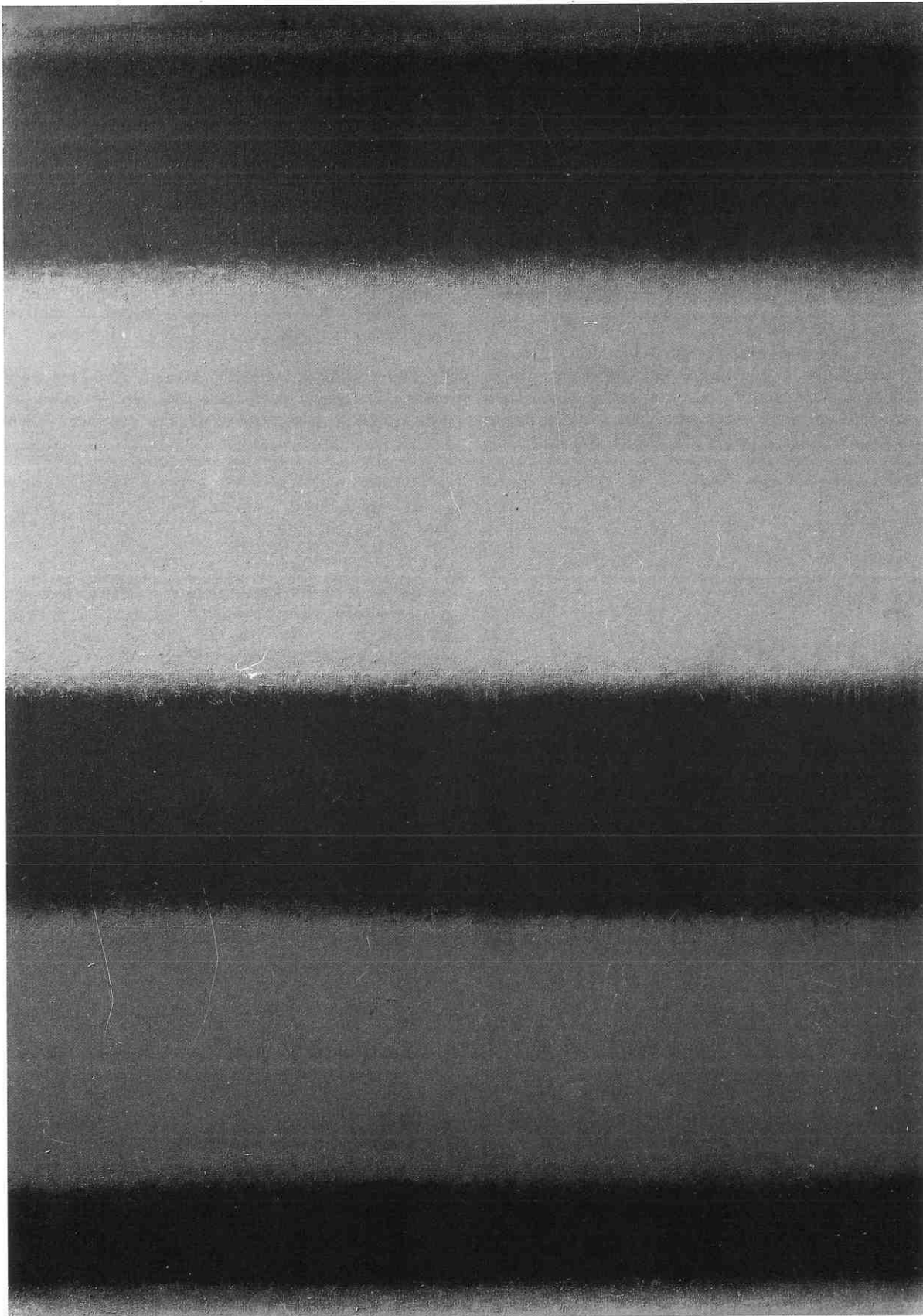


Edin Numankadić:
Boja, prostor, vrijeme (II), 1980.

