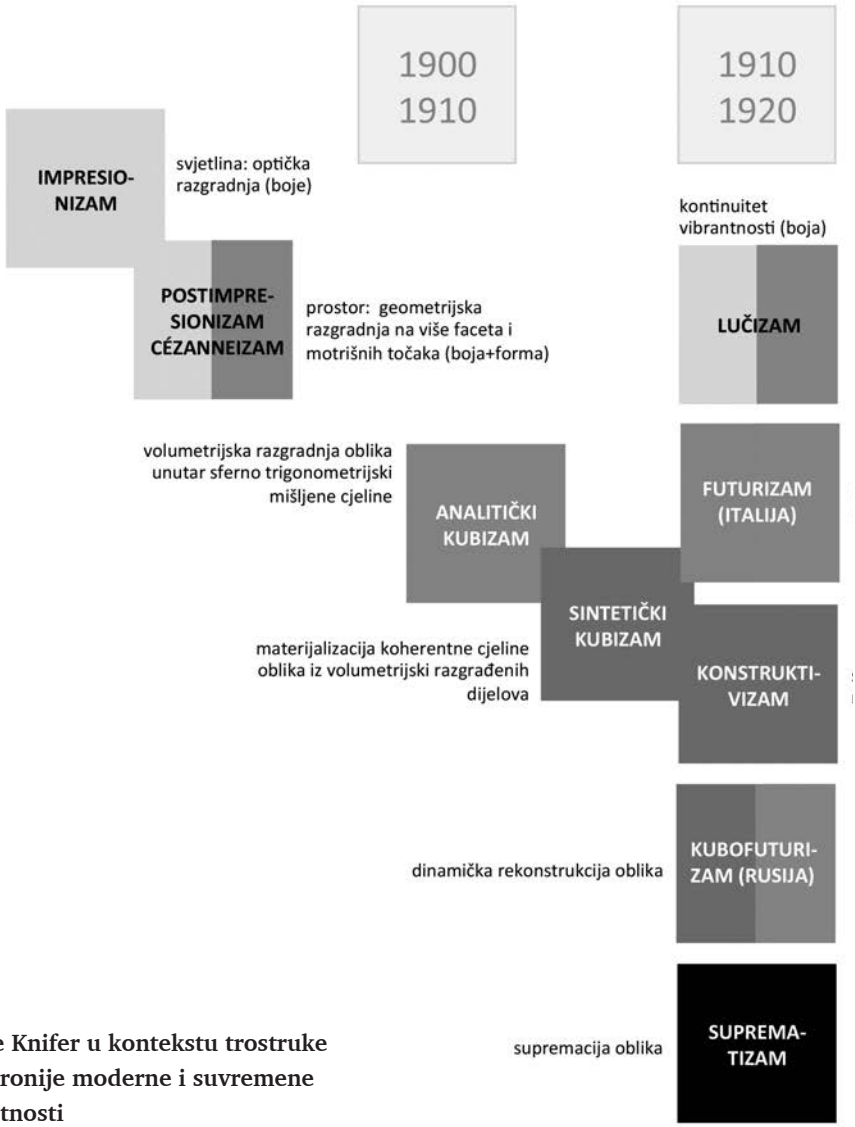
gdje se i slika i život očituju slojevitima i bez tereta upisanih značenja. Na lenti vremena od kraja 19. i kroz 20. stoljeće, označit ću samo jedan segment tako mišljene, razvojne linije modernizma, kako bih ilustrirala kontinuitet utjecaja u razvoju formalnog jezika onih autora koji su djelovali tijekom pedesetih i šezdesetih godina 20. st., a među njima i Knifera. Pregledna linija razvoja i susljednosti međusobnih utjecaja zrcali dvije ključne, premda sasvim suprotne tendencije zrelog modernizma.

Prva linija razvoja generira iz tradicije ekspresionizma i nadrealizma, i razvija se preko tašizma, egzistencijalizma, art bruta, da bi konačno eskalirala, ali i iščezla početkom šezdesetih godina u vidu enformela. Rasap enformela potaknut je konačnim i radikalnim napuštanjem načela fakture, teksture i fizičke prisutnosti materijala. Materijalna i ne–formna prisutnost djela označava dijelom početak »druge moderne« i kraj primata egzistencijalno i eidološki mišljene slike, o čemu je Argan precizno pisao u članku »Materija, tehnika i povijest u enformelu«.[19] U članku je okrunio svoja razmišljanja nakon selekcije velike bienalne izložbe koja je održana u San Marinu 1963. godine pod nazivom »Oltre l'informale«, a na kojoj je Knifer izlagao u društvu niza predstavnika »novoga vala« koji će označiti veliku prekretnicu tih godina. Koncept poetičke prisutnosti autora u djelu, nakon enformela, smijenio je koncept djela kao nadindividualne prisutnosti ideje koju autor samo kanalizira. Radikalni oblik eskalacije, ali i definitivnog prekida s enformelom, dogodio se u spacijalističkom obratu Lucia Fontane.

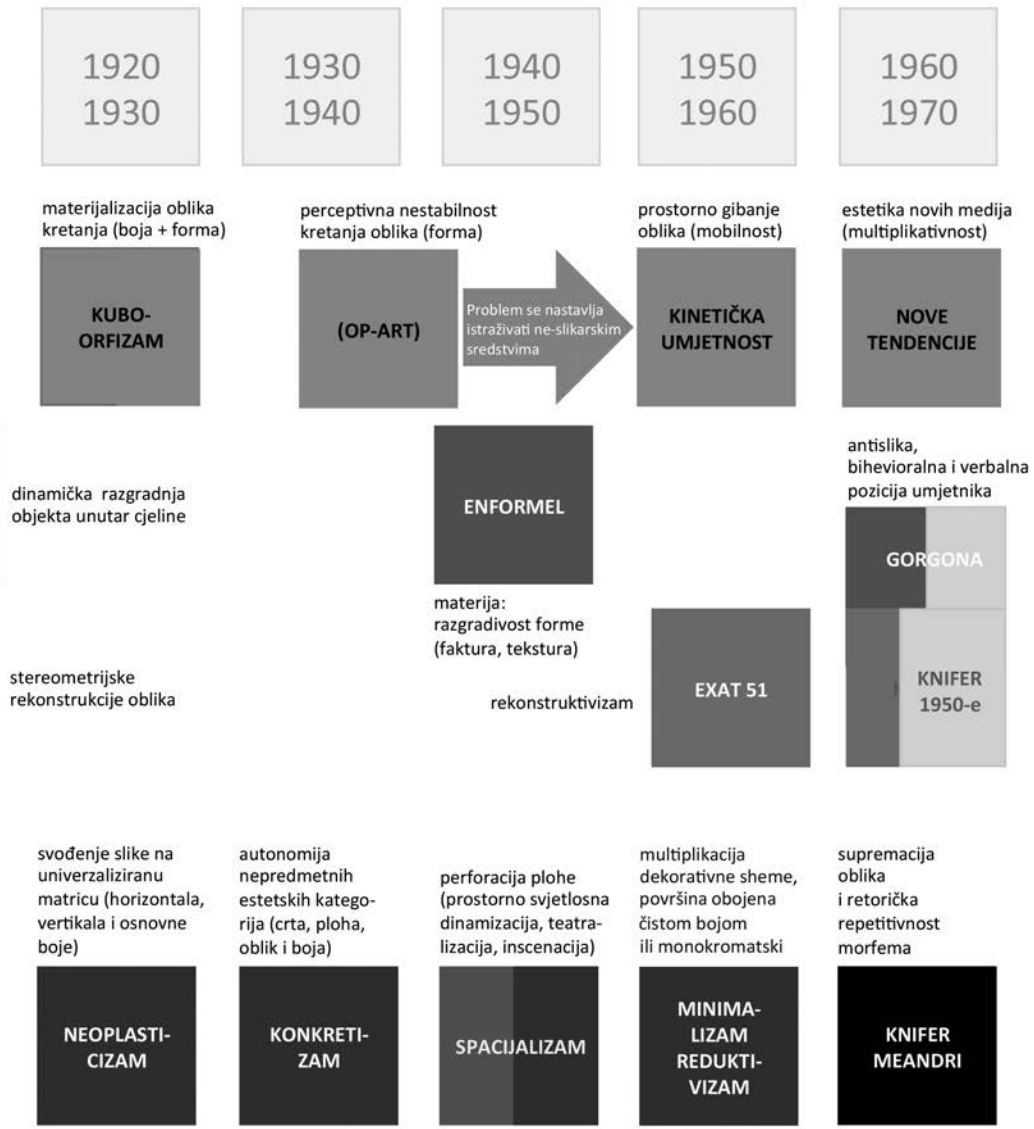
Druga linija razvoja, koja nas u kontekstu rasprave o Kniferu znatno više okupira, u zadnjim se decenijama modernizma iskazala slijedeći tradiciju racionalne, dinamične i na gradbenim načelima komponiranja utemeljene tradicije. Članovi eksperimentalnog Ateljea 51, bili su sljednici te tradicije kao rekonstruktivisti, a Kniferovo im je djelo samo nakratko moglo biti sukladno i to u radovima iz sredine pedesetih godina, premda se i u njima osjeća tendencija gušenja kompozicijske dinamike u korist supremacije. U tom kontekstu, Knifer je bio znatno bliži teorijskom konceptu Gorgone.

No, Knifera se češće spominje i u kontekstu prvih proplamsaja Novih tendencija, što držim prihvatljivim samo u kontekstu njegove načelne podrške pokretu, i s obzirom na elastičnost i heterogenost novo–tendencionaša u prvom nastupu. Striktno gledajući, oblikovno formalne premise Novih tendencija ne ishode iz razvojne linije što je

19 Giulio Carlo Argan, *Materia, tecnica e storia nell'informale*, Milano, Il Saggiattore, 1959.



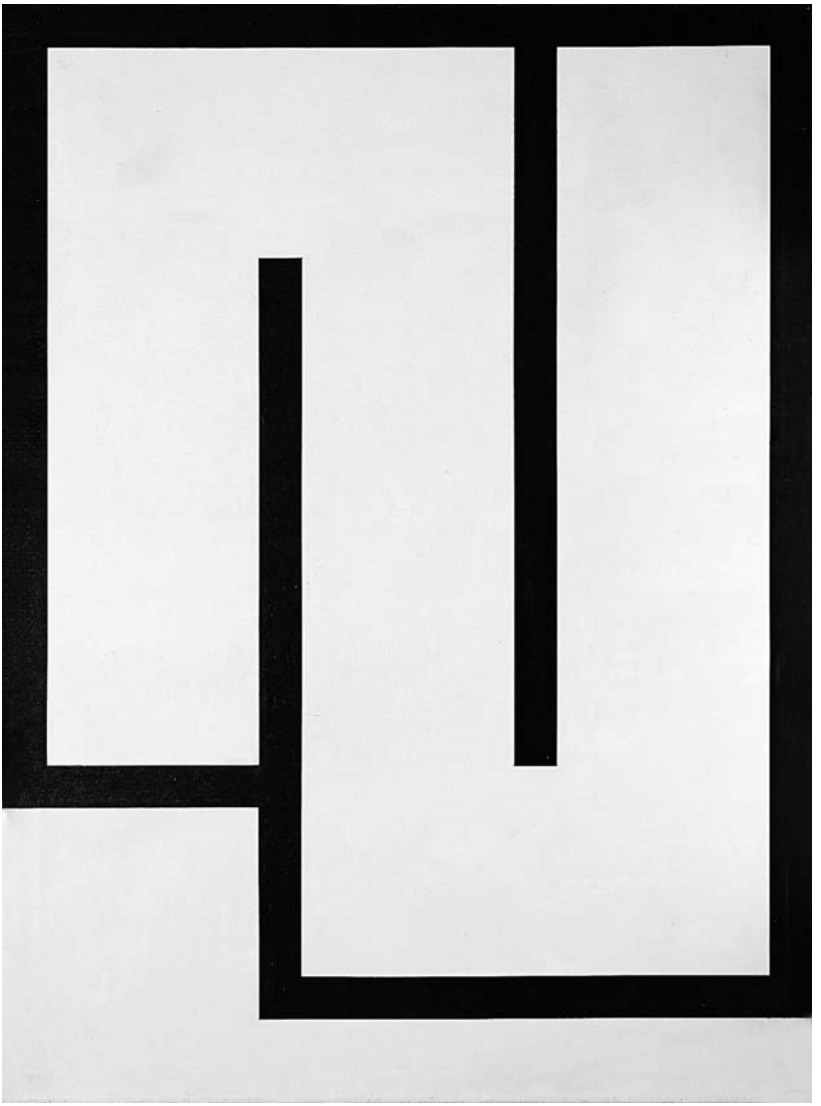
Julije Knifer u kontekstu trostruke dijakronije moderne i suvremene umjetnosti


1920
1930
1930
1940
1940
1950
1950
1960
1960
1970
materijalizacija oblika kretanja (boja + forma)
perceptivna nestabilnost kretanja oblika (forma)
prostorno gibanje oblika (mobilnost)
estetika novih medija (multiplikativnost)
KUBO-ORFIZAM
(OP-ART)
Problem se nastavlja istraživati ne-slikarskim sredstvima
KINETIČKA UMJETNOST
NOVE TENDENCIJE
dinamička razgradnja objekta unutar cjeline
ENFORMEL
antislika, bihevioralna i verbalna pozicija umjetnika
GORGONA
materija: razgradivost forme (faktura, tekstura)
stereometrijske rekonstrukcije oblika
rekonstruktivizam
EXAT 51
KNIFER 1950-e
svođenje slike na univerzaliziranu matricu (horizontala, vertikala i osnovne boje)
autonomija nepredmetnih estetskih kategorija (crta, ploha, oblik i boja)
perforacija plohe (prostorno svjetlosna dinamizacija, teatralizacija, inscenacija)
multiplikacija dekorativne sheme, površina obojena čistom bojom ili monokromatski
supremacija oblika i retorička repetitivnost morfema
NEOPLASTI-CIZAM
KONKRETI-ZAM
SPACIJALIZAM
MINIMA-LIZAM REDUKTI-VIZAM
KNIFER MEANDRI

vodila od sintetičkog kubizma — odnosno konkretizacije koherentne oblikovne cjeline, konstruktivizma i ruskog kubo–futurizama do hrvatskih re–konstruktivista — EXAT–ovaca. No, ako bi se u kubizmu tražila bilo kakva dodirna točka s Novim tendencijama, ona bi išla iz posve drugog, analitičkog pravca, počevši od geometrijske razgradnje prostora na više faceta i motrišnih točaka u sezanizmu, pa preko volumetrijske razgradnje oblika unutar trigonometrijski mišljene cjeline u analitičkom kubizmu, sve do njihove dinamičke razgradnje u talijanskom futurizmu ili ruskom kubo–morfizmu.

Nove tendencije su dakle bile znatno bliže razvojnoj liniji koja se kretala od samih začetka optičke razgradnje svjetline u impresionizmu, razvijajući se dalje preko kromatske vibrantnosti lučizma i orfizma i problema perceptivne nestabilnosti u op–artu i kinetičkoj umjetnosti, što je kulminiralo istraživanjem niza optičkih varijacija i efekata u kontekstu scijentistički orijentiranih novih medija. Premda Knifer izlaže s Novim tendencijama 1961., treba spomenuti da upravo šezdesetih iz njegova djela iščezava krug, čija se optički fokusirajuća i dinamička moć obilato koristila i bila multiplicirana baš u djelima autora Novih tendencija. Utoliko, Kniferove meandre i meandriranje, smještam na kraj treće i bitno drugačije razvojne linije što je slijedila iz Maljevičeva suprematizma, nastavljajući se u reduktivističkim praksama neoplasticizma, konkretizma i minimalizma. Pripadnost razvojnoj liniji grupe reduktivističkih pravaca, važno je napomenuti, ne poistovjećuje Kniferovo s djelima drugih autora u srodnoj grupi, već ih generički izdvaja od drugih tendencija modernizma po »obiteljskoj« tipologiji apstrakcije koja začudno izmiče i značenjskom i predmetnom, zadržavajući snažnu, holističku potrebu za jedinstvom slike i života. Na taj je način svim redukcionističkim praksama, kojima se tijekom šezdesetih i sedamdesetih godina susljedno pribraja i Kniferovo djelo, zajednički poduhvat usmjeren prema nad–značenjskom dosezanju smisla slike u svijetu stvari.

Neoplasticistički postupak je nakon suprematizma odstupio od nadvladavajuće forme afirmirajući cjelokupno slikovno polje kao univerzaliziranu matricu horizontalnih i vertikalnih smjerova u prostoru, rabeći osnovne boje. Retorički efekt duboke nadindividualne harmonije nije više bio uznemirujuć u onoj mjeri u kojoj je to postizao suprematizam rubno koketirajući s apsurdom. Konkretizam, nadalje, daje potpunu autonomiju nepredmetnim estetskim kategorijama crte, plohe, oblika, boje, dok se spacijalizam umeće u tako zamišljenoj razvojnoj liniji reduktivizama kao svojevrstan eksces. Taj eksces predstavlja najvišu točku i konačni kraj enformela dubokim zadiranjem u »tkivo« ili



Julije Knifer, *TÜHDA W2*, akril na platnu, 1986.

materiju slike, perforacijom otvarajući prostorne, svjetlosne, dinamičke, teatralizirajuće i inscenirajuće retoričke efekte.

Premda na liniji navedenih reduktivističkih likovnih praksi Kniferovi meandri vremenski dolaze najkasnije, oni su izvorno i najjače povezani sa suprematizmom, zbog posve drugačijeg tretmana pikturalnog polja kao i zbog dosljedna neodustajanja od očevidne i jasne forme

uvijek jednog, nadmoćnog (*suprématie*) oblika. No, predominaciji oblika ovdje se dodaje posve nov učinak kojeg na scenu slike uvodi retorička repetitivnost morfema, dokidajući konačno granicu između odvojenih tijela pojedinačnih slika, čineći na koncu čitav Kniferov opus neprekinutom slikom. Smisao time nadvladava značenje i posve paradoksalno postaje slikovita replika umjetnikova života i njegove posvećenosti neograničenom činu slikanja u zadanim granicama prostora. Tu se svakako upliće formativan i donekle analitičan element logike, jer kako sam autor kaže:

> *… sve je išlo putem stanovite unutrašnje logike…*[20]

…bez i najmanje namjere dakako, da se gradi bilo kakva filozofska arhitektura djela, od čega prethodnici redukcionističke linije, napose oni ranih avangardi, nisu bili imuni. Taj Kniferov bijeg iz filozofskog konteksta, i opet, njemu tako svojstveno, repetitivno je naglašen u »Zapisima« pet puta, gdje on, uz neznatno mijenjajući kontekst ili redoslijed riječi u rečenici, govori uvijek isto, a to je da funkcija meandra nije ni filozofska, ni pikturalna, ni dekorativna već samo vizualna:

> *Oblici stvoreni u procesu rada od primarne ideje i poticaja do fizičkog nastajanja »slike« sugerirali su tok (odvijanje) u obliku meandra čija funkcija nije ni filozofska, ni pikturalna, a još* manje je *dekorativna — ona je samo vizuelna*.[21]

> *Funkcija meandra na mojim slikama nije filozofska, a još je manje dekorativna. Moje slike imaju samo vizuelnu funkciju*.[22]

> *U fizičkom procesu toka došlo je do meandra kojega funkcija nije filozofska, a još je manje dekorativna; ona je samo vizuelna*.[23]

> *Funkcija meandra na mojim slikama nije filozofska, a još je manje dekorativna. Funkcija je samo vizuelna*.[24]

> *Oblici stvoreni u procesu rada od primame ideje i poticaja do fizičkog nastajanja »slike« sugerirali su tok (odvijanje) u obliku meandra, kojega funkcija nije ni filozofska, ni pikturalna, a još manje je dekorativna. Ona je samo vizuelna*.[25]

---

20 Knifer, »Zapisi«, str. 30.

21 Ibid.

22 Ibid, str. 32.

23 Ibid, str. 33.

24 Ibid.

25 Ibid.

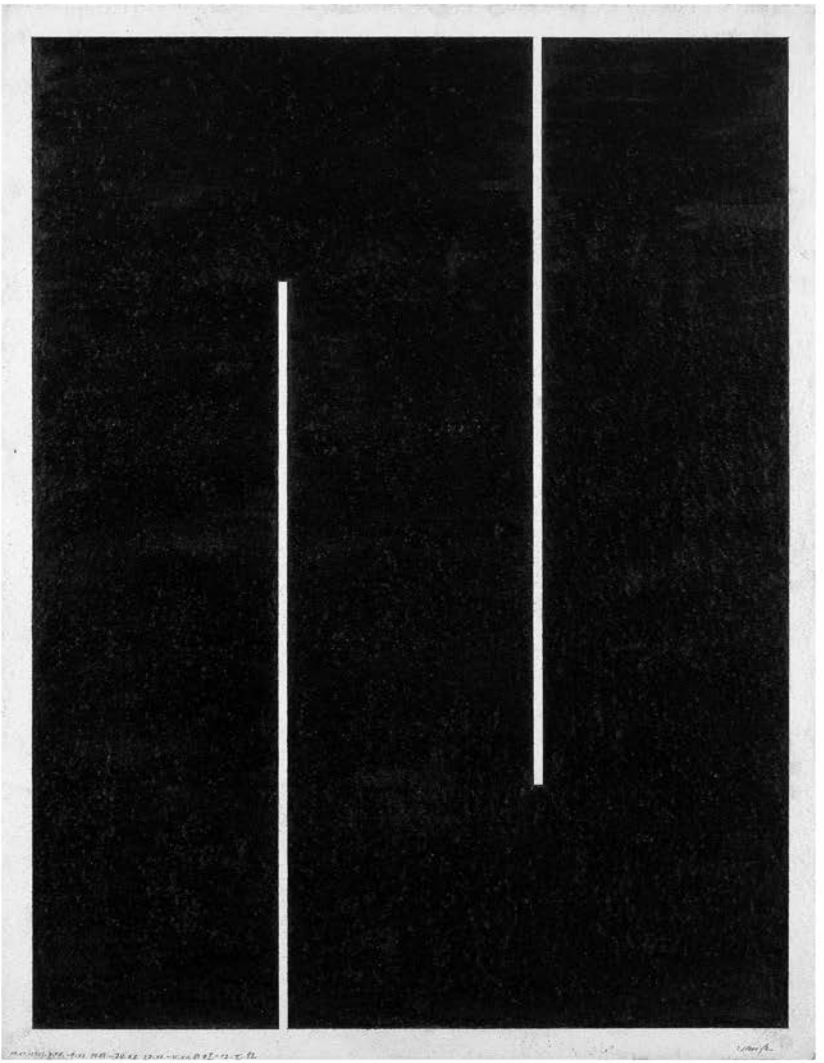
Zaključno, pojedinačne slike Julija Knifera, posebno Meandri što su nastajali od 1960. godine, očevidno se i formativno identificiraju kao supremacija morfema, stvarajući dojam osamostaljenja i potpune prevlasti oblikovanja jednog znaka koji se razlikovno određuje samo u odnosu na sebe samoga. Meandriranje se time reprezentira kao stabilna, ujednačena repetitivnost dijakopnog tipa pokazujući neprekinuti tijek ritmizirane »istosti« koja se gdjekad opisuje kao *jednoličnost* i *monotonija*. Meandriranje se time usustavljuje kao jedno djelo i samo jedna stilska ili retorička figura konceptualne, strateške i kognitivne hipoikoničnosti, koja neprekinuto indeksira slikarski postupak kao vremenski tijek bez naznačene ishodišne ili točke svršetka. Vremenski tijek u postupku Kniferova meandriranja dokida iluziju razvojnog kontinuiteta ili napredovanja. Utoliko, jedno je od najintrigantnijih i najpreciznijih autorovih samoodređenja rečenica gdje Knifer kaže:

Vjerojatno sam svoje posljednje slike već načinio, a prve možda nisam.[26]

Na kraju, meandar kao i meandriranje, predstavljaju proces dosljedno horizontalnog komponiranja u sustavu koji se definira svakom pojedinačnom slikom i koji svaku pojedinačnu sliku susljedno prekoračuje. Prizorna harmonija i programatska ne–svršenost ostavljaju pojedinačna djela (kao i djelo u cjelini) sasvim otvorenima, identificirajući se s očevidnom supremacijom i nedoglednošću oblikovnog tijeka, koji se sastoji od …*niza identičnih definicija*,[27] samo jedne, vidljive figure — meandra.

