

Između

Losciale, Leonardo

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Fine Arts / Sveučilište u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:215:615572>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-10**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Fine Arts in Zagreb](#)



Akademija likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu

DIPLOMSKI RAD

BETWEEN

Student: Leonardo Losciale

Mentor: prof. art. Alem Korkut

Odsjek: Kiparski odsjek

ak. godina: 2023./2024.

SADRŽAJ

UVOD	3
TEORIJSKI OKVIR	5
DYNAMIS	5
GEWALT	6
PARADOKS SUVERENITETA, IZVANREDNO STANJE	7
O UMJETNOSTI	10
STVARANJE I OTPOR UMJETNIČKOM ČINU	10
REDUKCIJA I KRAJ NARACIJE	12
LACANOVSKI SUBJEKT – OBJEKT	14
RELACIJSKI ESTETICIZAM	16
IZRADA RADA	18
OPIS ARTEFAKATA	19
PROMATRANJE IZNIMNOG JAVNOG PROSTORA	26
SISTO RE	27
OPIS ZVUČNIH DJELA	33
ZAKLJUČAK	34
LITERATURA	36

Uvod

U diplomskom projektu analiziram i stvaram artefakte temeljene na konceptima potencijala (*dynamis*), Gewalda i Paradoksa suverenosti. Analiza nekih filozofskih kritika koje slijede ići će u detalje kako bi dala objašnjenje proturječnosti na kojoj se temelje.

U ovom slučaju pozivat ću se i na apstraktno gledište, gdje je umjetnost sama sebi svrha, i na društveno-pravno gledište koje se temelji na propusnosti nasilja.

Drugi suštinski aspekt je onaj koji ispituje aktivno sudjelovanje (relation) gledatelja koje je bitan dio same izložbe. Promatrač postaje artefakt u dijalogu s "tijelima" koja postoje u izložbenom prostoru.

Ovim subjekt-objekt relacija baviti ćemo se referiranjem na relacijsku umjetnost Nicolasa Bourriuda i teorije izložene na seminarima Jacquesa Lacana koji istražuju što je "stvar" i odnose koji postoje između nje.

Druga temeljna točka istraživanja je izvanredno stanje. Ispitat ćemo što ona znači u umjetničkom i biopolitičkom smislu, dajući zaključak da ona nije potvrda pravila, već njegov tvorac.

Pozivajući se na čitanja Giorgia Agambena, vidjet ćemo kako se proces stvaranja temelji na dva disonantna aspekta: moći činjenja i moći nečinjenja (svojstvenoj prvom).

Izloženi predmeti također su dobrovoljno dizajnirani od otpadnog materijala poput greda, dasaka, cijevi, industrijske trake pronađenog u sadašnjem sjedištu Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Ovo, kako bi se istražio efemerni aspekt artefakta i koncepta ljepote u našem suvremenom trenutku.

Taj mi je aspekt vrlo važan jer je privremena lokacija akademije izvor inspiracije za "*site-specific*" umjetnički projekt. Ovaj projekt zapravo koristi mnoge materijale pronađene na licu mjesta, ali ga ne bih mogao definirati kao *site-specific* kao takvog, jer dotiče druge estetsko-teorijske aspekte koji su fundamentalno udaljeni od konteksta.

Također ćemo istražiti funkciju objekta i način na koji ovaj određeni proizvod (product) može promijeniti svoj identitet, kao subjekt s austom, na temelju svoje transformacije i konteksta u koji je postavljen.

Posljednji aspekt je autobiografski. Glazbeno područje kojim se bavim promatrat ću s apstraktnog i eksperimentalnog stajališta. U ovoj vrsti istraživanja nema narativne funkcije, već se kvaliteta zvuka ispituje kao njezin nedostatak. Nedostatak zvuka bit će stoga sastavni dio čujne tišine.

Objašnjenje ove teme poslužit će se komunikacijom između stanja "napetosti", kao napora, i čujne tišine koja iz njega proizlazi.

Naziv diplomskog projekta stoga proizlazi iz istraživanja koje predlažem provesti u vezi s granicom između (Between) moći i moći ne (potencijal i potencijal-ne), zakona i nasilja, subjekta i objekta, artefakta i gledatelja, čujne tišine.

Teorijski okvir

Dynamis

Dynamis je filozofski izraz koji je Aristotel koristio za razliku od čina.

Aristotel dynamis označava kao moć prije čina. Za aristotelovsku filozofiju to je bilo inferiorno u odnosu na čin, ali to će biti obrnuto s budućnošću neoplatonizma i stoičko-kršćanske koncepcije Bića.

Sjeme ima moć (*dynamis*) postati biljka, ali još nije. Jednom kada sjeme naraste i postane biljka, transformirat će se u činu dynamisa.

Međutim, kada je čin lišen moći, on se definira kao čisti čin koji ne treba dalje realizirati i stoga je nepokretni pokretač (*motore immobile*).

S talijanskim neoidealizmom Giovanni Gentile će reći da je misao u trenutku kada misli čin mišljenja, to jest čisti čin.

Ovim referencama nismo ograničeni samo na objašnjenje fizičkog odnosa između moći i čina, već iznad sve jedno metafizičko stanje između Bića i Duše.

U suvremenoj kapitalističkoj koncepciji bliži smo dakle aristotelovskoj nego neoplatonskoj misli. Djelovanje proizvoda svakako je superiornije od njegove intrinzične snage i uspostavljen moć nema ništa zajedničko s konstituirajućom moći. No, kako ističe Agamben, aristotelovska dinamika je manja od čina, ali njezino postojanje ostaje autonomno i neovisno. Agamben se bavi dualizmom i odnosom između dynamis i adynamis oboje prisutnih u moći. U svom razvoju teze, on navodi kako odsutnost moći (*adynamis*) ne znači samo nedostatak moći kao slabosti, već temeljnu dimenziju same moći bez koje dynamis ne bi mogao postojati. Stoga se može zaključiti da, paradoksalno, adynamis u sebi održava apsolutnu moć

koja se nikada neće transformirati u djelo. Uvijek ostaje mogućnost ostvarenja koja nikada nije ostvarena. Kasnije ćemo vidjeti kako će se adynamis razvijati kao oblik otpora suverenoj moći u zapadnoj biopolitici.

Gewalt

Izraz Gewalt je mitska riječ u našim jezicima. Benjamin ga koristi za svoj esej Kritika nasilja. Pojam zapravo znači nasilje, ali i autoritet, moć.

Ovo nasilje se može tražiti samo u sredstvima, a ne u ciljevima. Odnosno, za postizanje pravednih ciljeva bilo bi legitimno djelovati nasilnim sredstvima. Ovdje se, dakle, javlja etički problem koji u svoju osnovu stavlja rođenje prirodnog zakona. Pretpostavilo bi se dakle da za postojanje čovjeka u "pravu" da bude slobodan postoji i prirodno nasilje. Neka vrsta "sirovina" koja djeluje u zoe (prirodnom životu) za stvaranje zakona. Pravo koje čovjeka štiti od vlastitog intrinzičnog nasilja. Stoga bi se nasilje toleriralo iu zakonske svrhe, stvarajući tako nedosljednosti.

Zakon, nasilje i moć su stoga izrazito povezani jedni s drugima. *Mitsko nasilje*, koje Benjamin snažno kritizira, stvara zakon kroz izvorni čin koji uspostavlja novi društveni poredak. Zakon se čuva kontinuiranim nasiljem državnih struktura. *Božansko nasilje*, kao čin apsolutne pravde, umjesto toga uništava zakon bez utemeljenja novog pravnog poretka. Istinska pravda, za Benjamina, ne može proizaći iz zakona utemeljenog na mitskom nasilju, već samo kroz silu koja ga nadilazi, naime božansko nasilje.