82



Andrej Medved

Slika – psihotičko tijelo

Numankadićevo slikarstvo sedmoga i polovice osmoga desetljeća označujemo analitičkom i primarnom umjetnošću,¹ prije svega zbog ustrajanja na autonomnosti slikovnog polja, nemimetičnosti (iako je u početku bila riječ o konkretnim predjelima) te tautološkoga proučavanja likovnih izražajnih sredstava; teksture platna i slikovnoga nosioca, intenzivnosti namaza boje, jedva primjetnih pomicanja u koloritu, povezanosti djela s promišljanjem slike, s teorijom, s lingvističkim i filozofskim strukturalizmom. Značajka je analitičkog slikarstva, jamačno, odsutnost ekspresivnih i subjektivnih elemenata, što za Numankadića ne vrijedi. U njegovu je djelu i kod najminimaliziranih slika riječ o *psihotičkom* djelovanju, odnosno *psihotičnosti* maglenih likovnih segmenata, bojenih zavjesa i sublimnih, gotovo poentilističkih prijelaza i traka i, dakle, o psihozi gledanja – pogleda, te s njim povezana osjećajnog doživljaja. Posebice to postaje očito kad se redukcioniistički prikaz sve više mijenja u ekspresivnu, gestualnu sliku i pojavljuju se simbolični znaci, poetični »semeion mega«, nekakvi križevi, kružne forme, glave, grbovi. Ipak, ne u suprotnosti s prijašnjom fazom, već kao njezin nastavak, kontinuum, tako da o Numankadićevo djelu sada govorimo kao o povezanosti različitih likovnih principa, a ne i o diskontinuitetu ili stilističkoj reakciji na postkonceptualno, analitičko slikarstvo.

Usporedo su od godine 1985. nastajali mnogobrojni seizmografski zapisi, trenutni zapisi egzistencijalnih stanja i gotovo »automatski« odbljesci, koji su posljedica tjelesnoga, tj. osjećajno-mentalnog uživanja, nikako ideološkoga i teorijskog pristupa. Tako je Numankadić izbjegao potpuni solipsizam svojih prvotnih polazišta, koja su dovela do nestajanja cijele generacije jugoslavenskih likovnih stvaralaca s kraja prošloga desetljeća, i temelji se na uvjerenju da avangardistički pristup načelno potvrđuje estetsku vrijednost djela; da, dakle, nije samo nova, revolucionarna analiza slikovnog ekrana i njegovo jedino relevantno spoznavanje, nego umjetnička vrijednost a priori. U isto to vrijeme nadvladava mišljenje (Denegri, Breje) da se izvornost iskazuje već činjenicom da autor, iako u vremenskom raskoraku i često doslovce, *prvi put u nas* preuzima i »odslikava« određenu likovnu pojavu. Opasnost i neodrživost takvog stajališta vodila je u ponavljanje i onijemljenje umjetničkog djela, kad nije bilo više moguće naprijed, jer je tzv. avangarda u određenu trenutku oblikovala neki metajezik, koji ne znači nove mogućnosti slikarstva već govori, po Ecovim riječima, o njezinu kraju, o njezinim nemogućim predožbama.

Ipak su u našoj umjetničkoj svijesti o likovnim pojavama sedamdesetih godina ostali samo oni stvaraoci koji nisu ustrajali u ideološkoj vjernosti teorijskim načelima i nisu nastupali u ime Teorije umjetnosti već u ime Umjetnosti *kao takve*; vjerni svojoj »sudbini« i »poslanstvu« koje vodi stvaralačka Želja. U povodu Numankadićeve opusa govorimo o

ostvarenoj ideji slikarstva kao slikarstva (razumljivo, ne posve u značenju Reinhardtove teze Art-as-Art), koja se pokazuje u dosljednoj vjernosti umjetničkoj praksi, u potpunoj autonomnosti umjetničkog djela, kako Z. Maković ustvrđuje, prije svega u etičnosti takve odluke. Upravo ga etička vrijednost izdvaja od drugih predstavnika jugoslavenske konceptualne, analitičke, primarne i sublimne umjetnosti, koji su se odrekli svakoga psihizma i imažinizma, prije svega u razumijevanju umjetnosti kao igre.