26 Ibid., str. 30.

27 Ibid., str. 29.



Julije Knifer, *19. XI.–24. XI., 4. XII.–9. XII., 14. XII.–24. XII., 27. XII.–31. XII. 81., 9. I.–12. I.*, grafit na papiru, 1982.

Dvanaest teza o apsolutnoj slici

Slikarstvo Julija Knifera kao alegorija teorije

Krešimir Purgar

Naša potraga za teorijom slika najbolje će napredovati preokretanjem problema naglavce i promatranjem slika teorije.

W.J.T. Mitchell

Kod promatranja svakoga vizualnog artefakta, bez obzira je li riječ o djelu koje već uvijek unaprijed smatramo umjetničkim ili o slikovnom objektu iz svakodnevice vizualnih komunikacija, kao što su ekranski video–prikazi, reklame ili piktogramski simboli, analitički proces koji se pritom aktivira zahtijeva da najprije postavimo pitanje *što* je to što vidimo; zatim, u kakvom je odnosu *to* što vidimo prema nama kao promatračima; i naposljetku, kakav učinak može promatranje *te* vizualne činjenice proizvesti.[1] U svakodnevnom iskustvu ovaj proces se odvija linearno, od percepcije do recepcije, tako da sa što manje intelektualnog napora protumačimo značenje nekog vizualnog fenomena ili jednostavno prihvatimo učinak slike. Nasuprot tome, umjetničko djelo nastoji uspostaviti namjerni diskontinuitet između znaka i značenja kako bi skrenulo pozornost na sebe i odvojilo se kao zasebna kategorija objekata unutar vizualnog kontinuuma svakodnevice. Jednu od najpoznatijih varijanti tog diskontinuiteta nalazimo u nerazriješenom sukobu riječi i slika — u vjekovnom nastojanju jednoga komunikacijskog sredstva da istakne prvenstvo nad drugim.

Pitanje sličnosti ili pak posebnosti slikovnog iskustva u odnosu na ono jezično ili tekstualno ima dugu povijest koju možemo pratiti još od Filostratovih tekstova u kojima se riječima opisuju mitovi na temelju

1 Dijelovi ovog teksta objavljeni su u ranijim fazama istraživanja o Juliju Kniferu. Osnovne teze postavljene su u članku »Anti–slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije«; *Art magazin Kontura*, br. 127/2015, str. 14–25. Nakon toga, tezu o apsolutnoj slici razradio sam u izlaganju »The Absolute Image. Ontological Concerns of non–Mimetic Depictions in Abstract and Conceptual Art« održanom na konferenciji *Ways of Imitation*, na Sveučilištu u Firenci u studenom 2015. Naposljetku, postavku o »slikarstvu kao alegoriji teorije« predstavio sam na istoimenoj izložbi koju sam priredio u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu u prosincu 2016. u organizaciji i uz materijalnu potporu Art magazina Kontura.

njihovih slikovnih predložaka, preko Leonardove sintagme »ut pictura poesis« i Lessingova definiranja teksta kao umjetnosti vremena i slikarstva kao umjetnosti prostora. Problem pronalaženja univerzalnoga komunikacijskog koda, ili pak njegovo odlučno odbacivanje, postojao je kao bitan teorijski prijepor čak i onda kada su ontološke razlike između slike i jezika naizgled bile mnogo uočljivije nego danas. Primjerice, Giottov ciklus fresaka o životu sv. Franje u crkvi u Assisiju temelji se na novozavjetnom tekstualnom predlošku i tzv. *Legendi Maior*, ali je u cijelosti ostvaren isključivo vizualnim sredstvima. Giottov »vizualni tekst« govori eksplicitno slikom za one koji ne poznaju novozavjetni i biografski narativ, a implicitno tekstom za one koji su u stanju prevesti verbalno u vizualno. Nizovi motiva, raspored likova, njihova gestikulacija i međusobna komunikacija u semantičkom smislu proizvode učinak koji je unaprijed zadan i koji unaprijed legitimira umjetnikov rad. Naime, narativna osnova fresaka postojala je *prije* nego što je sama priča inkarnirana u slikama. Umjetnikova genijalnost sastojala se tome što je ono tekstualno i ono slikovno integrirao u nerazdvojnu cjelinu koja uspostavlja novu vrijednost slikovno–tekstualnog hibrida. To načelo nerazdvojivosti medijalne osnove i spoznajnog potencijala vizualnog i verbalnog američki teoretičar W.J.T. Mitchell naziva *slikatekst*.

U ovome članku, što je rezultat dvogodišnjeg istraživanja o Juliju Kniferu, predlažemo zamjenu uloga slike i teksta i upućujemo na dvije naizgled kontradiktorne operacije: »čitanje slika« rječnikom teorije na jednoj strani i »gledanje teorije« u vizualnom kodu na drugoj strani. Uobičajeno je da teorija i kritika reagiraju reaktivno kada govore o slikama, dok ovdje želimo pokazati da slike mogu provocirati meta–slikovne komentare o sebi samima, zatim uspostavljati teorijske koncepte, vizualizirati ih, te pretvoriti u novu vrstu alegorijskoga slikovnog diskursa kao »oslikovljene teorije«. Temeljna premisa, dakle, proizlazi iz uvjerenja da slikarstvo može posjedovati moć; podjednako moć imanentnu samoj slici kao i diskurzivnu moć, čak i onda kada se pojedini slikovni artefakti ne priklanjaju izravnim ideološkim komentarima. Na posve specifičnom primjeru hrvatskog slikara Julija Knifera nastojat ćemo pokazati na koji način je slikarska umjetnost u stanju problematizirati svoju vlastitu ontološku poziciju (kao i prirodu slikovnog iskustva općenito), služeći se pritom isključivo vlastitim, slikarskim medijem. Ali, da bismo bili u stanju dokazati da je tako nešto moguće, tj. da slike mogu »govoriti«, potrebno je zamjenu uloga provesti do kraja i pokazati na koji način se pojedini hermeneutički modeli — povijest umjetnosti, semiotika, fenomenologija i drugi — mogu »vidjeti« u samim slikama.

Do dvanaest teza o *apsolutnoj slici* ovdje ćemo doći polazeći prvenstveno od znanosti o slici, ali i od filozofije slike jer je riječ o disciplinama čije spoznaje nisu o vrijednostima i značenju, nego o suštini stvarî. Možebitnu sumnju da teoriji slike nije mjesto u razgovoru o umjetnosti — jer umjetnost (navodno) govori svojim neprevedivim jezikom — treba odagnati uvidom njemačkog filozofa Martina Seela koji je rekao da upravo umjetnička djela temeljne slikovne fenomene čine dramatično vidljivima. Na koncu, ako ipak vjerujemo da je slike moguće samo gledati, a tekstove samo čitati, ovaj paradoksalan susret dvaju svjetova možda nam posvjedoči da je *slikatekst* koncept koji otvara nove spoznaje: podjednako o slikama kao i o njihovim teorijama. Prisjetimo li se jedne od najpoznatijih »slika teorije« u povijesti vizualnih komunikacija — slike *Las Meninas* Diega Velázqueza iz 1656. — možemo samo pretpostavljati je li ona i u doba kada je nastala »govorila« ovim istim jezikom kakav joj, primjerice, pripisuje Michel Foucault: kao »čista reprezentacija«. Ako je ona ipak u vrijeme svog nastanka govorila nekim drugim jezikom, možemo li sebi prisvajati veća prava zbog načina na koji je danas razumijemo, nego što ih je imala dvorska suita španjolskog kralja Filipa IV. ili milijuni drugih promatrača nakon njih? Ista sumnja nadvija se i nad radovima Julija Knifera, kao i nad svim umjetničkim djelima: onaj tko vjeruje da ih je »pročitao«, zapravo samo govori nekim drugim jezikom.

O ahistorijskom pristupu (Kniferovim) slikama

U svojim »Zapisima« Julije Knifer je zabilježio brojna razmišljanja o prirodi vlastita slikarstva, motivu meandra, o poimanju vremena, kretanja, te o umjetnosti uopće. Upadljivo mjesto u njima zauzima i jedna programatska premisa koja je posljednjih dvadesetak godina stekla status kritičko–teorijskog aksioma koji su mnogi povjesničari umjetnosti preuzimali kao interpretacijsko uporište s uvjerenjem da ono treba biti ugrađeno u svaki ozbiljniji pokušaj tumačenja Kniferova slikarstva. Riječ je, naravno, o pojmu *antislike*. Knifer je sam u više navrata govorio i bilježio da je njegov cilj bio stvaranje anti–slike — apsolutnog izostanka značenja, simbolike i pikturalnosti, pri čemu su njegovi meandri kao formula antislike trebali posjedovati samo čistu »vizualnost« (Knifer, 1983: 28–32). Budući da je riječ o pojmu koji se etimološki i semantički dotiče dviju krajnjih točaka u egzistenciji neke ideje ili predmeta — u ovom slučaju posrijedi je razlika između slike i onoga što *nije* slika — naš temeljni interes u ovom tekstu bit će

razumijevanje unutrašnje logike pojma antislike na jednoj strani te razotkrivanje suprotnosti koje on u sebi nosi na drugoj, kao i moguće razumijevanje njegova jedinstvenog značenja ili pak eventualnih mnogostrukih asocijacija što ih pojam antislike posjeduje. Sve to moglo bi pridonijeti kako razumijevanju specifične Kniferove umjetničke strategije, tako i mogućnosti da slikarstvo još jednom postavi nerazriješena pitanja teorije slike uopće. Analizi Kniferovih radova ovdje će se pristupiti s uvjerenjem da oni predstavljaju ključan poticaj da se kasno–modernističko slikarstvo uspostavi kao središnji problem semiotike i fenomenologije slike na čijoj osnovi je jedino moguće razumjeti probleme virtualne stvarnosti digitalnih slika i tehno–znanstveno utemeljenje suvremenih vizualnih prikaza koji više ne pripadaju domeni reprezentacije.

Pokušat ću obrazložiti tezu da Kniferovi *meandri* mogu biti smatrani antislikama *samo* sa stanovišta povijesno–umjetničke hermeneutike, tj. kao iteracija onoga što je Filiberto Menna nazvao »analitičkom linijom moderne umjetnosti«, a što se konceptualno uspostavilo početkom dvadesetog stoljeća Maljevičevim *Crnim suprematističkim kvadratom* iz 1915. i još više *Bijelim kvadratom na bijeloj podlozi* iz 1918. Nasuprot tomu, kada je riječ o razumijevanju Kniferovih slika kao vizualnih činjenica ili vizualnih fenomena, tada govorimo o epistemu koji bih nazvao *apsolutnom slikom*, tj. situacijom u kojoj razlika između slike i svega onoga što nije slika upravo najviše dolazi do izražaja. Pojam apsolutne slike koristit ću *ne* u svrhu ukazivanja na neku novu ontologiju vizualne reprezentacije, budući da je, kako su to pokazali Gottfried Boehm, Lambert Wiesing i Martin Seel, suvremeno promišljanje vizualnosti moguće jedino kroz prepoznavanje trajno nestabilnog teorijsko–epistemološkog odnosa znanosti o slici, medijâ i vizualnih umjetnosti. U ovom tekstu zanimat će me, prije svega, je li moguće, cijelo stoljeće nakon Maljevičeve radikalne slikarske geste i stvaranja prve antislike u povijesti umjetnosti, još uvijek govoriti o slikama kroz njihovo negativno ontološko utemeljenje ili nam je potreban novi diskurs koji bi preciznije definirao sve širi prostor *između* avangardnog pojma antislike i suvremenih vizualnih fenomena obilježenih digitalno generiranim slikama. Kniferovo slikarstvo utoliko smatram paradigmatskim primjerom ustrajavanja na *nesukladnosti slike i svijeta*, na način kako to podrazumijeva Boehmov pojam »ikoničke razlike«, a ne tek ponovljenom gestom izvornog etabliranja te razlike.

U svakom slučaju, bez obzira zovemo li negaciju slike *ne–slika*, *anti–slika* ili *protu–slika*, na tragu Nelsona Goodmana polazim od pretpo-

stavke da nulti stupanj reprezentacije ili reprezentiranje »ničega« ne znači odsutnost slike, nego predstavlja temeljnu nedostatnost teorije reprezentacije da ponudi odgovor na pitanje koji dio stvarnosti se u realističnim slikovnim prikazima uopće prikazuje. Reprezentiranje nekog predmeta na slici nije njegovo vjernije ili manje vjerno prenošenje iz jednog statusa u drugo, nego potpuno novo »ostvarivanje« [achieving] njegova drugačijeg statusa (Goodman, 2002: 12). Nastojat ću pokazati da slika svoje bivanje–slikom ne duguje stupnju referencijalnosti ili nalikovanja koji semiotička teorija uspostavlja između prirode na jednoj strani i različitih simbola koji prirodu vizualno predstavljaju na slici na drugoj strani, nego da je bivanje–slikom naizgled paradoksalno prisutnije tamo gdje vizualni simboli nisu u referencijalnom odnosu prema prirodi.

Povijest umjetnosti, premda se bavi slikama, njihovim značenjem i estetskom vrijednošću, ne može nam ponuditi odgovor što je sama slika, te u kakvoj je relaciji slikarski medij s onime što je kroz njega i na njemu reprezentirano. Na elementarnoj razini, promjene stilskih paradigmi kroz povijest svjedoče prvenstveno o trajno nestabilnoj ulozi vizualne reprezentacije, a tek potom o posljedičnom usustavljivanju novih reprezentacijskih konvencija u vizualne kodove koje povijest umjetnosti naziva stilovima. Pa ipak, povijest umjetnosti može s velikom preciznošću odrediti trenutak i mjesto kada spomenuti odnos postaje jedan od predmeta umjetničkog interesa, te uočiti u kojem povijesnom trenutku se umjetnost počinje baviti problemom vlastita utemeljenja kao podjednako određenog konceptualnim i materijalnim aspektima slikovne reprezentacije. Razumijevanje promijenjenih okolnosti, kada starija ontologija slike biva zamijenjenom novom, dovodi ne samo do promjena koje povijest umjetnosti vrednuje kao razlike u formalnom izrazu nego i do mogućnosti da drugačije protumačimo ulogu *svih* slikovnih medija. Premda se doima banalnim i samorazumljivim, ovaj uvid može nam pomoći da prihvatimo tezu prema kojoj jedno umjetničko djelo ima drugačiju kvalitetu kada je promotreno u kontinuitetu povijesne dijakronije ili pak ako je promotreno »ahistorijski«, kao predmet čiji je povijesni učinak zamijenjen nekom novom ulogom.[2] Primjerice, zanima me znači li nam Maljevičev *Bijeli kvadrat*

2 Među ne tako brojnim teorijskim tekstovima o Juliju Kniferu objavljenim posljednjih godina u Hrvatskoj izdvojio bih dva koja su se odvažila relacionirati umjetnikov opus u kontekstu širem od uobičajenog. Sonja Briski Uzelac, primjerice, tvrdi da se Kniferov umjetnički rad ne može sagledavati statično, promatranjem pojedinačnih djela, jer se njegov cjelokupan opus nužno i kontinuirano samo–redefinira budući da je baziran na »strategiji palimpsesta«, stalnog nadopisivanja i nadograđivanja značenja. Palimpsest podrazumijeva da djelo nikada ne može biti dovršeno i da

na bijeloj podlozi jednako ako ga vrednujemo kao radikalno avangardnu gestu slikarske apstrakcije izvedenu na početku dvadesetog stoljeća i ako ga promotrimo kao samo jednu od slika pomoću kojih danas možemo raspravljati o temama poput prirode slikovne reprezentacije, odnosu slike i stvarnosti, oponašanju i sličnima. Zanima me, drugim riječima, kakav bi mogao biti spoznajno–teorijski učinak slikarskog performativa kada Kniferove meandre stavimo u suvremeni sinkronijski kontekst nepredmetnog slikarstva i prispodobimo ih djelima Kazimira Maljeviča, Ada Reinhardta ili Barnetta Newmana kao da svaki od njih donosi neku vlastitu teoriju. Što nam u tom slučaju znače pojmovi slike, antislike ili apsolutne slike?

Njemački filozof Martin Seel smatra da je karakteristična osobina slika to što ukazuju na same sebe, ali ne nužno na taj način što pritom reprezentiraju nešto ili nekoga, već tako što upućuju na vlastitu površinu koja se prije svega odnosi na samu sliku a tek potom (i samo ponekad) na referencijalnu stvarnost izvan nje. On tvrdi da je isticanje aspekata svojega vlastitog prikaza odlučujuća slikovna operacija koja se u jednakoj mjeri odnosi na apstraktnu i figurativnu slikovnu površinu. Čak i kada se referiraju na neke druge stvari izvan vlastite površine — dakle, kada nešto reprezentiraju u strogo semiotičkom smislu — i tada najprije upućuju na vlastitu proizvedenost kao vizualne predstavljenosti sebe samih (Seel, 2005: 172–175). Prema Seelu, dakle, esencijalni aspekt slike nije sadržan u njenome semiotičkom statusu kao simboličke zamjene za nešto izvanjsko slici, nego u njenom karakteru kao fenomena koji je odvojiv od onoga što se nalazi izvan slikovne površine.[3] Modernističko slikarstvo nudi nam mnoštvo

---

pojedina slika ili crtež, izdvojeni iz cjeline, ne posjeduju značenje. Ova strategija rezultira »pomicanjem interesa od artefakta prema procesu čija cjelina prezentira značenje svakog pojedinog njegovog dijela« (Briski Uzelac svoje teze dodatno pojašnjava u ovoj knjizi, op. ur.). Na sličnom tragu, ali uz veći akcent na performativnom učinku tijela, Mirela Ramljak Purgar, slijedeći uvide Erike Fischer–Lichte i Shoshane Felman, zaključit će da se Kniferovo slikarstvo kreće između »performativa« i »konstativa«, tj. između djelovanja i spoznavanja, te na taj način umjetnik problematizira intelektualni međuprostor »reza« što postoji između ove dvije vrste iskaza. Vidi: Sonja Briski Uzelac, *Vizualni tekst. Studije iz teorije umjetnosti*; Zagreb, Centar za vizualne studije, 2008., str. 185–189 i Mirela Ramljak Purgar, »Događaj slike, trag tijela. Estetika performativnosti u slikarstvu Julija Knifera«; Quorum, br. 1–2–3/2012, str. 385–415.

3 O fenomenu razlike opširnije sam govorio u tekstu »Što (više) nije slika?« gdje sam iznio tezu da su pojmovi *ikonische Differenz* Gottfrieda Boehma i *le distinct* Jean–Luca Nancyja u osnovi fenomenološki uspostavljeni kao razlika između površine same slike i kontinuiteta izvanslikovne površine. Kriterij ili stupanj slikovitosti u tom slučaju nije reprezentacijski karakter slike (veće ili manje nalikovanje na nešto izvan slike), nego to jesmo li je uopće u stanju doživjeti kao sliku. Ovaj kriterij postaje posebno značajan kada se nađemo ispred elektroničkih ili digitalno generiranih slika koje su u stanju potpuno izbrisati liniju »reza« između slikovne i izvanslikovne površine. Vidi o tome u: »Što (više) nije slika? Ikonička razlika, imerzija i ikonička simultanost u doba kulture ekrana«; *Filozofska istraživanja*, br. 137/2015., str. 153–169.

primjera da esencijalna odvojivost slike od realiteta izvan slike može postati problematičnom i tada nam ni hermeneutička ni semiotička analiza više ne mogu mnogo pomoći, bez obzira radi li se o figurativnoj ili apstraktnoj slici. Mogli bismo postaviti tezu da slika gubi suštinu, tj. da postaje anti–slikom ili ne–slikom, ukoliko se maksimalno približava oponašanju realiteta izvan slike, a ne time što se od tog realiteta udaljava. Razmišljajući slikovno–teorijski, povijest umjetnosti ukazuje nam na sličan fenomen i kada su, s jedne strane, barokne iluzionističke freske zakomplicirale odnos slikovne površine i prostorne dubine, kao i onda kada je radikalno apstraktno slikarstvo dovelo do stvaranja potpuno ne–reprezentacijskih slika. I jednu i drugu vrstu slikovnih fenomena možemo nazvati antislikama: iluzionističko slikarstvo zato što ukida razliku između slike i kontinuiteta izvan slike, a monokromatsku apstrakciju zato što postizanjem nepredmetnosti na samoj granici vizualne percepcije ukida premisu od koje je pošla i utoliko se dovršava u sebi samoj. Ova teza, dakako, zahtijeva da se njome opširnije pozabavimo.

Teorija slikarstva kao teorija slike: analitičke linije

Prije svega, moramo postaviti pitanje u čemu je razlika između radikalno nepredmetnih apstraktnih slika, primjerice serije *Black Paintings* američkog umjetnika Ada Reinhardta nastale šezdesetih godina dvadesetog stoljeća i Kniferovih meandara iz istog ili nešto kasnijeg vremena, tj. koja je razlika, na esencijalnoj razini, između antislike i apsolutne slike? Zašto je ontološki status djelâ ovih dvaju umjetnika jednak na razini umjetničke intervencije (i, posljedično, povijesno–umjetničke hermeneutike), ali potpuno različit kada ga promotrimo iz perspektive semiotike i fenomenologije slike?[4] Premda je u oba slučaja riječ

4 Povjesničar umjetnosti Ješa Denegri ispravno primjećuje da na hermeneutičkoj razini, dakle onoj na kojoj se uspostavljaju značenja umjetničkih objekata donesenih na temelju dijakronijskog izbora i kriterija vrijednosti, *crne slike* Ada Reinhardta i *meandri* Julija Knifera imaju mnogo sličnosti. Umjetnička strategija koja je dovela do obiju slikarskih izvedbi temelji se na poznavanju istoga povijesno–umjetničkog materijala i nadahnuta je usporedivim kulturno–historijskim kontekstom, tj. svojevrsnim modernističkim imperativom. Iz kritičkog rakursa, koji uzima u obzir navedene kategorije, razlike što se pritom uspostavljaju između Reinhardta i Knifera tiču se formalnih rješenja i pikturalnih svojstava slikovne površine — dakle, stila — što bi se unutar povijesno–umjetničke hermeneutike moglo smatrati putem koji vodi prema stvaranju antislika. Međutim, promotrene iz drugih kritičko–teorijskih perspektiva (koje u ovome tekstu predlažemo), razlike između Reinhardtovih i Kniferovih slika kao objekata promatranja postaju mnogo uočljivijima. (Usp: Ješa Denegri, *Julije Knifer*, katalog izložbe u Galeriji likovnih umjetnosti, Osijek 1984., str. 3–9.)



Ad Reinhardt, *Crne slike*, izložbeni postav, David Zwirner Gallery, New York, 2013.

o nepredmetnom slikarstvu, najupadljivija razlika između Reinhardta i Knifera je u mogućnosti raspoznavanja intenziteta »događaja« na površini platna: kod prvoga je riječ o kombiniranju gotovo neraspoznatljivih kvadratnih zona izvedenih u minimalno nijansiranim »dubinama« crne boje, što dovodi do toga da je mogućnost vizualne percepcije onoga što se pojavljuje kao vidljiva činjenica na slici gotovo izjednačena s (ne)mogućnošću vizualne percepcije same slike kao objekta različitog od vlastita okruženja. Kako primjećuje Stephanie Rosenthal, jedva zamjetljive kvadratične površine na Reinhardtovim platnima zauzimaju tranzicijski prostor između vidljivog i nevidljivog, između osjetilne prisutnosti i odsutnosti. Tek vrlo pozornim promatranjem ortogonalni oblici sugeriraju umjetnikovu intervenciju u inače teško proničnim razlikama između pojedinih dijelova slikovne površine (Rosenthal, 2006: 39–40). Budući da je umjetnička kritika tradicionalno koncentrirana na događaje *unutar* slikovne površine, izložbeni postavi nužno favoriziraju semiotičko–vrijednosni aspekt samoga djela i zato takve slike najčešće bivaju postavljene na onoj vrsti podloge koja može najpreciznije razotkriti karakter umjetnikove intervencije. Međutim, kada bismo na trenutak zanemarili činjenicu da su djela iz serije *Black Paintings* umjetnički predmeti i kada bismo ih pokušali sagledati samo kao čiste slikovne informacije, tada njihova slikovitost više nije samorazumljiva. Primjerice, postavljena na



Julije Knifer, *Bez kompromisa*, izložbeni postav, MSU Zagreb, 2014.

crnoj podlozi ova platna bi se od te podloge tek minimalno ili, u krajnjem slučaju, nimalo razlikovala.

