



Črno na belem, nihilizem brezpredmetnosti

Black on White, Nihilism
of Non-Objectivity

✉ **IZTOK OSOJNIK** › iztok.osojnik@guest.arnes.si

SLAVICA TERGESTINA
European Slavic Studies Journal

ISSN 1592-0291 (print) & 2283-5482 (online)

VOLUME 22 (2019/I), pp. 70-95
DOI 10.13137/2283-5482/24684

Je mogoče s povezavo Malevičeve slike Črno na belem in trodimenzionalnimi obeležji na Ground Zero v New Yorku (kocka v kocki) kot manifestaciji militarističnega globalnega nihilizma problematizirati brezpredmetnost brezpredmetnosti suprematizma pri Maleviču? Kaj pomeni molk nereprezentabilnosti? Nezmožnost reči kaj o predmetnosti brezpredmetnosti ali pa zastiranje nihilistične resnice, ki jo interpretacija/simbolizacija vzpostavi kot točko nič govornice, prazni označevalec, falos, na ozadju katerega se razprejo ideološke manipulacije in mahinacije sodobne ekonomije? Je točka nič tisto, čemur Lacan pravi ekstimmnost, tišina Realnega, ki se upira simbolizaciji, čeprav je tisto, kar uokvirja simbolno dejanje prej in potem, ali pa gre za potlačitev, agregat, ki poganja neoliberalni stroj? Kako na tem ozadju razpreti vprašanje govornice nezavednega kot označevalca onkraj simbolizacije, kako se v to vpiše samovita, zvezdna beseda Hlebnikova ali brezpredmetnost Maleviča? Kako brezpredmetnost problematizirati na ozadju političnega nezavednega ali v matrikah kozmičnega nezavednega? Kako v tem razbrati zgodovinsko usodo (Zahodnega) sveta.

SUPREMATIZEM, NIHILIZEM,
REPREZENTACIJA, BREZPREDMETNOST,
NEZAVEDNO (POLITIČNO,
KOZMIČNO), PERFORMATIVNOST,
MATEMATIKA, TEHNOZNANOST.

Is it possible by connecting Malevich painting Black on white to the three-dimensional monumental squares within squares at the *Ground Zero* memorial park in New York to problematize the phenomenon of non-objectiveness of non-objectivity of the suprematism? What does the silence of the nonrepresentability expose? Impossibility to say anything about the non-objectivity, or does it hide the nihilistic truth, that a symbolization establishes as the point zero of language, an empty signifier, lacanian phallos, on the back of which the ideological machinations of the contemporary economy take place? Is the point zero the point that Lacan addresses as extymacy, the silence of the Real that rejects the symbolization as such, though it frames the symbolic act before and after, or rather do we deal with a suppressed aggregate that runs the neoliberal killing machine? Is it possible to address the language of the (political and cosmic) unconsciousness as the signifier beyond symbolization, and in what way the "self-sufficient (samovita) stary word" of Hlebnikov as well as non-objectivistic painting by Malevich fit into that?

SUPREMATISM, NIHILISM,
REPRESENTATION, NON-OBJECTIVITY,
UNCONSCIOUSNESS (POLITICAL,
COSMIC), PERFORMATIVITY,
MATHEMATICS, TECHNOLOGICAL SCIENCE.

*vse takšne detajle,
moteče, nevidne in tihe,
detajle nestrinjanja, nekimanja, manjkanja,
trenutke, ko lak razpoka in se platno raztrga,
vse takšne detajle je treba v živo spoznati.
(Alenka Jovanovski, Tisočsedemdeset stopinj)*

Kujmo železo, dokler je kladivo še vroče. Žal je obravnavana snov tako obsežna, da bi bilo treba o tem napisati knjigo, ne pa kratek ekspozice. Gre namreč za usodo Zahodnega sveta. Povejmo takoj: umetnost je govornica (označevalec) biti osvobodjena tiranije pomena (označenega), smisla, statusa, privilegijev ali deprivilegijev in tako dalje. Je umetnost osvobodjena umetnosti, je brezumetnost. Brezpredmetnost seveda ne pomeni brezpredmetnosti, ampak nereprezentabilnost, torej predmet, ki prezentira brezpredmetnost. Sliši se protislovno. In tudi je. O tem priča naslavnejši predmet ruskega slikarja Kazimirja Maleviča. Slika *Črno na belem*. Dobesedno. Torej brezpredmetnost v omejenem smislu, ki ga bom poskušal problematizirati.