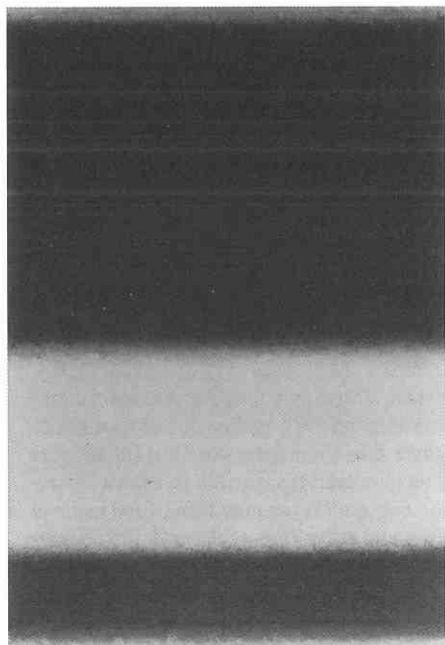
U Numankadićevo slikarstvu očita je dvojaka stilistička i teorijska osnova, iako bismo se u odnosu na razvojne stupnjeve morali opredijeliti za četiri ili pet razdoblja. Budući da se različita stilska načela međusobno prepleću i dopunjuju, ili žive »usporedo« svoj unutrašnji razvoj, i autor ih imenuje istim nazivima, *Tragovima*, progovorimo samo o graničnim slikama. Za prvo razdoblje, od 1971. godine do polovice osamdesetih, karakteristična je *gluha slika* (immagine stordita), što ne znači da je slika »izgubljena« već da je redukcija slikarskih sredstava i likovnih elemenata na putu prema nultoj točki, na putu tišini. Pred nama je jedan dijeljeni i umnoženi pluralni potez (une seule trait divisée, loin du centre, kaže Derrida u svojoj posljednjoj knjizi »Feu la cendre«), končasta segmentarna mreža, koja horizont slike pretvara u beskonačno (l'infinito orizzontale); on se ponavlja i vječno vraća kao razsredišteni linearni red i »živa imobilnost«. Značajan je izabrani metajezik, koji je sva realnost i stvarnost (u smislu Sachlichkeit) umjetničkog djela. Naglasak je na evidentnosti poteza te na očiglednosti samoznačiteljskog procesa koji nastupa kao jedina prava priroda i istina slike: apstrahirana osnova – i matrica – vlastitih likovnih tragova.

Očita, a mukotrpno čitljiva, tvar, materija, koja se odbija, vraća sama sebi, ne producira nove predodžbe osim ako gubljenje tragova u treperenju slikovnog ekrana još možemo nazivati slikom. Siv kadar između bjeline i crnila uistinu je uništenje, spaljivanje slike. U njoj postoji autodestruktivna forma, možda »une vertu d'autodestruction«, pri čemu je značajno polagano, zaštićeno i branjeno, gotovo lukavo razgrađivanje i svečano upepeljenje slikarskoga tijela. Njegova »rasijana potvrda« (l'affirmation disséminale) nastupa kao beskonačno ponavljanje krize određenih umjetničkih istina; gluhoća traga u pijesku – *pepelna slika* – kao potpuni fijasko analitičkog slikarstva.

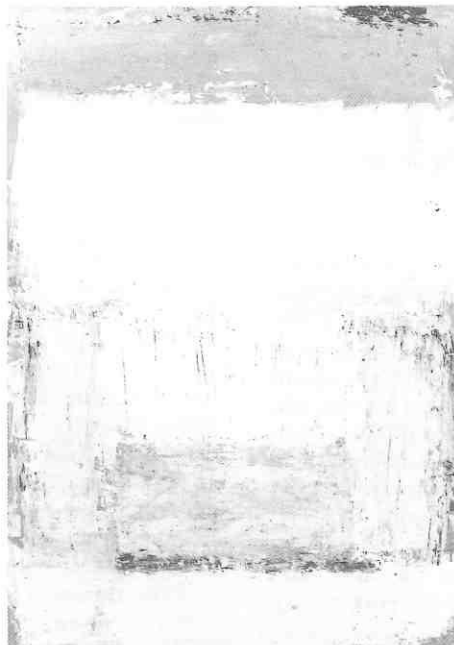
Odgovarajuća paradigma za sliku-trag, za njezino brazdanje, platenje, utiranje, »mriješćenje«, za utiskivanje matrice, za paljenje stopa i znakova, jest *zgarista*, tj. prostor koji postoji samo u ostacima svoga tamjana, u pepelu svoga pepela. Pepelni prostor i pepeljasta gustoća ovdje su primarnost prostora, slika bez sjećanja (l'image immémoriale), iscrpljena, zaboravljena, razjedena, upepeljena. Vlastita metafora, vlastita metonimija. Umjetnost koja je iscrpla tajnost i sposobnost da se gleda, sposobnost pogleda: »l'exhibition savoir se garder«. I gdje pepeo ispunja prostor, također nije moguće govorenje. Nema tajne, ni pogleda: samo tragovi tragova i ponavljanje razlika. Slika je mjesto zgarista, mjesto pepela i upepeljenja. Pepeo uzima prostor slike dajući ga. Samo jest pepeo i jest prostor (il y a lieu), koji se ponavlja u beskonačnost. Prostor na mjestu drugoga prostora, »stvar« koja nadomješta drugu »stvar«: pogled, tajnu i želju, koje smo morali zapaliti u ime neke – avangardne – teorije. Redukcija slikarstva do pepelne slike, isključenje slikovnog ekrana, znači da je slika *konzumirana* predodžba. Umjesto nove slike: zgariste; umjesto slike ogorjelost, treperenje, palež. Slikarstvo bez sjećanja, bez »pozivanja« u krhke temelje umjetničkog djela. Pepelna slika govori nam tako o razlici između onoga što je slika i što je od nje ostalo. O njezinu ne-prostoru, manjku. Predodžba kao isključeni ekran čuva likovni diskurz o svojoj diferenciji; ne diferenciji između slikarstva i njegove bitnosti ni slikara i načina prikazivanja stvari; još