Stoga, kritizirajući neodređeno nasilje, Benjamin tolerira određeni tip nasilja koji nije povezan s višegodišnjim ciklusom regeneracije moći i identificira ga kao transcendentalnu pravdu. Ovo nasilje stoga djeluje izvan granica zakona, čineći ga "*silom oslobađanja*".

Općenito, koncept Benjaminian Gewalta složena je tema koja istražuje neovisne odnose između nasilja, moći, zakona i pravde. U određenom smislu, sa stajališta idealne zapadne pravne države, određena vrsta nasilja (primjerice štrajk) trebala bi biti tolerirana da bi isti zakon postojao. No treba isključiti određenu vrstu nasilja poput generalnog štrajka koji bi revolucionarnom gestom srušio postojeći pravni poredak.

Ovo paradoksalno proturječje koje pretpostavlja postojanje moći i nasilja u jedinstvenoj cjelini za stvaranje prirodnog zakona je upravo osnova naših zapadnih sustava. Kao što ćemo kasnije vidjeti, simulakrum tih krhkih ravnoteža može se promatrati i duhovito simbolizirati djelom opisanim kasnije, nazvanim "Gewalt".

Paradoks suvereniteta, izvanredno stanje

"Suveren je onaj koji odlučuje o izvanrednom stanju" Politische Theologie (Politička teologija), objavljeno 1922. Carl Schmitt

U svom tekstu Schmitt ispituje kako se razvija paradoks o suverenu i zakonu.

Vladar donosi zakon i ujedno ga personificira u svom liku. On ima sudsku moć nad zakonom s apsolutnom čistoćom. U iznimnom slučaju koji nije predviđen njegovim donesenim zakonom, prisiljen je izaći iz sebe. Na taj se način suspendira zakon, čime se istovremeno stvara situacija izvan i unutar pravnog sustava. Što znači da je zakon izvan sebe. Zakon je stoga u stanju zabrane, "bando", napuštenosti koja je u interakciji s izvanrednim stanjem.

U tom smislu paradoks leži u činjenici da se suveren postavlja iznad samog zakona koji je on izdao, ostajući izvan njega.

Daljnji paradoks proizlazi iz činjenice da ako suveren može biti izvan zakona, onda pravni sustav nije apsolutan jer postoji viši autoritet koji ga može derogirati. S druge strane, ako je

suveren podložan zakonu kao i svi ostali, onda on nije istinski suveren, jer bi njegova vlast bila ograničena.

U našem suvremenom vremenu, izvanredna stanja se proglašavaju kao odgovor na krize, kao što su terorizam, prirodne katastrofe ili pandemije. Na primjer, tijekom pandemije COVID-19 mnoge su vlade uvele izvanredne mjere, privremeno ograničavajući prava i slobode pojedinaca radi zaštite javnog zdravlja. Ove mjere, iako opravdane potrebom očuvanja reda i sigurnosti, naglašavaju paradoks suvereniteta. Suverena vlast mora suspendirati normalni poredak kako bi ga očuvala, ali time riskira potkopavanje načela na kojima je država utemeljena po pravu. Ova suspenzija zakona implicira i potkopava temelje pravnog poretka. S tim u vezi, Agamben daje primjer *koncentracijskih logora*, koji su bili institucionalizirani sustavom nacističkog režima, gdje je, međutim, redovni zakon bio suspendiran i ljudi su živjeli u stanju iznimke i napuštenosti.

U proturječnostima suvremenosti autor precizira kako to napušteno stanje života nosi naziv "*goli život*". Usprkos demokratskim institucijama, pojedinac je lišen svojih prava u uvjetima isključenosti i postavljaju se brojna etička pitanja vezana uz biopolitiku, sustave kontrole iznimnih slučajeva i podrijetlo samog zakona o "*prirodnom životu*", temelje zapadnih pravnih sustava.

Anomija (odnosi se na stanje nepostojanja zakona, pravila ili normi, tj. stanje društvenog nereda) u svojoj kvaliteti kao siva zona unutar paradoksa suverena suprotstavlja se Nomosu (zakonima i pravnom poretku). Obje mogu biti generativne jedna za drugu. Anomija stoga postaje stanje apsurdna u kojem zakon, unatoč suspenziji, nastavlja vršiti negativnu moć: umjesto da regulira život putem pozitivnih normi, suverenitet ostvaruje svoju moć suspenzijom same norme.

Suvereni paradoks više se pragmatično bavi praktičnim životom nego metafizičkim teorijama. Čak i danas možemo vidjeti primjenu paradoksa u *izbjegličkim kampovima* i u

novim teritorijalnim osvajanjima kroz ratna zbivanja kao što su Ukrajina i Palestina.

Kontinuirana suspenzija i pretvaranje zakona u izvanredno stanje odražava stanje u kojem sam zakon postaje nestabilan, a suverena moć prevladava nad svakom pravnom normom, stvarajući nerazrješivu napetost između autoriteta i zakona.

Dakle, ono što je rečeno da iznimka potvrđuje pravilo nije apsolutno točno, već upravo suprotno. *Iznimka stvara pravilo!*

Zapravo, iznimka ne izmiče pravilu, nego je naprotiv pravilo, suspendirajući samoga sebe, ono rađa izvanredno stanje, konstituirajući novo pravilo koje lišava prethodno.

Izvanredne države postaju novi pravni poreci i šire se na geopolitičkom teritoriju. Upravo o tome govori Agambenova kritika modernih zapadnih pravnih sustava.

Vraćajući se konceptu *dynamis* i *adynamis*, moć zakona koja je suspendirana i "napuštena" u izvanrednom stanju, uistinu primjenjuje svoju apsolutnu moć, odnosno moć nepoduzimanja.

Možemo reći da je izvanredno stanje sustav u kojem je isključenje u stanju napuštenosti (oduzimanje čina) aktivno, kreativno i uključivo.

U izvjesnom smislu odražava ono što možemo definirati kao *volju za moć aktivnog destruktivnog nihilizma*.

Pojedinac, odnosno izvanredno stanje iskazuje i afirmira svoju stvaralačku snagu redefiniranjem i stvaranjem novih vrijednosti napuštajući zatečenu strukturu značenja.

Ovdje izloženi radovi uz pomoć vanjske moći (promatrača) zapravo su sinonim za stanje napuštenosti. Stoga, u kontekstu izvanrednog stanja, suvereno nasilje kao što je Benjaminovo božansko nasilje, koje ne čuva zakon nego ga svrgava (*entsetzt*), ravnodušno je prema primjeni novog pravnog poretka i stoga ga primjenjuje.

Može se zaključiti da moć u svom aktivnom napuštanju nije red, nego suštinski nered.

O umjetnosti

Stvaranje i otpor umjetničkom činu

Laka komercijalizacija umjetničkog objekta kao sredstva potrošnje za financijsku i kulturnu elitu potaknula me na nesvrstanu i provokativnu misao umjetničkog stvaranja kao čina otpora.

Oblik otpora nije aktivan čin, već prije odbijanje određenog uvjeta.

Protiv Agambenovog "golog života" ne bori se aktivno, već se radikalno odbacuje činom napuštanja. Ovo odbijanje o kojem govori filozof je suptilno odbijanje, koje ne znači ne činiti ništa, već tražiti nove prostore radišnosti.

Koncept "*korištenja i iskorištavanja*" cilja upravo na stvaranje efemernih djela koja se ne daju zarobiti profitom i suvremenom dinamikom eksploatacije tržišta.

Profanizacija umjetničkog objekta, primjerice korištenjem grubih i nekvalitetnih materijala poput industrijske izolir trake, djelovanjem otpora isti apriori isključuje s "tržišta". No, istodobno ulazi na stražnja vrata budući da je prisutan u umjetničkom kontekstu: u galeriju. U suštini, ova operativna neoperativnost destabilizira proizvodni ciklus podvrgnut logici potencijala moći. Život neoperativnih stoga nije aktivan život, nego kontemplativan koji odbija sudjelovati.