Značenje Reinhardtovih crnih platna kao umjetničkih objekata stoga treba sagledavati iz najmanje tri spoznajno–teorijska rakursa: povijesno–umjetničkog, semiotičkog i fenomenološkog. U prvome slučaju značenje umjetničkog predmeta nalazimo u tipu visoko–modernističkog eksperimenta, tj. procesu koji je započet Maljevičevom suprematističkom apstrakcijom i povijesnom avangardom općenito. Semiotički rakurs otkriva nam problematiziranje funkcije vidljivosti kao teme umjetničkog djela. Ovaj pristup u uskoj je vezi s kritičko–povijesnim jer ne možemo zanijekati ranije spomenutu činjenicu da je problem vidljivosti jednako prisutan u baroknom fresko slikarstvu, primjerice kod Andree Pozza u rimskoj crkvi San Ignazio, kao i u monokromatskom slikarstvu šezdesetih godina prošlog stoljeća. U trećem, fenomenološkom, pristupu zanima nas što se događa na mjestu prijelaza u trenutku kada slikovni prikaz sam sebe de–ontologizira tako što se umjetničko djelo paradoksalno konstituira kroz promatračevu nemogućnost spoznavanja razlike između slike i kontinuiteta stvarnosti izvan slike. Primjer iluzionističkih fresaka sedamnaestog i osamnaestog stoljeća pokazuje u kolikoj mjeri je kritičko–povijesni pristup važan i za razumijevanje suvremene fenomenologije slike, te koliko su sva tri pristupa značajna za etabliranje opće teorije vizualnih repre-



Mark Rothko, *Crne slike,* Kapela Rothko, Houston, 1977.

zentacija. Pa ipak, pri pokušaju određivanja ontološke razlike između slika i antislika vodit ćemo se prvenstveno dvama potonjim pristupima što bi nas naposljetku trebalo dovesti do posve konkretnog definiranja Kniferova slikarstva kao primjera apsolutnih slika, a ne antislika.

Prije toga, pozabavit ćemo se tzv. »hermeneutičkom tezom« koja nam uz pomoć povijesno–umjetničkog pristupa na tragu tradicije povijesnih avangardi jasno sugerira da Kniferove meandre treba smatrati antislikama jer se radikalno i beskompromisno udaljavaju od slikovne reprezentacije prepoznatljivih oblika, tako važnih u povijesti mimetičke umjetnosti.[5] Ova široko rasprostranjena teza zasnovana je na uvjerenju da umjetničke slike u načelu posjeduju veći spoznajni kapacitet i da njihova vrijednost kao umjetničkih objekata ima presudnu ulogu u ontologiji slike općenito kao vizualnog fenomena. Tome je svakako pridonijelo tumačenje djelâ moderne umjetnosti kao učinka filozofskih promišljanja, metalingvističkih komentara i autorefleksivnih praksi samih umjetnika. Filiberto Menna u svojoj poznatoj knjizi *La linea analitica dell'arte moderna* zastupa upravo takvo stanovište tvrdeći da moderni umjetnici prebacuju vlastiti interes s ekspresivnih i reprezentacijskih postupaka na analizu prirode i svrhe umjetničkog

5 Možda je upravo ovaj aspekt ne–ikoničnosti Julije Knifer imao na umu kada je nebrojeno puta u svojim »Zapisima« vlastita platna i crteže nazivao antislikama. U našoj raspravi zauzeli smo stav da je povijesno–umjetnički pristup samo jedan od brojnih načina na koje se vizualni artefakti mogu analizirati, a da pritom njihovi umjetnički aspekti ostanu ključnim predmetom analize. Propitivanje metoda pristupâ umjetničkom djelu mora biti ekvivalentno eksperimentalnom karakteru samog djela.



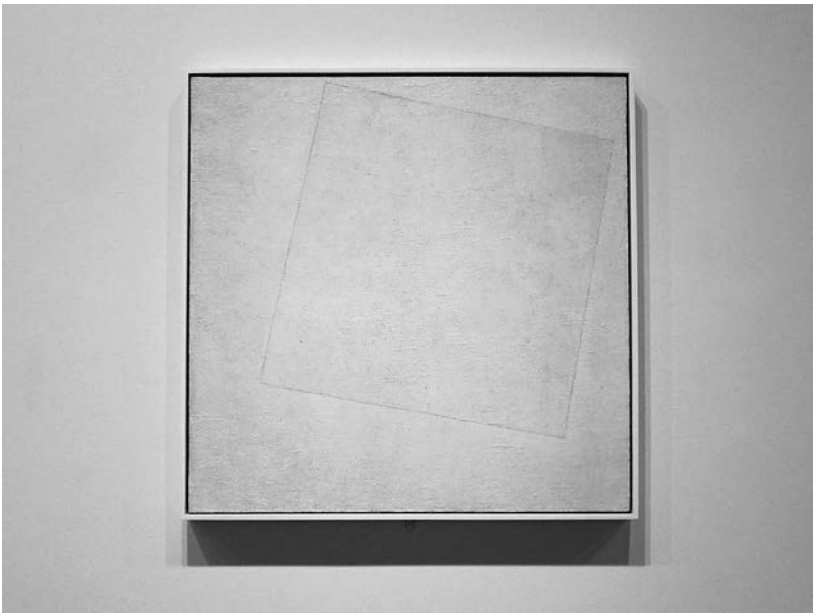
Andrea Pozzo, stropne freske u crkvi San Ignazio, Rim, 1685.

čina. Po prvi puta u povijesti proizvodnja umjetnosti događa se u istom trenutku kada i teorijska refleksija o njoj, tj. umjetnici, stvarajući vlastita djela, istodobno komentiraju ontološki status onoga što su stvorili (Menna, 1975: 4). Talijanski teoretičar svjestan je temeljnog problema koji takav način razumijevanja umjetničkog čina podrazumijeva i zato ga zanima na koji način razdvojiti ta dva procesa u smislu recepcije umjetničkog djela s jedne strane i uspostavljanja nove filozofije umjetnosti s druge strane. Drugim riječima, postavlja pitanje može li umjetnost uopće raspravljati o sebi samoj iz pozicije onoga što je temeljno konstituira — umjetničkog djela. Kako bi odgovorio na to pitanje poziva se na njemačkog filozofa Rudolfa Carnapa koji u djelu *Logische Syntax der Sprache* iz 1934. raspravlja o tomu je li moguće utvrditi sintaktička pravila koja upravljaju jezikom, a da ne izađemo iz samoga jezika. Carnap postavlja tezu da je to moguće ukoliko izražajna sredstva jezika to omogućavaju, tj. ako prethodno uspijemo načiniti unutarjezičnu distinkciju između »jezika–objekta« i metalingvističkog »jezika–instrumenta« (Sandrini, 2012: 36–37). Filiberto Menna tvrdi da konceptualni umjetnici upravo to čine na taj način što upotrebom govornog/pisanog jezika, tj. *teksta* stvaraju djela koja doživljavamo kao *sliku*, tj vizualnu umjetnost.

Menna smatra da ovaj fenomen bitno definira modernu umjetnost još od poentilističkog strukturiranja slikovne površine kod Georgesa

Seurata, što drži sudbonosnom prekretnicom u konstituiranju slikarskog i općenito umjetničkog modernizma. Zašto je upravo Seuratova *Nedjelja u Grand Jatteu* početak onoga što Menna naziva »analitičkom linijom moderne umjetnosti«? Zato što ta slika po prvi puta jasno uspostavlja razliku između uvjeta vidljivosti *same slike*, tj. karakterističnih Seuratovih »punktiformnih obojenih polja« i onoga što prepoznajemo *na slici*. Drugim riječima, površina slike upućuje na vlastitu proizvedenost kao slike, a koja proizvedenost se, bivajući čistim vizualnim *fenomenom*, jasno odvaja od vizualne *reprezentacije*. Ova razlika dovest će do toga da će sve manje biti važna veza između onoga što vidimo na platnu na jednoj strani i izvanslikovne stvarnosti vanjskog svijeta na drugoj, a sve bitnijima će postajati događaji *na* ili *unutar* same slike. Seuratov poentilistički postupak utoliko objedinjuje dvostruki analitički proces što će se kasnije razviti u okviru moderne umjetnosti: »anikoničku liniju«, koja će se prvenstveno baviti oblicima što ne denotiraju i ne konotiraju nikakvu izvanslikovnu stvarnost i »ikoničku liniju«, koja će se baviti kompleksnijim sustavima slikovne reprezentacije. Menna definira anikoničku liniju kao usredotočenu na pikturalnost površine, dok je ikonička linija upućena na *tableau* i reprezentaciju (Menna, 1975: 10–13, 64). Premda nije sama iluzionistička i mimetička, ikonička linija avangardne umjetnosti bavi se problematikom vizualnih fenomena koji potječu izvan slike ali se u njoj reinterpretiraju i redefiniraju uspostavljajući ontologiju umjetničke slike kroz dijalektički odnos s izvanslikovnom stvarnošću. U stilove ikoničke linije, prema tome, možemo ubrojiti impresionizam, kubizam, fovizam, kao i sve one koji posjeduju, kako Menna kaže, »fondamento mimetico». Anikonička linija obuhvaća pak radikalne apstraktne stilove koji svjesno odustaju od kompleksnih sintaktičkih struktura kako bi propitale uvjete stvaranja, recepcije i vidljivosti umjetničkih predmeta po sebi. Filiberto Menna, međutim, provokativno primjećuje da čak i najpoznatija »antislika« anikoničke linije moderne umjetnosti, *Crni kvadrat na bijeloj podlozi* Kazimira Maljeviča, zadržava kvadrat kao moguću poveznicu s izvanslikovnom stvarnošću, tj. s nečime što nije imanentno *samo* slici, ali odmah dodaje da kvadrat kod Maljeviča nije »simbolička forma« nego »primarna struktura« koja »nema namjeru reprezentirati čak ni sebe samu« nego potaknuti promatračev um da se uključi u raspravu o prirodi umjetnosti (67).

Ukoliko slijedimo anikoničku liniju moderne umjetnosti i prihvatimo Mennin prijedlog da *Crni kvadrat na bijeloj podlozi* ili, još izraženije, *Bijeli kvadrat na bijeloj podlozi* nastao 1918., predstavljaju najra-



Kazimir Maljevič, *Bijeli kvadrat na bijeloj podlozi,* 1918.

dikalniji pokušaj da se antislikom postave temeljna pitanja ontologije umjetnosti, je li nakon njih uopće moguće nastaviti stvarati antislike i zahtijevati da se o njima raspravlja kao o hermeneutičkom problemu? Ako Maljevičev *crni kvadrat* »nema namjeru reprezentirati čak ni sebe sama«, je li tada dosegnut apsolut razumijevanja antislike kao povijesno–umjetničkog fenomena nakon čega pojam antislike više ne možemo tumačiti kao konačnu točku razvoja anikoničke linije moderne umjetnosti nego samo kao žanr ili tipologiju unutar stilova slikarske apstrakcije? Prema Filibertu Menni, anikonička linija završava *Crnim slikama* Ada Reinhardta koje potpuno dokidaju bilo kakav ikonički, simbolički ili reprezentacijski preostatak, a koji smo još uvijek, premda sasvim uvjetno, mogli naći kod Maljeviča, te na taj način zapravo onemogućavaju uspostavljanje bilo kakve razlike između ikoničnosti i anikoničnosti, slike i svijeta, reprezentacije i stvarnosti, itd. To su, striktno govoreći, antislike ili ne–slike. Sasvim pojednostavljeno, da bi »nešto« bilo antislika, »to« više ne smije biti doživljeno kao slika nego kao dio kontinuiteta izvanslikovne stvarnosti.

Da bismo razumjeli zašto Kniferova platna i crteži s motivom meandra ne mogu biti antislike, moramo prihvatiti tezu da je krajnja točka anikoničke linije moderne umjetnosti dosegnuta kada se hermeneutič-



Georges Seurat, *Nedjeljno poslijepodne u Grand Jatteu* (detalj), 1884.

ki i fenomenologijski slika poništava i nestaje u čistoj stvarnosti. Drugim riječima, kada više ne reprezentira apsolutno ništa i kada dolazi do ruba vidljivosti. Kniferovi meandri zadovoljavaju samo prvi »uvjet« da bi bili antislike: ništa ne reprezentiraju. Međutim, za razliku od Ada Reinhardta ili ciklusa crnih slika Marka Rothka, drugi uvjet, tj. problem percepcije razlike između površine slike i prostornog kontinuiteta izvan slikovne površine — tj. pojam koji Gottfried Boehm naziva »ikoničkom razlikom« — nije kod Knifera teorijski relevantan. Kniferove slike, naime, su površine koje još uvijek nešto čine vidljivim, premda to »nešto« nije u nužnoj vezi s izvanslikovnom stvarnošću. Ovakav divergentan učinak moguć je zato što ontološki status slike nije jednak iz hermeneutičke i fenomenološke perspektive i zbog toga »puka« vidljivost površine Kniferovih meandara onemogućava da oni budu doživljeni kao ne–slike ili antislike. S druge strane, pokazali smo i to da se povijesno–umjetnička »hermeneutika anikoničnosti« realizira najradikalnije u potpunoj i istodobnoj nevidljivosti slike te izostankom reprezentacije. Još jednom napominjem da se ovdje ne bavimo umjetničkom vrijednošću, nego slikovno–teorijskim fenomenom vizualne percepcije objekata ili stvari koje nazivamo slikama. Ovo je važno imati na umu jer antislika i apsolutna slika nisu umjetnička dostignuća po sebi i nemaju karakter vrijednosnog suda nego, prije svega, različi-

tog stupnja poticanja vizualne percepcije, što dovodi samo do toga da slikovni objekti budu više ili manje vidljivi kao slike.

Esencijalistički temelji apsolutne slike: modernizam i apstrakcija

Za tijek daljnje rasprave ključno je razumjeti zašto se uopće bavimo bitnom ontološkom razlikom između nečega što (možda) nije slika i nečega što je slika u apsolutnom smislu, i činimo to koristeći primjere iz povijesti modernizma koje primjere naizgled ne možemo smatrati tipičnima za teoriju slike. Ovdje se priklanjam tezi Martina Seela koji smatra da reprezentacijski i figurativni aspekt slika, ono što one prikazuju ili reproduciraju, pogovo ako je riječ o komercijalnim slikama s izraženom upotrebnom vrijednošću, nije ujedno i ono što ih najbitnije određuje. Upravo suprotno, »u kontekstu pitanja o konstituciji i percepciji slike, takozvana apstraktna slika dokazuje se kao najkonkretnija i stoga paradigmatska slika« (Seel: 160–161). Temeljna razlika između umjetničkih i neumjetničkih slika nije u tome što prve nemaju konkretnu svrhu, dok nam ove druge pokušavaju prodati neki proizvod, informirati nas o nekom događaju ili nas pak žele seksualno potaknuti. Riječ je o nečemu važnijem: umjetnička slika, prije svega, bavi se načinom na koji je proizvedena; ona je samo o onome kako je načinjena. Seel kaže da umjetničke slike operiraju s onime što sve ostale slike već unaprijed podrazumijevaju. Pojam vidljivosti svakako je jedan od njih. Reklamna slika nikada neće tematizirati vidljivost jer je vidljivost temeljan i podrazumljiv uvjet svake vizualne komunikacije, a pogotovo »uporabnih slika«, kako Stefan Majetschak naziva sve neumjetničke slike (Majetschak, 2009: 58–78). S druge strane, za razumijevanje umjetničkih slika ključno je uočiti razliku između vidljivoga (na slikovnoj površini) i prezentiranoga (pomoću slikovne površine). »Umjetnička slika otkriva na koji način otkriva ono što otkriva« (Seel: 170). Ovdje, doduše, pokušavamo ići još dalje i nastojimo odgovoriti na pitanje: što je potrebno da paradigmatska slika postane apsolutnom slikom?

Julije Knifer na većini svojih slika i crteža koristi prepoznatljiv motiv meandra, ortogonalne lomljene forme koja svoju vidljivost na površini platna ili papira zahvaljuje kontrastu između, na jednoj strani, površine slike/crteža kao fizičkog medija na kojemu je umjetnik intervenirao i, na drugoj strani, naslikanih ili nacrtanih oblika. Bez obzira zauzimaju li oblici veću ili manju površinu, je li kontrast veći

ili manji, geometrijski sadržaj slike je *uvijek* vidljiv. Mogli bismo, doduše, zamisliti situaciju u kojoj bi se površina slike vizualno izjednačila s izvanslikovnom površinom (prostorom izvan slike), ali samo pod uvjetom da je izvanslikovna površina tretirana kao vizualni ornament istovrsan onome koji se nalazi unutar slikovne površine. Budući da ne postoji takva pravilno dizajnirana prirodna površina, i ona bi, teoretski, mogla nastati samo i jedino uz intervenciju koja bi namjerno htjela izjednačiti unutarslikovnu i izvanslikovnu površinu; dakle, samo pod uvjetom da je opet riječ o umjetničkom činu. Mislim da možemo konstatirati da, bez obzira na njihov konkretan oblik, stupanj zacrnjenja ili bjeline, Kniferove slike s motivom meandra, za razliku od *Crne serije* Ada Reinhardta ili Marka Rothka, uspostavljaju radikalnu *drugost* prema kontinuitetu izvanslikovne površine. To ih čini ne samo paradigmatskim slikovnim objektima prema kriteriju Martina Seela, nego i amblematskim primjerima modernističkog slikarstva s obzirom na esencijalističko poimanje umjetnosti Clementa Greenberga. Američki kritičar smatra da je plošnost i delimitacija slikovne površine ono što modernističku slikarsku praksu čini jedinstvenom u odnosu na sve ostale umjetničke pravce i epohe (Greenberg, 1960: 193–201). Premda snažno afirmira specifičnost modernističkog slikarskog postupka, Greenbergova teorija je u načelu vrlo tradicionalistička jer uspostavlja modernizam kao krajnju točku povijesno–umjetničke teleologije. Prirodu umjetničke esencije on veže uz pojedinačne umjetničke medije, a ne uz umjetnost kao sveobuhvatnu praksu koja se u različitim oblicima pojavljuje u raznim vidovima umjetnosti (Costello, 2008: 286).

Michael Fried, s druge strane, smatra da je umjetnička esencija i sama proizvod modernističke konvencije, tj. da se dogodio paradoks utoliko što je modernistička apstrakcija, inzistirajući na kritici svoga vlastitog slikarskog utemeljenja (što je, uostalom, jedna od ključnih Greenbergovih teza u spomenutom tekstu iz 1960.) potkopavala i vlastitu kritičku praksu (288). Na ovome mjestu postavio bih pitanje što je to što esencijalno utemeljuje modernističko slikarstvo: je li to Greenbegovo inzistiranje na plošnosti i dvodimenzionalnosti koje karakteristike modernističko slikarstvo nije dijelilo ni s jednom drugom umjetničkom vrstom ili je esencijalan sam *pojam* slike, a koji se, kako tvrdi Martin Seel, najjasnije i paradigmatski uspostavlja upravo u apstraktnoj slici? Drugim riječima, možemo li Kniferove apstraktne slike smatratrati apsolutnima zato što one konačno ostvaruju modernistički ideal »čiste umjetnosti« ili pak zato što je riječ o ontološki »čistoj slici«? Ovu dilemu, doduše oblikovanu na malo drugačiji način, možemo pro-

naći kod Michaela Frieda koji, s jedne strane, u potpunosti podržava Greenbergovo inzistiranje na apstrakciji kao suštini modernističke umjetnosti ali, s druge strane, zahtijeva da se Greenbergovo inzistiranje na plošnosti slikovne površine dodatno proširi zahtjevom da slika ne može biti percipirana kao trodimenzionalan objekt, tj. da se modernističko slikarstvo mora odreći »literarnosti« i »teatralnosti« tako što će odustati od postajanja «objektom«. U tom procesu samoodricanja od prostora glavnu ulogu moraju odigrati upravo apstraktni oblici koji moraju pripadati površini same slike, a ne proizlaziti iz prostornog kontinuiteta uokolo nje (Fried, 1967: 12–23).

Nisu li već esencijalistički zahtjevi Clementa Greenberga i Michaela Frieda sasvim bliski opisu apsolutne slike? Teorija modernističkog slikarstva pokušala je preko umjetničke slike uspostaviti novi ontološki primat slike uopće, tako što ona više ne bi bila poimana isključivo kao odraz fizičkog svijeta, platonovska »sjena sjene« tj. simulakrum stvarnosti, nego bi imala mogućnost i sama postati medijem izvornih ideja na temelju kojih će *konstruirati* a ne *oponašati* stvarnost. U svojoj izvrsnoj i nedovoljno poznatoj studiji *Riječ i slika,* Vanda Božičević u značajnoj mjeri pridonosi razumijevanju ontološke pozicije slike na taj način što argumentira njihovu podjelu na dvije osnovne vrste: optičke i grafičke. Autorica na početku svoje analize razlikâ između ova dva osnovna tipa daje jednostavno radno objašnjenje prema kojemu su optičke slike temeljno fizikalne pojave, dok su grafičke slike simboličke reprezentacije fizikalnih pojava. U ove potonje, prema tomu, spadaju sve umjetničke slike i crteži, dok fotografiju i film tumači kao podvrstu optičkih slika. Napominje da je temeljno ograničenje našeg razumijevanja esencije slikovne reprezentacije uspostavljeno onda kada je klasična estetička teorija prihvatila Platonovo određenje ontološkog statusa slike prema modelu optičke, tj. ogledalne slike (Božičević, 1990: 40). Bitno proturječje klasične umjetnosti sastojalo se u tome što ona nije mogla prevladati jednako tako proturječnu prirodu ogledalne slike kao svoga temeljnog uzora: naime, ogledalna slika je u isto vrijeme predstavljala uzor realističnosti kojemu slikovna reprezentacija treba težiti, kao i paradigmatičan primjer perceptivne iluzije koja je samo *poput* stvarnosti i nikada s njome ne može biti izjednačena. U krajnjoj instanci, to bi dovelo do »nemoguće« ontologije klasične slike uopće, jer bi ostvarenje ideala savršene kopije stvarnosti rezultiralo poništenjem same slike kao predmeta ili koncepta ontološki drugačijeg od stvarnosti.

Vanda Božičević tvrdi da su negativne posljedice po ontološki status slike i umjetnosti općenito, a koje proizlaze iz Platonove teorije slike, rezultirale dvojakom posljedicom: na jednoj strani, potpunim odbacivanjem ogledalne slike kao modela za stvaranje grafičkih (tj. umjetničkih) slika i, na drugoj, prihvaćanjem ogledalne slike kao dijaloga između umjetnosti i stvarnosti (41–42).[6] Ne nalazimo li da je »anikonička linija« moderne umjetnosti, kako je tumači Filiberto Menna, zapravo srodna ideji radikalnog odbacivanja ogledalne slike, a da je pak »ikonička linija« samo drugo ime za dijalektičko propitivanje odnosâ između umjetnosti i stvarnosti? Protumačena na ovaj način, modernistička estetika preuzela je nerazriješene aporije klasične estetike i u promijenjenim okolnostima doba mehaničke reprodukcije probleme ontologije (umjetničke) slike vratila je na početak.