Obstaja torej ikoničen predmet, ki zaznamuje celotno gibanje (ruske) avantgarde (futurizma), od zgodovinske in različnih trans, post in retro avantgard do sodobnega pluralizma umetniških pojavov. Ta predmet naj bi bil objekt brezpredmetnosti in ga ni treba posebej opisovati, ker je že davno postal splošna referenca modernističnih in postmodernističnih citatov na področju likovnih umetnosti, teorije, performansov in instalacij. Gre, bi rekli, za nekakšno nedokončano zadevo, proces v postajanju, saj je debata, ki nadgrajuje omenjeno ikono, še vedno živa in nadvse aktualna. Konferenca, na kateri sodelujemo, to potrjuje. Treba je razumeti, da brezpredmetnost, ki jo fokusira ta ikonični predmet, ne apelira na nepredmetnost, ampak na nekaj drugega,

namreč na nereprezentabilnost (zunajslikovne predmetnosti) v polju slike. Slika se preobrazi v goli performativni akt, v postopek vznika slike kot predmeta. Čeprav je treba biti previden pri prehitrem sklepanju o odsotnosti zunajslikovne predmetnosti na sliki. Deleuze bi rekel, da gre za aktualizacijo, postajanje slikarskega predmeta, njegov starejši kolega Simondon pa, da gre za kristalizacije neke singularne metastabilnosti s slikarskimi sredstvi. Vendar je tudi pri takšnem razumevanju treba opozoriti na določene kompleksnejše pojave, ki ne omogočajo osamitve procesa/postajanja na golo sliko onkraj konteksta ali konvenc ikoničnega polja. Singularnost performativnega akta sama po sebi ni nič. Vedno je kontekstualizirana. Ni je mogoče iztrgati celoviti realnosti, bodisi družbeno politični ali pa materialni stvarnosti. Ne gre za vprašanja estetike, poetike umetnostne zgodovine ali likovne teorije, ampak za vprašnje etike, političnega nezavednega in kozmologijo.

Govora je torej o sliki, ki prezentira črn kvadrat na belem kvadratu, o predmetu, ki sumljivo spominja na drugo zahodnjaško inštalacijo pri kateri je prišlo do izriva globljih, zunanjih podtekstov dogodka, ki je botroval postavitvi obeh »spominskih vodnjakov/brezpredmetov«¹ v memorialnem parku *Ground Zero*, na južnem območju Manhattana v New Yorku, torej v osrčju svetovnega finančnega imperija². Lahko govorimo o dekonstrukciji in nadgradnji zasnove slike *Črna na belem* v trodimenzionalnem prostoru v postavitvi črne kocke znotraj bele kocke (s strukturno podobno gesto kot je tista, ko je Dali plašč kocke na sliki *Križanje /Corpus hypercubus/* ekstrapoliral v hiperkub). To tendenco je mogoče zaslediti tudi že pri samem Maleviču. Njegove »arhitektonske zamisli, označene s pojmom arhitektonika, so eksperimentalni modeli, zasnovani na prenosu splošnih slikarskih rešitev v domeno trodimenzionalnih prostorskih konstrukcij: 'Arhitektonika alfa' (1923), 'Bodoči planiti Leningrada' (1924), 'Rdeči križ' (1923)

1 Tu konsekvntno, v pomenu, ki ga je zasnoval sam Malevič, govorimo o brezpredmetnosti, saj obe »spominski luknji« označujeta obe porušeni stolpnici, sta znak odsotnosti, nič obeh zgradb WTC, označujeta izbris predmetnosti (ekonometrije) kot take.