Drugi aspekt umjetničkog otpora, prema Borisu Groysu, jest odbacivanje "uvijek novog" kao jedine vrijednosti. *Padaju mi na pamet Kniferovi meandri.*

U kulturnom sustavu opsjednutom inovacijom, ponavljanje, povratak i reinterpretacija mogu postati činovi otpora. Ove geste odbijaju ideju da je napredak jedini valjani smjer za umjetnost i kulturu.

Ovdje prikazana umjetnička gesta rezultat je ograničenja prema kreativnoj snazi o kojoj smo prethodno govorili. Ova zatvorenost, kao u "kontemplativnom životu", odbacuje i napušta osjećaj natjecanja. Zapravo, diskurs koji ovi artefakti otvaraju nema za cilj uspostaviti odnos s umjetničkom institucijom (primjerice muzejskom zbirkom), već naprotiv, odbijaju sudjelovati u njemu. *Arte Povera* općenito je primjer te manifestacije, poput istog otpada i komada materijala koji se odvajaju od platna Anselma Kiefera. Mislim da u tom otpadu, sa smislom za regeneraciju, leži upravo taj otpor natjecateljskoj umjetničkoj gesti.

Osvrćući se na intervencije Borisa Groysa, posebice u prošlom stoljeću, moć umjetnosti očituje se stalnim postavom kao "*snažna slika*" i "*snažna gesta*". Za razliku od povremenih izložbi gdje instalacija prevladava nad galerijskim artefaktom. Umjetnički svijet, posebice počevši od 90-ih, našao je novi izlaz kroz nove društvene prakse i različite razine "*društvenog prihvaćanja*".

Umjetnička gesta pretvara se u "*slabu gestu*": gestom redukcije.

Ta je redukcija ista ona redukcija koju je koristio primjerice Maljevic u svojim monokromnim platnima, koja teži transcendenciji.

Transcendencija, za Groysa, nije samo referenca na metafizičku ili religioznu dimenziju, već je također povezana sa sposobnošću umjetnosti i misli da prevladaju ograničenja sadašnjosti, da stvore nove stvarnosti i da se suoče s moći.

Transcendentni čin se zapravo ne smije brkati s nečim besmrtnim. Mora se desakralizirati čineći ga dostupnim i transformativnim činom u običnom.

S političkog i kulturnog gledišta, transcendencija je medij koji vodi dijalog s kreativnom snagom. Ova se transcendencija, poput benjaminovskog soft-violency, suočava s pravnim

poretkom ostajući izvan granice, nalazeći se izvanjskom i isključenom dok ostaje unutar njega. Međutim, kada institucije ili politička moć koriste transcendenciju, ona može postati sredstvo opravdavanja kontrole i dominacije kao u Benjaminovoj kritici nasilja.

Postavlja se pitanje kako se, kroz čin transcendencije, odnositi prema suverenoj moći.

Groys pokazuje dvije teorije. Jedan je boriti se svom snagom: “*biti jak i jači od neprijatelja*”.

Ali sila koja se sama reproducira, dugoročno nas pretvara u svog neprijatelja i kao što smo vidjeli kod Benjamina i Agambena, postojeći pravni poredak mijenja se novim poretkom, *uvijek na temelju nasilja*.

Druga je strategija slabe geste, aktivnog napuštanja. Groysov prikladan primjer je onaj civilizacije Maja koja je napustila piramide bez pravog razloga, uzrokujući kolaps gradova. Jednostavno ih taj svijet više nije zanimao. Ova strategija traje duže, ali u konačnici dovodi do kolapsa sustava, kroz čin otpora.

Međutim, *redukcija* znači stvoriti snažnu sliku redukcije i zatim odgovoriti na drugu redukciju, i tako dalje, ponavlja se poput *krivulje raspadanja*, ali nikada ne uspijeva dosegnuti dno.

Možete zamisliti glazbeni učinak beskonačnog tritonusa ili *Shepardove ljestvice* (slušna iluzija koja se pojavljuje kao vječno uzlazni ili silazni ton). U tom smislu vječna redukcija uzrokuje učinak beskonačne napetosti: *kontinuirani mobius, neorijentirane topološke figure!!*

Redukcija i kraj naracije

U knjizi “Što je umjetnost”, Arthur Danto analizira *Brillo kutije Andyja Warhola iz 1964.*

Niz skulptura koje su replicirale Brillo kutije za deterdžent, identične onima koje se nalaze u supermarketima. Te su kutije u biti bile identične komercijalnom proizvodu, osim konteksta u kojem su bile izložene: umjetnička galerija.

Za Dantoa, povijest umjetnosti, shvaćena kao progresivna pripovijest u kojoj jedan umjetnički pokret slijedi drugi, došla je kraju. To nije značilo kraj umjetničke produkcije, već kraj jedinstvenog narativa koji je do tog trenutka dominirao zapadnom umjetnošću.

Radikalna gesta redukcije dovela je do otvorenosti i pluraliteta umjetničkih mogućnosti, gdje je bilo što moglo biti umjetnost, samo da je kao takva interpretirana, odnosno u svoj kontekst u koji je postavljena temeljem suštinske konceptualne i interpretativne razlike.

Umjetnik, kao u slučaju Warhola, više ne stvara djela koja nužno moraju biti lijepa ili stilski inovativna, već djela koja postavljaju pitanja, koja komentiraju kulturu i koja izazivaju konvencije o tome što se može smatrati umjetnošću.

Warhol u ovom slučaju utjelovljuje tu novu figuru umjetnika, koji se ne ograničava na stvaranje već i na tumačenje i redefiniranje granica umjetnosti.



Niz plinskih cilindara helija koji su ovdje prikazani, primjer je ove redukcije/transformacije. Zaključno, ovdje izloženi umjetnički objekti nemaju funkciju pripadnosti umjetnosti ili ne-umjetnosti, već su jednostavno izraz koncepta, interpretacije i istraživanja kreativnog čina, kao stanja napuštenosti.

Ovo me istraživanje navodi na ispitivanje predmeta i njegove funkcije s gledišta odnosa s javnošću.

Lacanovski Subjekt – Objekt

Ovaj odnos između artefakata i gledatelja uključuje dublji sloj temeljen na želji (*desire*).

Nadasve, radovi u kojima se koriste pumpe i balon imaju određeni eksplicitni stupanj seksualnog užitka namijenjenog popunjavanju fantazmatskog nedostatka i *Drugosti*.

Za Lacana, subjekt nije autonoman ili potpuno svjestan entitet. Umjesto toga, proizvod je jezičnih i simboličkih struktura u koje je uronjen. Lacan definira subjekt kao "*subjekt nesvjesnog*", sugerirajući da su subjektov identitet i želja duboko pod utjecajem nesvjesnih sila. Lacanovski subjekt je "*podijeljen*" (*sujet barré*), često predstavljen simbolom "\$". Ova podjela između svjesnog subjekta i nesvjesnog odražava unutarnji lom uzrokovan ulaskom u jezik i posljedičnim gubitkom izravnog pristupa vlastitim *nesvjesnim željama*.

Koncept "*objekta a*" (*petit object a*) kao onoga što izaziva želju. Nije riječ o konkretnom objektu, već o fantazmatskom objektu koji predstavlja "*ostatak*" ili reziduu izvornog odnosa između subjekta i svijeta. Taj objekt a je ono što subjekt percipira kao nedostajuće i što on neprestano pokušava dobiti.

Objekt "a" usko je povezan sa željom subjekta. Nikada nije istinski dostižan ili definiran jer predstavlja strukturalni nedostatak unutar ljudskog iskustva. Svaki put kad se čini da se subjekt približava ovom objektu, on se pomiče, nastavljajući ciklus želje. Želja nastaje iz nedostatka, koji nije samo odsutnost nečega konkretnog, već strukturalni nedostatak svojstven ljudskom stanju nakon ulaska u jezik i simboličko.

