

Mojca Puncer

Od retorike k poetiki in filozofiji črne barve

From the Rhetoric to the Poetics and Philosophy of the Colour Black

Samuel Grajfoner, *Materialna prisotnost mentalnega odtisa, Mednarodni grafični likovni center, 21. 1.–8. 3. 2022*

Akademski kipar in grafik Samuel Grajfoner (Maribor, 1962) je na svoji nedavni razstavi v Mednarodnem grafičnem likovnem centru (MGLC) postavil na ogled izbor del iz dveh grafičnih ciklusov, naslovljenih *Temè lukenj* (2003–) in *Nič* (2019–). Gre za velike formate v klasičnih tehnikah globokega tiska, gravure in suhe igle, ki jih je tokrat prvič pospremil tudi odtis, odlit v bronu – z njim je poudarjena avtorjeva kiparska provenienca, ki se vseskozi kaže v njegovi težnji k odmiku od značilne dvodimenzionalnosti grafike. Poleg del iz prvega cikla, ki zajema prepoznavne stvaritve »lukenj« z večrazsežno pomenskostjo (k njej se povrnemo v nadaljevanju), izbor iz drugega omenjenega ciklusa prinaša novejša dela, prvič predstavljena javnosti. Tako vsebinsko kot tudi formalno ta drugi cikel pomenljivo dopolnjuje prvega. Obema pa je skupen naslovni poudarek na materializaciji umetnikovega lastnega doživljajskega sveta, njegove notranje »mentalne krajine«.

Z vidika umetnikovega slogovnega razvoja v domeni grafike, kateri se je zapisal po zaključenem študiju kiparstva na ljubljanski akademiji, je od samih začetkov v devetdesetih letih ključna usmerjenost v raziskovanje postopkov redukcije in abstrakcije likovne govornice ter vztrajanje v območju črno-belega kontrasta, od nekdanjega temeljnega za grafični likovni izraz; poleg tega se osredotoča na raziskovanja črne monokromnosti, s katero se odmika od običajne retorike črne in artikulira svojstveno filozofsko navdahnjeno poetiko uporabe te barve. Črna barva in abstraktna linijska risba sta ključna elementa njegovega likovnega izraza. Zoran Kržišnik, ustanovitelj MGLC in eden od ustanoviteljev in vodij Mednarodnega grafičnega bienala v Ljubljani, je leta 2000 ob pregledni razstavi v MGLC Samuela Grajfonerja opredelil kot umetnika, ki široko razpira domet grafike v prihodnost, pri tem pa ostaja v območju kontinuitete že doseženega. Z vidika metjejske odličnosti in pretresanja likovnih stališč visokega modernizma je dedič načel ljubljanske grafične šole. Za svoja dela je prejel več prestižnih nagrad, hranijo pa jih tudi številne umetnostne zbirke, vključno z dunajsko Albertino.

Dolgoletno poglobljeno grafično raziskovanje je Samuelu Grajfonerju poleg suverene in prepoznavne avtorske pozicije vseskozi omogočalo tudi kritični pogled na sodobno grafično ustvarjanje, ki ga je že od zgodnjih devetdesetih let izražal tudi v obliki instalacije (gl. npr. Zlokarnik, 15). Kritiki so si enotni, da je pri Grajfonerjevi likovni artikulaciji v grafiki izjemnega pomena njegova kiparska izobrazba, ki ga je na določeni točki raziskovanja grafičnega medija spodbudila k vstopanju v realni prostor razstavišča oz. k »prenosu podobe kot dogodka v prostoru« (Zlokarnik, 13). S pretresanjem posameznih grafičnih senzacij v okviru instalacije si je umetnik prizadeval nagovoriti gledalce na nov način in jih tako usmeriti v polje raziskovanja principov grafičnega ustvarjanja ter v razpravo o sodobni grafični produkciji, kjer tradicionalne tehnologije ostajajo živ in enakovreden del sodobnega umetniškega izražanja. V svojem ustvarjalnem procesu Samuel Grajfoner posebno pozornost namenja matrici, ki jo v večfaznem postopku obdeluje s pomočjo uporabe tudi netipičnih orodij, ki jih je prilagodil po svoje (npr. nož za razrezovanje matric in kompresorski rezkalnik), pri tem pa s kiparsko intenzivnostjo ustvarja prepoznavno, nenavadno globoko vrezano grafično risbo, ki jo v matrico vrezuje neposredno, brez predhodnega načrta ali skice; nadalje v globoke vreze matric vtire izdatne količine tiskarske barve, ki tvori izrazito reliefni odtis.

