

Akademija Likovnih Umjetnosti Zagreb

student: Leonardo Losciale, IV g. kiparstvo  
kolegija: Suvremene Teorije

## **„переливать из пустого в порожнее“**

„prelijevati iz praznog u prazno“  
kratka analiza izvanrednog stanja

nositelj kolegija: prof. dr.scLeonida Kovač  
13.09.2022

Iskoristim ovaj slobodan prostor da malo presložim ideje ovog intenzivnog godišnjeg tečaja kroz dublju analizu motivacija, teorija i koncepata koji su mi pomogli i zbunili, ali koji su svakako bili izvori inspiracije za moja posljednja dva rada : "Potencijal" i "Opet ti" (možete ih vidjeti u prilogu). Ovo nije samoreferentna gesta, već samo slabašan govor „weak speech“ koji će ispuniti prvu stranicu i započeti moj „obrnuti kolaž“.

## **Potencijal**

*video instalacija*

*Mentor: Goran Škofić*

*Svirač citre čuva svoju mogućnost sviranja i kada ne svira, arhitekt svoju mogućnost gradnje i kada ne gradi. Zbog toga, dakle zato da mogućnost svagda ne iščezne posve u zbiljnosti, nego da ima vlastitu utemeljenost, potrebno je da ona može i ne prijeći u zbiljnost, da je konstitutivno mogućnost za ne [činiti ili biti], ili kako kaže Aristotel, da je i nemogućnost [adynamia].<sup>1</sup>*

*„Za istu stvar i s obzirom na istu stvar za svaku mogućnost opstoji i nemogućnost...to što je moguće biti, može i biti i ne biti: nešto isto je dakle mogućnost kako biti tako i ne biti” [tou autou kai kata to auto pasa dynamis adynamia...to dynaton endekhetai kai einai kai me einai]<sup>2</sup>*

*Agamben, G. Homo Sacer, str. 45, prev. Mario Kopic; I. O. d. Hrvatska - Zagreb 2006.  
Aristotel, Theta knjizi Metafizike 1046a, 32, 1050b, 10.*

## **Opet ti**

*160x160x260*

*metal, plastika, papir*

*Budućnost, shvaćena kao vječni povratak, oslobađa se od Predstavnik i, zahvaljujući ponavljanju, regenerira Razliku (Différence). Svaki trenutak je drugačiji i isti. Kao što identično potvrđuje razlike, tako se ponavljanje odnosi na neponovljivu posebnost. Dekonstrukcija hiperaktivnog dorskog modula podsjeća na mjeru suvremenog čovjeka.*

Čitajući Agambenov homo sacer, iznijet ću dio njegovog sadržaja koji će me pratiti kroz cijeli diskurs.

Čin stvaranja dopušten je zahvaljujući intrinzičnom potencijalu subjekta u trenutku djelovanja. U tom potencijalu postoji određeni „otpor“ (*resistance*) koji dopušta, apsurdno, sam čin stvaranja. Bolje objašnjeno: potencijal nečinjenja je sama kvaliteta koja identificira potencijal da se nešto učini; a mnogo je veći od iskazanog potencijala. Svirac lire će imati veći potencijal ako ne svira jer će se njegov potencijal za djelovanje nestati čim počne svirati. Svatko od nas može izraziti svoj ne-potencijal prema vlastitim tehnikama. Stoga je potencijal bitno definiran u svojoj mogućnosti da se ne iskoristi. Potencijal „ne-bića“ povezana je i odgovara onome što Agamben naziva „Sovereign Ban“.

To je izvanredno stanje, u kojem se zakon u stanju "napuštenosti" (abandon) primjenjuje neprimjenom. Ovaj koncept je pojašnjen Schmidtovim "paradoksom suverena". "Suveren je i unutar i izvan pravnog sustava". Ako je suveren onaj kojemu pravni sustav priznaje ovlast proglašiti izvanredno stanje i stoga suspendirati valjanost naredbe, onda je "on izvan normalno važećeg pravnog sustava, a ipak mu pripada, jer je nadležan odlučiti može li se ustav suspendirati u cijelosti" "Suveren je sfera u kojoj se može ubijati bez da se počini ubojstvo i bez da se žrtvuje.

To znači da su u ovom prostoru iznimke, stanovnici lišeni bilo kakvog političkog statusa, a suspendirani zakon se rekonstituira kroz uključivo isključenje. U konačnici, Agamben kaže da Aristotel postavlja paradigmatu zapadne politike. Ima namjeru ujediniti *zoé* (duboku bit života) s *biosom* (kvalificirani život koji ima početak i kraj), ali kako bi postigao taj cilj, djeluje pomoću nasilja dodijeljenog u izvanrednom stanju. Zapravo, u Foucaultovoj biopolitici, *zoé* je inkorporiran pomoću izvanrednog stanja koje se proširujući svoje granice (putem krvi i smrti) podudara s istim političkim prostorom.