¹ Iako ga J. Denegri, T. Breje i V. Kusik nisu 1982. godine uvrstili u izložbu *Primeri primarnoga i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974–1980*.

Edin Numankadić:
Boja, prostor, vrijeme, 1981.



Edin Numankadić:
Tragovi, 1984.



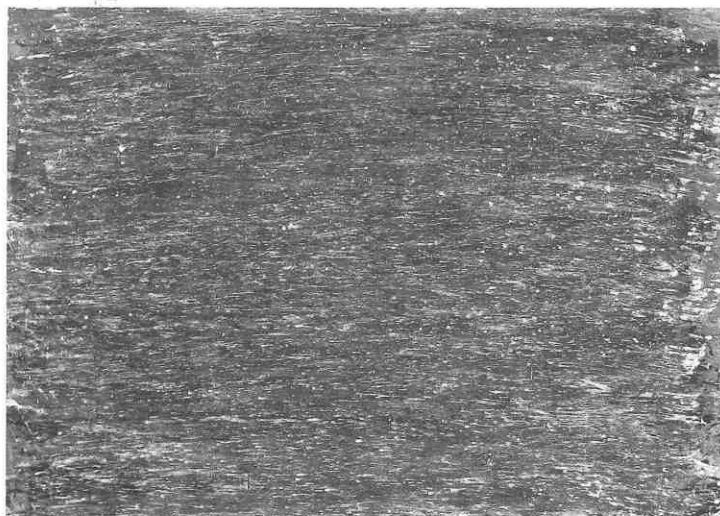
Edin Numankadić:
Tragovi, 1986.



manje same »stvari« slike i slikarstva, već izričito o razlikovanju između neprisutnosti i uprostorenja slikovnog prostora. Ipak je čista razlika (razlikovanje kao takvo) također različitost sa sobom i, dakle, nerazličitost, identitet. Potpuno očišćenje prošlih likovnih pristupa slici, potpuno u/pepeljenje tradicionalnog slikarstva, uklanjanje svakoga figurativnog uzorka, predočavanje razlike kao razlike i neslikarstva kao slikarstva, udaljuje nas u gluhoću monolitnog prostora, u istost sa sobom, bez subjektivnog predznaka. Predodžba potamni prije nego što se uistinu subjektivizira. Takva pozicija vodi u atudestrukciju, u kraj umjetnosti i pitanja o umjetnosti. Gdje nema više likovnosti ni lika nego je samo likovna supstanca, ne možemo ništa izreći ni iznova započeti. Slično bijelim i crnim slikama, pepelna nam slika govori o krajnjoj granici nekoga pristupa, gdje ništa više nije moguće. Jer ako srušiš tijelo slike, spališ ga u cjelini, kako da čuvaš likovne tragove u trenutku kad ih gubiš? Lažna objektivizacija slikarskog problema ne tematizira slikarski predmet već ga raspršuje i poništava. Postavljanje Teorije iznad Umjetnosti radikalno je negiranje ne samo umjetnosti već i teorije, koja gubi vlastiti predmet. Ako slikarska supstanca nije subjektivizirana, ako u njoj nema psihičkog stanja, konačno se gubi svaki njezin mogući prostor. Gdje Numankadić kreće za psihičkim slikarstvom, moguće je da ta odmaknutost i izbljedjelost (boje, sjećanja), taj crtež slikovnog ekrana, probudi – pozove – trag da se ponovo javlja. Jer njezina namjera nije samo »bržno postavljanje u zgrade«: realnosti, svijesti i suviše ekspresivne površine; trag nije samo kemijski i fizikalni već vodi psihičkim odnosom, kad (ponovo) doživljavamo »identité du propre«. Trag otvara zagonetnu vezu između živoga i njegova Drugog, l'Autre, tj. između prostora nesvjesne Želje i odsutnosti u prisutnosti. To nije dvosmislenost već igra, kaže J. Derrida u djelu *O gramatologiji*. Pepelne slike kao ostatak zgarišta bude u nama i u slikaru želju, ili bar *psihozu želje*. Pod pepelnim prahom, koji prekriva prikaz, skriva se oganj. Da bi bila što jest, tj. čistoća igre (pureté du jeu), čistoća razlike (pureté de la difference), slika mora postati svoja suprotnost. Začinje se pokret i pad – skliznuće – i panično i piromansko »rasijavanje« znamenja, križeva, kružnih formi, »glava« i »grbova«.