Zbog izvorne odvojenosti između subjekta i označitelja, pojedinac osjeća "*nedostatak Bića*".

Budući da je objekt želje (objekt a) u osnovi iluzoran i nedostižan, čak se i nedostatak nikada ne može ispuniti. Dakle, unatrag, nikad popunivi nedostatak objekta definiran je samim subjektom koji ostaje podijeljen i fragmentiran.

Transformacijom komercijalnih objekata u artefakte želimo stvoriti novi specifični *Saussurovski označitelj*, koji određuje ideju određenog značenja. Potonji se konstruira samo zahvaljujući odnosu označitelja: "*ciklički lanac označitelja*".

Identitet i želja subjekta konstituiraju se kroz jezik, a sam subjekt je učinak označiteljskog lanca. Subjekt nema izravan pristup vlastitoj biti ili želji, već je uvijek posredovan i fragmentiran označiteljem.

Prijelaz moći označitelja na subjekt, označeno i nedostatak objekta ono je što postavlja različite, ali komplementarne teorije Lacana i Agambena.

Za Lacana, označitelj strukturira nesvjesno i želju subjekta, vršeći temeljnu psihičku moć.

Agamben, iako se ne usredotočuje na označitelja u strogom smislu, naglašava kako su jezik i govor oruđa pomoću kojih se vrši politička i pravna moć, posebice u odlučivanju tko je uključen ili isključen iz zaštite zakona.

Lacanova subjekt podijeljen je i fragmentiran značenjem, dok se kod Agambena subjekt može svesti na goli život kroz vršenje suverene moći.

U oba slučaja moć (i ona označitelja i ona suverena) definira granice i uvjete postojanja subjekta. Označitelj koji prepoznaje i identificira subjekt također implicira gubitak i nedostatak. Isti nedostatak inkluzivnog isključenja agambenovskog *izvanrednog stanja*.

Općenito, za oboje jezik i simboličke strukture imaju temeljnu moć nad životom. Oba mislioca nude nam alate za razumijevanje kako dinamika moći, psihička i politička, duboko oblikuje ljudsko iskustvo.

U tom smislu, "*zvuk tišine*" može se tumačiti kao novi označitelj koji predstavlja nedostatak za Lacana i kao oblik otpora u stanju napuštenosti prema suverenoj moći za Agambena.

Jedna od svrha ovog diplomskog rada je istaknuti odnose koji postoje zahvaljujući ovim konceptima i toj dinamici, generatorima ponavljajućih i vrtložnih ciklusa.

Relacijski esteticizam

“Razmišljanje se javlja u ustima”, Tristan Tzara.

S francuskim likovnim kritičarem i kustosom Nicolasom Bourriaudom otvaram se objašnjenju relacijske estetike koja autora u određenom smislu stavlja u pozadinu fenomena u galeriji.

U ovoj vrsti esteticizma autor nema točno unaprijed postavljenu ideju o tome što će se događati u okviru izložbe, već ima za cilj stvoriti situacije i prostore u kojima je i sam promatrač dio djela. *„Kada je umjetničko djelo uspješno, ono uvijek teži dalje od svoje jednostavne prisutnosti u prostoru; otvara se dijalogu, raspravi, onom obliku međuljudskog pregovaranja koji Marcel Duchamp naziva "koeficijentom umjetnosti", vremenskim procesom koji se odvija ovdje i sada”.*

Na primjer, umjetnik Felix Gonzalez-Torres, iako nije uvijek isključivo kategoriziran kao relacijski umjetnik, poziva javnost da aktivno sudjeluje u mnogim njegovim radovima, kao u slučaju njegovih hrpa slatkiša koje posjetitelji mogu uzeti i pojesti. U tom kontekstu, pozivam javnost, promatrača, na interakciju s artefaktima kako bi izrazio i potaknuo odnos koji postoji između moći i moći ne. Ukratko, čin otpora.

Sam objekt je mrtav ako nije pokrenut činom u trenutku. Gledatelj i artefakt dijalogiziraju s Lacanovom strukturaliziranom teorijom odnosa "subjekt - objekt".

Pozivajući se na primjer na *"One minute sculptures"* Erica Wurma, tradicionalna definicija skulpture dovedena je u pitanje. Umjetnička priroda ovih instalacija je efemerna i performativna. Gledatelji postaju aktivni sudionici, pridonoseći stvaranju djela kroz i samo svojom interakcijom s objektima.

U tom su smislu ovdje prezentirani radovi u biti pronađeni objekti bez aure, ako nisu aktivirani performativnim djelovanjem javnosti.

Drugi važan aspekt je slučajnost i neodređenost samog rada.

Autor prihvaća činjenicu nepredvidivosti, prihvaća da nešto možda i ne funkcionira kako treba, ali se ne susteže od umjetničkog stvaranja. Upravo ta nepredvidivost uvjetovana odnosom gledatelja daje i oblikuje drugačiju generativnu perspektivu umjetničkog objekta.

Još jednom se vraća "moć ne" u svojstvu prihvaćanja neodređenog. Prazni se kada se dogodi "čin" i puni kad čin nije dovršen.

Igra između tih sila je ono "između" koje pokušavam iznijeti na vidjelo. Primjerice, Duchampov proizvoljni *rendez - vous d'art* ili "Slučajni prolaznik" Brace Dimitrijevića najbolje predstavljaju taj neiskazani potencijal i onaj određeni stupanj slučajnosti koji je autoru dobrodošao i koji djelo prikazuje kao živi subjekt.

Pokretačka snaga ovih susreta s javnošću, pa i u slučaju mog projekta, u biti je komponenta "igre", da je ne brkamo sa šalom. Kako kaže glumac Carmelo Bene: "u igri nema pogrešnog razumijevanja mita". Dijete je instinktivno vođeno stvaranju igre, ne kao duha koji skriva izvjesnu i neodređenu moralnost, već kao istinitu drugu stvarnost.

Isti taj *ničeanski "ubermenschen"* nadilazi samog sebe polazeći i težeći upravo igri djetinjstva. Zapravo, on odbacuje lažnost šale za odrasle.

Glumac, prema Beneu, mora "nestati" na pozornici, zanijekati vlastiti individualni identitet da bi postao čisti nositelj jezika, zvuka i ritma. Ova "igra" otkazivanja dekonstruira kazališni tekst fokusirajući se na ono što je iza jezika: zvuk.

Kasnije u radu opisat ću ovdje predloženu "čujnu tišinu", točnije ukidanje naracije. Ono što se ovdje predlaže nije isključivanje zvuka u ovom smislu, već fokusiranje dublje razine istog, kroz čin dekonstrukcije. Čin osluškivanja "nečujnog" zapravo je čin stvaranja drugačije stvarnosti u kojoj je značenje podređeno osjetilnom i zvučnom učinku *ne-zvuka*.

Vraćajući se relacionizmu, ove izložene umjetničke forme koje inkorporiraju gledatelja kao sastavni dio samog djela, žele istaknuti ono što se gubi u suvremenosti kroz jednostavan estetski konzumerizam. Oni su primjer i manifestacija moći - ne i kritički odgovor na individualizam i otuđenost kapitalističkog društva.

Ovi oblici društvenosti nemaju za cilj postati umjetnost s velikim "U", već žele ponuditi alternativu modelima potrošnje i natjecanja koji uključuju alijenacija misli.

Ovi mehanički predmeti, koji možda samo oku ostavljaju ugodan, ali prije svega varljiv dojam, proizvedeni su "najbolje moguće" u nekoliko dana.

Upravo stoga, oni dekonstruiraju paradigmu kontemplacije i autoreferencijalnosti, fokusirajući se na relacijsku temporalnu gestu.