U tom smislu, pretjerujući, možemo reći da je moć nevršenja, u svom apatičnom karakteru (kao što ćemo vidjeti kod Groysa), najuzvišeniji i najokrutniji čin u isto vrijeme, jer zbog posljedičnih proceduralnih sustava stvara uvjeti za nastanak prostora isključenja/inkluzije kao prostora iznimke, gdje je sve i doista sve dopušteno (odnosi se na Arendtovu Banalnost zla). Ova moć koja koči i imobilizira kretanje potencijala na koju Agamben upućuje citirajući Aristotela je otpor (u smislu "sisto", zaustaviti) ne znači da je to "moć nečinjenja" čak i ako može biti. S druge strane, stvaranje (*creazione*) je prerogativ oba potencijala.

Deleuzovski otpor koji se bori protiv apsolutne negacije kao što je simbolička smrt. Kao što smo vidjeli, "ne-potencijal", sa svojim subverzivnim i aporičnim karakterom, dvostruko je ambivalentan. Prvo, to je dio maksimalnog potencijala (koji sadrži i činjenje i nečinjenje), drugo, konvergira u dva suprotna smjera: prema izvanrednom stanju u kojem je sve dopušteno čak i smrt (homo sacer), i prema činu stvaranja kvalitetno i pomoću čina otpora. Na ovom terenu u kojem se ne-informacija shvaća kao izvor informacije (hegelijanska *bestimmte negacija*), u svom radu Potencijal navodim niz "vizualnih primjera" *technè* ("know-how") koji vode u izvanredno stanje. / isključenje / obustava. Factotum (kao stolar), Glazbenik, Fizičar/Učitelj, Trkač, Vratar palače, (vidi Kafkinu parabolu "Vor dem Gesetz").

Jako sam vezan za čuvara zakona, jer on bi inače trebao predstavljati monumentalnu i beskompromisnu figuru, a umjesto toga je običan operater u svom "najgolijem" životu.

Predlažem i daljnju elaboraciju ovog intrigantnog protagonista, i zato što on čuva moj posao vratara Koncertne dvorane Lisinsky. Istina, tek sada shvaćam da nisam posve zadovoljan radom, jer svaku akciju treba prenijeti zasebno i loop kako bi se što bolje artikulirao ovjesni karakter i unijela fascinantna, provokativna i inspirativna misao tzv. slaba gesta. "weak gesture" Borisa Groysa.

„I would prefer not“ (Radije ne bih) je kratka priča Hermana Melvillea.

U smislu informacije, dvosmislenost neinformacije uključuje u svakodnevnom životu retoričku recitaciju koja se temelji na neizrečenom i koja se materijalizira u istini snažnijoj od one materijalne. Na kraju, ne može se reći koji je pravi. Kao što nam Žižek pokazuje kroz film J. Carpentera *Oni žive*, ideologija svakodnevice uvjetuje nas kroz hegelijansko poricanje da stavimo sunčane naočale kako bismo vidjeli stvarnost.

Povratak na neki način traumatičnom događaju konstrukcije identiteta pomoću *Language* početna je i točka dolaska oksimorona kao što su reproduktivna originalnost ili diferencirano repetitivno prisvajanje. U *Potencijal* koji sam po drugi put izlagao na završnoj izložbi Akademije (prikazan na priloženim fotografijama) dodao sam i druge "simulakrume" nastojeći da video bude u interakciji s konceptom originalnosti i aproprijacije što ću onda istražiti kod Kraussa i Groysa. No, vjerujem da je to bio površan i umjetan doprinos.

Zadržavam pravo preformuliranja. Citirajući Agambena koji citira Aristotela koji govori o otporu u smislu nepomičnog zaustavljanja, stvaram redukciju kojom je on kroz reprodukciju pojma u vječnom kretanju i time nadilazi buduće i prošlo vrijeme. Naš bi se vratar trebao dovoljno kretati da ga vidimo nepomičnog. Govorim o tome kako bih predstavio razmišljanje Borisa Groysa o avangardi i suvremenoj umjetnosti u njegovoj strategiji "slabosti" kao apatične i pobjedničke strategije. Kada Groys govori o transcendentnosti umjetničkog djela, on govori upravo o njegovoj mogućnosti ponavljanja jer je identično!

Stoga je izvornost upravo u toj mogućnosti ponavljanja, koja nadilazi povijesne mijene.

Groys govori o tome kako nas Kandinski ne uči apstraktnoj umjetnosti, već nas uči da svaku sliku promatramo ono što ona jest, odnosno kombinaciju boja i oblika. Ovaj podređeni prebiva u svakom umjetničkom djelu na univerzalan način. Na određenoj razini sve se mijenja, ali na dubljoj razini, sve ostaje isto ponavljajuće i nepokretan, fiksni. Ovdje imamo sliku koja nadilazi sve vremenske granice kako u budućnosti tako i u prošlosti. Zbog toga je suprematizam Maljevičeva transcendentalnog crnog kvadrata sredstvo kojim kroz njegovu repetitivnost i kontemplaciju možemo vidjeti sve što vidimo. Svaka slika je crni kvadrat i bez crnog kvadrata ne možemo vidjeti nijednu sliku.