2 Spominski park se nahaja v jedru svetovnega finančnega centra okoli Wall Streeta.

3
Tu ne morem spregledati znamenite *La Grande Arche de la Défense*, ki jo dojemam kot nekakšno vmesno fazo med arhitektoniko Črnega na belem in *Ground Zero*, kot hiperkub (teterakt), projeciran v trodimenzionalni prostor, ki simbolizira nov ekonomsko poslovno finančni center v Parizu. Tudi ta osrednja zgradba soseske *La Défense* ima tako oblikoven kot simbolnen pomen, ki ga obravnavam v prispevku. Gre za kvadrat (praznino) v kvadratu, velikansko luknjo, ki posredno ponazarja osrednjo praznino francoskega upravno-kapitalističnega dispozitiva.

In 'Arhitekton Gota' (1923)« (Šuvakovič: 85). Torej ni povsem neopravičeno med obema »predmetoma« razpeti povezovalni lok, ki se mi ne zdi neosnovan, brezpredmeten. To potrjuje tudi delo še enega pomembnega suprematista Ela Lisickega, ki je suprematistični kvadrat na tako imenovanih prounih dodelal v sliko trodimenzionalnih kvadrov in jih poimenoval s »postajo, kjer nekdo zamenja sliko za arhitekturo«. Oba vodopada memorialnega parka sta oblikovana kot »kvader v kvadru«. Osnovno obliko je oblikoval Michael Arad, en od obeh arhitektov, ki sta projektirala spominsko območje *Ground Zero*. Nimam sicer podatkov, ki bi ga neposredno povezali z Malevičevim vplivom, a to še ne pomeni, da ne bi bila na delu globlja povezava in isto konceptualno obzorje.³ Pri Maleviču rob slike (beli kvadrat), znotraj katerega leži črn kvadrat, hkrati tvori rob predmeta, ki očrtuje suprematistični objekt brezpredmetnosti. Malevičev črni kvadrat naj ne bi ponazarjal simbolne funkcije, bil bi naj geometrijski lik brez pomena, odpravil naj bi simbolno predmetnost, ki je tradicionalno zapolnjevala polje slike. Malevič zapiše: »To, kar sem izrazil, ni bil prazen kvadrat, ampak občutje nepredmetnosti [...] Črni kvadrat na belem polju je bila prva oblika izražanja nepredmetnega občutja: kvadrat = občutje, belo polje = nič izven tega občutja« (Šuvakovič: 99). Zreti v polje črnega kvadrata gledalcu potemtakem odreka vsako možnost korelacije z zunajslikovnim, vsako predmetno identifikacijo in simbolizacijo. Malevič zapiše, da »imajo vsi organizmi utilitaristične tehnologije enak namen: prodreti v globino polja, ki ga vidimo na suprematističnem platnu« (1920). Pogled gledalca zadene v črno površino, se tu razbije in ustavi, namreč tradicionalističen, utilitarističen pogled, zaslepljen z zgodovinskim spoznavnim pristopom, ki mu od Kanta dalje pravimo korelativost, njen veliki šef pa je seveda Edmund Husserl. Toda ali je dovolj izbrisati reprezentirano predmetnost, ki jo problematično enačimo z grško