Definiranje apsolutne slike: dvanaest teza

Temeljnu ideju apsolutne slike htio bih izložiti polazeći od klasičnih teza rodonačelnika vizualne semiotike Charlesa Sandersa Peircea, te fenomenoloških uvida o prirodi slike Martina Seela. U Peirceovoj semiotičkoj teoriji jedno od ključnih mjesta zauzima pojam »ikoničkog znaka« ili hipoikone. Kao što je poznato, ikonički znak vezan je uz ono što predstavlja (tj. čega je znak) svojim vizualnim kvalitetama tj. obilježjima koja dijeli sa svojim referentom, kao što su boja, oblik, obris i sl. Bez obzira na stupanj sličnosti, ikonički znak uvijek pretpostavlja određenu razinu prilagodbe mediju u kojemu se pojavljuje, neki oblik standardizacije i konvencionalizacije, kako bi uopće mogao predstavljati nešto što nije on sam. Međutim, Peirce kaže da ikonički znak može biti toliko sličan onome što predstavlja da razlika između jednog i drugog može potpuno nestati. Ikonički znak, naime, potječe od

6 Kao što je poznato, iz ovakvoga razumijevanja autentične prirode slika razvile su se dvije komplementarne teorije, ona »konvencionalistička» ili semiotička Nelsona Goodmana (odbacivanje ogledalne slike) i ona »imanentistička« ili hermeneutička Hansa Georga Gadamera (povezanost naslikanog i stvarnog predmeta). Vanda Božičević kaže da je prednost konvencionalističke teorije slike pred imanentističkom u tome što umjetničke slike definitivno odvaja od optičkih varki i zahtijeva da se njima bavimo kao znakovnim sustavima: interpretirajući odnos između slike i predmeta kao semantički odnos, konvencionalistička teorija slika spašava se od »zamke ontološke naivnosti«, tj. od rasprava koje se uglavnom bave vrstama i intenzitetima sudjelovanja stvarnosti u slici. S druge strane, imanentistička teorija zadržava mnogima privlačnu ideju o »umjetniku kao demijurgu» koji se poigrava s razinama realiteta i na taj način ima mogućnost su–kreiranja ne samo slikovne nego i izvan–slikovne stvarnosti (Božičević, 1990: 87). Svoje temeljne ideje o simboličkom karakteru svih vizualnih prikaza Nelson Goodman razvija u knjizi *Jezici umjetnosti. Pristup teoriji simbola* (1976 [2002]), a Hans Georg Gadamer svoju teoriju o bitku slike kao reprezentaciji iznosi u djelu *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike* (1978).

»izvorna ikoničkog znaka« koji još uvijek potpuno nalikuje onome što prikazuje i zapravo se od prikazanog i ne razlikuje. Svaka reprezentacija započinje tim »nultim stupnjem semiotičnosti« kada se znak još ne razlikuje od svoga objekta. Izvorni ikonički znak ne može se odnositi na svoj objekt, tj. ne zamjenjuje ono što prikazuje jer se od tog zapravo (još) ne razlikuje (Peirce, 1958: 2.92 i 2.276). Zanimljivo je da kod Peircea izvorni ikonički znak valja razumjeti dvojako: kao svojevrsno pred–semiotičko stanje ali i kao potpuno imerzivni učinak reprezentacije. Kako je to moguće? Tako što potpuno nalikovanje znaka svojemu referentu dovodi do toga da »dok razmišljamo o nekoj slici nastaje trenutak kad izgubimo svijest da to nije ta stvar, gubi se razlikovanje između zbiljskoga i njegova preslika, pa je to za trenutak puki san — ne više pojedinačna opstojnost, a još ne ni opća« (3.326).

Njemački semiotičar Winfried Nöth na temelju Peirceovih uvida izvodi radikalnu tezu da izvorni ikonički znakovi nisu samo oni koji su poistovijećeni sa svojim referentom zbog načela sličnosti nego i one vrste znakova koje ne povezujemo s njihovim referentima iz potpuno suprotnog razloga — zbog načela razlike (Nöth, 2008: 48–49). Apstraktna djela moderne umjetnosti su, prema tome, znakovi koji su postali svoji vlastiti objekti, oni se ne odnose ni na što drugo osim na sebe same. Budući da se *ne mogu ne odnositi* na sebe same, apstraktne slike su nužno znakovi, no jesu li nužno slike i u kojoj mjeri? Iz nekih perspektiva vizualnog mišljenja, kao što smo pokazali, rubno područje vidljivosti/nevidljivosti u *Crnim slikama* Ada Reinhardta može se s opravdanjem nazvati ne–slikama, a u radikalnim slučajevima i ne–znakovima.[7] Kniferovi meandri su apsolutne slike i apsolutni znakovi zato što se ne odnose baš ni na što drugo nego na sebe same i zato što nikada ne dovode u pitanje vlastitu vidljivost. Meandri reprezentiraju sami sebe i odnose se na same sebe. Oni su apsolutne slike jer postoje izvan diskursa o reprezentaciji, nalikovanju i simboliziranju; oni ne mogu biti zamijenjeni za nešto drugo, niti se izvanslikovna stvarnost na njih na bilo koji način odnosi. Martin Seel kaže da figurativne slike prikazuju sebe kako bi se mogle referirati na druge fenomene izvanjske samima sebi. S druge strane, za Seela je paradigmatska slika ona

7 Winfried Nöth tvrdi da apstraktne slike mogu biti znakovi ne samo po tome što se odnose na sebe same, nego i po tome što pripadaju slikarstvu kao umjetničkoj vrsti koja ima svoju povijest. Njihova epistemologija usidrena je u povijesti umjetnosti koja ih disciplinarno i tematski smatra svojim interesnim područjem; konačno »ako se i čini da nema ničega što bi moglo imati značenje, bar naslov kakve apstraktne slike može slici priskrbiti značenje« (Nöth, 2008: 49).

koja se razlikuje od kontinuiteta izvanslikovne površine tako što ne pokušava izvanslikovnome na bilo koji način konkurirati (simbolizacijom, reprezentacijom, itd). Svaki oblik figuracije u slici je »dodatno postignuće« u odnosu na izvornu, paradigmatsku, nepredmetnu sliku (Seel, 2005: 172). Kniferovi meandri su apsolutne slike upravo zato jer ne ostvaruju nikakvo dodatno postignuće. Apsolutne slike smiju prikazivati samo sebe i ništa izvan sebe; one nisu simboli, znakovi, modeli, reference ni relacije. Ako ih, zbog njihove imanentne i nužne vidljivosti ipak želimo smatrati znakovima, tada su apsolutne slike samo znakovi vlastite apsolutne slikovitosti.

Za razumijevanje značenja pojma apsolutne slike kod Knifera važna je i razlika koju Seel uspostavlja između slike i pukoga vizualnog objekta. Naime, nije dovoljno da slika nešto prikazuje ako mi ne znamo da ona nešto prikazuje i zato je »*isticanje aspekata svojega vlastitog prikaza* odlučujuća slikovna operacija — isticanje koje jednako čini apstraktnu i figurativnu slikovnu površinu« (173). »Bez te pozornosti na funkciju ukazivanja koja se prezentacijski odnosi na *određene* osobitosti slikovnog objekta, imali bismo pred sobom samo vizualni objekt ali ne i sliku« (173). Apsolutnu sliku, dakle, sačinjavaju dvije bitne odrednice: prva je ta da ukazuje na vlastitu artefaktualnost kao slike, a druga je ta da namjerno odustaje od »dodatnog postignuća« figuracije i referencijalnosti, karakterističnih za sve suvremene elektroničke medije. Još je Charles Sanders Peirce prije više od sto godina primijetio da, ukoliko ikonički znak potpuno nalikuje svom referentu, funkcija drugosti slike se gubi, premda vidljivost znaka i referenta može ostati zadržanom. U apsolutnoj slici ne možemo prepoznati znak i referent jer, kada bismo ih mogli prepoznati, tada bi se oni nužno odnosili na nešto izvan slike i poništili njenu autoreferencijalnost. U apsolutnoj slici znak možemo prepoznati samo pod uvjetom da je on referent samoga sebe; samo ako afirmira *drugost* slike.

Apsolutna slika ne odnosi se na neku novu ontologiju vizualnosti nego, pomalo paradoksalno, to je osobina koju možemo uočiti tek naknadno, u komparaciji s drugim vizualnim fenomenima »koji (više) nisu slike« ili to nisu nikada ni bili.[8] Gledajući formalno–stilski, u načelu bismo mogli proglasiti apsolutnima sve one slike koje ne upućuju

8 Ovdje ponovo upućujem čitatelja na moj tekst pod naslovom »Što (više) nije slika? *Ikonička razlika*, *imerzija* i *ikonička simultanost* u doba kulture ekrana« (op. cit.) u kojemu se raspravlja o tome kakve su posljedice po ontologiju slike kada radikalna *drugost* slike, afirmirana u modernističkom apstraktnom slikarstvu, biva zamijenjena masmedijskim načelom istodobnosti slike i događaja. To načelo nazivam *ikoničkom simultanošću*.

ni na što drugo osim na sebe same; zatim one koje postoje zbog sebe samih i nemaju nikakvu drugu funkciju; naposljetku, one što inzistiraju na vlastitoj vidljivosti kao površinâ odvojenih od kontinuiteta stvarnosti u smislu »ikoničke razlike«. Međutim, pojam apsolutne slike ne može pripadati kanonu povijesno–umjetničkog sustava vrijednosti zato što taj pojam nije moguće izvesti iz ni jedne od dviju »analitičkih linija« moderne umjetnosti, kako te dvije osnovne tendencije avangarde i modernizma definira Filiberto Menna. S druge strane, antislika je legitimni pojam povijesti umjetnosti jer predstavlja krajnju razvojnu točku modernističkog ikonoklazma koji je doživio svoj dvostruki vrhunac: kod Maljeviča i u *Crnim slikama* Ada Reinhardta. Kniferove meandre trebalo bi sagledati kao dio drugačijeg poretka: ne onoga koji ponavlja antisliku kako bi se u njega uklopio, nego poretka koji razotkriva paradigmu kojoj sam *ne pripada* — radikalno novu ontologiju digitalnih slika.

Što je, na koncu, *apsolutna slika*? Nakon što smo razmotrili ono što je ontološki razlikuje od drugih slikovnih fenomena, treba postaviti pitanje je li ona samo »Kniferova« i zanima li nas još uvijek čemu nam sâm koncept može poslužiti? Kroz prethodno iznesenu argumentaciju nastojali smo Kniferovo slikarstvo konstituirati kao navlastit teorijski diskurs, ali — budući da je riječ o »samo« slikama — taj diskurs trebalo bi nazvati *alegorijom teorije*. Htio bih zaključiti ovu raspravu uz prijedlog dvanaest teza koje bi mogle pripomoći sagledavanju različitih teorijskih i praktičnih problema suvremene vizualne kulture iz perspektive kognitivnog razumijevanja prirode slikovnih iskustava.

1. Apsolutna slika je artefakt stvoren kako bi postao slikom i prenio neko slikovno iskustvo, ali ne nužno kako bi bio slika *nečega*. Mnogo važnije od onoga kako apsolutna slika izgleda i što na njoj vidimo jest njeno ukazivanje na činjenicu da je slika — *image* ili *picture* — *samo* ono što uspostavlja rez prema stvarnosti.
2. Apsolutna slika nije vrlina, zasluga ili veća vrijednost jedne slike od neke druge, nego drugačija kategorija ili vrsta vizualnog, specifično slikovnog, pojavljivanja. Suprotno razumijevanju *apsolutnoga* u tradiciji europske metafizičke filozofije, apsolutna slika ne označava krajnji doseg neke ideje ili stanja, nego želi ukazati na činjenicu da u doba digitalne kulture postoji sve više fascinantnih vizualnih iskustava, ali koja *nisu* slike.
3. Apsolutna slika duguje svoju »slikovnost« ili »slikovitost« konvenciji radikalnoga visokomodernističkog stava protiv mimetičke reprezentacije. Inzistiranje umjetnosti moderne epohe da ne bude

svedena na oponašanje stvarnosti, nego da sudjeluje u procesima proizvodnje novih realiteta, omogućilo je trajnu diferenciju između stvarnosti i njezinih simuliranih verzija. U apsolutnoj slici ta razlika je uvijek vidljiva.

4. Apsolutna slika zauzima vidljivo ograničenu (uokvirenu) površinu koja ju razlikuje od površine/prostora uokolo: ona posjeduje *ikoničku razliku*. Premda je u formalnom smislu najčešće apstraktna i nepredmetna, apsolutna slika posjeduje sva obilježja klasične slike, poput okvira i zatvorene unutarslikovne površine. Zbog takvih svojstava, apsolutna slika je uvijek realna *kao slika*, tj. po definiciji je anti–iluzionistička.
5. Apsolutna slika može se pojaviti samo na dvodimenzionalnoj površini koja se izdvaja svojom izrazitom planarnošću. Ulaskom u trodimenzionalne ili višedimenzionalne prostore mogu se postići fascinantna vizualno–imerzivna iskustva, ali takva iskustva onemogućavaju percepcijsko raspoznavanje dvodimenzionalnosti, što je temeljna karakteristika svakog slikovnog iskustva.
6. Apsolutna slika može biti umjetničko djelo, ali njen *društveni* status, osim činjenice da je riječ o artefaktu, ne treba povezivati s njenim *ontološkim* statusom. Ako pojam *umjetnosti* koristimo samo kao metonimiju vrijednosti i socijalne hijerarhije tada će koncept apsolutne slike biti od male ili nikakve važnosti za umjetnost. Međutim, ako umjetnost razumijevamo prvenstveno kao spoznajni proces tada apsolutna slika može biti snažan vizualni alat.
7. Apsolutna slika nije znak neke izvan–slikovne stvari ili fenomena niti može biti referenca, osim znak sebe same i referenca sebe same. Ako u nekoj slici uočimo prepoznatljive oblike simboličke vrijednosti, ako prepoznamo lica, predmete ili događaje, tada možemo biti posve sigurni da *nije* riječ o apsolutnoj slici nego o tradicionalnoj slikovnoj reprezentaciji ili o digitalno generiranom vizualnom fenomenu.
8. Apsolutna slika mora uvijek zadržati karakter drugosti (različitosti) u odnosu na površinu na kojoj se pojavljuje. Klasični aristotelovski koncept mimezisa nastojao je upravo na suprotnome: na »ponavljanju« stvarnosti kako bismo je ponovo, ali mnogo snažnije, doživjeli u katarzi. Samo naizgled paradoksalno, u odnosu na apsolutnu sliku, renesansne i barokne slike su pravi primjeri antislike.

9. Kako bi ostvarila svoj ontološki status, apsolutna slika ne ovisi o mediju putem kojeg ili na kojem se pojavljuje, pod uvjetom da je ikonička razlika zadržana. Predimenzionirani ekrani kakve nalazimo u nadzornim prostorijama (sjetimo se filmova poput *Eye in the Sky* ili TV serije *Domovina*) favoriziraju čovjekovu potrebu za imerzivnim iskustvom. Međutim, apsolutna slika nije nužno vezana uz (analognu) tehnologiju vizualizacije, ali je uvijek vezana uz fenomenologiju iskustva.
10. Apsolutna slika ne mora uvijek biti apstraktna ili nefigurativna, ali zbog svoje nereferencijalnosti vrlo je vjerojatno da će biti »apstraktna«. Budući da se ne može empirijski utvrditi u kojem trenutku slika gubi referencijalnost, tj. u kojem trenutku »prestaje« nalikovati nekome ili nečemu (pitanje sličnosti je, naime, kulturalno uvjetovano), o apsolutnoj slici ne može se govoriti u kategorijama odnosa spram zbilje.
11. Apsolutna slika nikad nije istodobna s onime što »prikazuje«: ona isključuje sve fenomene ikoničke simultanosti, poput vizualizacije pomoću dronova ili monitoriranih slika nadzornih kamera. Apsolutnu sliku nikada ne možemo »zamijeniti« za stvarnost.
12. Pojam apsolutne slike služi kako bi ograničio koncept slike na ono što nazivamo rezom prema stvarnosti, u suprotnosti s imerzivnim, tehno–znanstvenim slikovnim fenomenima. Premda je apsolutna slika samo tehnički pojam koji označava neporecivo i neupitno iskustvo slike, upravo zato što ne mora ništa prikazivati, ništa reproducirati i nikoga predstavljati, ona je navlastit umjetnički fenomen.

Epilog

Post scriptum(i)

Art–refleksije Kniferova *meandra*

Suzana Marjanić

Uvijek sam pokušavao napustiti meandre, ali sam im se uvijek vraćao.

Julije Knifer

P.S. 1 — »Meandar u kut«

U eseju o Kniferovim *post scriptumima*[1] krenut ću od 1976. godine, zbog toga što sam za tu godinu naišla na dvije art–refleksije Kniferovih meandričnih anti–slika (prvotno nazvanih *kompozicije*)[2] — slučajno ili ne, možda i nije bitno s obzirom da prema smjernicama energetskih art–susreta nema slučajnosti. Dakle, u performansu *Čuvar na izložbi* (izložba *Konfrontacije,* Galerija Benko Horvat, Zagreb 1976.) Dalibora Martinisa, koji sadrži duboku kritiku institucija muzeja, a sve u duhu onodobne sveopće kritike tržišta umjetnosti, koje je danas u korporatizmu i više nego prihvaćeno kao normala, dakle u tom performansu, ili možda ipak živoj slici, živoj skulpturi, koja je u okviru strategije prerušavanja interpretacijski »vidljiva« samo umjetniku i njemu poznatima, djela starih majstora sučeljena su djelima suvremenih autora. Naime, umjetnik se u svome performansu prerušavanja, kao čuvar na izložbi, premješta od osrednjega baroknog slikara, kako ga određuje povjesničarka umjetnosti Nada Beroš, k djelima svojih suvremenika, Julija Knifera i Ivana Ladislava Galete.

Te je iste godine Mladen Stilinović na beogradskim 5. aprilskim susretima održao predavanje o Juliju Kniferu, Dimitriju Bašičeviću Mangelosu ali i o svome radu. Tada je u Studentskom kulturnom centru izveo i jednu od svojih prvih akcija. Bila je to *Aukcija crvene*: »Dakle, na papiru piše AUKCIJA CRVENE i nakon toga je započela aukcija tog

1 Odrednicu *post scriptum* koristim u metaforičkom značenju art–refleksija o Kniferovim meandričnim antislikama kod pojedinih umjetnika/ica.

2 Naziv *meandar* dao je Igor Zidić, usp. Knifer 1989: 17 (vidi i tekst Feđe Gavrilovića »Od kompozicije do meandra« u ovoj knjizi, op. ur.).

rada. Početna cijena bila je 5 novih dinara a prodana je za 100 novih dinara« (usp. Stilinović, prema Marjanić 2014: 324–325). Braco Dimitrijević navodi kako se danas u povijesti hrvatske vizualne umjetnosti Gorgona (1959.–1966.) uzima kao protokonceptualna umjetnost, tj. preteča konceptuale. Odnosno, nadalje njegovim imperativom što se tiče našega kulturnog kruga: »Budući da je Nena Dimitrijević autorica prve monografske izložbe i prve monografije o Gorgoni 1977. godine, a ja dizajner te monografije, na koju sam primijenio svoje iskustvo konceptualnog umjetnika, mogu vam pouzdano ustvrditi da ni ja ni itko od mojih kolega nije do 1977. godine znao išta o Gorgoni« (Dimitrijević, prema Marjanić 2014: 428).

Tako, što se tiče antislike *Meandar u kut* (1961.) i povodom otvorenja Kniferove izložbe u gorgonskom izlagačkom prostoru Studija G u siječnju 1962. godine, pripadnici Gorgone »spočitnuli su umjetniku da on i dalje u formalnom smislu proizvodi klasičnu sliku, samim time što mu slike vise na zidu. Knifer im je duhovito odgovorio stjeravši svoju sliku 'u kut'« (*Akcenti. Vodič kroz Zbirke u pokretu* 2009: 25).[3] I priča sada slijedi tragom citirane Dimitrijeviće zamjedbe.[4] Antislika *Meandar u kut* dugo je vremena bila zaboravljena na tavanu ateljea gorgonaša Marijana Jevšovara, i kako nadalje navodi Marija Gattin: »Za potrebe monografske izložbe o Gorgoni, koju je 1977. godine realizirala kustosica Nena Dimitrijević i čijom je zaslugom fenomen Gorgona prvi put sustavno prezentiran javnosti, Knifer je napravio repliku u negativnom odnosu crnog i bijelog, dok je skoro potpuno uništeni originalni meandar restauriran za zbirku tadašnje Galerije suvremene umjetnosti« (*Akcenti. Vodič kroz Zbirke u pokretu* 2009: 26).

P.S. 2 — Tomov Knifer

Tomislav Gotovac ističe kako je za Julija Knifera saznao relativno kasno, premda je vidio njegove radove na *Novim tendencijama 1, 2, 3*

3 Kao što je poznato, Knifer je isticao kako mu je namjera stvaranje antislike — potpunoga izostanka značenja, simbolike i pikturalnosti, odnosno njegovim riječima: *Funkcija meandra nije ni filozofska ni pikturalna, a ponajmanje dekorativna, jer je ona samo vizualna* (Knifer 1983: 28–32, Purgar 2015: 14). Određenje *antislike* možda proizlazi i iz Duchampova autointerpretacijskoga određenja *antiumjetnika*.

4 No, i mnogo kasnije Zvonko Maković ističe da tek dolaskom Knifera na Venecijanski bijenale, Knifer »nažalost i na sramotu ove sredine, izbiva iz nje već dugi niz godina. Da nisam Knifera doveo na Bijenale, Hrvatska bi ga, vjerujem, definitivno izgubila. Odnosno, imao bi sudbinu sličnu onoj Lea Juneka ili Slavka Kopača, velikih slikara i sličnih dragovoljnih emigranata zbog čijih se djela danas natežu naše institucije s njihovim udovicama i drugim nasljednicima« (Maković, prema Šegota Lah 2004: 285).



»Kniferov autobus« *Hrvatski bog Mars*, predstava povodom stote obljetnice Prvog svjetskog rata, 2014.

(naime, 1961. Knifer sudjeluje na prvoj izložbi *Novih tendencija* u Zagrebu kao pripadnik tih art–tendencija), te kako je 1967. otišao iz Zagreba: »masa stvari«, pridodaje, »odvijala se mimo mene. Kniferov rad i Kožarića obožavam. Knifer me oduševljavao stavom i režijom. Mislio sam da mi je Kožarić duhovni otac, tako da se od 1954. nadahnjujem duhom i likom Ivana Kožarića. Kniferov rad strašno se poklapa s nekim mojim unutrašnjim zahtjevima. On je dosadan, monoton, jednoličan i vrhunski inspirativan, i ono što bi se reklo dosljedan — čitav život je podredio meandru, i kao isposnik u pustinji stvara svoje začudne oblike« (Gotovac, prema Marjanić 2014: 509).

Zoran Pavelić u performansu *Dugačko tijelo* (2001) koristi citat kolektivne akcije *Adoration* grupe Gorgona izvedene na otvorenju izložbe Julija Knifera 1966. godine kao i citat za demokratizaciju umjetnosti Marijana Molnara iz 1979. godine, kako je to interpretacijski posvećeno zabilježila Ružica Šimunović u umjetnikovoj monografiji. Odnosno, umjetnikovim određenjem: »*Dugačko tijelo* simbolizira put koji je suvremena hrvatska umjetnost prošla od Gorgone do danas« (Pavelić, prema Marjanić 2014: 1571).

P.S. 3 — Tajči Čekada i Gorgona Nova

Pogledajmo na koji je način Gorgona Nova[5] željela obilježiti retrospektivnu izložbu Julija Knifera u MSU–u, a prema riječima Julija Jevscha (aka Branka Kostelnika), člana i osnivača multimedijalne skupine Gorgona Nova:

> Dakle, 6. prosinca 2014., na zatvaranju Kniferove izložbe i prigodom obilježavanja 60. obljetnice MSU–a, a na poziv kustosice Radmile Ive Janković kao i Ane Knifer, imat ćemo nastup prema citatu jednoga Kniferova teksta. Ideja je da nakon desetak nastupa Gorgone Nove u ove dvije godine u zemlji i regiji, s centralnim, temeljnim gorgonaškim tekstom iz 1961. od kojega smo krenuli, narednih godina radimo na tekstu svakoga pojedinačnoga autora anti–grupe Gorgona. Nakon Knifera na redu je Mangelos. Tako se *Crni album* nalazi u završnoj fazi objavljivanja. Inače, prvi smo put Kniferov tekst izveli u Osijeku, na Osječkoj umjetničkoj akademiji, travnja ove godine (2014) u sklopu manifestacije *Kniferovi dani* gdje smo prvi put izveli navedenu paradigmu — *free* muzika, film posvećen određenom autoru i onda tekst spomenutoga autora gdje smo tim nastupom otišli od gorgonaških tekstova u kniferovštinu. Ti su Kniferovi tekstovi nevjerojatni, imaju beckettovsku paradigmu, pogotovo njegovi zapisi o anti–slici ili kao što to pokazuje njegova meandar–rečenica 'ja sam već umro', a u svemu tome smo kao bivši darkeri, mislim na neke članove Gorgona Nova, doma. Za 6. prosinca imat ćemo već gotov snimak, a struktura će biti Kniferov film (film s izložbe, s našim načinom provučena kroz Gorgonu Novu — kroz krupni detalj i bezmontažne produkcije, umjetnine kao glavni junaci) i *free* muzika. Tako da do kraja godine nastojat ćemo dovršiti album *Meandar* kao hommage Kniferu koji ćemo pokušati razraditi kao četrdesetominutnu pjesmu kao što su radili elektro krautrock bendovi sedamdesetih, i to kao *meandar u muzici*, dakle, dinamikom ćemo pokušati stvoriti meandar koji se diže i spušta tih četrdesetak minuta. Pritom kustosica Kniferove retrospektivne izložbe Radmila Iva Janković smatra da bi naša izvedba bila daleko jača kod murala na izložbi, a ne u dvorani Gorgona. U cijeloj toj priči strašno mi imponira da će taj dan Đuro Seder izvesti četverominutni govor, tako da ćemo možda nastupiti u istom setu ili možda na raznim mjestima u istom setu ili u različitim terminima na istom mjestu. To mi je zaista *respect* (usp. Kostelnik, prema Marjanić 2014: 1637–1644).[6]

---

5 Gorgona Nova je multimedijska art skupina iz Zagreba, osnovana 2009. godine na 50. godišnjicu osnivanja antigrupe Gorgona. Kao što ističe njezin osnivač Branko Kostelnik, riječ je o projektu koji je zamišljen kao *work–in–progress* u kojemu se dodiruju i/ili spajaju suvremena umjetnost i popularna kultura te reinkarnacijom gorgonaške ideje reinterpretira se nasljeđe te antigrupe, a sve u formi *hommagea* u gorgonaškom duhu (usp. Kostelnik, prema Marjanić 2014: 1637–1644).