Pogreška prvog stražara je činjenica da je u isto vrijeme pronašao transcendentalnu sliku (npr. geometrijsku apstrakciju) i prikazao je u muzejskom javnom prostoru, nametnuo povijesnu konotaciju, lišivši sliku njezine univerzalne transcendentnosti. Dakle, avangardisti su u isto vrijeme razjasnili i pobrkali. Da pojasnimo, koristimo se nizom ponavljajućih avangardnih fenomena, koji nisu ništa više od *mise en abyme* (ponavljanje ponavljanja), što kroz brzu redukciju posljedično konstituira slabi znak, demokratizaciju umjetnosti, deprofesionalnost i stoga porijeklo.

Pogreška prvog stražara je činjenica da je u isto vrijeme pronašao transcendentalnu sliku (npr. geometrijsku apstrakciju) i prikazao je u muzejskom javnom prostoru, nametnuo povijesnu konotaciju, lišivši sliku njezine univerzalne transcendentnosti. Dakle, avangardisti su u isto vrijeme razjasnili i pobrkali. Da pojasnimo, koristimo se nizom ponavljajućih avangardnih fenomena, koji nisu ništa više od *mise en abyme* (ponavljanje ponavljanja), što kroz brzu redukciju posljedično konstituira slabi znak, demokratizaciju umjetnosti, deprofesionalnost i stoga porijeklo.

Primjeri su kinetički crtež *Kentridgea* (bol i sućut) ili *Francis Alys*. Umjetnik koji, po mom mišljenju, ponajviše predstavlja ovo jedinstvo između slabe transcendentalne geste i agambenovskog *homo sacra* je *Arthur Zmijewski*, koji u realističnom smislu istražuje repetitivnu gestu i stanje golotinje za privremene stanovnike koji se nađu na mrtvim

teritorijima. na granici između dvije države. Još jedan smješniji primjer mogao bi biti Tom Hanks u Spielbergovom *The Terminalu* koji gubi pravo na postojanje u društvu. Ili se cijeli Stilinovićev rad, čak i ako se veže uz određenu anarhističku i protestnu misao, može, zahvaljujući njegovoj lijenosti i umiranju, promatrati kao avangardna gesta ("nitko ne želi biti viđen kad spavaš"). Drugi primjer je Trbuljak s radom "ne želim pokazati ništa novo i originalno" '71. Ili Pedrag Pavić koji kroz slajdove uvećava komadiće erotskih ženskih čarapa, stvarajući pravu transcendentnu religijsku ikonu.

Cilj avangarde nije inovacija nego slaba, transcendentna i reproduktivna slika. Ova slaba gesta u apatičnom osjećaju i kroz napuštenost regenerira se u obliku otpora (vidi Agamben), dugoročno je jača od snažne geste. Groys uzima za primjer narod Maja koji apatično više nije zainteresiran za piramide i gradove koji su napušteni i propali. Ili, sila, na primjer u sukobu između država, kao što nam Benjamin kaže, može se ponoviti (jačajući na kraju postajete poput svog neprijatelja). U kritici umjetnosti izvrstan Groysov primjer je nasilna filmska invazija na muzeje. Film pogledan od početka do kraja stvara snažnu sliku u gledatelju. Isti loop u muzeju je slab (gledatelj ga vidi samo nekoliko minuta i odlazi). Apsurd je u tome što silovita invazija kinematografije u muzeje nije, dakle, dana snagom kinematografije, nego njegovom slabošću iz koje se gledatelj privlači!

Upravo stoga, samo kroz Kraussovsku zastarjelost (obsolescence), medium i weak rad transcendiraju. To znači da u određenoj konvergenciji suveren ulazi u homo sacer i obrnuto. Slaba gesta je ono što Joseph Beuys utopijski ispovijeda u "svatko je umjetnik". Što je gesta slabija, to će više biti deprofesionalizirana, što će se više demokratizirati, to će biti transcendentnija. Slaba gesta je gesta usmjerena u beskonačnost kao u fraktalnom sustavu, koji zahvaljujući svojoj transcendenciji ostaje nepokretan dok snaga objekta mijenja svoj volumen. Bolje razumjeti: kroz slabost koja je ujedno i demokratizacija, a time i deprofesionalizacija umjetnosti, dolazi do osciliranja snaga. Slabi Maljevičev crni kvadrat u svijetu umjetnosti smatra se herojskim činom, mitom; izvana se smatra potpunim idiotom. Slab Kniferov meandar proizvodi jaku sliku koja se zauzvrat mora reducirati na novu slabu sliku, itd. Zatim se vraćamo strukturalizmu identiteta i mitu o Barthesu koji ima pluralne tumače (*interpreter*) i rastakanje subjekta. Tako se kroz avangardu umjetnost deprofesionalizira i demokratizira. Profesionalizam se deprofesionalizira, utjecajem readymadea i prikazivanja umjetnosti iza kulisa, odnosno instalacija. Posljedično, gledatelj nije samo pasivni agent, već ga se može promatrati i kao umjetnika. Gledatelj postaje umjetnik. Tako zahvaćeni slikama kroz tehnomedije imamo suprotan proces: masu umjetnika i malo gledatelja. Na svoj mali način s Potencijalom i Opet ti htio sam krenuti u proces istraživanja te slabosti koja ne vodi ničemu, ali i nepomičnosti u kontinuiranoj transformaciji. Kao što Calvino kaže u *American Lessons*: "Lucretiusov *de rerum natura* je prvo veliko pjesničko djelo u kojem spoznaja svijeta postaje raspad zbijenosti svijeta". (praznina u praznini) i opet, čak i za Ovidija sve se može transformirati u nove oblike; također za Ovidija spoznaja svijeta je rastakanje zbijenosti svijeta. Na drugačiji način (Lukrecije kroz usitnjavanje stvarnosti "minijaturizacijom", Ovidije kroz transformaciju u nove oblike stvarnosti) već iz antičkog svijeta možemo vidjeti tu transcendenciju kroz potragu za "nadništima". Teorija francuskog fizičara Lavoisiera "ništa nije stvoreno, ništa nije uništeno, sve je transformirano" može se onda shvatiti kao paradigma: potencijalnečinjenja, indeksa Barthesa i Piercea kao reproducibilnog dokumenta i u isto vrijeme original, izvanredno stanje i paradoks Schmitovog "suverena", Agambenov homo sacer, Groysova transcendencija, Kraussova originalnost. I tako dalje.