mimezis, da se otresemo te korelativnosti in prekinemo zgodovinski projekt, kar se je poskušalo že z ikonoklazmom, s prepovedjo antropomorfne, figuralnega prikazovanja Boga, da bi se opozorilo na apofatično nezmožnost spoznanja Boga (negativna teologija)? Ukinitve reprezentacije ni tako preprosto dejanje. Tako kot je v primeru kocke v kocki (štirioglate luknje v štirioglati luknji) na *Ground Zero* na delu problematično potlačeno, nevidno, brezpredmetno podtalje, ki naj bi ostalo zakrito in o čemer se v zvezi s katastrofo dvojčkov ne govori, saj je uradna razlaga ustavila vsako drugačno raziskavo in elaboracijo tega dogodka. Zdi se, jasno ne tako drastično, da je tudi v primeru brezpredmetnosti slike *Črno na belem* na delu nek zamolk, potlačitev in prehitro in morda preveč umetnostno teoretično/zgolj estetično pristajanje na zaključek razprave o brezpredmetnosti kot brezpredmetnosti umetniškega delovanja. Omejevanje celovitega premisleka izziva vprašanja o tem, zakaj je tako.

Da ne gre za nedolžno ali pretirano zahtevo, opozarjam na tako rekoč paradigmatki primer dušenja govora o zadevah, ki menda presegajo domet refleksije. Skrajni primer za to je Šoa, grozota nacistične eksterminacije, o kateri naj prav zaradi njene strahotnosti ne bi bilo mogoče relevantno govoriti, zaradi česar bi bilo nujno molčati. V knjigi *Somrak suverenosti* sem izčrpno pokazal, kaj se skriva za to abstraktno »nezmožnostjo/nepripravnostjo« govora o tem, saj se z molkom o resnici o strahotah, o katerih naj ne bi bilo mogoče in se ne sme govoriti, zares prikriva tisto, o čemer je treba spregovoriti. Dogodek, ki se ga označuje kot katastrofo, z dušenjem razkritja njegove resnice zastira primerjavo med nacisti in tistimi, ki so se ekskluzivno in počez oklicali za njihove žrtve, ga brezprizivno obsodili, monopolizirali ter s prepovedjo govora o njegovi celoviti resnici, izkoristili za prikrivanje lastnih zločinov množičnega iztrebljanja. O tem jasno spregovori

4 Slika se vključuje v širši horizont post-futurističnega imaginarija, saj tudi Hlebnikov v pesmi *Praznik dela* »vplete tematiko graditeljske pesmi ruske armade z [za Maleviča paradigmatiskim] naslovom *Črni huzarji*: »Z orožjem bliskaje k soncu / ob zvokih ruskih trobentačev / z 'obzorja' [v izvorniku 'z ulic'] dvigajoč oblake prahu / polk huzarejv drvi, brkačev« (Hlebnikov: opomba 1, 103).

parafraza verza Paula Celana iz pretresljive pesmi *Fuga smrti*, ki pravi: »Todt ist ein Meister aus Israel« (ne pa iz Nemčije kot v izvorniku). Spomnite se, da so v napadih na Palestince samo v zadnjem letu in pol načrtno pobili več sto otrok, da jim ne bi ti, ko bi odrasli, delali težav in nadaljevali z uporom proti zasedbi njihove zgodovinske domovine. Smo na demokratičnem zahodu, varuhu splošnih človekovih pravic ta infanticid obsodili? Nismo.

Zdi se pretirano voditi pogovor o brezpredmetnosti na tako zaostreni ravni, a to počnem zato, da bi pokazal, kako pomembno je, da se prehitro in nepremišljeno ne zadovoljimo z navidezno preprostimi fantazmami, fascinantnimi konstatacijami in sprevrženimi sklepi. Malevič se je tega dobro zavedal, drugače ne bi popisal več kot 1000 strani s stavki, ki so poskušali zaobjeti suprematistično umetnost in jo iztrgati tradicionalnim označevalnim strukturam nasilja in moči. Tega se je zavedal. »To delo, prej s peresom kot s čopičem, je moje prvo delo. Zdi se mi, da s čopičem ni mogoče doseči tistega, kar je mogoče doseči s peresom. Čopič je razcefran in ne more seči do možganskih vijug – pero je bolj prodorno« (Malevič v Šuvakovič: 100) Mu je uspelo? Je primerno, da v tej zvezi opozorim na slike iz poznejšega obdobja, v suprematističnem paleti naslikane kmete, kmetice in njegovo slavno sliko *Konjenico rdeče armade na obzorju*.⁴ Da ne gre za nespametno razmišljanje, potrdi sam Malevič, ki je v prispevku o suprematizmu iz leta 1920 suprematizem presenetljivo povezal z ekonomijo. »Črni kvadrat je vzpostavil ekonomijo, ki sem jo v umetnost vpeljal kot peto dimenzijo«. Da njegove misli napačno ne tolmačim v zgornjem smislu, potrjujejo tudi druge izjave iz istega spisa: »Suprematizem vzpostavlja svoj odnos do Zemlje, vendar zaradi svojih ekonomskih konstrukcij spreminja arhitekturo zemeljskih stvari«. Ali še prepričljivejše: »Načeli črne in bele energije, ki sta za Suprematizem najpomembnejši, sta