6 Više o navedenim projektima Gorgone Nove usp. Kostelnik, u: *Osijek Kniferu* 2016: 224–226.



Tajči Čekada, modna kolekcija Gorgona — *Blizanke*, 2012.

Pritom multimedijsku knjižicu s fotografijama, dizajnom, Kniferovim tekstovima koji su uglazbljeni i snimljeni na CD–u naslovljenu *Knifer, ich liebe dich!* izlazi na umjetnikov rođendan 2018. godine, dakle 23. travnja 2018., a prije toga bit će objavljena i multimedijska knjižica s CD–om pod nazivom Gorgona Nova (2017).

Inače, povodom glazbenih performansa i fotoperformansâ Gorgone Nove Tajči Čekada osmislila je kolekciju *Gorgona* (2012), a među kojima je izradila i dva meandrična modela — bijeli meandar na crnoj podlozi i crni meandar na bijeloj podlozi, nazvan *Blizanke* (sa stvarnim blizankama–modelima). Dakle, Tajčinim riječima: »Do tih haljina je došlo kada sam odlučila obraditi Gorgonu i stvoriti kolekciju inspiriranu radom te antigrupe. Kolekcija *Gorgona* sastojala se od tridesetak ručno oslikanih modela. Na svakome od tih modela primijenila sam na različite načine gorgonsku estetiku, ideologiju (...) Svaki se od modela referira na konkretni postojeći rad, izjavu ili stav nekoga od pripadnika grupe. Ideja mi je bila da time zaintrigiram svakodnevne promatrače da bi se informirali 'što je to?, tko je to rekao?, zašto i kada?'«.

Dakako, cijelu priču o meandričnim art–refleksijama možemo zaokružiti u ovom fragmentarnom presjeku, koji čini tek (osoban) početak zahvaćanja navedenih posveta, u radu nedavno preminuloga Borisa Demura (u njegovim spiralno–sfernim slikama) kao i u radu Duje Jurića, a koji je povodom retrospektivne izložbe radova Julija Knifera u Muzeju suvremene umjetnosti izradio veliki mural što ga je 1998. godine Julije Knifer trebao realizirati u Toulouseu.[7] Pritom je zanimljivo da je u najavi *Tematske šetnje s Anom Knifer na izložbi Julija Knifera* navedeno kako je riječ o izvedbi meandra, a čiju je performativnost sjajno tematizirala Mirela Ramljak Purgar u članku *Događaj slike, trag tijela* (2012).

Nadalje povodom obilježavanja 90. obljetnice rođenja te 10. obljetnice smrti organizirana je dvodnevna manifestacija u čast Julija Knifera, u okviru koje su Mia Štark i Kristina Marić izvele performans, u kojemu su, kako to dokumentira Ana Uzelac:

> okrenute leđima jedan drugoj, na dva suprotstavljena zida, ispisivale bijelom kredom na crnoj podlozi te crnom kredom na bijeloj podlozi Kniferove rečenice: *Kronologija i redoslijed u mojem radu nemaju važnost. Vjerojatno sam svoje zadnje slike već načinio, a prve možda nisam. Funkcija meandra nije ni filozofska ni pikturalna, a ponajmanje dekorativna, jer je ona samo vizualna. Crno i bijelo su*

7 Usp. http://www.msu.hr/#/hr/20387/ Julije Knifer s Dujom Jurićem surađivao je na realizaciji ciklusa murala uz Francuskoj i Švicarskoj (Ana Knifer, u: *Julije Knifer: Bez kompromisa* 2014: 314).



Grupa Gorgona Nova obilježila je retrospektivnu izložbu Julija Knifera u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu, 2014.

> *istodobno minimum i maksimum*; preklapajući riječi jednu preko druge, tvoreći palimpsest, do trenutka potpune nečitljivosti teksta te njegove transformacije u bijelu, odnosno, crnu, izduljenu pravokutnu plohu na crnoj, odnosno bijeloj podlozi (*Osijek Kniferu* 2014: 211).[8]

Jednako tako, što se tiče performansa na navedenoj manifestaciji navodim i rad *Meandriranja i meandrična prenemaganja* Tihomira Matijevića (2014., živa skulptura, zvučna instalacija i performans), gdje su ljudska tijela (studenti/ice Odsjeka za kazališnu umjetnost Umjetničke akademije) u crnom posjedana na visokim stolicama i rukama održavaju geometrijsku vizuru meandra, i to dakako sve uz zvučnu teksturu (usp. *Osijek Kniferu* 2016: 200–204). No, mediji su zabilježili i drugi naziv navedenoga projekta — *Terca na kubični metar* koji je sâm autor odredio kao odmrznutu skulpturu. Odnosno, riječima Tihomira Matijevića:

> U Kniferovu me slučaju najviše dirnula repetitivna gesta, neprekidno ponavljanje jednog motiva kroz desetljeća umjetničkoga rada. Pokušavajući izbjeći zamku banalnosti, referirati se s meandrom kao geometrijskim likom, pokušao sam odrediti meandar gestom kretnje, koja je 'apsurdna' poput čina ponavlja-

8 Performans je izveden u sklopu izložbe *KM2* (mentor: Anđelko Mrkonjić) kao uvod u projekt *2014. — godina Julija Knifera*.

> nja. Povukao sam analogiju s meandrom upisanim u urbani prostor našeg kretanja, od mjesta stanovanja do primjerice radnog mjesta ili mjesta opuštanja, omiljeni kafić (...) (Matijević, prema »Godina Julija Knifera«, http).

P.S. 4 — Ritualizam meandra

U tom ostvarenju jednoga motiva u različitim tehnikama — od olovke, ulja na platnu, kolaža te murala — Kniferov je meandar reduciran na jednoličan ritam kontinuirane forme i kontrast crne i bijele, dok je kasnije u njega uključena i boja, kako je to izloženo fotodokumentacijom u monografiji koju je priredio Zvonko Maković, a koja je objavljena povodom gostovanja Julija Knifera na Venecijanskom bijenalu 2001. godine. Spomenuta monotonost može se upisati u ritualizam navedenih radova, a njihovu ritmičnost naknadno je percipirao zahvaljujući izjavi Igora Stravinskog o tome da je glazba zapravo ritam, te u tome smislu možemo reći da je riječ o svojevrsnom prijenosu serijalne glazbe u vizualnost (usp. Knifer 1989: 17).

O navedenoj ritualnosti isto tako svjedoči izjava Julija Knifera o tome da meandar nikada nije radio kao znak,[9] odnosno nadalje njegovim riječima:

> Meandar je tok jednog ritma. Ritam, pak, smatrao sam nije trebalo kompliciрati. Nisam želio da bude dekorativan. Jednostavno, ispalo je onako kako jest: horizontala, vertikala, horizontala, vertikala (...) u nizu. Niz onda stvara tijek. Naravno, često na slici postoji samo jedan »akord«. Tada »tumači« odmah pomišljaju na 'znak' (...) Ja nikada nisam radio »meandar« kao znak! Kao znak on nema značenje! Čak i kada je najminimalniji — kada su samo tri vertikale i dvije horizontale, kada počne dolje, pa se popne gore, ode nadesno, pa se spusti dolje (Knifer 1989: 17).

---

9 Nije slučajno što Karl Gustav Jung svoja istraživanja o važnosti snova započinje razlikovnom odrednicom između simbola i znaka, gdje navodi da znak ili slika nisu strogo opisni; znakovi samo označavaju predmete s kojima su povezani (Jung 1973: 20). O geometrijskoj, meandričnoj apstrakciji u Kniferovu radu možda se možemo pozvati na zapis Paula Kleea u njegovu *Dnevniku* početkom ratne 1915. godine: »Što ovaj svijet postaje stravičniji (kao u ovim danima) umjetnost postaje apstraktnija; a svijet u miru stvara realističnu umjetnost« (prema: Jaffé 1973: 265). Tako i Radmila Iva Janković ističe kako Knifer u svojim »Zapisima« svojim antislikama odriče simboličku i alegorijsku nadogradnju, sliku svodi na vizualnu činjenicu i prepoznaje jednako tako u umjetnikovim postupcima strukturu *obreda* (Janković, u: *Julije Knifer: Bez kompromisa* 2014: 11). Što se tiče Kleeova dnevničkoga komentara, istaknimo kako je Ana Knifer u prisjećanjima na oca istaknula kako je često govorio o strahotama proživljenima tijekom Drugog svjetskog rata. »Opisivao je zvuk bombi, boravak u bolnici kad je imao perforaciju čira na želucu, mislim da je to bilo negdje na srijemskom fontu. Imao je samo 17 godina kad je 1941. bio regrutiran u domobransku vojsku. Premda se nikad nije našao u izravnoj borbi, s gađenjem se osvrtao na ratna događanja« (Knifer 2014: 62–63).



***Adoracija*, iz serije foto poziranja članova Gorgone na Kniferovoj samostalnoj izložbi u Gradskoj galeriji, Zagreb, 1966.**

Ili, kao što je izjavio u razgovoru s Krešimirom Purgarom: »(...) ako je ponekad neka moja slika sugerirala znak i 'značenje', bilo je to slučajno, izvan moje moći: ja to nisam kontrolirao. Znak se eventualno mogao pojaviti, ali samo u nizu« (Knifer, u: *Julije Knifer: Bez kompromisa* 2014: 230). Ukratko, manje je važno što je to vizualno meandar (Knifer 1989: 34).[10] Navedeni umjetnikov zapis o tome da nije riječ o znaku, pa tako ni o simbolu, u suprotnosti je s onim što piše o simbolizmu u likovnim umjetnostima jungovska teoretičarka Aniela Jaffé, naročito u poglavlju u kojemu tematizira moderno slikarstvo kao simbol (1973: 250–253), a koji piše iz vizure 1961. godine (ibid.: 268). Naime, njezino je polazište psihološka činjenica da je umjetnik/ica u

10 Posljednji konstativ o tome da je manje važno, ali ne i u potpunosti nevažno (možemo dodati) o tome da je to meandar, proizlazi iz umjetnikovih zapisa koji su prvi put objavljeni u časopisu *Život umjetnosti,* broj 35, 1983., str. 28–34. Navedeni su zapisi nastali kao svojevrsni zapisi–meandri; riječ je o strukturi varijabilnih zapisa–konstativa o meandrima–antislikama koji imaju samo vizualnu funkciju, gdje se u procesu postupka realizacije krajnje graničnog ritma, zaustavio na kontrastima bijelo–crno u odnosu ne vertikalno i horizontalno (usp. Knifer 1989: 31–47). Pritom ističe kao se početna faza rada na platnu sastojala od pokrivanja platna bijelom bojom. »To je već bio duhovni dio ili duhovni začetak slike. (Ili možda da se preciznije izrazim — fizički začetak slike.) Dodavanjem crne boje, bijela je boja dobivala oblik ili je služila svrsi da crna može dobiti svoj oblik. I boje su služile isključivo formiranju slike« (Knifer 1989: 40).

svim vremenima sredstvo i glasnik duha svoga vremena: »Njegovo se djelo može samo djelomično shvatiti pomoću njegove osobne psihologije. Umjetnik, svjesno ili nesvjesno, oblikuje prirodu i vrijednost svog vremena, a oni, s druge strane, oblikuju njega« (ibid: 250). Osim toga o Kniferovoj slikarsko–izvedbenoj ritualnosti pisao je i Friedemann Malsch (Denegri, u: *Osijek Kniferu* 2014: 57). No, u meandrima neki su iščitavali politički znak »U« 1974. godine, kada je Ješa Denegri u Beogradu pripremio izložbu jugoslavenske suvremene umjetnosti, gdje je Knifer prvi put izlagao, i to zahvaljujući Josipu Vaništi (Knifer 1997: 17).

Pritom, pored serijalne glazbe svakako je ključnu ulogu u ostvarivanju te ritam–antislike, odnosno njezine performativnosti (usp. Ramljak Purgar 2012), imao i utjecaj egzistencijalističke filozofije i filozofije apsurda, kako je to naglasio Vlastimir Kusik (*Osijek Kniferu* 2014: 71). O samom ritualizmu posredno je posvjedočio i sâm umjetnik u nekim svojim razgovorima: tako na odgovor Žarka Radakovića o tome kada osjeti da nešto nije u redu, da nešto nije onako kako je želio, umjetnik odgovara: »Intuitivno osjetim da nešto nije u redu. Eto, npr. izračunam prethodno nešto, kažem, širina jednoga kraka će biti 20 cm, međuprostor 7 cm (...) matematički je sve to opravdano, ali jednostavno osjetim: stvar ne ide, ne odgovara mome 'unutrašnjem skladu'« (Knifer 1989: 22).

Ili, kao što je odbio brzi rad sa sprejem, s obzirom da ga zanima proces rada (Knifer 1989: 20). Riječ je, dakle, o ponavljanju (usp. Puljiz, u: *Osijek Kniferu* 2014: 16) na tragu suprematizma Kazimira Maljeviča, ali svakako i o ponavljanju (meandar) u različitosti, s obzirom da nikada nije napravio (rekao bi Vladimir Dodig Trokut — sačinio) isti meandar. Umjetnikov koncept mogli bismo odrediti kao repetitivnost varijabilnosti, u tom sveopćem sklopu meandra, a što Zvonko Maković određuje kao neevolutivnu repeticiju (prema Loinjak, u: *Osijek Kniferu* 2014: 243). Pritom Zvonko Maković i u Kniferovoj seriji autoportreta, koja je nastala u predmeandričnom razdoblju od 1949. do 1952. godine, jednako tako prepoznaje ritualnost (Maković 2002: 46).

Teoretičarka ritualnih studija Catherine Bell upravo je istaknula formalizam kao jednu od značajki ritualnih aktivnosti, i pritom se zadržava na formalističkim obrascima jezika, ponašanja i kretnji (Bell 2009: 149–144). Jednako je tako odlika ritualne aktivnosti i nepromjenjivost gdje poseban naglasak navedena teoretičarka postavlja na ritmu ponavljanja: »nepromjenjivost ignorira protok vremena« (Bell 2009: 150). I Ana Knifer posvjedočila je kako se život njezina oca sa-



Tihomir Matijević, *Meandriranja i meandrična prenemaganja*, 2014.

stojao od rituala, od kojih ovom prigodom navodim jedan ritualni segment svakodnevice: »Počevši od jutarnjeg čaja koji je pripravljao i pio sjedeći uvijek na istom mjestu, bez obzira je li bio u Zagrebu ili Parizu, uvijek je imao svoje mjesto za jutarnji ritual« (Ana Knifer, u: *Julije Knifer: Bez kompromisa* 2014: 316).

P.S. 5 — Kniferova posveta apsurdu

Zvonko Maković na temelju Kniferova *Antidnevnika* pokazuje kako je Gorgona, odnosno krug oko Gorgone bio među prvima u SFRJ koji su u Beckettovu svjetonazoru otkrili srodnost (Maković, prema *Osijek Kniferu* 2014:29), za razliku npr. od Krležina kruga (usp. Visković 1999) koji su tih godina ostali zatečeni Beckettovim iskazom »Čovjek, to je govno«, iako je možda još *jači* konstativ u okviru negativne antropologije »Svi smo mi čikovi u mokraći« zapisao Krleža davne 1937. godine u noveli *Cvrčak pod vodopadom*. Odnosno, prisjećanjem Toma Gotovca na navedenu zabranu:

> Glupi Krleža na nagovor još glupljeg Gustava Krkleca, koji je bio partijski jak, skinuo je *Čekajući Godota*. Krklec je u beogradskom Ateljeu 212 vidio senzacionalnu predstavu *Čekajući Godota* koja nije silazila s repertoara tri godine; svaki

> dan je igrana. I glupi Krklec rekao je da ne možemo izvoditi predstavu u kojoj se kaže *Čovjek, to je govno*. I zato nisu htjeli u Zagrebu prikazivati *Čekajući Godota,* ali je Gavella 1958. dao jednom od svojih frajera — Mladenu Škiljanu — da postavi *Kraj igre*, gdje su glumili Pero Kvrgić i Nela Eržišnik. To je prva izvedba Becketta na zagrebačkim pozornicama. Tu sam predstavu isto gledao negdje dvadeset puta. Tada sam išao u teatar, a onda kad je nestalo života u njemu, teatar mi se zgadio (Gotovac, prema Marjanić 2014: 506).

Zamjetno je da Zvonko Maković monografiju o Kniferu završava upravo recepcijom Becketta u Hrvatskoj (2002: 90). Ratni susret Krleže (Prvi svjetski rat) i Knifera (Drugi svjetski rat) osmislili smo na Festivalu Miroslav Krleža (ravnatelj Festivala; Goran Matović) 2014. godine, koji je te godine bio posvećen stotoj obljetnici Prvog svjetskog rata (ujedno, bila je to godina Kniferove retrospektive u MSU), i to u formi autobusa s kniferovskim crnim meandrom preko kojega je bijelom slovima ispisano *Hrvatski bog Mars*. Istina, autobus je trebao biti crn, no u nemogućnosti kniferovskoga bojanja (dakako, zbog nedostatka festivalskih sredstava, kako to već biva), ostao je bijel, no opet simbolički u znaku Krležine pjesme *Snijeg* (»Na bijelom transparentu snijega...«) kao i Kniferove prvotne neboje — bijele. Crni autobus s bijelim kniferovskim, meandričnim natpisom HRVATSKI BOG MARS putovao je tako Krležinim psihotopoima iz *Davnih dana* kao i iz nekih drugih Krležinih autobiografskih i dnevničkih zapisa — npr. Muzej za umjetnost i obrt u kojemu kao kronotopu u dnevničkom zapisu pod datumom 17. veljače 1916. *Davnih dana* Krleža povezuje vizitaciju, asentaciju i regrutaciju; nadalje, kasarne u kojima je boravio, npr. kasarna u Krajiškoj ulici na čijem je krovu napisao neke stranice *Davnih dana*, zatim tu je i Rudolfova kasarna te Zapadni kolodvor sa završnim scenoslijedom na Krležinu grobu–stećku.

P.S. 6 — Meandar nema epilog

Ono što me posebno oduševilo u sjajnoj monografiji koja prati izložbu u Muzeju suvremene umjetnosti (2014) jest da se prvi vizual odnosi na Kniferov fotoperformans *Odnos umjetnika i slike* (Tübingen, umjetnikov radni prostor, 1975., četiri crno–bijele fotografije) koji je koncipiran dijadno. Naime, na dvjema fotografijama umjetnik je u bijelom i tretira sliku svojim položajem tijela na sljedeći način: na prvoj fotografiji stoji frontalno, a na drugoj je okrenut bočno u odnosu na sliku. U drugom dijelu tog fotoperformansa, odnosno na drugim dvjema fotografijama, umjetnik ima bijelu majicu s kratkim rukavima

(kao i u prvome dijelu fotoperformansa) i hlače tamnije boje; ruke su pritom ispružene vodoravno gdje je na trećoj fotografiji okrenut slici leđima a na četvrtoj fotografiji okrenut je slici frontalno (apsolutno ju je prigrlio). Odnosno, kao što je *vizualno* zapisala kustosica i povjesničarka umjetnosti Radmila Iva Janković u monografiji *Julije Knifer: Bez kompromisa* za treću i četvrtu fotografiju: »Na neutralnoj podlozi umjetnikovo tijelo doima se poput križa«. Ili kao što je na *Tematskoj šetnji* lijepo i toplo rekla umjetnikova kći da je navedenim fotoperformansom »tata samo potvrdio kako se fizički ulagao u izvedbu slika–meandra«, njegova beskraja.

I taj beskraj otvara se nadalje npr. Kniferovim meandrom koji smo mogli vidjeti na izložbi *Sedmo nebo* (MMSU, Rijeka, 2016) koja se bavila krugom i spiralom, koja je iz kruga izvedena, i pritom je u katalogu izložbe zabilježeno kako je meandar iz 1965. godine koji se nalazi u fundusu Muzeja manjih dimenzija (*Sedmo nebo* 2016: 51). Ujedno kustosice su istaknule i sljedeću Kniferovu želju–misao: »Želio sam biti slobodan od svih restrikcija i ograničenja«, što je izjavio povodom nastupa na Venecijanskom bijenalu 2001. godine.

Od zaista brojnih art–refleksija, a pritom sam se zadržala na onim performativnim, spomenula bih i rad koji su zajedno izveli Armando El–Hag Hassan, Antonio Hočevar i Nenad Krahulec iz Original Skillz Croatia/Udruge Hip Hop Osijek, kada su oslikali u svega jednoj noći 2015. godine sjeverno pročelje osječke Ljepotice, višekatnice na raskrižju Trpimirove i Vukovarske ulice, Kniferovim meandrom. Odnosno, kao što je navedeni rad kontekstualizirala Iva Buljubašić, asistentica na Odjelu za kulturologiju u Osijeku: »Mural simbolično predstavlja završetak i trajno obilježavanje projekta suradnje između Odjela za kulturologiju i Muzeja likovne umjetnosti započetoj u povodu retrospektivne izložbe Kniferovih radova koja je pod nazivom *Julije Knifer: Bez kompromisa* od 12. ožujka do 30. travnja bila postavljena u MLU« (*Oslikano pročelje*, 2015, http). Bio je to ujedno i simbolički, muralovski povratak Julija Knifera rodnom Osijeku.

Za sam kraj — ono što je bio početak monografiji *Osijek Kniferu,* podsjetnik na 1992. godinu, kada je veliku posvetu svojom izdavačkom kućom Meandar (kasnije MeandarMedia, kao druga faza od 2005. godine) otvorio i Branko Čegec, što je sâm Julije Knifer u svom zen–ritmu pozdravio uzvikom »Ja sam kum!« (Čegec, u: *Osijek Kniferu* 2014: 9).

P.S. 7 — Mantre meandra, jednoličnost, monotonija, budizam

Jedan od rijetkih razgovora koji se zaustavio na pitanju budističke podloge Kniferova stvaralaštva nepotpisan je razgovor objavljen u časopisu *Čovjek i prostor* (9–10, 1997., razgovor je obavilo uredništvo), a u kojemu Knifer govori kako je diletantski pratio budizam jer nije mogao doći do literature te navodi da je budizam shvatio upravo kao smirenje.

»Jedan mladi filozof mi je rekao da zaboravljam da budizam voli život: Svi vi koji niste iz Azije mislite da je to nešto samo što ne umrete od tišine, od smirenja, od meditacije. Ne, kaže, budisti meditiraju, ali ako gledate njihove crteže o ljubavi, njima je život radost« (Knifer 1997: 17). Upravo ta jednoličnost i monotonija mantre meandra čisti je budistički čin, kao što je Tom Gotovac istaknuo — »kao isposnik u pustinji stvara svoje začudne oblike« (Gotovac, prema Marjanić 2014: 509).

Kao i budist u mantri, Knifer je ponavljao isti motiv, ali je konačni oblik meandra uvijek mijenjao (usp. Knifer 2001: 149). Pritom sâm je umjetnik meandar protumačio (ipak, približavajući se znaku, simbolu, alegoriji) kao život, kao amplitudu života (usp. Knifer 2014:67).[11] Meandar — mantra života.