Za globlje razumevanje grafičnega opusa Samuela Grajfonerja, še zlasti njegovega zadnjega ciklusa *Nič*, je pomenljivo njegovo zanimanje za stare mojstre in mislece, med katerimi izstopa britanski renesančni hermetični filozof in alkimist Robert Fludd (1574–1637). Umetnik se sklicuje na Fluddovo prizadevanje, da bi prikazal nič oz. praznino in pri tem izpostavi osupljivo sliko, gravuro iz Fluddovega osrednjega dela *Utriusque Cosmi* iz leta 1617,¹ ambiciozne sinkretične »teorije o vsem«, vključno z »ničem«. Ta nadvse preprosta slika je tudi predmet obravnave v razpravi o črni barvi sodobnega ameriškega filozofa Eugena Thackerja, ki ugotavlja, da je bil Fludd v razmisleku o izvoru univerzuma primoran spekulirati o tem, kaj je obstajalo pred njegovim nastankom, kar opisuje kot

¹ Celotni naslov dela se nekoliko nerodno glasi *Metafizična, fizična in tehnična zgodovina dveh svetov, večjega in manjšega* (v latinščini: *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*).



Samuel Grajfoner, *Materialna prisotnost mentalnega odtisa / The Material Presence of the Mental Imprint*, pogled na postavitev / installation view, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 21. 1.–8. 3. 2022, foto / photo: Jaka Babnik, MGLC

praznino oz. nič, nekakšen »pred-univerzum« ali »ne-univerzum« (Black). Za reprezentacijo tega je izbral preprost črn kvadrat, na njegove robove pa pripisal »*Et sic in infinitum [In tako v neskončnost]*«. ² Podoba je osupljiva tudi zato, ker nam nemudoma prikljče v misli primere iz moderne umetnosti, z Malevičevim *Črnim kvadratom na beli podlagi* (tudi *Črni kvadrat na belem ozadju* ali samo *Črni kvadrat*) iz leta 1915 na čelu. Fludd je intuitivno dojemal, da lahko zgolj forma, ki negira samo sebe, reprezentira nič pred sleherno eksistenco in kreacijo – to stališče je še posebej pritegnilo umetnika Grajfonerja, kar je izpostavil tudi ob priložnosti otvoritve razstave v MGLC. Thacker ugotavlja, kako je Fludd za ponazoritev tega svojega stališča uporabil črno, ki pa je ni dojemal kot barvo v običajnem pomenu,

marveč kot silo, ki bodisi negira bodisi použije vse barve. Tako tudi kvadrat ni zgolj kvadrat, marveč »dvoumen znak« (Leibnizov izraz, aktualiziran pri Deleuzu, 29), ki meri na brezmejnost. Razumeti ga moramo kot »brezobličnost« (podobno kot alkimistično *prima materio*, spoj duhovnega in materialnega počela), njegovo črno notranjost pa niti kot polnost niti kot praznino (Thacker). John Milner v svoji študiji o Malevičevem delu Fluddov kvadrat označi za »alkimistično podobo nigreda« (127). V alkimiji namreč velja za »najbolj črn trenutek brezupa stopnja *nigreda*« (ibid.), ki ga v že omenjenem Fluddovem delu, sicer dobro znanem viru hermetične tradicije, reprezentira ravno črn kvadrat. Potemtakem se je Fludd še kako zavedal meja reprezentacije, še zlasti, ko gre za nič oz. praznino. Poskus tega mističnega filozofa, da reprezentira nič, nas na Thackerjevi sledi napeljuje k razmisleku o načinih uporabe in pojmovanja črne barve skozi zgodovino umetnosti in filozofije. Pri tem je Fluddova uporaba črne v njegovi kozmologiji videti v skladu s pojmovanjem v moderni teoriji barv, kjer črna ne

² Gl. reprodukcijo Fluddovega črnega kvadrata iz njegovega dela *Utriusque Cosmi* (Oppenheim 1617) na spletu <Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia : in duo volumina secundum cosmi differentiam diuisa : Fludd, Robert, 1574–1637 author : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive>.



