

Krešimir Purgar

Julije Knifer i problem *apsolutne slike*: znak radikalne drugosti

Temeljnu ideju *apsolutne slike* kod Julija Knifera 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 koje 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 “izvornog 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.

Na temelju Peirceovih uvida njemački semiotičar Winfried Nöth 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.

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? Rubno područje vidljivosti/nevidljivosti u, primjerice, *Crnim slikama* Ada Reinhardta može se s opravdanjem nazvati ne-slikama, a u radikalnim slučajevima i ne-znakovima. Kniferovi *meandri* reprezentiraju sami sebe i odnose se na same sebe i utoliko bismo *i njih* mogli smatrati anti-slikama, kako, uostalom, i Knifer u svojim *Zapisima* određuje vlastite slike. Međutim, meandri su apsolutne slike i apsolutni znakovi ne samo zato što se ne odnose baš ni na što drugo nego na sebe same, nego zato što, istodobno, nikada ne dovode u pitanje vlastitu vidljivost. Nasuprot njima, *Crne slike* Ada Reinhardta bave se upravo problemom vlastite vidljivosti i ne-vidljivosti.

Martin Seel tvrdi da figurativne slike prikazuju sebe kako bi se mogle referirati na druge fenomene izvanjske samima sebi. S druge strane, za Seela je paradigmatička slika ona koja se razlikuje od kontinuiteta izvanslikovne površine tako što ne pokušava izvanslikovno na bilo koji način konkurirati (simbolizacijom, oponašanjem, itd). Svaki oblik figuracije u slici je “dodatno postignuće” u odnosu na izvornu, paradigmatičku, nepredmetnu sliku. 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 niti 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 pukog vizualnog objekta. Naime, nije dovoljno da slika nešto prikazuje ako mi ne znamo da ona nešto prikazuje i zato je “*isticanje aspekata svojeg vlastitog prikaza*” odlučujuća slikovna operacija isticanje

koje jednako čini apstraktnu i figurativnu slikovnu površinu”. “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”. 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. 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“. Gledajući formalno-stilski, u načelu bismo mogli proglasiti apsolutnima sve one slike koje ne upućuju 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 Boehmove “ikoničke razlike”. Međutim, pojam apsolutne slike ne može pripadati kanonu povijesno-umjetničkog sustava vrijednosti zato što taj pojam nije moguće izvesti iz niti jedne od dviju “analitičkih linija” moderne umjetnosti, kako te dvije osnovne tendencije avangarde i modernizma definira Filiberto Menna. S druge strane, pojam “anti-slike” je legitimna kategorija povijesti umjetnosti jer predstavlja krajnju razvojnu točku modernističkog ikonoklazma koji je doživio svoj dvostruki vrhunac: najprije u Maljevičevom *Crnom kvadratu* iz 1915., a zatim u *Crnim slikama* Ada Reinhardta iz šezdesetih godina prošlog stoljeća. Kniferove apsolutne slike su u fenomenologijskom smislu

paradigmatske slike: upućuju samo na sebe, a ne na stvarnost izvan sebe. Istodobno, zadržavaju vlastiti slikovni integritet i ne pretvaraju se u neku drugu, oponašanu ili umjetno proizvedenu stvarnost. Upravo zato mislim da bi Kniferove meandre trebalo sagledati kao dio drugačijeg poretka: ne onoga koji ponavlja modernističku anti-sliku kako bi se u njega uklopio, nego poretka koji razotkriva paradigmu kojoj sam *ne pripada* – radikalno novu ontologiju digitalnih slika.

Nakon što je povijest umjetnosti potvrdila da je visoko-modernistički eksperiment s radikalnom anikoničnošću doveo do praktičnog ostvarenja anti-slike, suvremena znanost o slici mora proširiti perspektivu promatranja umjetničkih objekata koje nazivamo slikama: mora ih staviti u kontekst tehno-znanstvene proizvodnje slika, virtualne realnosti, simulakruma, hibridnih vizualno-perceptivnih iskustava i digitalno generirane stvarnosti. U okolnostima kada pojmovi poput referencije i reprezentacije prestaju biti uporišnim točkama našeg razumijevanja slikovitosti svijeta i kada je svaka digitalna slika u načelu anti-slika, potrebno je sačuvati metode razlikovanja slikovne površine u odnosu na sve ostale vrste digitalno stvorenih iskustava. To je potrebno učiniti ne zbog retrogradnog evociranja prošlosti slikovnih reprezentacija, nego zbog razumijevanja radikalno drugačije prirode suvremenih, digitalnih slika. Apsolutne slike Julija Knifera, sagledane izvan uobičajenih motrišta poput umjetnosti i vrijednosti, postaju polazišnom točkom za razumijevanje naše sveukupne vizualne stvarnosti.