Primjer koji daje citirajući Fransisa Alysa gdje oblik pretače prazninu u prazninu, *переливать из пустого в порожнее*, predstavljanje je unutarnjeg i slabog ponavljanja koje ne dovodi do rezultata i stoga nadilazi povijesna razdoblja, zašto ne katalogizirati? U Groysovom predavanju ne postoji samo relacijska umjetnost Nicolasa Bourriauda, već i Benjaminova aura. Naime, stalno ponavlja da suvremena umjetnost i avangarda djeluju redukcijom kroz repetitivnost slabe geste!

U izvanrednom stanju, gdje nema granica za fluidnost jezika, Tekst, odnosno Ustav sam sebe neograničeno dekonstruira i rekonstruira. U slučaju državnih granica postoji vrlo zanimljiva jezična pojava, gdje govorni jezik nije uvijek onaj koji nameće država, ili naprotiv, stanovnici govore jezikom susjedne države (npr. Južni Tirolo, Alzaški dijalekt, današnje pitanje Donbasa itd.). Postoji iskrivljen jezik (*parole*). Ti fenomeni postoje kao nasilje nametnuto u izvanrednom stanju. Kad god postoji sukob, jezik (*parole*) se neprestano krši i, stvaranjem oksimoronske dihotomije u određenom pojedincu koji čuva arhetip obje sukobljene frakcije, ponovno se stvara novi i jedinstveni Identitet. U ovom slučaju, prisvajanje kulture, putem njezine dekonstrukcije, regenerira određeni Identitet, kako gubitnika tako i pobjednika (čak i ako pobjednika nema).

Slijedom toga, definiramo: što znači aproprijacija, a što originalnost? Gdje je i koja je granica između tih entiteta? Jesu li možda propusni podskupovi zoéa koji prirodni identitet čuva kao simulakrum? Tehnologija koja može povećati one dijelove vremena gdje se originalnost križa s prisvajanjem i obrnuto bila bi od velike pomoći. Kao da imamo duhovnu kameru koja, zahvaljujući svom "optičkom nesvjesnom", može precizno otkrivati nove svjetove i nove stvarnosti. U kontekstu ovog vizualnog iskliznuća, kao i u kontekstu jezika i pamćenja, otvaraju se novi prostori povezani sa željom nesvjesnog. I nije li ova kastracija znak otvaranja vrata izvanrednog stanja? Vjerujem da bi čovjek i umjetnik trebao imati na raspolaganju tehnologiju temeljenu na slučajnosti koja kroz izvor svjetlosti može kao rayogramom objasniti te rubove, te granice cjelina gdje se sve muti, a možda se krije još jedna stvarnost duboko. Koristeći višestrukost medija u eri postmedijske umjetnosti (kao što Krauss tako opširno istražuje u svojim teorijama), možemo se odmaknuti od autoritarnosti originalnosti, koja je, vjerujem, pukom kronološkom konvencijom povjerena modernoj umjetnosti, i povećati te male- poznati prostori gdje primjerice fotografija nije samo "indeks" objekta.