Samuel Grajfoner, *Materialna prisotnost mentalnega odtisa / The Material Presence of the Mental Imprint*, pogled na postavitve / installation view, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 21. 1.–8. 3. 2022, foto / photo: Jaka Babnik, MGLC

šteje za barvo v običajnem pomenu. Kot črne ali »akromatske« lahko označimo tiste predmete, ki ne odbijajo svetlobe v vidnem spektru ali tiste, ki niso osvetljeni oz. so potopljene v »stanje brez sleherne svetlobe« (Thacker). Pri tem je na delu nekakšna dvoumnost: ali črna označuje »barvo«, ki ne odbija svetlobe ali pa označuje »barvo«, ki je posledica popolne odsotnosti svetlobe? Brez svetlobe ni barve in brez barve obstaja samo črnina, ki potemtakem ni barva. Vendar to spet ne drži povsem za črno pojmovano kot barvo, saj črna vsebuje vse barve in jih absorbira v »črno nebarvo – črno luknjo barve« (Thacker). Kaj točno gledamo, ko vidimo črno – svetlobo ali odsotnost svetlobe? In če to drugo, kako je mogoče videti odsotnost svetlobe? Medtem ko ima črna kot barva bogato zgodovino simbolnih pomenov, je za osvetlitev začetkov bolj sistematičnega pretresanja tovrstnih vprašanj koristno uporabiti moderno znanstveno teorijo barv. Zaradi vse večje prisotnosti črne barve

v likovni umetnosti so se zanjo očitno začeli zanimati tudi filozofi, med njimi izstopata Johann Wolfgang von Goethe in Arthur Schopenhauer, ki ju je bolj od simbolnih interpretacij zanimal njen fiziološki vidik, povezan z umanjkanjem svetlobe.³ Thacker na Schopenhauerjevi sledi vpeljuje tezo o t.i. »mrežničnem pesimizmu«, ki prikrito spremlja barvno teorijo in se kaže v predstavah o črni kot privaciji svetlobe (Goethe), mrežnični neaktivnosti (Schopenhauer) ali kot predhodnici obstoja same svetlobe kot take (Fludd). Pri tem ne gre zgolj za spodletelost fenomenov zaznave, fiziologije mrežnice ali znanosti optike. Mrežnični pesimizem namreč izhaja iz posebnega oz. dvoumnega statusa črne: obenem

³ Goethejeva *Teorija barv* iz leta 1810 začenja z obravnavo barve kot fiziološkega pojava; v tem kontekstu mu črna predstavlja težavo, kar se kaže v zamenljivosti izraza »črna« s »temo« in »senco«, pri tem pa vsi trije izrazi označujejo fiziološko stanje, ko je očesu odvzeta svetloba; Goethejevo razpravo o črni nadaljuje Schopenhauer, ki jo poskuša razumeti kot kognitivni proces itn. (gl. Thacker, *Black*).