namenjeni odkrivanju oblik delovanja. S tem mislim na čisto utilitarnostično potrebo po nujnosti ekonomske redukcije« (vse 1920). K temu dodajam še Malevičevo poznejšo izjavo, ki podkrepi zgornje izjave: »Problem ekonomije postaja moj glavni stolp, s katerega opazujem vse stvaritve sveta stvari« (Malevič v Šuvaković: 100).

Nedomišljene radikalizacije označevalca ustvarjajo pogoje in stanja, ki so uničevalni. Če je območje nič na Manhattnu umetno skonstruiran in nadvse populariziran spomenik uničenja, točka načrtne potlačitve in lažnive, sprevržene interpretacije za ideološke namene, pa so po drugi strani avtentični rezultati uničevalnega rušenja svetov po drugi svetovni vojni v Indokitajski, Koreji, Južni in Srednji Ameriki, Siriji, Iraku, Afganistanu, Libiji in drugod pod taktirko ZDA in zahodnih držav, resnica, realno brezno globalnega nihilizma, stvarni, nezakriti kupi ruševin, dejanska, banalna brezpredmetnost, saj ni od nekdanjih tamkajšnjih velemest in civiliziranih, urejenih življenjskih okolij ostalo nič. Za lažje razumevanje, od kod zgoraj opisano sprevrčanje, je morda modro opozoriti na izvajanja Sami Khatiba in njegovo pronicljivo analizo tovrstnih mehanizmov sodobnega spekulativnega kapitalizma.

Ni presenečenje, da estetika kapitalističnega poprostorjenja, njegove »čiste« površine, oblikujejo fantazmo spekulativnega kapitala kot samoporajajočega, samoponavljajočega se. Gladka arhitektura financiranja, ki je tesno povezana z nematerialnim imaginarijem digitalnih medmrežnih transakcij in valorizacijskih procesov brez sledi, prispeva k okamneli estetiki historično-temporalne potlačitve. Potlači dejstvo, da so spomeniki kapitala in spekulativnega prostora metamorfoze ekstrakcije živega dela [dejavnikov kapitala], ki so se spremenili v realno obstoječe abstrakcije [...] sam prostor, vselej že poblagovljen, se spremeni v materialno lupino kapitala. Na ta način postane realno abstraktna fantazma »konkretna«. (167-68)