Redukcija slikovnog polja bila je u principu platonistička, umjetnici su tražili idealni Bedeutung, u skladu s neracionalizmom 70-ih godina, koji je od umjetničkog djela zahtijevao misao i pred svakim stvaralaštvom veličao teorijski pozitivizam. Numankadić je toj epohi pripadao samo načelno, jer je od početka slika za njega psihotički događaj, koji se u osmom desetljeću pokazuje kao bogatstvo seizmografskih zapisa duše i ponovnih proživljavanja. Vraćaju se subjektivnost i tajna, tajna i enigma bića. I svaki trag odaje znamenje svoje prisutnosti i postaje prostor upisivanja slike i paradigma, nekakav »palimpseste sans fon«. Užitek i veselje u izmišljanju tragova uvodi unutrašnje »apstraktne strojeve«, machines abstraites, koji se vrte samo po sebi imanentnom redu. Otuda osjećaj da su te slike prostor neomeđena zračenja (le champs d'immanence illimité), gdje segmentni blok izabranih likovnih elemenata nikada nije konačan, tvrd, rigidan. Na tim predodžbama sve su slike, sva razdoblja – sada više u prvom planu, u optičkoj ravni lista – potisnuti na »liniju bijega« (lignes de fuite); jedanput gušće, na više razina, drugi put očišćeni, simbolični.

Metafora je Numankadićevih crteža posljednjih godina *labirint* i delezovski »rizom« – »micelij«, gdje su mogući svi odnosi priključenja na različita razdoblja, preskoci, utaje i nemoguće povezivanje. Nijedna točka u rizomu nije središnja, dominantna; odnosa ima zapravo bezbroj. Nigdje nema izlazišta koje bi određivalo razvojni stupanj drugih dijelova slike. Svaki lik, svaki likovni segment u trenutku se prekida i zaustavlja, i svaki minimalni, periferni trag preskače u neslućeno razrastanje. Rizom je mreža s bezbrojnim labirintima, skrivenim putovima i lutanjima, s bezbroj unutrašnjih prostora, u kojima se izgubiš da bi se ponovo našao. Tragovi – putovi – ne vode nikamo, jer nema središta, smisla, jer zamjenjuješ uloge u beskonačnost. Značajna je samo igra: tragova, prostora, doživljaja, jer nema sigurnosti pobjede, samo nužnost da se suočiš sa samim sobom i svojom stvaralačkom snagom, u svakom sadašnjem i budućem trenutku, određen – gonjen – unutrašnjom pulzijom. Opasnost je samo »perizija«, majstorstvo u ponavaljnu slika. Slika je razsredištena, svaki znak ima vlastitu simboličku vrijednost i stvarnost; nigdje nema patosa distance. Istina: »stvar« slikarstva skriva



se u nesvjesnom labirintu psihičkoga doživljaja, kojemu se možemo približiti samo u igri i igrom predodžbi, kad je na djelu asocijativni, mažinerski stroj, koji svaki najmanji pokret duše pretvara u realnost. Stroj, koji vodi autorova »misleća manualnost« (manualità pensante), jer automatizam slike s onu stranu mišljenja ne postoji. S njegovom pomoću otkrivamo istinu igre i stvar slikarstva i psihičkih odnosa, time se bitno mijenja naš pogled. »Pogled me (da citiramo J. Lacana iz XI knjige Sabranih djela) iznenađuje onoliko koliko mijenja sve perspektive, sve silnice moga svijeta; koliko iz točke ništavila, gdje jesam, uređuje taj svijet (...) u nekakvu mrežu organizama. Kao mjesto odnosa između jastva – negiranoga subjekta – i svega što me okružuje, pogled ima privilegij da me prisili da ja, koji gledam, oslijepim za oko onoga koji me gleda kao objekt. Koliko sam pod pogledom, piše Sartre, ne vidim više oko koje me gleda i, ako vidim okom, nestaje pogled. (...) Ili, nije li jasno da pogled tu poseže samo ukoliko u njemu taj negirani subjekt, korelativan sa svijetom objektivnosti, ne osjeća iznenađenje nego subjekt kojeg nosi neka funkcija Želje? Privilegij pogleda u funkciji želje možemo shvatiti samo ako se spustimo – da se tako izrazim – uzduž žila po kojima se područje viđenja uključilo u polje želje.«