prisotnosti in odsotnosti, polnosti in praznine, absorpcije vse svetlobe in popolne odsotnosti svetlobe. Črna je hkrati osnova vseh barv, v svoji odsotnosti ali praznini pa je tisto, kar spodkopava samo substancialnost barve. V kolikor smo pripravljene slediti Thackerjevi konceptiji mrežničnega pesimizma, ta ne zadeva samo črne kot »nebarve«, marveč gre za zaznavanje barve nasploh, ki se izteka v pomislek o tem ali niso vse barve črne, ali ni vsa mrežnična aktivnost v resnici neaktivnost – mrežnični pesimizem v smislu, da ni »nič za videti«, medtem ko gledamo prav »to«. Ali kot zapiše Wajcman o znamenitem Malevičem delu: »Črni kvadrat, nič za videti. Zgolj nič. Ta nič. Ta nič-za-videti. Nič-za-videti. Nič-za-videti, to je Črni kvadrat. Le stopite bližje, Nič je za videti.« (85) Zastavlja se torej vprašanje, kaj naj bi takšen mrežnični pesimizem sploh videl, če ne gre preprosto za fiziološko stanje slepote ali metaforično stanje »notranjega videnja«. Moderni slikarji so skozi svoja črna dela pretresali tovrstna vprašanja: tako lahko sledimo razvoju od črnega Malevičevega kvadrata do črnine v abstraktnem ekspresionizmu in »črnih slik« Ada Reinhardta, na katerih iz črnine »nič« počasi izstopajo barve ter tako delujejo kot nekakšne vizualne analogije Fluddovi kozmologiji, v kateri se svetloba poraja iz predhodne teme. Kljub orisanim modernim premenam v statusu črne barve ni mogoče zaobiti pomena, ki ga ima *chiaroscuro* baročnih mojstrov v predhodnem razvoju likovne uporabe te barve, kar pa na tem mestu puščamo ob strani.

Tudi v slovenskem prostoru črna barva počasi pridobiva na veljavi od nastopa zgodovinskih avantgard in vzpona modernizma (pojav abstrakcije), ko postane pomembno izrazno sredstvo; posebno vidna pa postane šele v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, z razmahom alternativne kulture in novih tendenc v likovni izraznosti, h katerim pomembno prispeva tudi Samuel Grajfoner.⁴ Njegova zavezanost črni barvi, ki sicer že od iznajdbe tiska velja za sinonim grafičnih postopkov, ima globlji pomen: po eni strani se navdihuje v omenjeni mistični tradiciji (Fludd), po drugi strani pa se s posebno pozornostjo do barvne snovnosti mestoma približa sodobni neomaterialistični senzibilnosti, ki meri na reartikulacijo odnosa med materijo in umom. Grajfonerjeve črne grafike iz cikla *Nič* gledalcu po določenem času opazovanja z različnih točk razkrivajo variacije odtenkov črne na razbrazdanem slikovnem polju, razgrinjajo reliefno barvno teksturo, ki lovi svetlobo in se navidezno spreminja s trajanjem opazovanja ter se mestoma kaže kot neobičajno nagubana površina. Pri pozornem opazovanju postanemo priče posebni dinamiki med videzom ploskovitosti in iluzije globine v kompozicijsko trdnih slikovnih prostorih, ki jih je umetnik ustvaril s silovito vgraviranimi linijami, nanizanimi v različno orientirane ploskve,

kar prispeva k vtisu prostorske razslojenosti na eni strani ter vzbuja haptično izkušnjo grafične podobe na drugi. Njena snovno prezentna črnina torej ni uniformna, marveč je kulisa za učinke optičnega iluzionizma, ki ga poraja spremenljiva osvetljenost različno razbrazdanih ploskev in ustvarja videz nagubanosti slikovne površine. Slednja sugerira širjenje v neskončnost in mestoma učinkuje kot črno prazno brezno – kar je precej v skladu s Fluddovim paradoksalno nezamejenim črnim kvadratom. Ob omembi videza gubanja na slikovni površini velja omeniti Deleuzovo filozofsko teorijo gube, z viri pri Leibnizu in baroku, torej v določeni bližini z mistično filozofsko tradicijo, ki se ohranja v novih okvirih evropskega racionalizma.⁵ Tudi v Grajfonerjevem delu ima pomembno mesto prevoj kot osnovni element spremenljive ukrivljenosti ali gube, ki ga Klee razkrije kot »genetski element« aktivne, spontane linije (v Deleuze 28). Deleuzov dinamični koncept gube⁶ predpostavlja raztezanje prostora, tako materialnega kot mentalnega, v neskončnost, kar od nastopa moderne teorije relativnosti in novejših fizikalnih dognanj o vesolju (npr. pri Hawkingu) pridobiva na znanstveni veljavi. Tovrstne implikacije lahko najdemo tudi v interpretacijah Grajfonerjevega dela (gl. npr. Ciglencečki).