Izrada rada

Opis artefakata

U ovom poglavlju neću se usredotočiti na formalni opis pojedinog artefakta, već ću pokušati objasniti posebne karakteristike koje određuju njihovo funkcioniranje.

"*Potencijal*" je rad koji je prethodio ovom istraživanju, ali imao sam ga potrebu izložiti jer je on temelj cijele rasprave ove izložbe.

Različiti dijelovi su pojašnjenje čina kroz neki *techne* (na starogrčkom τέχνη, praktična i duhovna sposobnost). Svaki pojedinac-glumac izražava svoju posebnu tehniku, da je ne izrazi u potpunosti. Tako trkač spreman za trčanje ne trči, glazbenik spreman za sviranje ne svira, kafkijanski vratar ne djeluje na "okačena" vrata i tako dalje.

Poput Barthlebyja, pisara s Wall Streeta koji na stvari odgovara s "*Radije ne bih*", tako i likovi koji slijede jedan za drugim čine gestu pasivnog i istodobno aktivnog otpora, koji odbija sudjelovanje istih.

Prijedimo na artefakte.

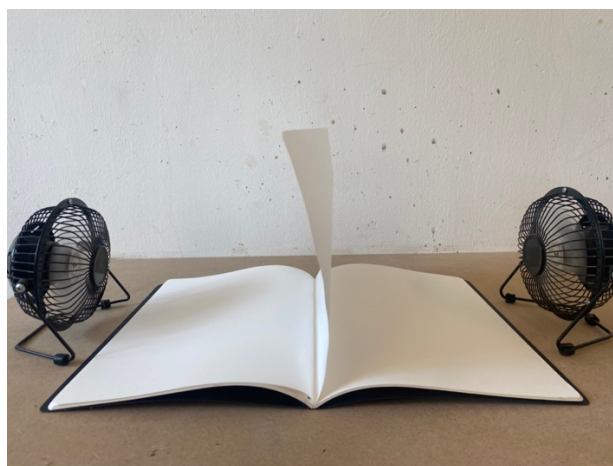
Svaki objekt temelji se na kompresiji zraka. Gotovo uvijek se sastoje od pumpe koja gura sadržani vakuum prema van. Pritisak uzrokuje određenu količinu napetosti na temelju čina izvođača.

U demokratskom sustavu, kompresija zraka je u biti i nametnuti zakon i nasilje koje ga izbjegava i potvrđuje. Baloni se tada pune sadržajem koji može biti osjetilni sadržaj geste ili želja za nedostatkom. Sadržaj svoju funkciju obavlja u neodređenom i neposrednom prostoru i vremenu. Kao organizator događanja odolijeva sili i odnosi se prema suverenu.

Fluidni sadržaj, mijenjajući svoju kognitivnu dimenziju ovisno o vanjskim događajima, stupa u interakciju s prostorom. Poput Kapoorovog Leviathana, ispunjava prazninu, a ostaje ispražnjena lešina. Sadržaj se tiranskom snagom nameće ograničenom prostoru (kontekstu). Onda se odjednom isprazni, ostavljajući kiselkast okus u očima javnosti.

Poput oblaka ivanjskog ljeta, koji se pune i prazne, *"ostavljaju nam samo želju za kišom"* (pjesma "Oblaci", kantautora Fabrizio De Andrèa).

Želja za nedostatkom stoga je uvijek prisutna u ovim predmetima. Ona je u interakciji s gledateljem i odražava se u njemu. Pozivajući se na Heideggerovu misao, kroz tu svijest o odsutnosti i nesavršenosti, objekt, odnosno subjekt, postaje autentičan.



Rad pod naslovom *Beetwen*, može se tumačiti kao prikaz Angelusa Novusa našeg vremena. S tim u vezi želim vas podsjetiti o čemu govorimo.

Kleeova slika prikazuje anđela stiliziranih crta lica, širom otvorenih očiju, raširenih krila i stopala koja kao da su spremna poletjeti. Unatoč prividnom pomicanju krila, anđeo kao da visi, gotovo nepokretan, u stanju napetosti. Benjamin tumači ovog anđela kao *"Anđela povijesti"* u svojoj devetoj tezi o filozofiji povijesti.

Filozof vidi anđela kao lik koji s užasom i užasnut gleda u prošlost.

Benjamin opisuje scenu ovim riječima:

"Postoji Kleeova slika pod nazivom Angelus Novus. Na njoj možete vidjeti anđela koji se čini da će se udaljiti od nečega na što je fiksiran. Oči su mu širom otvorene, usta otvorena, a krila raširena. Anđeo Povijest mora imati ovaj aspekt. Tamo gdje opažamo lanac događaja, on vidi jednu katastrofu koja gomila ruševine i baca ih pred njegove noge uhvatio se u svoja krila i neodoljivo ga gura prema budućnosti, kojoj je okrenut leđima, dok se hrpa ruševina diže pred njom u nebesku oluju."

Za Benjamina, anđela gura naprijed "oluja" napretka, koncept na koji on gleda duboko negativno. Ova oluja je nezaustavljiva i tjera anđela da napreduje prema budućnosti, unatoč njegovoj želji da zaustavi i popravi ruševine nagomilane tijekom povijesti.

Benjamin kritizira linearnu i optimističku koncepciju povijesti, u kojoj se svaki događaj vidi kao korak prema napretku i poboljšanju. Anđeo povijesti nemoćan je pred tim procesom;

vučen je naprijed, prisiljen promatrati gomilanje ruševina bez mogućnosti intervenirati.

Dvije ventilatori raspoređeni sa strane prazne bilježnice. Promatrač je pozvan da njima upravlja na takav način da stranica ostane lebdjeti i visjeti u tom području, postajući okomita.

U mojoj umjetničkoj knjizi ništa nije napisano i ništa nije urađeno. Između labilne granice (lebdećeg lista) postoji stalna izmjena potencijala i nepotencijala... što je temelj mog umjetničkog rada.



U *Gewaltovom djelu*, međutim, nalazimo ventilator pričvršćenu na balon. Snaga peraja ventilatora narušena je težinom balona koji se zbog inercije ne može okretati kako bi trebao. Balon bi, s druge strane, želio dosegnuti visinu veću od tla, ali je prisiljen okretati se oko ventilatora beskonačno, jedva dodirujući pod. Ovo se djelo više od drugih može usporediti s onom zagonetnom riječi Gewalt koja u sebi zadržava dvostruko značenje *moći i nasilja*.



U sljedećem radu pod naslovom "*Okolo*", jer je to tura oko postament (sinonim za suverenost, uzvišenost i moć), koristim kao i uvijek pumpu, balon i novi element, *bič*. Dva drvena daske spojene šarkom često se koriste u orkestru za proizvodnju zvuka biča. Inspirirajući se ovom reminiscencijom, učinilo se prikladnim ovaj zvuk povezati sa suverenom - krotiteljem, simbolom moći. Očito, kao u gotovo svim djelima, bič neće moći proizvesti svoj određeni zvuk zbog umetnutog balona, sadržaj.



Dvije drvene daske koje pumpaju koncipirane su kao odjevni predmet. Moraju se nositi.

Promatrač, koji je jednom obukao strukturu i pokazuje crte slične kiborgu, uronjen je u zbunjujući sustav cijevi... *gotovo rizomatskih*.

Pumpice se mogu postaviti s prednje ili stražnje strane. Svrha "odjeće" je povezati se s prostorom i/ili s drugim pojedincem. Kod podražaja umora i iscrpljenosti preporučam da se određenom snagom naslonite na zid kako bi pumpe mogle izvršiti svoju zadaću.

Druga mogućnost je pokušaj zagrljaja s drugom osobom.



Predmet koji drži..lakat, glavu ili bilo koji drugi dio tijela je nepokretna kada je otvor cijevi zatvoren. Naprotiv, iznenada se ispuhuje kada se pusti zrak, stvarajući burleskni zvuk.