U ovom istraživanju izvornosti shvaćene kao podrijetla znaka i izvornog znaka, Agamben dekonstruira Pierceovu pragmatičnu tezu u kojoj je značenje bilo čega određeno njegovom praktičnom relevantnošću, pomoću aristotelovske teze potencijala. Peirce pokazuje da i znanje o vanjskom svijetu subjekta i ono o unutarnjem svijetu subjekta, kao i nečija samosvijest i znanje o vlastitim unutarnjim kretanjima, ovisi o inferencijalnim posredovanjima vanjskih činjenica. On vjeruje da sve naše znanje o umu i mentalnim procesima - vlastitom umu i umu drugih - dolazi iz znanja o određenim "vanjskim" fizičkim činjenicama. Ali misao koja se ne može spoznati ne postoji. Stoga svaka misao mora nužno biti misao znakova. Jedini način na koji se to može znati je hipotetskim zaključivanjem iz promatranih činjenica. U izvanrednom stanju, gdje nema prepreka fluidnosti jezika, Tekst, odnosno Ustav se beskonačno razgrađuje i iznova gradi. U slučaju državnih granica postoji vrlo zanimljiva jezična pojava, gdje govorni jezik nije uvijek onaj koji nameće država, ili naprotiv, stanovnici govore jezikom susjedne države (npr. Južni Tirolo, alzaški dijalekt, današnje pitanje donbasa itd.). Postoji iskrivljen jezik. Ti fenomeni postoje kao nasilje nametnuto u izvanrednom stanju. Kad god postoji sukob, jezik (riječi) se neprestano krši i, stvaranjem oksimoronske dihotomije u određenom pojedincu koji čuva arhetip obje

sukobljene frakcije, ponovno se stvara novi i jedinstveni Identitet. U ovom slučaju, prisvajanje kulture, putem njezine dekonstrukcije, regenerira određeni Identitet, kako gubitnika tako i pobjednika (čak i ako pobjednika nema). Slijedom toga, definiramo: što znači aproprijacija, a što izvornost? Gdje je i koja je granica između tih entiteta? Jesu li možda propusni podskupovi zoéa koji prirodni identitet čuva kao simulakrum? Tehnologija koja može povećati one dijelove vremena gdje se originalnost križa s prisvajanjem i obrnuto bila bi od velike pomoći. Kao da imamo duhovnu kameru koja, zahvaljujući svom "optičkom nesvjesnom", može precizno otkrivati nove svjetove i nove stvarnosti. U kontekstu ovog vizualnog iskliznuća, kao i u kontekstu jezika i pamćenja, otvaraju se novi prostori povezani sa željom nesvjesnog. I nije li ova kastracija znak otvaranja vrata izvanrednog stanja? Vjerujem da bi čovjek i umjetnik trebao imati na raspolaganju tehnologiju temeljenu na slučajnosti koja kroz izvor svjetlosti može kao rayogramom objasniti te rubove, te granice cjelina gdje se sve muti, a možda se krije još jedna stvarnost duboko. Koristeći višestrukost medija u eri postmedijske umjetnosti (kao što Krauss tako opširno istražuje u svojim teorijama), možemo se odmaknuti od autoritarnosti originalnosti, koja je, vjerujem, pukom kronološkom konvencijom povjerena modernoj umjetnosti, i povećati te male- poznati prostori gdje primjerice fotografija nije samo "indeks" objekta

U ovom istraživanju izvornosti shvaćene kao podrijetla znaka i izvornog znaka, Agamben dekonstruira Pierceovu pragmatičnu tezu u kojoj je značenje bilo čega određeno njegovom praktičnom relevantnošću, pomoću aristotelovske teze potencijala. Peirce pokazuje da i znanje o vanjskom svijetu subjekta i ono o unutarnjem svijetu subjekta, kao i nečija samosvijest i znanje o vlastitim unutarnjim kretanjima, ovise o inferencijalnim posredovanjima vanjskih činjenica. On vjeruje da sve naše znanje o umu i mentalnim procesima - o našem vlastitom umu i umu drugih - proizlazi iz znanja o određenim "vanjskim" fizičkim činjenicama. Ali misao koja se ne može spoznati ne postoji. Stoga svaka misao mora nužno biti misao znakova. Jedini način na koji se to može znati je hipotetskim zaključivanjem iz promatranih činjenica.

U izvanrednom stanju, gdje nema prepreka fluidnosti jezika, Tekst, odnosno Ustav se beskonačno razgrađuje i iznova gradi. U slučaju državnih granica postoji vrlo zanimljiva jezična pojava, gdje govorni jezik nije uvijek onaj koji nameće država, ili naprotiv, stanovnici govore jezikom susjedne države (npr. Južni Tirolo, alpski dijalekt, današnje pitanje donbasa itd.). Postoji iskrivljeni jezik. Ti fenomeni postoje kao nasilje nametnuto u izvanrednom stanju. Kad god postoji sukob, jezik (riječi) se neprestano krši i, stvaranjem oksimoronske dihotomije u određenom pojedincu koji čuva arhetip obje sukobljene frakcije, ponovno se stvara novi i jedinstveni Identitet. U ovom slučaju, prisvajanje kulture, putem njezine dekonstrukcije, regenerira određeni Identitet, kako gubitnika tako i pobjednika (čak i ako pobjednika nema). Slijedom toga, definiramo: što znači aproprijacija, a što izvornost? Gdje je i koja je granica između tih entiteta? Jesu li možda propusni podskupovi zoéa koji prirodni identitet čuva kao simulakrum? Tehnologija koja može povećati one dijelove vremena gdje se originalnost križa s prisvajanjem i obrnuto bila bi od velike pomoći. Kao da imamo duhovnu kameru koja, zahvaljujući svom "optičkom nesvjesnom", može precizno otkrivati nove svjetove i nove stvarnosti. U kontekstu ovog vizualnog iskliznuća, kao i u kontekstu jezika i pamćenja, otvaraju se novi prostori povezani sa željom nesvjesnog. I nije li ova kastracija znak otvaranja vrata izvanrednog stanja? Vjerujem da bi čovjek i umjetnik trebao imati na raspolaganju tehnologiju temeljenu na slučajnosti koja kroz izvor svjetlosti može kao rayogramom objasniti te rubove, te granice cjelina gdje se sve muti, a možda se krije još jedna stvarnost duboko. Koristeći višestrukost medija u eri postmedijske umjetnosti (kao što