Kljub zanimanju za metafiziko in mistično miselno tradicijo Samuel Grajfoner ustvarja svoja črna umetniška dela skozi zelo materialne, fizične procese, ki so tudi procesi negacije, odvzemanja in zrcaljenja: vrezovanje linij, vtiranje barve, odtiskovanje matrice na papir – že sam delovni proces se zdi ustrezen za prikazovanje nič, pri tem pa dojemanju črne ne toliko kot barve, bolj kot tistega Thackerjevega »nič-za-videti«. Vendarle pa je mogoče pri opazovanju linearnih tvorb Grajfonerjevih grafik mestoma priklicati simbolno aluzijo na njihovo izstopanje iz »teme« kozmične praznine. Kot kaže, smo spet pri Fluddovem kozmičnem črnem kvadratu in paradoksu ploskega črnega ozadja, ki obenem učinkuje kot brezno, medtem ko stopa v ospredje, da použije sleherno reminiscenco figuralnega. Kot da smo se približali mrežničnemu pesimizmu tistega »nič za videti«, ki ga vendarle na nek način vidimo oz. vsaj posredno dojamemo kot »mentalni odtis« umetnika v materialnosti grafičnega medija. Prav prehod od črne kot barve, ki jo vidimo, v črno kot nebarvo, ki je ne vidimo oz. v črno kot »nič-za-videti« je po Thackerju ta prehod, ki ga Fludd zajame v svojem preprostem črnem kvadratu. Črna je bila za Fludda »barva« ne-obstoja, pred-obstoja, ne-univerzuma, ki predhodi

⁵ Tako je Leibniz iskal harmonijo v organski enotnosti med pojmovnim in izkustvenim, ki jo je dojemal mistično: v svojem konceptu monade kot osnovnem gradniku sveta je združil umno in čutno.

⁶ Aplikacijo te teorije je v svoji interpretaciji črnih slik Sandija Červeka izpeljala Nadja Gnamuš (*Temne*). Zanimivo je, kako so učinki teh slik mestoma podobni učinkom grafik Samuela Grajfonerja, čeprav izhajajo iz drugačnega ustvarjalnega postopka, tj. iz enakomernega linearnega brazdanja gmote oljne barve z lopatico, ko na slikarskem platnu nastajajo reliefne spiralne forme, medtem ko so pri Grajfonerju posledica grafičnega odtiskovanja specifično obdelanih in z barvo izdatno natrtih matric (največkrat) na papir, pri čemer je poudarjen impulziven in kiparsko intenziven linijski izraz umetnika.

⁴ Z uporabo črne barve v slovenski likovni umetnosti se je leta 2014 ukvarjala razstava *Back to Black – Vse barve črne* v ljubljanski galeriji Eqrna (na njej je sodelovalo 21 umetnikov in umetniških skupin, vključno s Samuelom Grajfonerjem).



Samuel Grajfoner, *Brez naslova* (iz ciklusa *Nič*) / *Untitled* (from the series *Nothingness*), 2021, gravura, detajl, / engraving, detail,
foto / photo: Jaka Babnik, MGLC