Učinek in moč simbolnega (fantazme) se seveda kaže v tem, da blokira realno. Simbolno preko institucij nadzorovanja prekine komunikacijo, ustavi medijski tok pričevanj, simptomov realnega onkraj podobe kapitalistične reprezentacije. Na delu je politično nezavedno, tistega, kar je nadvse vidno, ne vidimo, kot da ga sploh ne bi bilo. Vidimo brezpredmetnost nekdanje predmetnosti, izbris nekdanje predmetnosti, vendar nje same ne vidimo. Ali obstaja realna alternativa temu? Je črn kvadrat na belem polju lahko taka alternativa, je v njegovem primeru mogoče govoriti o brezpredmetnosti »brezpredmetnosti«, še posebej če se zavedamo, da je sliko na znameniti razstavi suprematizma sam Malevič postavil na tradicionalno vzvišeno mesto ikone. V umetniškem svetu se o črnem kvadratu na belem polju govori kot o ničelni točki slikarstva. Slikar ga je postavil v zgornji kot sobe, na mesto pravoslavne ikone, paradigmatičnega simbola religije in metafizike oblastne moči *par excellence*, v božji kotek. Ikona »novega sveta« kot vrhovna maska odsotnega/odsotnosti boga oziroma praznega lika boga kot najvišjega simbola neobstoječega, prazni označevalec, nihilistični falos. Je s tem hotel opozoriti na problematično vlogo ikone ali pa je s tem eksploatiral to prazno mesto za potrebe umetnosti kot ekskluzivne scene? Gesta je v vsakem primeru politična, bodisi konformistična bodisi subverzivna. Tega še ne vemo. Vemo le, da je klasično umetniško gesto, ki reprezentira tematiko oblasti, prenesel »neposredno v organizacijo označevalske ekonomije, katere sekundarni učinek je tematika« (Šuvaković 2012: 11). Tudi če je ali pa ni skrita. Ni dvoma, da gre za »celovito spekulativno polje, ki nakazuje teozofski pristop [...] Razprave o absolutu ali o nulti dimenziji v manifestu 'Suprematistično ogledalo' kažejo na rešitev vprašanj smisla umetniškega dela, ki ne prikazuje več sveta in nima več dekorativne funkcije. Umetniško delo mora na gledalca delovati v posebni funkciji – ta funkcija je supremacija

čistega občutja v likovni umetnosti, ki ustreza mističnem vpogledu in kontemplativnem poglobljanju« (Šuvaković 1998: 97). Vendar obstaja razlika med željo in uresničitvijo. Je uresničitev take funkcije sploh možna, ali pa gre zgolj za zgodovinsko metafizično utvaro, za golo voljo do moči, ki iz davnine poganja evropski nihilizem? Se je Maleviču uspelo iztrgati simbolnemu imperativu in njegovi oblastni ideološki formuli, mu je uspelo preseči goli nihilizem in nasilje, ki ju strukturalno simbolizira brezpredmetni emblem na eminentnem mestu ikone?

Upravičeno se zdi, da je mistični uvid, ki naj bi ga uresničil s svojim delom, zgolj prazna utvara, ne glede na njeno zgodovinsko poreklo in vladavino. Apofatiki bodo skočili pokonci in bodo zatrdili, da brez sence dvoma obstaja izkušnja, ki jo oznanja beseda *kenosis*. Samoizpraznitev individualnosti (razčlovečenje) in popolno sprejetje božanske volje (tudi v kapitalizmu kot religiji, v kateri Boga po Benjaminu nadomesti dobiček, za kar, tako se zdi, gre v cerkveni ekonomiji že od samega prevzema oblastne vloge v 3. stoletju).⁵ To naj bi se namreč zgodilo Jezusu, čeprav ne moremo mimo tega, da ne bi ob takih deklaracijah vedno znova trčili ob oni vzklik: »O Bog, zakaj si me zapustil?« (Mt, 27, 46). Torej obratno od zagotavlja tistih, ki menda vedo in posedujejo notranje informacije o teh zadevah. Menda so obstajali svetniki, na primer Sv. Janez od Križa, ali mistiki kot Meister Echart, ki naj bi pričali o realnosti tega prelomnega dogodka, čeprav o tem pričajo zgolj zapisane besede, samim pa nam ni dano, da bi te inspirativne vzglede preverili z osebnim pričevanjem. Zdi se, da tu pričevanje udari ob zid umolknenja, ki ga preplavi prazno zagotavljanje določenega tipa diskurzivne prakse.