11 Naime, navedenoga se prisjeća kćerka Ana Knifer, što nije isticano u drugim razgovorima s umjetnikom.

Literatura

Alpers, Svetlana (1995) »Interpretation without Representation, or, The Viewing of *Las Meninas*« (1983); *Art History and Its Methods: A Critical Anthology* (izbor i komentar: Leo Steinberg), London: Phaidon.

Andersen, Troels (ur.) (1968) *Malevich Essays on Art 1915–1933*; sv. I, London: Rapp & Whiting.

Andreis, Josip (1966) *Historija muzike* (drugi svezak); Zagreb: Školska knjiga.

Argan, Giulio Carlo (1964) »Materia, tecnica e storia dell'Informale«; u: *Salvezza e caduta dell'arte moderna*. Milano: Il Saggiatore.

Argan, Giulio Carlo (2006) *Umjetničko i estetsko*; *Život umjetnosti*, br. 78/79/2006.

Aristotel (1987) *O duši/Nagovor na filozofiju*; Zagreb: Naprijed.

Aristotel (1989) *Retorika*; Zagreb: Naprijed.

Ascot, Roy (2000) »Fotografija na sučelju«; u: *Treći program hrvatskog radija* br. 57/2000.

Ascot, Roy (2014) »Homo telematicus u vrtu umjetnog života«; u: *Libra Libera* br. 35/2014.

Augé, Marc (1994) *Le Sens des Autres. Actualité de l'anthropologie;* Pariz: Fayard.

Badiou, Alain (2016), *Metafizika stvarne sreće*; Zagreb: Multimedijalni institut.

Baer, Jo (1999) *Paintings: 1960–1998* »I am no longer abstract artist«; izl. kat. Amsterdam: Stedelijk Museum.

Barthes, Roland (2007) *Fragmenti ljubavnog diskursa*; Zagreb: Pelago.

Battcock, Gregory (ur.) (1995) *Minimal Art: A Critical Anthology*; Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Baudrillard, Jean (1993) *Prozirnost zla — Ogled o krajnosnim fenomenima*; Novi Sad: Svetovi.

Baudrillard, Jean (2001) *Simulacija i zbilja*; Zagreb: Jesenski i Turk.

Baumgarten, Alexander Gottlieb (2009). *Ästhetik* (2 Bde.); Hamburg: Meiner Verlag.

Bell, Catherine (2009, 1997) *Ritual. Perspectives and Dimensions*; New York: Oxford University Press.

Benjamin, Andrew E. (2000) *Architectural Philosophy*; London i New Brunswick, New Jersey: The Athlone Press.

Benjamin, Walter (1986) *Estetički ogledi*; prev. Truda Stamać i Snješka Knežević. Zagreb: Školska knjiga.

Bergson, Henri (1907/1999) *Stvaralačka evolucija*; prev. Tomislav Medak. Zabok: HAUZ.

Beroš, Nada (ur.) (2009) *Akcenti. Vodič kroz Zbirke u pokretu*; Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture*; London i New York: Routledge.

Blanchot, Maurice (1941) *Thomas l'obscur*; Pariz: Gallimard.

Blanchot, Maurice (1955) *L'espace littéraire*; Pariz: Gallimard.

Blanchot, Maurice (1969) *The Infinite Conversation*; prev. Susan Hanson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Blanchot, Maurice (2015) *Književni prostor*; prev. Vladimir Šeput. Zagreb: Litteris.

Boehm, Gottfried (1994) »Die Wiederkehr der Bilder«; in G. Boehm (ur.) *Was ist ein Bild*, Wilhelm Fink Verlag, München. Hrv. izdanje: »Povratak slika«, u: Krešimir Purgar (ur.), *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb 2009.

Boehm, Gottfried (2007) *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*; Berlin: University Press.

Böhme, Gernot (1999) *Theorie des Bildes*; München: Wilhelm Fink Verlag.

Bolt Rasmussen, Mikkel i Jakobsen, Jakob (ur.) (2015) *Cosmonauts of the future: texts from The Situationist Movement in Scandinavia and elswhere*; Copenhagen: Nebula.

Bourriaud, Nicolas (2013) *Relacijska estetika / Postprodukcija*; prev. Nataša Medved. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Božić Blanuša, Zrinka (2012) *Iz perspektive smrti, Heidegger i drugi*; Zagreb: Plejada.

Božičević, Vanda (1990) *Riječ i slika. Hermeneutički i semantički pristup*; Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

Breton, André (1988, 1924) »Manifeste du surréalisme«; u: A. Breton *Oeuvres complétes*. Pariz: Gallimard.

Briski Uzelac, Sonja (2008) »Knifer i Kožarić — strategija palimpsesta«; u: *Vizualni tekst. Studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: Centar za vizualne studije.

Briski Uzelac, Sonja (2008a) *Vizualni tekst. Studije iz teorije umjetnosti*; Zagreb: Centar za vizualne studije.

Briski Uzelac, Sonja (2014) »Upis etičkog koncepta u plohu«; u: *Zarez* br. 395/2014.

Buren, Daniel (1970) »It Rains, It Snows, It Paints«; u: *Documentation Conceptual Art: Weiner, Buren, Bochner, LeWitt*. *Arts Magazine* br. 44/1970.

Bürger, Peter (2007) *Teorija avangarde*; Zagreb: Antibarbarus.

Bürger, Peter (2014) *Nach der Avantgarde*; Weilerswist: Velbrück Verlag.

Butler, Judith (1987) *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth–Century France*; New York: Columbia University Press.

Carney, James. D. (1991) »Individual Style«; *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49 (1)/ 1991.

Celant, Germano (1998) *Piero Manzoni*; izl. kat. London: Serpentine Gallery.

Chua, Daniel K.L. (2007) »Rioting with Stravinsky: A Particular Analysis of the *Rite of the Spring*«; *Music Analysis*, br. 26/2007.

Costello, Diarmuid (2008) »On the very idea of a 'Specific' medium: Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts«; *Critical Inquiry*, br. 34/2008.

Crimp, Douglas (1981) »The End of Painting«; *October*, sv. 16, (proljeće, 1981.), Cambridge, MA: The MIT Press.

Cross, Jonathan (1998) *The Stravinsky Legacy*; Cambridge: Cambridge University Press.

Dacić, Živojin (1976) »The basis and motivation of the work«; *Julije Knifer: Arbeitsprozess Tübingen 1975*, izl. kat. Tübingen: Edition Dacić.

Danto, Arthur C. (1997) *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umjetnosti*; Zagreb: Kruzak.

Danto, Arthur C. (2002) »Filozofija i suvremena umjetnost«; *Život umjetnosti* br. 67/68/2002.

Debord, Guy (1999) *Društvo spektakla*; Zagreb: Arkzin.

Deleuze Gilles (1992) »Postscript on the Societies of Control«; u: *rom _OCTOBER_ 59*, Cambridge, MA: The MIT Press.

Deleuze, Gilles (1963) *La philosophie critique de Kant*; Pariz: Presses universitaires de France (PUF).

Deleuze, Gilles (1968) *Différence et répétition*; Pariz: Presses universitaires de France (PUF).
Deleuze, Gilles (1969) *Logique du sens*; Pariz: Minuit.
Deleuze, Gilles (1981) *Francis Bacon, logique de la sensation*; Pariz: Seuil.
Deleuze, Gilles (1985) *Cinéma II: L'image–temps*; Pariz: Minuit.
Deleuze, Gilles (2001) *Difference nad Repetition*; London i New York: Continuum.
Deleuze, Gilles (2002) »L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant«; u: *L'Ile déserte et autres textes (1953–1974)*. Pariz: Minuit
Deleuze, Gilles i Guattari, Félix (1980) *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*; Pariz: Minuit.
Deleuze, Gilles i Guattari, Félix (1991) *Qu'est–ce que la philosophie?*; Pariz: Minuit.
Demetrije (1999) *O stilu*; Zagreb: ArTresor naklada.
Dempsey, Amy (2002) *Styles, Schools and Movements. The Essential Encyclopaedic Guide to Modern Art*; London: Thames & Hudson.
Denegri, Ješa (1984) *Julije Knifer*; katalog izložbe. Osijek: Galerija likovnih umjetnosti.
Denegri, Ješa (1985) »Geometrija Gorgone«; u: J. Denegri, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj, Geometrijske tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, sv. 2. Split: Logos.
Denegri, Ješa (2000) *Umjetnost konstruktivnog pristupa: Exat–51 i Nove tendencije*; Zagreb: Horetzky.
Denegri, Ješa (2001) »Redefinicija pojma druga linija«; *Projeka(r)t* br. 11–15.
Denegri, Ješa (2005) *Prilozi za drugu liniju 2. EXAT–51, Nove tendencije, radikalni enformel, Gorgona*; Beč i Beograd: Macura.
Denegri, Ješa (2014) »Julije Knifer«; u: katalog izložbe *Julije Knifer: Bez kompromisa*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
Derrida, Jacques (1967) *De la grammatologie*; Pariz: Minuit.
Descartes, René (1994) *Razmišljanja o prvoj filozofiji*; Zagreb: Demetra.
Descartes, René (2014) *Načela filozofije*; Zagreb: Kruzak.
Dimitrijević, Nena (2002) »Gorgona — art as a way of existence«; u: Mira Gattin (ur.) *Gorgona*, druga knjiga. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
Đurić, Dubravka (2002) *Jezik, poezija, postmodernizam: Jezička poezija u kontekstu moderne i postmoderne američke poezije*. Beograd: Oktoih.
Đurić, Dubravka (2009) *Poezija teorija rod: Moderne i postmoderne američke pesnikinje*; Beograd: Orion Art.
Dworkin, Craig (2011) »The Fate of Echo«; u: Craig Dworkin i Kenneth Goldsmith (ur.), *Against Expressionism: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston: Northwestern University Press.
Elezović, Nadežda; Lukić, Neva i Orelj Ksenija (2016) *Sedmo nebo. Izbor iz zbirki MMSU–a*; Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti.
Elsner, Jaś (2003) »Style«; u: Robert S. Nelson i Richard Shiff (ur.), *Critical Terms for Art History*. Chicago i London: The University of Chicago Press.
Erjavec, Aleš (2009) »Estetika dvadesetog veka: uvodne primedbe«; u: *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Vujičić kolekcija.
Erjavec, Aleš (2015) *Aesthetic revolutions and the Twentieth–Century Avant–Garde movements*; Durham: Duke University Press.
Felman, Shoshana (1993) *Skandal tijela u govoru, Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*; Zagreb: Naklada MD.
Fer, Briony (2004) *The Infinite Line: Re–making Art after Modernism*; New Haven i London: Yale University Press.
Feyerabend, Paul (1987) *Protiv metode. Skica jedne teorije anarhističke spoznaje*; Sarajevo: Veselin Masleša.
Finci, Predrag (2006) *Priroda umjetnosti*; Zagreb: Antibarbarus.

Fischer–Lichte, Erika (2009) *Estetika performativne umjetnosti*; Sarajevo–Zagreb: Šahinpašić.

Flusser, Vilém (2007) *Filozofija* fotografije; Zagreb: Scarabeus naklada.

Foucault, Michel (1969) *L'Archéologie du savoir*; Pariz: Gallimard (*Arheologija znanja*, Beograd: Plato, 1998.)

Foucault, Michel (1990) *The Use of Pleasures. The History of Sexuality, vol. 2*; New York: Vintage Books.

Foucault, Michel (1996) »O drugim prostorima«; u: *Glasje* vol. III, br. 6, Zadar.

Foucault, Michel (2001) »La pensée du dehors«; u: Michel Foucault, *Dits et écrits I*. 1954–1975, Pariz: Gallimard.

Foucault, Michel (2008) *This is not a Pipe*; Berkeley i Los Angeles: University of California Press.

Francastel, Pierre (1964) »Uloga i mjesto umjetničkog djela u kretanju povijesnog razvoja civilizacije«; u: *Umetnost i tehnika*. Beograd: Nolit.

Frascina, Francis (ur.) (1985) *Pollock and After: The Critical Debate*; London: Routledge.

Freud, Sigmund (1964) *Uvod u psihoanalizu*; Beograd: Kosmos.

Fried, Michael (1998 [1965]), »Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella«; *Art and Objecthood*, Chicago: University of Chicago Press.

Fried, Michael, (1998) *Art and Objecthood. Essays and Reviews*; Chicago i London: The University of Chicago Press.

Gadamer, Hans Georg (1972 [1978]) *Wahrheit und Methode*; Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck). Hrv. izdanje: *Istina i metoda*; prev. Slobodan Novakov. Sarajevo: Veselin Masleša.

Gajin, Igor; Duvnjak, Hrvoje i Puljiz, Karmela (ur.) (2016) *Osijek Kniferu*; Zagreb i Osijek: Meandar Media i Umjetnička akademija u Osijeku.

Gattin, Mira (2002) »Protokol dostavljanja misli«; u: M. Gattin (ur.) *Gorgona*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Gellner, Ernest (1993) *The Psychoanalytic Movement: The Cunning of Unreason*; London: Fontana Press.

Genz, Henning (1996) *Wie die Zeit in die Welt kam: Die Entstehung einer Illusion aus Ordnung und Chaos*; München: C. Hanser.

Gérard Genette (1966) »Figures«; u: *Figures I*. Pariz: Seuil.

Gérard Genette (1969) »Langage poétique, poétique du langage«; u: *Figures II*. Pariz: Seuil.

Glass, Philip (1998) »The Classical Musician Igor Stravinsky«; *Time*, http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,988502–1,00.html

Gligo, Nikša (1987) *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*; Zagreb: Muzički informativni centar.

Gligo, Nikša (1996) *Pojmovni vodič kroz Glazbu 20. stoljeća*; Zagreb: Muzički informativni centar KDZ, Matica hrvatska.

Goldstein, Ann (ur.) (2004), *A Minimal Future? Art as Object 1958–1968*; Cambridge, MA: The MIT Press.

Goodman, Nelson (1976 [2002]) *Languages of Art*; Indianapolis: Hackett Publishing. Hrv. izdanje: *Jezici umjetnosti. Pristup teoriji simbola*; prev. Vanda Božičević. Zagreb: Kruzak.

Goodman, Nelson (1978) *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.

Greenberg, Clement (1960) »Modernist Painting«; *Art and Literature*, br. 4, proljeće.

Greenberg, Clement (1965) *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon Press.

Greenberg, Clement (1995) *The Collected Essays and Criticism. Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957–1969*. Chicago i London: The University of Chicago Press.

Groys, Boris (2006) *Učiniti stvari vidljivima: Strategije suvremene umjetnosti*; Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Gržinič, Marina (2005) *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*; Zagreb: Multimedijalni institut.

Guillaume, Marc i Baudrillard, Jean (2008) *Radical Alterity*; Los Angeles: Semiotext(e).

Hadjinicolaou, Nicos (1982) »Style as visual ideology«; u: Francis Frascina i Charles Harrison (ur.) *Modern art and modernism: a critical anthology*. London: Harper & Row Ltd.

Hadot, Pierre (2013) *Duhovne vježbe i antička filozofija*; Zagreb: Sandorf & Mizantrop.

Hall, Stuart (1980) »*Encoding / Decoding*«; u: Hall, D. Hobson, A. Lowe i P. Willis (ur). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*; *1972–79*. London: Hutchinson.

Harrison, Charles i Wood, Paul (ur.) (1993) *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*; Oxford and Cambridge, MA: Blackwell.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2000) *Fenomenologija duha*; Zagreb: Naklada Ljevak.

Heidegger, Martin (1977) *Sein und Zeit*; GA, sv. 2, Frankfurt a/M: V. Klostermann.

Heidegger, Martin (2010) *Izvor umjetničkog djela*; Zagreb: AGM.

Higgins, Dick (1987) *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*; Albany: State University of New York Press.

Hill, Peter (2000) *Stravinsky: The Rite of the Spring*; Cambridge: Cambridge University Press.

Hocke, Gustav René *(*1991) *Svijet kao labirint. Manira i manija u europskoj umjetnosti od 1520. do 1650. i u suvremenosti*; Zagreb: August Cesarec.

Homer, Sean (2005) *Jacques Lacan*; London: Routledge.

Hoopes, James (ur.) (1991) *Peirce on Signs. Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*; Chapel Hill i London: The University of North Carolina Press.

Horvat Pintarić, Vera (1970) »Meandar kao sistem«; katalog izložbe *Julije Knifer*. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.

Horvat Pintarić, Vera (2009) *Tradicija i moderna*; Zagreb: Gliptoteka Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

Horvat Pintarić, Vera (2012) *Julije Knifer: Meandar kao sistem*, u: V. Horvat Pintarić, *Od kiča do vječnosti*. Zagreb: EPH Media i Studio Rašić.

Horvat Pintarić, Vera (2012) *Kritike i eseji: 1952. — 2002.*; Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti — Gliptoteka i EPH media.

Husserl, Edmund (1971) *Philosophie als strenge Wissenschaft*; Frankfurt a/M: V. Klostermann.

Hyppolite, Jean (1974) *Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit*; prev. Samuel Cherniak i John Heckman; Evanston: Nortwestern University Press.

In the Ocean — a film about the classical avant garde https://laramusicblog.wordpress.com/2014/02/17/in–the–ocean–a–film–about–the–classical–avant–garde/

Ireton, Sean (2007) *An Ontological Study of Death: From Hegel to Heidegger*; Pittsburgh/Pennsylvania: Duquesne University Press.

Jaffé, Aniela (1973) »Simbolizam u likovnim umjetnostima«; u: Karl G. Jung i M. L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé. *Čovjek i njegovi simboli*. Zagreb: Mladost.

Janković, Radmila Iva (ur.) (2014) *Julije Knifer: Bez kompromisa*; izl. kat. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Jones, Owen (2004) *The Grammar of Ornament*; London: Dorling Kindersley Limited, (prvo izdanje: Day & Son, London, 1856.).

Jorn, Asger (1959) »Détourned painting«; u: *Situationist Archive Online*, http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/painting.html.

Jung, Karl Gustav (1973) »Pristup nesvjesnom«; u: Karl G. Jung i M. L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé. *Čovjek i njegovi simboli*. Zagreb: Mladost.

Kalčić, Silva (2014) »Kontinuitet umjetničke volje«; *Zarez* br. 395/2014.

Kandinski, Vasilij (1999) »O duhovnom u umjetnosti«; u: Woringer–Kandinski, *Duh apstrakcije*, prir. Marcel Bačić. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Katnić–Bakaršić, Marina (1999) *Lingvistička stilistika*; Budimpešta: Open Society Institute.

Kerenyi, Karl (1976) *Dionysos: Archetypal image of indestructible life*; Princeton: Princeton University Press.

Kiš, Patricija (2014) »Sve tajne Kniferovih dnevnika«; *Jutarnji list*, http://www.jutarnji.hr/ekskluzivno–sve–tajne–kniferovih–dnevnika/1217282/

Kittler, Friedrich (2005) »Schrift und Zeit — Die Geschichte des errechneten Bildes«; u: Christa Maar i Hubert Burda (ur.), *ICONIC TURN: Die Neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont.

Klotz, Heinrich. (1994) *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne — Postmoderne — zweite Moderne*; München: Beck.

Knifer, Ana (2014) »Prva ispovijest slikareve kćeri« (razgovor); *Globus*, 5. rujna 2014.

Knifer, Julije (1976) Katalog izložbe *Julije Knifer*, Galerija Nova, Zagreb, 28.XI–11.XII. 1976.

Knifer, Julije (1983) »Molba Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti u Zagrebu«; *Život umjetnosti*, br. 35–36/1983.

Knifer, Julije (1983) »Zapisi«; *Život umjetnosti*, br. 35–36/1983.

Knifer, Julije (1989) »Bilješke«; u: katalog izložbe *Meandar iz Tübingena 1973–1988*. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.

Knifer, Julije (1989) »Još nisam iscrpio svoje interese«; razgovarao Žarko Radović, u: Želimir Koščević (ur.) *Julije Knifer — meandar iz Tübingena 1973–1988*. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.

Knifer, Julije (1997) »Nisam znao da ću meandre raditi tako dugo«; razgovaralo uredništvo. *Čovjek i prostor*, god. 44, 9/10=520/521.

Knifer, Julije (2001) »Razgovor«; razgovarao Zvonko Maković. *Oris* br. 10.

Knifer, Julije (2005) »Prepiska između Julija Knifera i Françoisa Morelleta«, ljeto 1993; *Čovjek i prostor*, god. 52, 1/2=608/609.

Knifer, Julije (2014) »Bilješke«; u: Radmila Iva Janković (ur.) *Julije Knifer*: *Bez kompromisa*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Kolešnik, Ljiljana (2005) »Kritička povijest umjetnosti. Polazišta, dometi i perspektive«; u: LJ. Kolešnik (ur.) *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Kovač, Leonida (2002) »Knifer kao znak«; *Vijenac* br. 215/2002. http://www.matica.hr/vijenac/215/Knifer%20kao%20znak/

Kovač, Leonida (2014) »Image Condition from Laibach 2011«; u: L. Kovač, *Tübingenska kutija,* Zagreb: Antibarbarus.

Krahl, Christoph, *Antikunst: Künstlerische Grenzüberschreitungen von Dada bis Christoph Schlingensief*; http://kunstlump.de/text.html#einleitung

Kristeva, Julia (2001) *Hannah Arendt: Life is a Narrative*; prev. Frank Collins; Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press.

Krivak, Marijan (2000), *Filozofijsko tematiziranje postmoderne*; Zagreb: Hrvatsko Filozofsko Društvo.

Križić Roban, Sandra (2013) *Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas*; Zagreb: Naklada Ljevak.

Kultermann, Udo (1970) *Leben und Kunst, Zur Funktion der Intermedia*; Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth.

Lacan, Jacques (1986) *Četiri temeljna pojma psihoanalize*; Zagreb: Naprijed.
Lah, Nataša (2015) »How Style Became Famous and Irrelevant at the Same Time«; *Ars & Humanitas* br. 9/2015.
Laure, Deni (2014) *Istorija umetnosti XX veka*; Beograd i Novi Sad: Clio i Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
Lefebvre, Henri (1974), *La production de l'espace*; Pariz: Anthropos.
Loos, Adolf (2003) *Ornament i zločin*; prev. Oto Šolc. Zagreb: Meandar.
Lüdeking, Karlheinz (2006) *Grenzen des Sichtbaren*; München: Wilhelm Fink.
Luhmann, Niklas (1986) »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«; u: Hans Ulrich Gumbrecht i Pfeiffer, K. Ludwig (ur.) *Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
Macmillan, Malcolm (1997) *Freud Evaluated: The Completed Arc*; Cambridge, Mass: The MIT Press.
Majetschak, Stefan (2009) »Pravila vidljivosti. O razlici između umjetničkih i uporabnih slika«; u: Krešimir Purgar (ur.) *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Zagreb: Centar za vizualne studije.
Maković, Zvonko (1990) »Maković' s'entretient avec Julije Knifer«; *Passages*, Genève, Art Prospective, Éditions Benteli, izl. kat.
Maković, Zvonko (2002) *Julije Knifer*; monografija. Zagreb: Meandar i Studio Rašić.
Maković, Zvonko (2007) *Lica: Alternativna povijest moderne umjetnosti*; Zagreb: Antibarbarus.
Maković, Zvonko (2014) »Julije Knifer«; u: Radmila Iva Janković (ur.) *Julije Knifer*. *Bez kompromisa*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
Maković, Zvonko, (1983) »Zapisi Julija Knifera«; *Život umjetnosti*, br. 35–36/1983.
Malevich, Kasimir (2003) The *Non–Objective World: The Manifesto of Suprematism*; New York: Dover Publications.
Marcadé, Jean–Claude (2014) »O palindromu u pikturalnoj umjetnosti: Julije Knifer«; u: Radmila Iva Janković (ur.) *Julije Knifer*. *Bez kompromisa*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
Marjanić, Suzana (2014) »Art–refleksije Kniferova meandra«; *Zarez* br. 395/2014.
Marjanić, Suzana (2014) *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Udruga Bijeli val, Školska knjiga.
Massironi, Manfredo (1965) *Kritičke primjedbe o teorijskim prilozima unutar Nove tendencije od 1959. do 1964. godine*; katalog izložbe »Nova tendencija 3«. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.
Matičević, Davor (2011) *Suvremena umjetnička praksa* (Radmila Iva Janković, ur.). Zagreb: Durieux, Muzej suvremene umjetnosti, HS AICA.
Menna, Filiberto (1975) *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*; treće izdanje. Torino: Giulio Einaudi editore.
Merleau–Ponty, Maurice (1968) *Oko i duh*; Beograd: Vuk Karadžić.
Merleau–Ponty, Maurice (1972) »Film i nova psihologija«; u: Danilo Pejović (ur.), *Nova filozofija umjetnosti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
Merleau–Ponty, Maurice (1990) *Fenomenologija percepcije*; Sarajevo: Veselin Masleša.
Merleau–Ponty, Maurice (2012) *Vidljivo i nevidljivo.* Novi Sad: Akademska knjiga.
Mersch, Dieter (2002) *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*; Frankfurt a/M: Suhrkamp.
Mersch, Dieter (2010) »Kunst und Sprache: Hermeneutik, Dekonstruktion und die Ästhetik des Ereignens«; u: D. Mersch, *Posthermeneutik*. Berlin: Akademie Verlag.
Mersch, Dieter (2015) »Con–Stellare: Reflexive Epistemik der Künste«; u: D. Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*. Zürich–Berlin: Diaphanes.
Mertens, Wim (1983) *American Minimal Music*; London: Kahn & Averill.
Millet, Catherine (2004) *Suvremena umjetnost*; Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Nancy, Jean–Luc (1993) *The gravity of Thought*; New Jersey: Humanities Press of New Jersey.