»Na slici je uvijek nešto što opažamo da je odsutno – nasuprot onome što se događa u spoznaji. To je središnje polje gdje maksimalno djeluje separativna moć oka. Na svakoj slici to središnje polje može biti odsutno, zamjenjuje ga rupa, ukratko, odsjev zjenice, koji je za nju pogled. Ukoliko slika stupa u odnos želje, prostor je nekoga središnjeg ekrana uvijek markiran, i upravo me to pred slikom briše kao subjekta geometrijske površine. (...) Nisam, kaže Lacan, jednostavno biće koje se nalazi u geometrijskoj točki odakle je moguće shvatiti perspektivu. Na dnu oka gotovo se crta slika. Slika je, dakako, u mom oku; ipak, i ja sam sam u slici. To što je svjetlost, gleda me, i zahvaljujući toj svjetlosti na dnu mog oka nešto se slika; to nije naprosto iskonstruiran odnos, objekt, na kojem se zadržava filozof, već dojam, odblesak površine koja za mene nije unaprijed postavljena na svoju udaljenost. Tu je nešto što izvodi ono što se u geometrijskom razmjeru briše: dubina polja, nešto što ta dubina donosi dvosmisleno, promjenljivo, što nikako

ne mogu svladati. Zapravo me ona zgrabi, svaki me trenutak nagovara i mijenja predio u nešto što je drukčije od onoga što sam nazvao slikom. Korelat slike, koji moramo staviti na isto mjesto kao i sliku, jest točka pogleda. Medijacija između prvoga i drugoga, to što je između oboga, jest nešto što je po naravi posve drukčije od geometrijskoga optičkog prostora: nešto što igra upravo obratnu ulogu i što ne djeluje zbog toga što bi bilo propusno, već upravo suprotno, zbog toga što je neprozirno.« – Tako Lacan.

Numankadićevo je slikarstvo bilo od početka posljedica psihotičkog doživljaja i kao analitički pristup »potvrdilo« se samo zbog dominantnosti stila one umjetničke epohe u kojoj je nastalo. Psihički pokret uvijek je bio bitan i stupnjevan je u semantičkom, znakovnom i gestualnom smislu: od minimalizirana poteza, zbrisana u nekakvo treperenje slike, do semeion mega kao arhetipskih i simboličkih figurativnih formi i do tisuće izbrizganih tragova u slikovnoj hori, gdje je riječ o psihičkom automatizmu. Hora je po Platonu, Kristevoj i Derridi² amorfan, neodređen prostor, gdje još ništa nije oblikovano, nije određeno različito, otuđeno; gdje postojanje i svi odnosi nisu podijeljeni na laž i istinu, subjektivnost i objektivnost, na dobro i zlo, na mirovanje i djelatnost. »Hora« je »maternični« prostor, kao plodište, točka pulsiranja i ritma likova koji još nemaju smisao i identitet. Hora je prostor kaosa, nastajanja svijeta, arhe-matrica; i prenatalno stanje, u kojem su sve mogućnosti otvorene u beskonačnom vravljenju i prepletanju tragova, značenja i stvari; razasutih, rasijanih, slivenih; prešućenih, odbijenih; ponovo sjedinjenih u trenutnim šokovima, kad se materija (sanskrtsko *ma* i *magh*) mijenja, oblikuje (*tekt*) u biće, u živo, psihičko tijelo. – I upravo pojmovi hore i traga povezuju predodžbe Numankadićeva opusa, i u njima su skrivena oba temeljna likovna pristupa: razgradnja slike i njezino vraćanje – povratak – predodžbama Igre, koju bismo po Michauxu nazvali »epohom invazije slike«, l'epoque de l'invasion des images.

Preveo sa slovenskoga Miroslav Mićanović

2

Po Platonu u *Timeju*, po Derridi u *Psyché* (Pariz 1987), po Kristevoj u *Sujet en procès* i *Pouvoirs de l'horreur* (Pariz 1980).