Če povzamem: je mogoče premislek o brezpredmetnosti suprematične slike *Črno na belem* povezati z učinki kapitalističnega nihilizma, ki ga prepoznamo v tro- oziroma v štiridimenzionalni (vključujoč čas,

5
Vprašanje o odnosu Boga in ekonomije je staro in sega v čas med 2. in 4. stoletjem našega štetja, ko je nikejska sekta krščanstva postala državna vera Rimskega imperija. Takrat so razpravljali o naravi Boga začeli razlikovati med logosom teologije in logosom ekonomije, kar je privedlo do tega, da so v samem Bogu ločili bit in delovanje. »Dispozitiv *oikonomije* torej označuje to, v čemer se udeležnja čisto delovanje oblasti [cerkve] brez vsakega temelja v Biti« (Osojnik: 192). Vpeljava ekonomije kot pete dimenzije pri Maleviču torej nagovarja in vpeljuje to potlačeno zgodovinsko cezuro, ki upravičuje moje povezovanje *Črnega kvadrata na belem* s spomeniki neoliberalnega kapitalizma, s tem pa suprematizma s kapitalizmom kljub Malevičevim nasprotnim izjavam o umetnosti »brez dobrobiti, brez koristnosti, brez tržne primernosti idej«.

6 Poskušal sem odkriti, ali obstaja tudi tridimenzionalna izvedba črne kocke v beli kocki, pa mi ni uspelo, kar se mi zdi skoraj neverjetno. Našel sem skulpturo iranske umetnice Monir Shahroudy Farmanfarmaian *Kocke v kockah*, ki je kocko (luknjo) izoblikovala v prozorni kocki iz stekel in zrcal ter jo postavila na črn podstavek. Morda je njeno delo treba navezati tudi na znameniti črni kubus v središču islama, to je na Kaabo v Mekki. Preseneča pa me, da ni pozneje nihče pomislil, da bi nadgradil Malevičevo dvodimenzionalno brezpredmetnost slike *Črno na belem* v trodimenzionalen kubus (El Lisicki?), na primer Donald Judd, ki se je, kot je mogoče videti iz njegovega celotnega opusa, nedvomno (prek Ada Reinhardta) navezoval na Maleviča, povsem konkretno v črnih grafikah brez naslova iz leta 1988, ki jih je razstavil v Okrajnem muzeju za umetnost v Los Angelesu (LACMA) avgusta 2013. Poleg Reinhardta, o katerem bo več govora v nadaljevanju, je treba v ta premislek nujno vključiti tudi dela Roberta Milтона Rauschenberga.

ki ga beleži padajoča voda) nadgradnji kocke v kocki memorialnega parka *Ground Zero* v New Yorku?⁶ In kaj to pomeni za premislek o brezpredmetnosti, ki izziva mojo pozitivno naravnost do Malevičevega suprematističnega obrata v zadevah umetnosti? Malevič piše:

Brezpredmetnik vidi popolnost kulture v modelu zavesti, ki bo izključil kakršnokoli silo in moč [...] Da ne bi nikoli deloval iz objektivnih ali subjektivnih vzgibov, ampak zgolj samo iz nujnosti. Če je nujnost, potem ni balasta, ni teže. Ni predmetnosti. Ni bratstva. Samo enakost. Brez dobrobiti, brez koristnosti, brez tržne primernosti idej. (Pranjič 2017; Malevič v Pranjič 2018: 247)

David Harvey nekje za sodobno subverzivno umetnost kot tisto obliko umetnosti, ki naj bi bila najbolj emancipatorna in naj bi se iztrgala tržni podrejenosti ter sledila zgolj notranji nujnosti umetniških potiskov, dokaže, da gre zgolj za ekskluzivno tržno robo, tisto, ki je kot izrazito prepoznavna cilja na največje kapitalske donose in prestižni tržni plasma (Harvey 2002: 109). Ni nekaj, kar ruši kapitalistični tržni sistem, ampak ga poganja dalje, ga perpetuira. Nekaj podobnega piše tudi Hakim Bey:

Totaliteta lahko absorbira & preusmeri vsako umetniško moč preprosto z njeno re-konstekstualizacijo & re-prezentiranjem. Osvobodilna moč slike je mogoče nevtralizirati ali celo absorbirati preprosto tako, da se jo uvrsti v kontekst ali v galerijo ali muzej, kjer bo avtomatično postala zgolj gola reprezentacija osvobodilne moči. (1994: 28)

Zdi se, da tudi dejstvo, da Malevičeve slike (recimo *Bel kvadrat na belem polju*) visijo na stenah muzejev v New Yorku in da je pred leti eno

od njegovih suprematističnih slik neznani kupec v New Yorku na dražbi v Sothebyju kupil za 60 milijonov dolarjev, temu ne oporeka.