Krauss tako opširno istražuje u svojim teorijama), možemo se odmaknuti od autoritarnosti originalnosti, koja je, vjerujem, pukom kronološkom konvencijom povjerena modernoj umjetnosti, i povećati te male- poznati prostori.gdje primjerice fotografija nije samo "indeks" objekta

U ovom istraživanju izvornosti shvaćene kao podrijetla znaka i izvornog znaka, Agamben dekonstruira Pierceovu pragmatičnu tezu u kojoj je značenje bilo čega određeno njegovom praktičnom relevantnošću, pomoću aristotelovske teze potencijala. Peirce pokazuje da i znanje o vanjskom svijetu subjekta i ono o unutarnjem svijetu subjekta, kao i nečija samosvijest i znanje o vlastitim unutarnjim kretanjima, ovise o inferencijalnim posredovanjima vanjskih činjenica. On vjeruje da sve naše znanje o umu i mentalnim procesima - o našem vlastitom umu i umu drugih - proizlazi iz znanja o određenim "vanjskim" fizičkim činjenicama. Ali misao koja se ne može spoznati ne postoji. Stoga svaka misao mora nužno biti misao znakova. Jedini način na koji se to može znati je hipotetskim zaključivanjem iz promatranih činjenica.

Mnogi od Piercianovih koncepata slični su Lacanovim teorijama: na primjer (kako kaže Daniele Barbieri), pojednostavljajući, ako pišemo označitelj gdje je napisano representamen ili interpretant, a pišemo subjekt gdje je napisano objekt. Nizom interpretacija Pierce i Lacan nalaze se u fenomenologiji s gotovo raskalašnim pierciovskim objektom i potpuno raskalašenim lakanovskim subjektom. Poput mobiusa, moglo bi se, stoga, usuditi reći da nema dokaza o postojanju podrijetla znaka kao podrijetla diskursa i kao objekta/subjekta. Umjesto toga postoji niz ponavljajućih i diferenciranih tumačenja pomoću kojih postoji vječni odnos s beskonačnim subjektima. U Opet you, ponavljanje u svojoj različitosti stvara Identitet. Naši identiteti kao simulakrumi, kao sjene Bića. Naslov se odnosi na vječnu budućnost koja se ponavlja na drugačiji način. Moj posao nije dosadan! Deset tisuća tumačenja i reinterpretacija kako bi istražili što je on mislio o svom vremenu, čak i ako toga nisu bili svjesni. Interpretacija, reinterpretacija: stvara se beskonačan, fluidan i čak autističan perpetuum motion koji završava u kaotičnoj buci. Ono što ostaje: kuglica zgužvanog papira. Može se činiti kao dekonstrukcija dorskog modula koji simbolizira mjeru modernog čovjeka koji prolazi kroz gubitak vlastitog identiteta (analiza Bauma, fluidno društvo). Čak i ako je podrijetlo određeno ponavljanjem oblika, djelovanje na prostor i vrijeme može na kraju stvoriti beskonačne točke gledišta i beskonačne oblike. Sam Deleuze kaže da je ponavljanje razlika, i obrnuto. Htio sam. pohazivati evoluciju koja se događa u povijesti umjetnosti: bezkonačno i repetitivno. Svaki stil je kontra stil koji je bio prije. Sve potraživanje od jednog materijalnog zahtjeva (u ovom slučaju, preklopiti papir) koji sam pita i odgovara za traženje jedne formalističke sinteze. Na kraju se kreira jedan organski oblik koji se institucionalizira preko siječanj dorik stub..ali na jedan dinamik ravnoteže

Pierceov odnos između riječi i djela, koji se najviše približava fenomenologiji (faneroskopiji), umjesto Freudovoj strukturalnoj psihoanalizi, ispituje se i pomalo siluje Agambenovim diskursom. Agamben postavlja svoj interes u granice konačnog Pierciovog svijeta znakova, gdje riječ i njezina negacija u rizomatskoj mreži teritorijalizacije i deteritorijalizacije koegzistiraju, umiru i ponovno se rađaju. Istina je za Peircea pomoću energetskog tumača stoga nešto do čega se dolazi kroz aktivnost tumačenja i uz poznavanje zakona koji se odnose na doživljene objekte.