Nelson, Jennifer (2014) *Say a word over and over and see what happens*, Mother nature network; preuzeto sa Internet stranice: http://www.mnn.com/lifestyle/arts–culture/stories/say–a–word–over–and–over–and–see–what–happens.

Nelson, R. S. i Shiff, R. (ur.) (1999) *Critical Terms for Art History*; Chicago: The University Press of Chicago.

Nobus, Dany (ur.) (1999) *Key Concepts of Lacanian Psychoanalysis*; New York: Other Press.

Nöth, Winfried (2008) »Zašto su slike znakovi?«; *Republika*, br. 1/siječanj 2008., vol. 64.

O'Brian, John (ur.) (1993) *Collected Essays and Criticism*; sv. 4, Chicago: The University of Chicago Press.

Olivier, Bert (2005) »Lacan i kritička muzikologija«; *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 36 — 1, 2005., Hrvatsko muzikološko društvo, Razred za glazbenu umjetnost i muzikologiju HAZU, Sveučilište u Zagrebu — Muzička akademija, 135. Izvor: http://hrcak.srce.hr/64282/

Osborne, Peter (2013) *Anywhere or not at All: Philosophy of Contemporary Art*; London i New York: Verso.

Paić, Žarko (2006) *Slika bez svijeta: Ikonoklazam suvremene umjetnosti*; Zagreb: Litteris.

Paić, Žarko (2014) *Treća zemlja. Tehnosfera i umjetnost*; Zagreb: Litteris.

Paić, Žarko (2015) »Otvorenost i plavetnilo: S Heideggerom na putu prema *drukčijoj* umjetnosti«; https://filozofskimagazin.blogspot.hr/2016/01/zarko–paic–s–heideggerom–na–putu–prema.html

Pansini, Mihovil (ur.) (1967) *Knjiga GEFFa* 63 (1); Zagreb: Organizacioni komitet Geffa.

Paulus, Irena (2012) *Teorija filmske glazbe — kroz teoriju zvuka*; Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Peirce, Charles Sanders (1931–1958) *Collected Papers*, vol. 1–6, Charles Hartshorne i Paul Weiss (ur.); vol. 7–8, Arthur W. Burks (ur.). Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Perica, Blaženka, »Kniferov *Meandar:* graničnost stanja«; *Zarez*, God. XVI, br. 395/2014., 6. studenoga. Temat: *Julije Knifer (1924.–2004.)*; prir. Silva Kalčić.

Peterlić, Ante (2001) *Osnove teorije filma*; Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Potter, Keith (2004) *Four Musical Minimalists*; Cambridge: Cambridge University Press.

Pourriol, Olivier (2010) *Filmozofija*; Zagreb: Meandarmedia.

Purgar, Krešimir (1991) »Razgovor s Julijem Kniferom«; *Život umjetnosti*, br. 50/1991.

Purgar, Krešimir (2005) »Apstrakcija kao rezervna strategija slike. Monokromije, serijalnost, zavođenje«; *Art magazin Kontura*, br. 85/2005.

Purgar, Krešimir (2014) »Anti–slika ili apsolutna slika? Slikarstvo Julija Knifera u doba digitalne reprodukcije«; *Art magazin Kontura*, br. 127/2014.

Purgar, Krešimir (2015) »Što (više) nije slika? Ikonička razlika, imerzija i ikonička simultanost u doba kulture ekrana«; *Filozofska istraživanja*, br. 137/2015.

Rabaté, Jean–Michel (ur.) (2003) *The Cambridge Companion to Lacan*; Cambridge: Cambridge University Press.

Ramljak Purgar, Mirela (2012) »Događaj slike, trag tijela. Estetika performativnosti u slikarstvu Julija Knifera«; *Quorum* br. 1–3/2012.

Rancière, Jacques (2010) *Dissensus. On Politics and Aesthetics*; London and New York: Continuum.

Reich, Steve (1968) »Music as a Gradual Process«; http://www.bussigel.com/systemsforplay/wp–content/uploads/2014/02/Reich_Gradual–Process.pdf

Reinhardt, Ad (1962) »Art as Art«; *Art International*, sv. VI, br. 10, Lugano, prosinac.

Ricoeur, Paul (1970) *Freud and Philosophy*; New Haven: Yale University Press.

Riegl, Alois (2004) *Historical Grammar of the Visual Arts*; New York: Zone Books.
Robbe–Grillet, Alain (1965) *Towards a New Novel*; London: Calder and Boyars.
Rorimer, Anne (2001) *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*; London: Thames and Hudson.
Rosenfeld, Paul (1920) *Musical Portraits: Interpretations of Twenty Modern Composers*; New York: Harcourt, Brace and Howe.
Rus, Zdenko (1985) *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj. Slikarstvo, egzistencija, apstrakcija*; Split: Logos.
Safouan, Moustafa (2004) *Four Lessons of Psychoanalysis*; New York: Other Press.
Salmann, Elmar (1994) »Im Bilder sein: Absolutheit des Bildes oder Bildwerdung des Absoluten?«; u: Gottfried Boehm (ur.), *Was ist ein Bild?*; München: Wilhelm Fink.
Sandrini, Maria Grazia (2012) *La filosofia di Rudolf Carnap tra empirismo e trascendentalismo*; Firenze: Firenze University Press.
Sartre, Jean–Paul (1976) *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*; Pariz: Gallimard.
Schapiro, Meyer (1996) »Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society«; *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, br. 1, zima/1996.
Schechner, Richard (2006) *Performance Studies, An Introduction*; New York i London: Routledge.
Schimmel, Paul (1998) »Der Sprung in die Leere, Performance und das Objekt«; u: *Out of actions, Aktionismus, body art und performance 1949–1979*, katalog izložbe. Beč: Museum für angewandte Kunst.
Schlosser, Julius v. (1935) *Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst: Ein Rückblick*; München: Beck.
Seder, Đuro (2013) »Nemogućnost slike«; u: *Art Bulletin HAZU*, br. 63/2013.
Seel, Martin (2005) *The Aesthetics of Appearing*; prev. s njemačkog: John Farrell. Stanford: Stanford University Press.
Šegota Lah, Nataša (2004) *Autogram.* Rijeka: Društvo povjesničara umjetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja.
Sennett, Richard (2015) *Nestanak javnog čovjeka*; Zagreb: Jesenski i Turk.
Simeone, Lisa; Craft, Robert i Glass, Philip (1999) »Igor Stravinsky» *NPR's Performance Today: Milestones of the Millennium* (radio emisija); Washington, DC: National Public Radio. Arhiva na NPR Online. http://www.npr.org/programs/specials/milestones/990416.motm.stravinsky.html
Simon, Scott (2007) «The Primitive Pulse of Stravinsky's 'Rite of Spring',« *NPR Weekend Edition*. (radio emisija s Marin Aslop); Washington, DC: National Public Radio. http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=9041627
Sloterdijk, Peter (1992) *Doći na svijet, dospjeti u jezik. Frankfurtska predavanja*; Zagreb: Naklada MD.
Soja, Edward (1989) *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*; London: Verso Press.
Soja, Edward (1996) *Third space: Journeys to Los Angeles and Other Real–and–Imagined Places*; Oxford: Blackwell.
Stefanovski, Iva (2014) »Gorgonski duh Julija Knifera«; *Zarez* br. XVI/395/2014.
Steinberg, Leo (1995) *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*; London: Phaidon.
Stipančić, Branka (2012) *Mišljenje je forma energije*; Zagreb: Arkzin i HS AICA.
Stoichita, Victor I. (1997) *Das mystische Auge: Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*; München: Wilhelm Fink.
Stravinsky, Igor, https://en.wikipedia.org/wiki/Igor_Stravinsky
Summers, David (2003) *Real spaces*; London: Phaidon.

Šuvaković, Miško (2007) *Konceptualna umetnost*; Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.

Szeemann, Harold (1969) *When Attitudes Become Form — Wenn Attitüden Form werden*; Bern: Kunsthalle.

Thek, Paul i Tuymans, Luc (2012) *Why?*; Berlin: Distanz Verlag, Galerie Isabella Czarnowska.

Vaneigem, Raoul (2012) *Revolution of the everyday life*; Oakland: PM press.

Vaništa, Josip (2002) »Gorgona, bilješke 1961–2000«; u: Mira Gattin (ur.) *Gorgona*, prva knjiga. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Vidler, Anthony (2001) *Warped Space / Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*; Cambridge, MA: The MIT Press.

Visković, Velimir (1999) »Miroslav Krleža. Životopis«; u: *Krležijana 2 M–Ž.* gl. ur. V. Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. *online* izdanje: (http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1747).

Warburton, Dan (1988) »Working Terminology for Minimal Music«; http://www.paristransatlantic.com/magazine/archives/minimalism.html

Winckelmann, Johann Joachim (2006) *History of the Art of Antiquity*; Los Angeles: Getty Research Institute.

Wittgenstein, Ludwig (1960) *Tractatus logico–philosophicus*; prev. Gajo Petrović. Sarajevo: Veselin Masleša.

Wölfflin, Heinrich (1995) »Tumačenje umjetničkih djela«; u: *Ideal*, *forma*, *simbol*: *povijesnoumjetničke teorije Winckelmanna, Wölfflina i Warburga* (priredio Milan Pelc), Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Wolheim, Richard (1980) *Art and its Objects*; Cambridge, NY: Cambridge University Press.

Woods, Lebbeus (2006) »Pitanje prostora«; *Čovjek i prostor*, (628–629) br. 09–10

Worringer, Wilhelm (1999 [1907]) »Apstrakcija i uživljavanje«; u: *Duh apstrakcije*, prev. Jasenka Mirenić–Bačić. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

Zidić, Igor (1966) *Tegobe meandra*; *Telegram*, br. 301/7, 4. 2. 1966.

Zidić, Igor (2013) *Julije Knifer*; katalog izložbe. Rovinj: Galerija Adris.

Zidić, Igor (2014) *Meandri*; *Razlog*, br. I/4, studeni, 1961. Tekst je pretisnut u katalogu *Julije Knifer: Bez kompromisa*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Žižek, Slavoj (1992) *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*; New York: Routledge.

Žižek, Slavoj (2002) *Sublimni objekt ideologije*; Zagreb: Arkzin.

Bilješke o autorima

Nadja Gnamuš je povjesničarka umjetnosti i likovna kritičarka. Autorica je više članaka i studija o modernoj i suvremenoj umjetnosti i teoriji, uključujući knjigu *Slikovni modeli modernizma* (Studia Humanitatis, Ljubljana, 2010.). Od novijih članaka izdvajaju se »Položaj in transformacija slike v intermedijskem dialogu sodobne slovenske umetnosti« (2009) i »Ideologija konteksta: umetnost znotraj teksta« (2013.). Trenutno radi kao gostujuća znanstvenica pri Univerzi na Primorskem u Kopru. Njezin aktualni angažman uključuje i predavanja iz filmologije na Akademiji za kazalište, radio, film i televiziju pri Sveučilištu u Ljubljani.

Nikola Dedić je izvanredni profesor povijesti umjetnosti na Fakultetu muzičke umjetnosti u Beogradu. Objavio je veći broj knjiga iz područja povijesti i teorije umjetnosti, od kojih se izdvajaju: *Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu* (2009); *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960* (2009); *Trijumf savremene umetnosti* (suautor s Ješom Denegrijem i Miškom Šuvakovićem, 2010.) i *Između dela i predmeta: Majkl Frid i Stenli Kavel između moderne i savremene umetnosti* (u pripremi). Suprirređivač je zbornika *Radikalna apstrakcija: apstraktno slikarstvo i granice prikazivanja* (2012).

Silva Kalčić bavi se suvremenom umjetnošću, arhitekturom i dizajnom kao kustos, kritičar, teoretičar i predavač na Sveučilištu u Zagrebu. Također je bila ili jest urednik nekoliko časopisa o vizualnoj kulturi i arhitekturi, npr. *Zarez*, *Arhitektura*, *Čovjek i prostor*, *Oris*. Objavila je gimnazijski udžbenik iz vizualne kulture *Neizvjesnost umjetnosti* (2005) a u pripremi je sveučilišni udžbenik *Vizualni jezik* (Antibarbarus, 2017.) i knjiga eseja *Svijet prema labirintu* (ULUPUH, 2017.). Završila je studij povijesti umjetnosti te doktorski studij arhitekture i urbanizma.

Feđa Gavrilović je povjesničar umjetnosti iz Zagreba. Objavljuje likovne kritike u časopisima Vijenac, Kontura, Zarez i drugima, te dnevnim novinama Jutarnji list. Uređivao je Art magazin Kontura 2014. i 2015., gdje je i sada urednik. Sudjelovao je na nekoliko znanstvenih skupova, te je jedan od autora u udžbeniku *Kritka/teorija/pojmovi u novoj hrvatskoj umjetnosti* (ur. Krešimir Purgar, Art magazin Kontura, 2017.). Autor je monografije Božice Dee Matasić, te niza problematskih i samostalnih izložbi iz povijesti i iz suvremene umjetnosti.

Katarina Rukavina je docentica na Akademiji primijenjenih umjetnosti Sveučilišta u Rijeci gdje izvodi nastavu iz teorije i povijesti umjetnosti 19. i 20. stoljeća. Sudjeluje na međunarodnim simpozijima iz estetike, filozofije i teorije umjetnosti. Autorica je niza tekstova iz tog područja od kojih su posljednja tri objavljena u časopisu Filozofska istraživanja: »Okulocentrizam ili privilegiranje vida u zapadnoj kulturi«, »Picassov pogled: gledanje, viđenje i vidljivo u Picassovu kubizmu« i »Interpretativne implikacije sintagme ‘svijet umjetnosti’«.

Žarko Paić je teoretičar suvremene umjetnosti, kulture i politike. Predaje kolegije iz društveno–humanističkih znanosti na Sveučilištu u Zagrebu. Autor je mnoštva knjiga među kojima se izdvajaju *Slika bez svijeta* (Litteris, Zagreb, 2006.), *Vizualne komunikacije* (CVS, Zagreb, 2008.)*, Posthumano stanje* (Litteris, Zagreb, 2011.), *Sloboda bez moći,* (Bijeli val, Zagreb, 2013.) *Totalitarizam?* (Meandarmedia, Zagreb, 2015.) i *Doba oligarhije* (Litteris, Zagreb, 2017.). Uredio je knjige *Vizualna konstrukcija kulture* (HDP i Antibarbarus, Zagreb, 2008.) i *Theorizing Images* (Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2016.), obje zajedno s Krešimirom Purgarom.

Aleksandar Mijatović je izvanredni profesor teorije književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Rijeci. Objavio je, kao autor, urednik i koautor, tri knjige: *Svijet bez čovjeka: svijest, materijalizam i književnost* (2012); *Jezici slike: vizualna kultura i granice reprezentacije* (2012) i *Personifik(a)cije: književni subjekt i politika impersonalnosti* (2013). Objavio je i veći broj znanstvenih radova od kojih su noviji »La polysémiosis ou la polysémie comme capacité: la notion de sens linguistique chez Bréal, Bergson et Deleuze« (2016) i »The Time of Dispossession: Conflict, Composition and Geophilosophy of Revolution in East–Central Europe«.

Sonja Briski Uzelac je teoretičarka umjetnosti i vizualne kulture, slikarica te sveučilišna profesorica teorije i povijesti moderne i suvremene umjetnosti na više umjetničkih akademija. Osim brojnih autorskih tekstova, studija i rasprava, priredila je knjigu *Slika i riječ — uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku* (Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1997.), te objavila knjige *Vizualni tekst — studije iz teorije umjetnosti* (CVS, Zagreb, 2008.) i *Lokacija vizualnosti — ka prostornoj epistemologiji i topologiji vizualnosti* (Artresor, Zagreb 2017.).

Dario Vuger je doktorand pri Odsjeku za filozofiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. U sklopu dosadašnjeg studija boravio je na Sveučilištu u Ljubljani, primio Rektorovu nagradu u ak. god. 2015/2016., te sudjelovao izlaganjem na nizu lokalnih i regionalnih konferencija. U istraživačkom i praktičnom radu usmjeren je na suvremenu estetiku, problematiku tehnike, digitalne i post–digitalne umjetnosti, povijest i teoriju avangardnih i društvenih pokreta druge polovice 20. stoljeća.

Marijan Krivak autor je brojnih tekstova s područja filozofije, političke publicistike i filmske kritike/esejistike. Predaje filozofiju na Sveučilištu Josip Juraj Strossmayer u Osijeku. Njegovi posljednji objavljeni prilozi su studijski priručnik *Suvremenost*(i), Osijek, 2012., te filmska knjiga *Kino Hrvatska*, Durieux, Zagreb, 2015. Također, urednik je i dvaju zbornika tekstova sa znanstvenih skupova: *Zapisi o totalitarizmu*, Filozofski fakultet, Oijek, 2014. (zajedno sa Željkom Senkovićem), te *Michel Foucault: moć ideja*, Osijek, 2017. (Z. Glavaš, D. Ćuti, L. Pejić, su–urednici).

Irena Paulus je muzikologinja i filmologinja; bavi se znanstvenim proučavanjem primijenjene, posebice filmske glazbe. Predaje na Akademiji dramske umjetnosti i Filozofskom fakultetu u Zagrebu, stalna je suradnica Trećeg programa Hrvatskog radija, a zaposlena je u Umjetničkoj školi Franje Lučića u Velikoj Gorici. Autorica je knjiga *Glazba s ekrana: hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990.* (HFS i HMD, 2002.); *Brainstorming: zapisi o filmskoj glazbi* (Hrvatsko društvo filmskih kritičara, 2002.); *Kubrickova glazbena odiseja* (Pozitiv film, 2011.); *Teorija filmske glazbe kroz teoriju filmskog zvuka* (HFS, 2012.).

Dubravka Đurić je teoretičarka književnosti i medija, predaje na Fakultetu za medije i komunikacije Univerziteta Singidunum u Beogradu. Od 2015. godine predsjednica je Serbian Association for Anglo–American Studies. Među njenim studijama izdvajaju se *Globalizacijske*

izvedbe (2016), *Diskursi popularne kulture* (2011), *Poezija Teorija Rod* (2009). Sa Miškom Šuvakovićem uredila je knjigu *Impossible Histories — Historical Avant–gardes, Neo–avant–gardes, and Post–avant–gardes in Yugoslavia, 1918–1991* (2003, 2006).

Mirela Ramljak Purgar je istraživačica u Centru za vizualne studije u Zagrebu. Sudjelovala je u kustoskom timu izložbe »Nordic Cut — Suvremena finska fotografija« (Umjetnički paviljon, Zagreb, 2006.); objavila je knjigu *Ekspresionizam i hrvatska moderna umjetnost* (Art magazin Kontura, Zagreb, 2008.). Među ostalim člancima, objavila je i rad »Događaj slike, trag tijela. Estetika performativnosti u slikarstvu Julija Knifera« (Quorum, 2012.). Trenutno završava doktorsko istraživanje o uzajamnim utjecajima filma i grafike njemačkog ekspresionizma.

Mirjana Klepić je magistra teorije i kulture mode, te modni dizajner. U svojim znanstvenim radovima i primijenjenom dizajnu bavi se psihoanalitičkim i komunikacijskim teorijama. Kao dobitnica dvije prestižne nagrade za područje dizajna, nastavlja izlagati na tjednima mode. Objavljeni radovi uključuju *Fetišizam suvremene mode i digitalni kod* (Tvrđa: časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti, 1–2, HDP, Zagreb, 2014.) i *Promjene u formi komunikacije* (Zarez, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja, 2013).

Ines Lukin je magistrirala na smjeru Teorija i kultura mode na Tekstilno–tehnološkom fakultetu u Zagrebu s temom »Vrijeme i konceptualna moda«. Od 2014. radi kao dizajner materijala u internacionalnim korporacijama u Njemačkoj. Sudjeluje na stručnim simpozijima i objavljuje tekstove iz područja teorije umjetnosti i mode. Sudjelovala je 2016. na *10th Audiovisual Arts Festival* u Grčkoj s radom o Baudrillardu i Batailleu pod nazivom »Spaces of Intimacy: Transgressing the visual simulation of desire«, a iste godine objavila je članak u tematskom broju Art magazina Kontura pod naslovom »Bilješke uz Giorgia Agambena: O suvremenosti mode i krhkosti tijela«.

Nataša Lah je povjesničarka umjetnosti. Nakon što je niz godina bila slobodna likovna kritičarka i publicistkinja, od 2009. godine radi na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Rijeci. Bavi se teorijom umjetnosti, posebno pitanjima interpretacijskih strategija forme i njihovim vrednovanjem u odnosu na promjene kulturnih paradigmi. Uz veći broj znanstvenih i stručnih radova s područja teorije vizualne umjetnosti, objavila je i trinaest monografskih publikacija o suvremenim umjetnicima.

Krešimir Purgar je teoretičar umjetnosti i vizualnih studija. Osnivač je i voditelj Centra za vizualne studije u Zagrebu. Predaje vizualno–teorijske predmete na Sveučilištima u Zagrebu i Osijeku. Kurirao je izložbu »Slikarstvo kao alegorija teorije« (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2016.), a pored brojnih autorskih tekstova iz područja znanosti o slici, uredio je i knjige *Theorizing Images* (Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2016., zajedno sa Žarkom Paićem); *Kritika/Teorija/Pojmovi u novoj hrvatskoj umjetnosti* (Art magazin Kontura, 2017.) i *W.J.T. Mitchell's Image Theory — Living Pictures* (Routledge, New York, 2017.).

Suzana Marjanić radi u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu gdje ostvaruje interese za teorije mita i rituala, kulturnu animalistiku i izvedbene studije. Autorica je više stotina članaka, dviju knjiga i suurednica je pet zbornika radova na navedene teme. Od njenih najnovijih publikacija izdvaja se prvo cjelovito djelo o povijesti hrvatskoga performansa, trotomno izdanje *Kronotop hrvatskog performansa: od Travelera do danas* (IEF, Bijeli val i Školska knjiga, 2014.). Članica je uredništva časopisa *Treća*, dvotjednika *Zarez* i časopisa *Narodna umjetnost*.