njegovemu (alki-mističnemu) stvarjenju. Fluddov kozmični črni kvadrat, njegov ne-univerzum, ni časovno pred univerzumom, a tudi ni znamenje kataklizme, ki prihaja; je tukaj, čeprav tega ne vidimo in se obenem tega bolj ali manj zavedamo. Takšno dojetje črne je videti neločljivo od pretresanja pogojev mišljenja in njegovih meja, onkraj katerih je »Univerzum«, indiferenten, neprediren in črn. V tem stališču lahko zaslutimo odmev t. i. spekulativnega realizma in ideje prednamskosti kot dogodka *pred* zemeljskim življenjem (Meillassoux, 35), pa tudi t. i. temne ekologije (Morton 2016) ter Grajfonerjeva dela iz ciklusa *Nič* ugle damo kot vizualno metaforo »prednamskega Univerzuma«. Omenjena ekološka misel pomembno zaznamuje naš čas z retoriko »temnega«, medtem ko meri na estetski učinek v umetnosti, ki se manifestira kot *unheimlich* občutje spričo ovedenja črnega scenarija katastrofe, ki se je na nek način že zgodila, sredi katere smo, čeprav njenih učinkov pogosto ne vidimo zaradi svoje potopljenosti v t. i. hiperobjekte kot produkt globalnih podnebnih sprememb (Morton 2018).

Črna barva ponazarja odsotnost svetlobe, lahko tudi negacijo barve. V naravi se veže na pojavnost vulkanskih

kamnin, sicer pa jo običajno najprej povežemo s temo ter v tej zvezi še z izničanjem, koncem, smrtjo, žalovanjem, ničem, praznino, transcendenco in nezavednim. Je tudi barva tiskarskega črnila in vesolja. Črna ni le ena barva med drugimi, prav tako ni en element ali material med drugimi. Črna obda vse stvari z odsotnostjo, naredi očitno neprosojnost, v kateri izginejo vse nianse sence in svetlobe. V točki povezovanja črne barve s temo in nočjo je zanimiv opis prevladujoče značilnosti človeške izkušnje teme, ki ga najdemo pri francoskem psihiatru Eugènu Minkowskem, namreč, da se nas temen prostor »neposredno dotika«, nas »ovija«, »zaobjema«, celo »povsem prežema«, tako da bi lahko rekli, da »medtem ko je ego prepusten za temo, ni prepusten za svetlobo« (429). Črna noč oz. popolna tema človeka povsem prekrije, predira njegovo celotno bitje, se ga *dotika* na veliko bolj intimen način kot jasnost vidnega prostora (405). V tem lahko ob prevladujočih ali vsaj družbeno bolj poudarjenih negativnih karakteristikah, ki so značilne za »retoriko« črne barve, prepoznamo pozitivno simboliko črnine noči kot bližine, intimnosti in zavetja, v katerem lahko zaživi notranje videnje in izkustvo transcendence. Spričo svoje prežetosti z različnimi epistemološkimi in metafizičnimi idejami je razprava o črni barvi očitno vstopila tudi v filozofski diskurz. Širši filozofski (ontološki) problem preide v estetskega, kakor hitro način tvorjenja pomenov zadeva področje umetnosti ter njena poetična izrazna sredstva, s katerimi vzgiba domeno čutnega, za opredelitev katere so nadalje značilne različne simbolne, psihološke in antropološke kategorije.

Videti je, da Samuel Grajfoner zadnjo besedo prepušča alkimiji posebne vrste, ko nam posreduje svojevrstno različico črnega (s)likovnega univerzuma, v katerem se mistično izročilo brezšivno zliva v sodobne umetniške raziskave grafičnega medija. Kljub določenim učinkom dematerializacije, ki jo povzročata raznolika odsevnost razbrazdane površine v črni barvi, je ta pri Grajfonerju dojeta bolj ploskovito oz. učinkuje zlasti kot gosta materija, ki absorbira in izničuje svetlobo. V tem pogledu je videti priročna prisposoba črne luknje v vesolju, ki v dometu svoje gravitacijske moči požira tako materijo kot tudi svetlobo. Tovrstne asociacije so še posebej na delu pri ciklusu *Temè lukenj*, kjer ovalne forme lahko simbolizirajo tudi prazčetek, neskončnost ipd. ter s tem vzbujajo močan psihološki in tudi duhovni vtis. Zanimivo je, kako je sam umetnik prve zamisli za ta ciklus črpal iz precej bolj prozaične domene, iz ovalnih podstrešnih oken starih stanovanjskih zgradb, ki jih je opazoval na svojih sprehodih po mariborskih ulicah.⁷ Njihova črna praznina se mu je pri pozornem opazovanju razkrila zgolj kot navidezna, saj so se iz te črnine pogosto izrisali predmetni obris, ki so jo naredili bolj otipljivo. Tako je umetnik črmino