Maniristički kontrapost koji tvore dva ventilatora u krhkom kontaktu je paradoks koji pratim u ovoj tezi. Aktiviranjem poluge ventilatora, drugi priključeni se okreće unatrag. Cijev povezuje dva sustava. Ono nema nikakvu funkciju, osim iscrtavanja manirističke spirale koja može pronaći sličnosti sa segmentom DNK, u kojem su sadržane upute apsurdna.



Prijedlog skulpture u javnom prostoru rezultat je ovog istraživanja o fenomenu pritiska i napetosti pravnog sustava. Kao što smo vidjeli s gornjim teorijama, da bi pravni sustav funkcionirao, mora tolerirati određenu količinu nasilja i subverzije.

U ovom sam diskurs našao ventil za rasterećenje bojlera kao simbol *mesijanskog spasenja* i ravnoteže koja teži harmoniji. Ventil za rasterećenje ili sigurnosni ventil u boileru bitna je komponenta za održavanje sigurnosti sustava.

Ovaj ventil ima zadaću ispuštati višak tlaka koji se nakuplja unutar kotla kada prijede unaprijed definirane sigurnosne razine, čime se izbjegavaju potencijalna oštećenja ili opasne situacije, poput eksplozije kotla.

Na ovom mjestu predlažem *deponirati* (postaviti i spustiti istovremeno) konjanički spomenik na središnjem zagrebačkom trgu, simbol zajedništva i otpora, i zamijeniti ga ovdje izloženim ventilom.

Ostali elementi, u skladu s već opisanim, zamišljeni su za tumačenje opadanja potencijala i njegove beskrajne snage.

U biti ti primordijalni objekti povezuju stoičku moć i epikurejski čin.

Ovu seriju artefakata vidim kao jedinstveno komunikativno tijelo koje, ako se može definirati kao ambijentalna instalacija, stvara spektakularan učinak. Debordova predstava, ali i barokna

gesta koja proizlazi iz njemačke opere. Mnogi od nadrealista bili su inspirirani ovim konceptom baroknog djela kao početka poetike apsurdna. Podsjećaju ga i Benjamin i Agamben u svojim raspravama, tumačeći barok kao gestu fikcije i prolaznos.

Promatranje iznimnog javnog prostora



Čežnjivom potragom za izvanrednim stanjem bio sam ponukan identificirati njegov simulakrum u javnom prostoru.

Moj je problem bio vizualizirati ovo područje izuzetaka, nasilja, napuštenosti i stvaranja, a ne samo teoretizirati ga kao fenomen.

Postoji mjesto u Zagrebu, naizgled nevidljivo, koje komunicira s hrvatskom institucijom umjetnika i prolaznika.

Pojam "*cestovni otok*" odnosi se na strukturni i urbanistički element dizajna koji se koristi za upravljanje i odvajanje toka cestovnog prometa. Općenito, prometni otok je sastavnica cestovne infrastrukture namijenjena poboljšanju sigurnosti i učinkovitosti prometa.

Naime, ovaj prometni otok je neinvazivan teritorij, jer nema arhitektonskih barijera, ali svejedno nameće svoju snagu urbano-cestovnom sustavu.

Ovo *izvanredno stanje* koje stvara i čuva pravilo iznimno je osjetljivo kada se doživi.

Moj prijedlog je zapravo okupacija teritorija na neodređeno vrijeme.

Polazeći od svog iskustva okupacije teritorija (na otočiću sam ostao oko dva sata) iznosim neke analitičke karakteristike.

Uz Zvonimirovu ulicu koja dopire do Đamije, ovaj teritorij je vrlo velik i ne graniči s parkirnim mjestima, za razliku od ostalih susjednih prometnih otoka. U prometnom otoku Ročkoga prostor je odmjereniiji, osjećaj disperzije i dezorijentacije nije toliko naglašen jer nema monumentalne vizure HDLU-a, a tu je i neposredan parking koji ima funkciju sigurnog utočišta.

U Zvonimirovom prometnom otoku “*goli život*” se uočava na snažniji način, jer se osjeća promatranjem sa svih strana (automobili, tramvaji, prolaznici).

Ulaskom u dio od Đamije osjećaj je stresa i dezorijentiranosti: tramvaj dolazi ravno ispred vas i odmah želite doći do pješačkog prijelaza.

Od Zvonimirove do Đamije središnja točka prometnog otoka je *pasivna*: nikoga ne zanima vaša prisutnost. Čim se približite cesti prema Đamiji, područje postaje *aktivno*: automobili prestaju iščekivati vaš prolazak.

Određeni teritorij postaje rasterećeni ventil cestovnog sustava i snaga (*gewalt*) se čuva.

Naprotiv, prema empirijskim iskustvima, stajanjem na pješačkom prijelazu ruši se pravilo (svi automobili su prisiljeni stati) i dugoročno se stvara novi sistemski poredak.

U tom smislu pojedini nevidljivi teritorij postaje stvaran, statičan i pasivan spomenik koji istodobno podsjeća na transcendenciju suprematizma, transformirajući urbani prostor u Maljevičevo djelo.

Sisto Re



Armija od terakote jedno je od najvažnijih arheoloških otkrića 20. stoljeća. Riječ je o skupu kipova vojnika, konja i bojnih kola od terakote smještenih u mauzoleju prvog kineskog cara Qin Shi Huanga i izgrađenih između 246. i 206. pr. C.. Ova simbolična vojska bila je predodređena da služi caru u zagrobnom životu. Postoje dvije hipoteze o njegovoj konstrukciji. Najrašireniji je da je car želio dominirati dvama svjetovima, svijetom živih i svijetom umrlih, a za to mu je bila potrebna velika vojska. Drugi umjesto toga istražuje mogućnost da je car vjerovao da je nakon njegove zemaljske smrti i nakon što je napustio ovaj svijet, postojao drugi svijet i da će se, kad se probudi, naći sam.

Ova globalna kulturna ikona često se koristi kao simbol autoritarne moći, kako u povijesnom kontekstu vladavine Qin Shi Huanga tako i kao metafora za moderne režime. Suvremeni umjetnici iskorištavaju ovaj simbol kako bi kritizirali državnu kontrolu i političku represiju. U tom kontekstu želio sam vojsku lišiti njenih figurativnih obilježja, fokusirajući se na medij kojim je napravljena: *glinu*.

Junak kojeg vidite zapravo je u cijelosti izgrađen od gline tehnikom "*colombino*" (drevna tehnika koja se sastoji u stvaranju užeta od gline koji se zatim smota u nekoliko slojeva kako bi se oblikovala vaza. Nakon toga se površine zaglađuju i vaza stavljena u pećnicu).

U području kiparstva, glina kao element u činu stvaranja je možda *najinstinktivniji*.

Unatoč njegovoj lakoći i spontanosti u radu, fokusirao sam se na njegove prolazne karakteristike. Kada su površine vrlo tanke i želite imati visoku konstrukciju, one ne mogu podnijeti vlastitu težinu i ruše se.

Polazeći od ovog principa namjerno sam modelirao počevši odozdo prema gore čekajući reakciju neuspjeha i kolapsa. Najvidljivije spuštanje je u visini nogu. Nakon što sam prepoznao tu činjenicu, s duhom otpornosti pokušao sam izraziti potencijal koliko god sam mogao. Figura je sastavljena od četiri segmenta upravo zbog teškoće dobivanja stabilne strukture. Torzo, ako se i ne vidi, na primjer, kolabirao je tri puta, dio zdjelica tjela dva puta, a je glava, dok sam je modelirao i još nije bila dovršena, kolabirala tijekom noći i pala na pod. Sljedeće jutro sam ga vratio i shvatio da je izašao sličan *Krležin portret*. Prisjećajući se njegovih drama, kao što su "Golgota" i "Leopoldova", njegovo me lice dovodi u bliski kontakt s dinamikom koju je istraživao u vezi s moći i korupcijom.