Kazalo imena

A

Adams, John 285, 287, 289
Adorno, Theodor 72
Adrian, Marc 258
Albers, Josef 30, 31, *31*, 250
Alberti, Leon Battista 122
Aleksandar Afrodizijski 211
Alloway, Lawrence 69, 287
Alpers, Svetlana 112, 113, 114, 116
Alsop, Marin 272
Andersen, Troels 71
Andre, Carl 42, 84
Andreis, Josip 277
Andriessen, Louis 268, 277, 285, 287, 289
Antheil, George 268
Antonioni, Michelangelo 253, 256
Argan, Giulio Carlo 151, 152, 371
Aristotel 177, 360, 364
Arnauld, Pierre 69
Ascot, Roy 227, 230
Augé, Marc 105
Austin, John Langshaw 308

B

Bacon, Francis 195, 199–205
Badiou, Alain 246, 248, 261
Baer, Jo *57*, 58, 59, 60, 63
Bahtin, Mihail 214
Baldessari, John *111*, 111, 112, 113
Ball, Hugo 174
Barthes, Roland 102, 106, 107
Barton, Diana 104
Bataille, Georges 117
Battcock, Gregory 59, 68, 69, 70
Baudrillard, Jean 22, 105, 240, 248, 287, 342–355
Baumgarten, Alexander Gottlieb 361
Beckett, Samuel 172, 174, 175, 185, 186, 256, 259, 277, 278, 279, 415, 416
Bell, Catherine 414
Belmondo, Jean Paul 256
Benjamin, Andrew E. 110
Benjamin, Walter 40, 116, 125, 215, 254, 259, 260, 344, 325
Bergson, Henri 179, 184, 192, 193
Berlioz, Hector 255
Beroš, Nada 405
Beuys, Joseph 152
Bey, Hakim 210–213
Bhabha, Homi K. 213
Blanchot, Maurice 167, 172, 174, 175, 176, 185, 186, 190, 191, 194, 196, 206
Bochner, Mel 69, 70
Boehm, Gottfried 14, 42, 169, 170, 382, 384, 392
Bohr, Niels 167, 179
Bois, Yve–Alain 57
Bolt Rasmussen, Mikkel 236
Boschot, Adolphe 277
Bourriaud, Nicolas 115
Božić Blanuša, Zrinka 331, 332, 335, 331
Božičević, Vanda 395, 396
Brecht, Bertolt 104, 277, 278, 288
Breton, André 196
Brion, Marcel 125
Briski Uzelac, Sonja 20, 146, 155, 157, 158, 180, 234, 237, 271, 283, 383, 384
Britten, Benjamin 269
Brook, Peter 256
Brown, Earle 268
Brown, James 282
Bruni, Leonardo 102
Bryson, Norman 117, 123
Brzović, Gordana 7, *24*, 310
Buljubašić, Iva 417
Burda, Hubert 171
Buren, Daniel 14, 42, 60, 63, 66, *131*, 131
Bürger, Peter 151, 180
Burn, Ian 114
Butler, Christopher 267
Butler, Judith 331

C

Cage, John 158, 217, 266, 282, 286, 287, 290, 313
Cale, John 283
Camus, Albert 253, 262, 297
Caravaggio 366, *367*
Carnap, Rudolf 389
Caro, Anthony 93
Castellani, Enrico 218
Celan, Paul 211
Celant, Germano 63
Cézanne, Paul 60, 170, 176, 217, 290
Chua, Daniel K. L. 270–273, 276, 277
Clark, T. J. 65
Clarke, Arthur Charles 230
Conrad, Tony 283
Costello, Diarmuid 394
Craft, Robert 270, 272
Crimp, Douglas 66
Cross, Jonathan 268, 276, 277, 286, 289, 290, 291
Cummings, Anne 104
Cummings, E. E. 104

Č

Čegec, Branko 417
Čekada, Tajči 408, *409*, 410

D

Dacić, Živojin 50, 69, 71, 72
Dalí, Salvador 260, 323
Danto, Arthur Coleman 15, 19, 145, 146, 147, 158–162, 164, 213
David, Jacques–Louis 366, *369*
De Beistegui, Miguel 177
De Micheli, Mario 148
De Vries, Herman 47
Debord, Guy 172, 226, 236
Debussy, Claude 276
Dedić, Nikola 18
Delaunay, Robert 267
Deleuze, Gilles 20, 169, 170, 176–179, 182, 193, 195–200, 201, 203–207, 246, 248, 251, 260, 337
Demetrije Falerski 365
Demur, Boris 16, 410
Denegri, Ješa (Jerko) 40, 66, 77, 82, 89, 149, 150, 153, 154, 156, 190, 191, 296, 320, 321, 385, 414 Derrida, Jacques 169, 337
Descartes, René 361
Despot, Branko 245, 263
Dimitrijević, Braco 406
Dimitrijević, Nena 64, 155, 319, 320, 406
Djagiljev, Sergej 276
Dorazio, Piero 39
Duchamp, Marcel 15, 115, 119, 121, 124, 125, 167, 176, 179, 260, 290, 293, 406
Duras, Marguerite 102, 103, 106, 256, 257
Dworkin, Craig 293

Đ

Đurić, Dubravka 21, 22, 297, 301

E

Eagleton, Terry 214
Einstein, Albert 183, 184
El–Hag Hassan, Armando 417
Éluard, Paul 202
Erjavec, Aleš 86, 228
Eržišnik, Nela 416

F

Faulkner, William 252, 256
Faure, Élie 108
Fellini, Federico 253, 256
Felman, Shoshana 307, 384
Fer, Briony 62
Feyerabend, Paul 213
Fichte, Johann Gottlieb 248
Fiedler, Conrad 104
Filip IV. Habsburški 381
Filliou, Robert 103
Filostrat 379
Finci, Predrag 239
Fischer–Lichte, Erika 307, 384
Flusser, Vilém 20, 223, 224, 225
Fontana, Lucio 41, 313, 371
Fontanier, Pierre 202, 203
Forte, Allen 271
Foucault, Michel 113, 116, 162, 206, 209, 212, 219, 262, 381
Francastel, Pierre 110
Francis Bacon 195, 199
Francis, Sam 95
Frascina, Francis 65
Frege, Gottlob 245
Freud, Sigmund 103, 107, 221, 331
Freud, W. Ernest 107
Fried, Michael 68, 72, 83–87, 91, 92, 93, 95, 96, 394, 395
Friedmann, Georges 110
Frye, Northrop 189

G

Gabo, Naum 321
Gadamer, Hans Georg 396
Galeta, Ivan Ladislav 405
Galilei, Galileo 119
Gattin, Ivo 151
Gattin, Marija 64, 155, 406
Gattin, Mira 317, 318, 319, 323
Gavella, Branko 416
Gavrilović, Feđa 18, 19, 405
Genette, Gérard 202, 206
Genz, Henning 183
Giotto di Bondone 380
Glass, Philip 270, 285, 286, 287, 289, 290
Gligo, Nikša 281, 282
Gnamuš, Nadja 18
Godard, Jean–Luc 253, 256, 297
Goldsmith, Kenneth 293
Goldstein, Ann 56
Gombrich, Ernst 114
Goodman, Nelson 364, 382, 383, 396
Górecki, Henryk 285
Gotovac, Tomislav 406, 407, 415, 416, 418
Greenberg, Clement 17, 19, 56, 57, 59, 62, 65, 66, 68, 70, 75, 83, 145, 146, 147, 149, 151, 156, 157, 159, 164, 394, 395
Gris, Juan 268
Groys, Boris 226
Gržinič, Marina 240
Guattari, Félix 193, 198, 200, 203, 248
Guillaume, Marc 105

H

Habjan, Ana Marija 310
Hadot, Pierre 160, 161, 162
Hall, Stuart 214
Harrison, Charles 63, 65, 147, 156
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 146, 151, 159, 161, 164, 167, 177, 259, 331, 349
Heidegger, Martin 169, 184, 235, 245, 259, 260, 261
Heidler, Kruno 250, 261
Heraklit 73
Higgins, Dick 370
Hill, Peter 276
Hobson, Dorothy 214
Hočevar, Antonio 417
Hocke, Gustav René 104, 105, 125
Hoffmann, Adelheid 7, 11, 45
Hölderlin, Friedrich 39
Holly, Michael Ann 117
Horvat Pintarić, Vera 111, 190, 191, 194, 195, 201, 205
Horvat, Miljenko 154
Huber, Hans Dieter 116
Husserl, Edmund 174, 183
Hyde, Scott 103
Hyppolite, Jean 331

I

Ionesco, Eugène 256
Ireton, Sean 332

J

Jaffé, Aniela 412, 413
Jakobsen, Jakob 236
Jakobson, Roman 191
Jakubinski, Lav Petrovič 191
Jameson, Fredric 253, 254
Janković, Radmila Iva 7, 10, 116, 246, 250, 259, 408, 412, 417
Jaspers, Karl 32
Jerman, Željko 102
Jevšovar, Marijan 154, 318, 321, 406
Johns, Jasper 111, 290
Johnson, Tom 287
Jones, Owen 130
Jorn, Asger 229, 230, 240
Jovanović, Nebojša 325
Joyce, James 252
Judd, Donald 42, 48, 68, *80–81*, 84, 85
Junek, Leo 406
Jung, Carl Gustav 123, 412
Jurić, Duje 410

K

Kafka, Franz 259
Kahn, Louis 124
Kalčić, Silva 18, 176, 235, 237, 266, 271, 273, 275, 283, 284, 287, 288
Kandinski, Vasilij 148, 173, 175, 260, 267
Kangrga, Milan 331
Kankel, Johann 370
Kant, Immanuel 122, 134, 145, 147, 177, 203, 204, 255, 261
Kawara, On *67*, 70, 172
Kerenyi, Karl 181
Kierkegaard, Søren 167, 179
Kiš, Patricija 279
Kittelmann, Udo 7, 15, 40
Kittler, Friedrich 171
Klee, Paul 176, 260, 412
Klein, William 106
Klein, Yves 41, 42, 43 59, 63, 96, 124, 152, 172, 175, 321
Klepić, Mirjana 22
Kline, Franz 95
Knifer, Ana 7, 408, 410, 412, 414, 415
Knifer, Nada 49
Kolešnik, Ljiljana 114
Königshofer, Ulrike 103
Kopač, Slavko 406
Kostelnik, Branko 408
Kosuth, Joseph 16, 113, 115, 167, 293
Kovač, Leonida 255
Kožarić, Ivan 37, 154, 407
Krahl, Christoph 174
Krahulec, Nenad 417
Krivak, Marijan 21, 22
Križić Roban, Sandra 111
Krklec, Gustav 415, 416
Krleža, Miroslav 415, 416
Kršić, Dejan 325
Kubiček, Jan 45
Kulmer, Ferdinand 151
Kultermann, Udo 41, 42, 322, 323
Kusik, Vlastimir 414
Kuzanski, Nicola 32
Kvrgić, Pero 416

L

Lacan, Jacques 103, 104, 220, 234, 329, 334, 336
Lah, Nataša 22, 364, 406
Laoureux, Denis 84
Lefebvre, Henri 209
Léger, Fernand 106
Leibniz, Gottfried 177, 176, 206
Leiderman, Yuri 105
Leonardo da Vinci 105, 121, 380
Leoncavallo, Ruggero 255
Lessing, Gotthold Ephraim 380
Lewin, David 276
LeWitt, Sol 65, 69, 172
Lippard, Lucy 55, 56
Lipps, Theodor 104
Lissa, Zofia 267
Lohse, Richard Paul 47
Loinjak, Igor 414
Loos, Adolf 18, 132
Louis, Morris 62, 66, *83*, 83
Lowe, Andrew 214
Lüdeking, Karlheinz 169
Lyotard, Jean–François 261

M

Maar, Christa 171
MacLise, Angus 283
Magritte, René 112, 113
Majetschak, Stefan 393
Maković, Zvonko 10, 68, 76, 88, 149, 157, 163, 205, 227, 265, 269, 278, 279, 288, 289, 290, 300, 338, 406, 412, 414, 415, 416
Malčić, Ivica 102
Maljevič, Kazimir 16, 17, 41, 71, 91, 121, 127, 147, 148, 149, 152, 157, 164, 170, 171, 174, 179, 185, 191, 216, 248, 255, 259, 260, 268, 270, 321, 359, 363, 374, 382, 383, 384, 387, 390, *391*, 391, 399, 414
Mallarmé, Stéphane 110, 186
Malsch, Friedemann 40, 41, 414
Mangelos, Dimitrije Bašičević 124, 154, 405, 408
Mangold, Robert 57, 60, 58
Manzoni, Piero 39, 41, *58*, 59, 63, 118, *119*, 119, 153, 321
Marcadé, Jean–Claude 250, 251
Marden, Brice 59, 60
Marjanić, Suzana 23, 219, 406, 407, 408, 416, 418
Martinis, Dalibor 405
Marx, Karl 167
Massine, Léonide 277
Massironi, Manfredo 218
Matičević, Davor 116, 124, 190, 194, 202
Matijević, Tihomir 411, 412, *415*
Matović, Goran 416
Menna, Filiberto 17, 382, 388–391, 396, 399
Merleau–Ponty, Maurice 22, 94, 114, 308, 310, 312, 313, 314, 316, 318, 319, 320, 322, 323
Mersch, Dieter 171, 174, 176
Mertens, Wim 280, 283
Messiaen, Olivier 289
Meštrović, Matko 154, 190
Mifka, Ljerka 7, 17, 72, 250
Mijatović, Aleksandar 20
Millet, Catherine 124

Mirenić–Bačić, Jasenka 135, 138, 173, 192
Miró, Joan 112, 179
Mitchell, W.J.T. 14, 379, 380
Molek, Ivan 325
Molnar, Marijan 407
Mondrian, Piet 148, 217, 268, 321
Moreau, Jeanne 256
Morellet, François 39, 42, 262
Mosset, Olivier 63
Mrkonjić, Anđelko 411
Müller, Heiner 104
Murtić, Edo 151

N

Namuth, Hans *315*, 316
Nancy, Jean–Luc 331, 384
Nauman, Bruce *117*, 118
Nelson, Robert S. 219
Nemours, Aurélie 50
Newman, Barnett 41, 71, 384
Nieremberg, P. Juan Eusebio 370
Nietzsche, Friedrich 117, 167
Nižinski, Vaclav 277
Noland, Kenneth 66, 93
Nöth, Winfried 397
Nyman, Michael 285

O

O'Brian, John 56, 57, 59, 62, 67, 70
Olitski, Jules 66, 67, 83, 93
Olivier, Bert 103
Opałka, Roman 14, 42, 70, *120*, 120, 121, 172, 250, 284
Osborne, Peter 175

P

Paić, Žarko 14, 19, 169, 170, 172, 174, 177, 226, 229, 260, 263
Panofsky, Erwin 112, 114, 122
Pansini, Mihovil 22, 249, 250, 252–263
Parmenid 250
Parmentier, Michel 63
Parmigianino 105
Pärt, Arvo 285
Paulus, Irena 21, 22
Pavelić, Zoran 407
Peirce, Charles Sanders 396, 397, 398
Pejović, Danilo 94
Pelc, Milan 117
Perić, Jelena 106
Perica, Blaženka 163, 164, 176, 233, 265, 273, 279, 283, 288, 289
Petek, Vladimir 250, 253, 261
Peterlić, Ante 267
Petrović, Gajo 247
Petrović, Tihomir 267
Picasso, Pablo 268, *269*, 269
Pintarić, Snježana 7
Planck, Max 179
Platon 145, 146, 158, 177, 395, 396
Poe, Edgar Allan 189
Poliklet 105
Pollock, Jackson 22, 95, 96, 97, 151, 153, 313, 314, 315
Potter, Keith 279, 280, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 291
Pourriol, Ollivier 245
Pozzo, Andrea 387, *389*
Princenthal, Nancy 112
Proust, Marcel 40
Puljiz, Karmela 414
Purgar, Krešimir 23, 67, 72, 75, 191, 232, 249, 250, 258, 296, 297, 413
Putar, Radoslav 154

R

Radaković, Žarko 7, 10, 11, 43, 414
Ramey, Joshua 179
Ramljak Purgar, Mirela 11, 21, 22, 158, 308, 384, 410, 414
Ramsden, Mel 114
Rancière, Jacques 86, 87, 88
Rauschenberg, Robert 59, *60–61*, 63, 290, 293
Redon, Odilon 201
Reich, Steve 268, 285, 287–291
Reinhardt, Ad 59, 63, 65, 71, 82, 91, 151, 172, 175, 185, 250, 290, 384, 385, *386*, 386, 387, 391, 392, 394, 397, 399
Rembrandt van Rijn 108, 109
Resnais, Alain 252, 253, 256
Riley, Terry 283, 285, 286, 287, 288
Rimski–Korsakov, Nikolaj 271
Robbe–Grillet, Alain 73, 252, 253, 256, 297
Rodčenko, Aleksandar 63
Rorimer, Anne 60, 61, 69
Rorty, Richard 167
Rosenfeld, Paul 272
Rosenthal, Stephanie 386
Rothko, Mark 30, 31, *33*, 34, 41, 250, *388*, 392, 394
Ručević, Maja 206
Rukavina, Katarina 19
Rus, Zdenko 152, 153, 321, 322
Ryman, Robert 59, 60, 62, 63

S

Salmann, Elmar 170
Sandrini, Maria Grazia 389
Sarraute, Nathalie 253, 256
Sartre, Jean–Paul 72, 172, 174, 175, 186, 194, 297
Satie, Erik 284, 286
Scarlatti, Domenico 255
Scarpa, Tiziano 111
Schechner, Richard 307
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 259
Schimmel, Paul 313, 314, 315
Schlegel, Friedrich 190
Schönberg, Arnold 255, 286
Schönberg, Elmer 277
Schwitters, Kurt 124
Seder, Đuro 154, 240, 303, 317, 318, 323, 408
Sedlmayr, Hans 41
Seel, Martin 381, 382, 384, 393, 394, 396, 397, 398
Sennett, Richard 22, 342, 345–349, 351–355
Seurat, Georges 389, 390, *392*
Shiff, Richard 219
Shimamoto, Shozo 313
Silliman, Ron 303
Simeone, Lisa 270, 272
Simon, Claude 297
Simon, Scott 272
Sloterdijk, Peter 211
Slusallek, Hans–Jürgen 7, 11, 45
Smith, David 93

Smith, Matt Sheridan 118
Smith, Terry 115
Soja, Edward W. 209, 210
Soulages, Pierre 110
Sousa Ribeiro, António 214
Soutine, Chaim 109
Spinoza, Baruch de 179
Stefanovski, Iva 155, 237, 266
Stein, Gertrude 301, 303
Stein, Joel 249
Steinberg, Leo 112, 113, 114
Stella, Frank 58, 59, 63, *82*, 83, 84, 86, 91, 96, 97, *108*, 108, 284, 290
Stilinović, Mladen 112, 405, 406
Still, Clyfford 41
Stipančić, Branka 7, *24*, 124, 125, 310
Stockhausen, Karlheinz 286, 289
Stoichita, Victor I. 172, 173
Stravinski, Igor 22, 255, 267–273, 275–278, 286, 288–291, 296, 412
Sudović, Zlatko 250
Summers, David 71
Szeemann, Harald 218

Š

Šamec, Milan 250, 261
Šimat, Mirna 206
Šimunović, Ružica 407
Škiljan, Mladen 416
Šklovski, Viktor 191
Šoljan, Nada 189
Šostakovič, Dmitrij 269
Šuvaković, Miško 296, 297

T

Tartaglia, Marino 132
Taruskin, Richard 271
Tati, Jacques 256
Taverner, John 285
Thek, Paul 168, 169
Tobey, Mark 30, 31, 34, *35*, 250
Todosijević, Raša 113
Toma Akvinski 172
Toroni, Niele 42, 63
Trokut, Vladimir Dodig 414
Truffaut, François 296
Tuymans, Luc 169

U

Urbásek, Miloš 45
Utrillo, Maurice 125

V

Van Eyck, Jan 366, *368*
Van Gogh, Vincent 108, 124
Van Toorn, Pieter 271
Vaneigem, Raoul 237
Vaništa, Josip 124, 154, 317, 257, 261, 318, 414
Varèse, Edgar 268
Velázquez, Diego 116, 381
Venturi, Robert 124
Vermeer, Johannes 122
Vidler, Anthony 122
Vischer, Robert 104
Visković, Velimir 415
Vuger, Dario 20

W

Wagner, Richard 272
Warburton, Dan 285, 287
Warhol, Andy 15, 159, 291
Webern, Anton 255, 286
Weitemeier, Hannah 42, 43
White, Eric Walter 271
Whitehead, Alfred North 179
Wiesing, Lambert 382
Williams, James 177
Willis, Paul 214
Winckelmann, Johann Joachim 365
Wittgenstein, Ludwig 14, 87, 167, 168, 172, 175, 180, 247, 248, 258, 260, 261, 262
Wolfe, Julia 282
Wölfflin, Heinrich 117
Wood, Paul 63, 65, 147, 156
Woods, Lebbeus 123
Woolf, Virginia 252
Worringer, Wilhelm 19, 123, 127, 134–140, 173, 192, 193, 198, 199, 200

Y

Young, La Monte 22, 279–287

Z

Zazeela, Marian 283
Zidić, Igor 128, 129, 130, 133, 139, 140, 246, 405
Żmijewski, Artur 116, 117

Ž

Žižek, Slavoj 325, 326, 327, 330, 331, 332, 334–338

Krešimir Purgar (ur.)

Slika i antislika — Julije Knifer i problem reprezentacije

Copyright: Centar za vizualne studije, 2017.

Izdavač	**Centar za vizualne studije** Zagreb
Za izdavača	**Krešimir Purgar**
Lektorica	**Mirela Ramljak Purgar**
Naslovnica	**Ana Zubić**
Slog	**Durieux** Zagreb
Tisak	**Kerschoffset** Zagreb

Tiskanje dovršeno u lipnju 2017.

Knjiga je objavljena uz financijsku potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Ministarstva znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske

SLIKA I ANTISLIKA

Julije Knifer i problem reprezentacije

Pristupi iz perspektive vizualnih studija podrazumijevaju duh rizika i eksperimenta s neizvjesnim, unaprijed neodređenim i često neočekivanim ishodom istraživanja. Ova knjiga potvrđuje da je takav, drugačiji pogled na slikarski opus Julija Knifera izuzetan intelektualni i duhovni dobitak za hrvatsku kulturu.

Dr. sc. Blaženka Perica
Umjetnička akademija, Split

Ako je u dosadašnjoj recepciji Kniferove umjetnosti dominantan bio pozitivistički pristup, ovom knjigom je otvorena mogućnost generiranja drugačijeg znanja i raznovrsnijih interpretativno-teorijskih pozicija kroz dijalog s drugim humanističkim disciplinama i metodologijama.

Dr. sc. Andrej Mirčev
Freie Universität, Berlin

Znanstveno istraživanje *Slika i antislika – Julije Knifer i problem reprezentacije*, kao i ova knjiga što je iz njega proistekla, polaze od uvjerenja da je jednodimenzionalan pristup djelu Julija Knifera potrebno proširiti uvidima drugih znanstvenih disciplina koje će – podjednako na temeljima povijesne faktografije kao i ahistorijski – na svojevrstan poststrukturalistički način "oduzeti" djelo autoru i "prepustiti" ga njegovim promatračima. Teorija modernizma kao umjetničkog pravca, a napose teorija modernističkog slikarstva kao njegove ključne manifestacije, ne mogu samostalno odgovoriti na problem aktualnoga umjetničkog statusa tih radova, bez obzira koliko obje bile neophodne za razumijevanje povijesne genealogije i stilske morfologije Kniferova umjetničkog opusa.

Nakon što je povijest umjetnosti definirala Kniferovo djelo kao jedinstven rad koji je trajao četrdeset godina, filozofija, sociologija, muzikologija, filologija, psihoanalitička teorija i izvedbeni studiji "preuzeli" su ono što je temeljni konstituens Kniferova rada – ponajprije čistu ideju, a zatim i njene reflekse u drugim medijskim i epistemološkim sustavima – kako bi ga iznova sagledale, ovaj put iz svoga specifičnog kuta. Suvremena znanost o slici u stanju je otići mnogo dalje u valorizaciji umjetničkih djela zato što ih ne promatra kao statične povijesne objekte, nego kao predmete što ulaze u nepredvidivu interakciju s mnoštvom događaja, podjednako unutar svijeta umjetnosti, ali i unutar mnogo šireg svijeta slika. Takvom logikom i redoslijedom razotkrivanja smisla Kniferova umjetničkog postupka vodili smo se kako u samom istraživanju tako i u strukturiranju ove knjige.

Krešimir Purgar je osnivač Centra za vizualne studije u Zagrebu. Predaje vizualno-teorijske predmete na Sveučilištima u Zagrebu i Osijeku. Njegove novije publikacije uključuju naslove: *Theorizing Images* (ur., zajedno sa Žarkom Paićem), Newcastle, 2016; *Kritika/Teorija/Pojmovi u novoj hrvatskoj umjetnosti* (ur.), Art magazin Kontura, Zagreb, 2017. i *W.J.T. Mitchell's Image Theory – Living Pictures* (ur.), Routledge, New York, 2017.

ISBN 978-953-55420-3-2

9 789535 542032

230 kn

www.vizualni-studiji.com