⁷ Navdih za naslov cikla *Temè lukenj* je umetnik našel pri kiparju Anishu Kapoorju (gl. Zlokarnik, 18).

lukenj dojel kot »nekaj zgoščenega, težko določljivega, a na optični ravni otipljivega. Takšna postane tudi črnina na grafikah: težka, gosta in snovna« (Zlokarnik, 19).

Medtem ko retorika črne barve v pričujoči razpravi pomeni njeno bolj ali manj večje kodirano pomensko razsežnost, kakršno predpostavljajo množični sistemi vizualnega označevanja v najširšem smislu, njena poetika meri na bolj spontane, inventivne in odprte rabe za vzbujanje estetskega izkustva ter pripisovanja pomena. Tako spontana filozofija gledalcev ob soočenju s črnimi Grajfonerjevimi grafikami, pri čemer se vsak posameznik odziva drugače, skladno s svojo lastno senzibilnostjo, kot tudi filozofsko nadahnjena misel o črni barvi vsaka s svojega konca prispevata k dojemanju edinstvene likovne artikulacije pomena. Ta se nam skozi domišljeno uporabo črne barve kot sinonima za nič in praznino v izbranih delih Samuela Grajfonerja v vsej svoji odličnosti predstavlja na tokratni razstavi. ■

Literatura

- Batchelor, David, ur.. *Colour. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery, Cambridge (Mass.): MIT Press, 2008.
- Ciglencečki, Marjeta. »Samuel Grajfoner, *Temè lukenj*«. 2003. Splet, 3. 5. 2022. <<http://www2.arnes.si/~sggaler/exhibitions/grajfoner/index.htm>>.
- Deleuze, Gilles. *Guba*. (Prev. Jana Pavlič.) Ljubljana: Študentska založba, 2009.
- Dolar, Mladen (ur.). *Das Unheimliche*. (Prev. Doris Debenjak in Mojca Savski.) Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1994.
- Fludd, Robert. *Utriusque Cosmi* (1617). *Internet Archive*. *Getty Research Institute*, 22. 11. 2010. Splet. 3. 5. 2022. <Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia : in duo volumina secundum cosmi differentiam diuisa : Fludd, Robert, 1574–1637 author : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive>.
- Gnamuš, Nadja. »Temne iluminacije. O črnih slikah Sandija Červeka«. *Acta historiae artis Slovenica* 19.1 (2014): 155–168.
- Hawking, Stephen W.. *Kratka zgodovina časa*. (Prev. Uroš Kalčič.) Ljubljana: DMFA-založništvo, 2003.
- Meillassoux, Quentin. *Po končnosti: razprava o nujnosti kontingence*. (Prev. Samo Tomšič.) Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, 2006.
- Milner, John. *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Minkowski, Eugène. *Lived Time*. (Prev. Nancy Metzel.) Evanston: Northwestern University Press, 1970.
- Morton, Timothy. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016.
- Morton, Timothy. *Hiperobjekti: filozofija in ekologija po koncu sveta*. (Prev. Katarina Rotar.) Ljubljana: Krtina, 2018.
- Szulakowska, Urszula. »Robert Fludd and His Images of the Divine«. *The Public Domain Review*. 13. september 2011. Splet. 3. 5. 2022. <<https://publicdomainreview.org/2011/09/13/robert-fludd-and-his-images-of-the-divine/>>.
- Thacker, Eugene. »Black on Black«. *The Public Domain Review*. 9. april 2015. Splet. 3. 5. 2022. <Black on Black – The Public Domain Review>.
- Wajcman, Gérard. *Objekt stoletja*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007.
- Zlokarnik, Mojca. »Tèma kot téma. Grafik Samuel Grajfoner«. *Likovne besede* 110 (2015): 12–19.