Nemoćna potencijalnost ostvaruje se upravo ovim procesom "*procesualnog rada*". Još traje i neodređeno do trenutka pečenja.

Drugi značajan aspekt je onaj same stvari. Mekoća i krhkost gline pretvara se u kamen. U tom smislu ta fluidnost tijela, podvrgnuta nasilju geste, dugoročno ostaje u fazi obilja i potom se potpuno učvrsti. Kad je tijelo podvrgnuto kuhanju, ono može samo prihvatiti svoje stanje ili eksplodirati, generirajući tako novi "*pravni sustav*". Ovaj faktor će ovisiti o čistoći materije (*korumpiranost režima*), o odsutnosti zraka ili vode tijekom faze izgradnje (*mitsko nasilje*). Sučeljavanje tehnologije s ovim teorijskim filozofskim temama nije manje važno od uspjeha ili neuspjeha djela, već naprotiv, one prevladavaju i nadilaze samo djelo.

Što se tiče poze, ideja je bila da je tijelo samo sebi svrha. Otporan, ali ne i hrabar. Slab u svojoj "slabašnoj gesti", ali stoji. Sveden na ono što ga je proizvelo: samu glinu.

Ova posljednja točka može biti neskladna i nedosljedna jer sam kao autor ipak djelovao na modeliranju. No, ostaje činjenica da se u potrazi za snagom *ne-a* između geste i artefakta pavela prava borba.

Na ikonografskoj razini mogu ga usporediti s mitom o *Sizifu* (Albert Camus), sretnom što uvijek nalazi svoj teret kao svoje prokletstvo. Kamen koji je Sizif otkotrljao, ističe Michel Serres, naši su pradavni prethodnici i naše ukupno potomstvo, tj. , čovjek. U njemu, čuvaru smrti i života, leže arhaična sjemena budućnosti, možda ona koja nas vraćaju u daleku prošlost, pomalo poput angelusa novoga Waltera Benjamina u vječnoj suspenziji.

Polazeći od ove pretpostavke, nije pretjerano ako se ovaj lik doživljava kao promatrač ovdje izloženih stohastičkih elemenata koji ga okružuju. I on je u dubokoj interakciji s gledateljem. On traži i čezne za interakcijom s promatračem.

Pozivajući se na W. J. T Mitchella (*kniga: što žele slike?*), kada subjekt gleda umjetničko djelo, u ovom slučaju *Re-sisto*, ono što vidi nije samo sam objekt, već "obojena" slika iz njegovog želje i očekivanja. Taj je proces dinamičan, u kojem slika (u našem slučaju figura) "poziva" subjekta da je dovrši vlastitom željom, stvarajući tako dijalog između djela i promatrača. Konkretno djelo ima intrinzičnu želju da bude dovršeno i ostvareno kroz pogled drugoga. Mitchell naglašava da je želja slike povezana s njezinom intrinzičnom nedovršenosti. Slika, koliko god bila dovršena, uvijek je otvorena novim interpretacijama i značenjima koja se razvijaju kroz interakciju s promatračem. Ova nedovršenost potiče želju subjekta, koji se osjeća potaknut da popuni interpretativne praznine, da djelu da smisao.

Lacanova duh subjekta se stoga ispunjava samo kroz nedovršenost objekt-subjekta i odnos između djela i promatrača. Skulpturalna figura, kao živo tijelo, ima tu osjetljivu neposrednost između želje i subjekta, mnogo više pojačanu od slike. Kada skulptura predstavlja ljudsko

tijelo, postoji prirodna tendencija da promatrač u njoj prepozna nešto poznato. Taj *mimesis*, odnosno oponašanje stvarnosti, omogućuje promatraču da na nju projicira vlastiti tjelesni identitet. Skulptura postaje svojevrsno zrcalo u kojem promatrač prepoznaje vlastiti oblik i držanje. Sličnost između skulpture i tijela promatrača također može dovesti do razmišljanja o razlikama. Ova razlika naglašava ljudsko stanje, ističući krhkost i smrtnost ljudskog bića u usporedbi s "vječnošću" skulpture. Zbog neizvjesnosti načina realizacije dovodi se u pitanje i ta "trajnost".

Ne isključujem hipotezu da sirova glina ostaje takva, odnosno privatizirana fazom pečenja.

Ta želja stoga nije jednosmjerna, već se razvija u kontinuiranom dijalogu između slike i promatrača, u kojem oba sudionika projiciraju, promišljaju i stvaraju značenje. U Mitchellovoj analizi želja stoga postaje ključ za razumijevanje ne samo umjetnosti, već i same dinamike ljudske percepcije i interpretacije.

Još jedan značajan aspekt ovog *antijunaka* je njegovo tijelo poput školjke.

Zapravo, figura je iznutra potpuno prazna i zvoni kao *zvono*, samo da je kuhana naravno. Ova ispražnjena i fragmentirana figura, kao "*spomenik*" *odsutnosti*, odražava onaj osjećaj napuštenosti koji je prethodno objašnjen.

Međutim, praznina, odsutnost koja karakterizira ovu figuru nije nužno negativan aspekt.

Kao što smo vidjeli s kritikama zapadnjačke biopolitike koje su iznijeli neki eminentni filozofi, ta je odsutnost uvijek sinonim za novi početak. *U istočnjačkoj filozofiji, međutim, praznina je postavljena na postament. Često se vidi kao prostor potencijala i transformacije.*

Tijelo kao prazno prtljažnik može se tumačiti ne samo kao odsutnost, već kao prostor koji čeka da bude ispunjen, oblik koji može prihvatiti nova iskustva, značenja ili energije.

Da ne odem predaleko, ne mogu ne spomenuti *Grupu Gorgona* koja je odsutnost i ideju apsurdna učinila svojim vjerom.

Moja duboka želja kao gledatelja koji promatra Re-sisto bila bi razmotati, otvoriti glineno tijelo i unutra pronaći Kožarićev otisak.

Ime Re - sisto potječe od glagola "resistere" koji je etimološki konstruiran od "sistere" (ostati stojeći). "Re" umjesto toga na talijanskom znači kralj.

Stoga mi se činilo ispravnim da ova figura predstavlja *suverenog kralja i homo sacera* u isto vrijeme. Kroz svoje stanje prepuštenosti golom životu, on se opire isključivanju iz vlasti Schmittovog paradoksa.

U *Trauerspielu*, Benjamin primjećuje da se, za razliku od klasične tragedije, gdje su junaci plemenite osobe koje se s veličinom duše suočavaju sa sudbinom, *barokna drama* usredotočuje na likove koji su često slabi, pokvareni ili melankolični.

Nema prave katarze, već gomilanja boli i patnje bez iskupljenja. Suveren nije tragični heroj, već prije patetična i često tiranska figura, čija smrt ne predstavlja toliko neizbježnu sudbinu koliko kolaps sada dekadentnog svijeta.

Junak Benjaminove barokne drame isti je glumac o kojem govori Agamben.

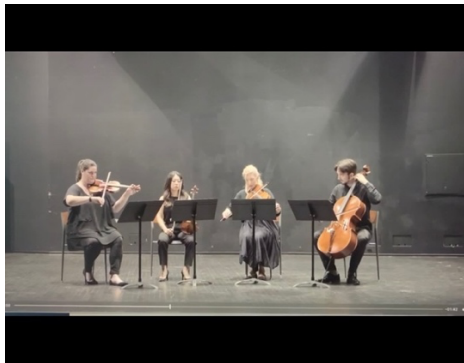
Glumac nema fiksni identitet; nego igra različite uloge, pokazujući mnogostrukost života. To odražava koncepciju ljudskog života pod suverenom vlašću, gdje je identitet pojedinca fluidan i kontinuirano pregovaran unutar sustava *biopolitičke kontrole*.