Govorenje istine je stoga neka vrsta procesa, zapravo kolektivnog procesa. I tako se također možemo povezati s konceptom tumačenja. Orkestar ne radi ništa drugo nego nebrojeno puta reinterpretira repertoar kroz kolektivni proces koji podrazumijeva interpretativnu



razliku u ponavljanju, kako Deleuze objašnjava u svojoj knjizi *Difference et Repetition* kroz potragu za identitetom.

Ako za Peircea znak postoji samo ako se tumači mišlju, prema Agambnu ono što se događa prije čina mišljenja postavlja temelje za "golu prirodu". Ali prije čina ne postoji Ništa, umjesto toga postoji silovani tumač. Budući da je misao za Groysa izvorni element i stoga reproduktivan, ona bi se skupila u samom tumaču. Upravo na tom teritoriju kao kipar koji modelira fluidni prostor ili kao subjekt iz Kapurova Levijatana, zahvaljujući diferenciranom ponavljanju generira se podrijetlo znaka, odnosno originalnost kroz aproprijaciju događaja. Granica između aproprijacije, interpretacije, originalnosti svedena je na veliku mrežastu mrežu u kojoj su tri skupa u bliskom kontaktu. Nema znanja koje nije znak. Znak je uvijek rezultat inferencijalnog interpretativnog posredovanja. Pojam "bića" Peirce stoga definira kao: "Pojam koji se tiče znaka, to jest misli ili riječi, i budući da nije primjenjiv na svaki znak, nije izvorno univerzalan, iako je u svojoj primjena posredovana stvarima". Za Peircea je stvarno samo ono što je zamislivo: misao se može misliti samo o znakovima, a pojam bića je upravo pojam koji se može pripisati samo kroz inferencijalni odnos, budući da su znakovi sami proizvod inferencijalne aktivnosti. Peirce ovu poziciju naziva "logička stvarnost". Pojam Bića, u apsolutnom smislu, to jest, bez znakovnih odnosa, nema sadržaja ni značenja. Ukratko, bitak znaka je upravo njegov semiološki razvoj, njegov bitak u odnosu na druge znakove. Ne postoji drugi način poimanja stvarnosti izvan semioze. Međutim, Freud i Peirce možda nisu tako daleko jedan od drugoga. Istina je da Peirce vidi vezu između semiotičke aktivnosti i stvaranja uputa za ponašanje. Freud vidi vezu između nemogućnosti pronalaženja uputa za ponašanje i nemogućnosti istinskog samootkrivanja zbog potiskivanja. Međutim, u svojim kasnijim spisima Freud razvija stav sličan onom Peircea. Naglašava da je pacijent taj koji mora pronaći semiotičku aktivnost usmjerenu na djelovanje. Zahtjev za iskrenošću potvrđuje u pacijentu vrstu aktivnosti koja se u potpunosti provodi samo ako je sam pacijent sposoban izvršiti semiotičku aktivnost i ako ta aktivnost nudi valjane upute za ponašanje.

Vezano za "vizualni lapsus" i "optičko nesvjesno", prilažem seriju od šest fotografija, na kojima je novorođenče, koje nema pojma kako koristiti fotoaparat ili telefon nove generacije, vjerojatno putem predačke i duhovne automatizacije nesvjestan, on uvijek više stvarnost koja jasno odudara od prirode viđene ljudskim okom, čineći da se subjekt promatran iz različitih kutova (stolica) pojavljuje u eteričnom pokretu. Optičko nesvjesno u ovom slučaju je OBRNUTO: umjesto da se zadržavamo na djeliću sekunde kako bismo ekstrapolirali novu stvarnost od hodača (vidi npr. Benjamina), mi pokrećemo neživi objekt. S obzirom na to da dojenče ima relativnu sposobnost povezivanja s instrumentom (pametnim telefonom), ako se ograničimo na pomisao da je ova serija fotografija jednostavno rezultat psihomotornog nedostatka od strane djeteta u upravljanju opremom, onda postoji ne, to je razlog za nastavak rasuđivanja. Ako, s druge strane, bebu smatramo subjektom koji još nije imao priliku uspostaviti odnos s objektom i koji stoga nije iskusio fenomenologiju tumača, moramo se zapitati jesu li te nezgode rezultat nesvjesni automatizam? Kakav je subjekt beba ako još nije razvila svoja iskustva i kakvo značenje dati ovoj seriji fotografija? Prema Barthesu, na semiološkoj razini sve može postati mit jer se o svemu može stvoriti diskurs, kada se nađe u cjelini (društvu) koje je realno pretočilo u riječi. Novi semiološki sustav "desakralizacijom", odnosno destrukcijom ili pražnjenjem prirodnog jezika, generira mit riječi. Na primjer, čak i ovi subjekti u videu (koji su neke od aristotelovskih tekna), u drugoj narativnoj dimenziji, ispražnjeni su od svog značenja jer čak i ako su povezani s objektom, ne izvode čin i aludiraju na beskonačne interpretacije.