Poput "homo sacera" (*U rimskom pravu homo sacer je bila osoba koja je zbog počinjenog teškog zločina bila protjerana iz zajednice. Ta je osoba bila u paradoksalnoj poziciji: mogao ju je ubiti bilo tko, a da se taj čin ne smatra ubojstvom, ali nije mogla biti žrtvovana u vjerskom ritualu. Dakle, on je bio lik isključen i iz zaštite građanskih zakona i iz sakralne sfere.*), glumac je suspendiran između uključivanja i isključivanja. Njegov "goli život" uključen je u pravno-politički poredak upravo njegovim isključenjem. Ova dinamika uključivanja isključivanjem ključna je za razumijevanje načina na koji funkcionira suverena moć. Glumac, primjerice *Carmelo Bene* par excellence, nije samo tumač uloga na pozornici,

već predstavlja "dekonstruirano" ljudsko biće svedeno na "goli život" pod kontrolom suverene moći.

Sama njegova egzistencija postaje "*uprizorenje*" ljudske ranjivosti u kontekstu biopolitike, gdje je pojedinac uvijek u središtu političke i pravne drame...iste one koja se ogleda u njemačkoj baroknoj drami.

Opis zvučnih djela



4'33'' je glazbena skladba koju je napisao američki skladatelj John Cage 1952. Skladba je podijeljena u tri stavka, od kojih je svaki u rukopisu označen riječju "*Tacet*" (što znači "ne sviraj"). Tijekom izvedbe glazbenici ne proizvode namjerne zvukove tijekom cijelog djela, no tempo je strogo kontroliran, a izvođač naznačuje početak i kraj svakog stavka skladatelj je želio upravo suprotno, odnosno osloboditi se naracije i uključiti svaki "slučajni" zvuk iz publike i izvana koji bi se mogao smatrati glazbenim.

Skladba se često opisuje kao djelo "*tišine*", ali ovakva interpretacija ne zahvaća u potpunosti konceptualnu dubinu djela.

Izraz praznine za J. Cagea je "*djelo koje nema početka, nema međudijelova, nema kraja, i lišeno je žarišnih točaka*". Za Cagea, stvaranje "mentalne praznine", odvajanje od ega i

njegovih namjera, odvajanje od sebe, predstavlja potrebnu vježbu za susret s tišinom. Ali tišina nije ništa drugo nego naziv buke, neograničenog, neprekidnog beskonačnog suživota zvučnih mnogostrukosti.

Na primjeru Cagea možemo se prisjetiti Dantoa s njegovim konceptom "*otvorene umjetnosti*". Ako stoga možemo prihvatiti Wahrolove Brillo Boxes, nerazlučive od originala kao koncept otvorene umjetnosti, samo ako se djelo sastoji od tijela i značenja, isto vrijedi i za 4'33''''.

Ovdje izloženi video rad "*Preludij, od 443 do 433*" eksplicitno se odnosi na Cageov rad. Kvartet koji ugađa instrumente preko ton A (443Hz) u biti predstavlja preludij Cageovoj skladbi. Slučajnost koja se stvara ekstempore ista je ona koja se odražava u igri između moći i moći ne. Naime, glazbenici ugađaju svoje instrumente pripremajući se za koncert, ali koncert kao takav nikada neće biti izveden. Za razliku od Cageova djela koje ima definirano glazbeno vrijeme izvođenja, preludij prikazan kao u Wagnerovom Tristanu i Izoldi može se izvoditi beskonačno. Zapravo, ovdje je izložen samo dio toga.

Naprotiv, snimka "*čujne tišine*" rezultat je procesa pritiska i napetosti.

Ovdje sam, naime, odlučio sakupiti sve snimke koncerata glazbene sezone mog orkestra (Zagrebačke filharmonije) i uzeti samo onaj dio zvuka koji me zanimao.

U biti, eliminiirajući sav narativni zvučni dio koncerata i zvuk završnog pljeska publike, dobio sam tišinu koja nastaje. Još jednom se fokusiram na koncept "*između*" koji ne može nastati ni iz čega, već iz znatnog *napora* izvedbe koji varira ovisno o samoj kompoziciji.

Mahlerova Deveta simfonija ili Pathétika Čajkovskog simfonija, koja završava *decrescendom* (fade out) više će utjecati na tišinu koja se čuje prije pljeska, za razliku od skladbe koja završava snažnim i energičnim finalom. Potvrđeno je da prolaznost i propadanje imaju veći utjecaj od regenerativne moći.

Zaključak

Istraživački proces proizašao iz razumijevanja odnosa između *moći činjenja i moći nečinjenja*, otvorio mi je nove perspektive o tome kako se ovi dijalozi mogu tumačiti, kako sa stajališta formalnog umjetničkog rada, tako i sa stajališta svakodnevnog života.

Analiza ovih složenih teza dovodi do iscrpljivanja sadržaja koji se regenerira.

S čuđenjem shvaćam da su diskurs usredotočen na potencijal, redukciju i Gewalt transcendentalna polja koja se uvijek obnavljaju, čak i posebice u današnje vrijeme.

Mnogo je istraživačkih prostora i praznina koje treba popuniti proizašlih iz paradoksalnih teza; stoga predlažem nastavak uranjanja kroz osjećaj prihvaćanja i aktivne napuštenost

Hvala.

Leonardo Losciale

Literatura:

Agamben, Giorgio.: Homo Sacer, prev. Mario Kopic; I. O. d. Hrvatska - Zagreb 2006

Agamben, Giorgio: Quel che resta di Auschwitz, Bollati Boringhieri, 1998 Torino

Arthur C. Danto: Che cos'è l'arte (What Art Is); Johan and Levi Ed. – Azzate (Va) 2014

Benjamin Walter: Angelus Novus – saggi e frammenti; Giulio Einaudi Ed., 2014 Torino

Benjamin Walter: L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, prev. G.

Schiavoni, Burrizzoli, Milano 2013

Bourriaud Nicolas: Estetica relazionale, prev. M. E. Giacomelli, Postmediabooks 2010

Milano

Budrillard Jean: Simulacra and Simulation, prev. Sheila faria glaser, Michigan1994

Camus Albert: Il mito di Sisifo, prev. Attilio Borelli; Giunti Ed. - 2017 Firenze

Deleuze Gilles: Differenza e ripetizione, prev. G. Guglielmi, Cortina Raffaello,1997 Milano

Deleuze Gilles and Félix Guattari: L'anti – Edipo, capitalismo e schizofrenia, prev.

Alessandro Fontana; Giulio Einaudi Ed., 2002 Torino

Foucault Michel: Le parole e le cose, rizzolilibri, 1967

Kafka Joseph: The Trial

Derrida Jacques: Al di là delle apparenze (interview with Antoine Spire), prev. Samantha

Maruzzella, Mimesi Ed., Milano 2010

Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve – Alain Bois, Benjamin h. d. buchloch: Art since 1900;

Thames and Hudson Ltd. 2004 UK

Groys Boris: Everybody is an artist; <https://www.youtube.com/watch?v=j3V3ToiEs1Q>

Groys Boris: on Making Yourself Into Art; <https://www.youtube.com/watch?v=MyAlf9I6SRI>

Lacan Jaques: Il seminario, libro VII, L'etica della psicoanalisi 1959 – 1960, prev. Maria

Delia Contri; Giulio Einaudi Ed., 2008 - Torino

Liotard J. F.: La condizione postmoderna, prev. Carlo Formenti; Feltrinelli Ed., 2018 –

Milano

Mitchell W. J. T.: What do pictures want?; the University of Chicago 2015 – USA

Melville Herman: Bartleby, Lo scrivano (una storia di Wall Street), L'Espresso – Garzanti)

Schmitt Carl: Teologia politica, Giuffrè Ed. 1992

Ostali izvori ekstrapolirani su iz tekstova, sažetaka i publikacija na webu i na

<https://www.academia.edu>