Ponavljanje i reproduktivnost koji su temelj Rodinovog rada kritički su argument da Kraus odbacuje originalnost Greenbergova apstraktnog ekspresionizma. Upravo zbog tog odbijanja prihvaćanja originalnosti jedinstveno u svijetu modernizma, Kraus okrivljuje modernističke umjetnike geometrijske apstrakcije da se, nakon što su pronašli svoj raster, njihov rad ne razvija, već je blokiran. Naprotiv, ponavljanje i reproduktivnost stvaraju široko polje za originalnost u smislu da, kroz "tehničku podršku", evolucija djela prevladava "zastarjelost" medija. Neki primjeri koje navodi Kraus su Jasper Jones koji replicira već replicirane i reproducirane objekte kao što su zastava ili abeceda i Max Ernst koji ponovno izmišlja medij kolaža, ne počevši od praznine bijelog lista, već nastavljajući eliminacijom. Ali tko odlučuje i kako se odlučuje je li ta smanjena reprodukcija koja uključuje novo podrijetlo zapravo umjetničko djelo? Postoje različite teorije o ovom problemu prosuđivanja.

Kraus zamišlja da je prosudba predmet koji treba proučavati. Kritičar na izložbi ne bi trebao prosuđivati je li djelo dobro ili loše, već "metodološki" (metoda kritike) propitivati koji su intelektualni uvjeti za odluku je li djelo dobro ili loše (vidi predavanja Jamesa Elkinsa)? Postmodernizam bi se trebao reflektirati do te mjere da se osuda ne dogodi. Dakle, kritika umjetnosti može se tumačiti kao povijest umjetnosti i obrnuto, kao što bi kritika proučavala uvjete prosuđivanja. Još jednom nas Agamben u svojoj knjizi "Ono što ostaje od Auschwitzta" vraća u apsurdnu Kafkijanu gdje se u "suđenju" presuda na samoreferencijalan način želi proizvesti, ali ne i pravdi ili utvrđivanju istine. Misterij presude: "Sud ne želi ništa od tebe. Pozdravi te kad dođeš, pusti te kad odeš." U pomalo riskantnom paralelizmu, postmodernizam bi trebao proizvesti presudu bez kazne, poput hipotetskog suda u Nürnbergu koji oslobađa sve.

U bajci pročitanoj prije nekoliko dana, u gradu zaobljenih vrhova, turist trga ružu, policajac ga izgrdi globom koja se sastoji u dva šamara. Turist se iznenadi, a onda mu policajac objasni da kod nas kazna djeluje obrnuto. Tko daje, uzima, pa ni treći. Kroz "sram" i suverena koji postaje homo sacer vodi se dijalog između golog života, zoé i biosa. Suveren, odnosno sudac, odnosno personificirani zakon koji se pretvara u homo sacer, ne samo da presuđuje bez suđenja, nego ga i ostvaruje kroz sram. Kazna je poništena pomoću stida (dominantnog osjećaja preživjelih Auschwitzta poput Prima Levija: jedan je živ umjesto drugog koji je umro), elementa koji očito, u "banalnosti zla" Arendt iz trećeg Reich nikada nije postojao. Kritičar bi stoga trebao biti sudac koji metodološki analizira kontekst i uvjete, izbjegavajući prosuđivanje i spajanje povijesti i kritike: prosuđujući sud.

Bajke za djecu klasičan su prikaz metafizičke misli kojoj nedostaje samoreferencijalni jezik i stoga imaju u određenom smislu veću snagu od filozofskog eseja. Nadrealisti koji svoju lekciju uče automatizacijom iracionalnog stvaraju istu težinu i energiju kakvu ima bajka za dijete u kojoj svijet znanstvene fantastike nije interpretacija stvarnosti, već jest stvarnost. Nema interpretativnog filtriranja, ali paradoksalno postoji rastvoreni subjekt. Bajka u svojoj reprodukciji je otisak, odnosno dokument, metafizičke stvarnosti koja, po zakonu, ima pravo postojati. Tako možemo reći da na primjer Djed Mraz postoji ili je stvarno postojao. I, vratimo se provokativnom Groysu. Majka, obraćajući se Maljeviću, govori mu da taj posao može raditi i moj sin. Ona ne traži, naprotiv, da je moj sin genije koji je sposoban raditi Maljevićevo djelo. Razumijemo veličinu Maljeviča u njegovoj slaboj gesti.

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*

*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, Michigan 1994*

*Calvino Italo: Lezioni Americane, libri mondadori, 2016 Milano*

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

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

*Kafka Joseph: Il processo*

*Derrida Jacques: Al di là delle apparenze (interview with Antoine Spire), prev. Samantha Maruzzella, Mimesi Ed., Milano 2010*

*Groys Boris: Everybody is an artist <https://www.youtube.com/watch?v=j3V3ToiEsIQ>*

*Rosalind Krauss: <https://www.youtube.com/watch?v=s7hYultyjAA>*

*Rosalind Krauss: <https://www.youtube.com/watch?v=vCU9CV7BAAk&t=1936s>*

*Ostali izvori ekstrapolirani su iz tekstova, sažetaka i publikacija na webu i na <https://www.academia.edu>*