Povedati hočem, da je Malevičev manifest brezpredmetnosti in njegov napor, da bi ustvaril ničelno točko slikarstva kot projekt, del nekega procesa, ki kaže, da umetniškega dela ni mogoče zreducirati enkrat za vselej na dokončano in statično brezpredmetnost, ampak da je v brezpredmetni sliki na delu notranji in ponotranjeni mehanizem, dispozitiv, ki sliko, sicer nastalo »onkraj sebičnih spekulacij in podrejanja objektivnim tendencam«, procesuirala dalje onkraj primarne umetnikove intence. Bernard Stiegler bi rekel, da gre za učinke terciarne retence, učinke prihodnosti za nazaj. (2016: 73) Ko na brezpredmetnost pogledam iz njene post pozicije, onkraj konteksta stvaritev prelomnih avantgardnih umetnikov na prelomu prejšnjega stoletja, se o umetnosti s tako radikalnimi izzivi postavi vprašanje o delovanju izven institucije »umetnosti«, če tako rečem, kot brez-umetnosti. Se pravi v likovnem delovanju, ki se ne zateka v domeno umetniškega privilegija in statusa. Nujnost umetniškega ustvarjanja torej naj ne bi izhajala iz potrebe po izdelovanju predmetov, ki bi izpričali avtonomnost/neodvisnost dela in umetnika od zgodovinskih, zunanjih pogojev, ki umetnost oklepajo v omejene okvirje take ali drugačne funkcionalnosti ali celo brezfunkcionalnosti, ampak jalovo ukvarjanje z neuspehim »ne-izdelovanjem umetniških predmetov« premešča na drugo raven, ki jo morda nakuže Maleviča izjava, da je »nenehno postavljanje vprašanja 'Kaj?', nenehno iskanje pomena v vsakem dogodku [nujnosti po subverzivnosti, emancipatornosti, etičnosti, etc.] in v vsakem trenutku ter nasploh iskanje reda v svetu, za brezpredmetnika nesmiselno in jalovo početje« (Pranjić 2017; Malevič v Pranjić 2018: 249)

Je mogoče Malevičev obrat od reprezentativne ikone k »novi ikoni« brezpredmetnosti razumeti kot radikalizacijo ikoničnosti praznega

lika/mesta Boga, ga uvideti kot ožvljanje tradicije, ki jo poznamo iz časov negativne teologije, bizantinskega ikonoklazma, radikalne kritike idolatrije v osmem in devetem stoletju? Takrat so v kupolah in absidah bazilik izbrisali antropomorfne upodobitve in jih nadomestili z golim znakom. Poslikave in mozaike nad ceremonialnim vhodom v Konstantinovo palačo in v cerkvi svete Irene v Konstantinopolu so na primer nadomestili z znakom križa. Nekaj podobnega se je več stoletij pozneje zgodilo tudi v protestantskih cerkvah, ko so pastori obsodili zunanje okrasje po zidovih cerkva in inzistirali pri duhovnem okrasju v dušah vernikov. Položaj slike *Črno ne belem* ob prvi suprematistični razstavi te ambicije ne zanika. Tudi Malevičeve izjave, ki apelirajo na notranjo čud, občutje ne. Na Malevičevih platnih večkrat najdemo križ. Morda bi lahko domneval, da njegova odprava horizonta, to je trodimenzionalne perpsektive na sliki, sledi strogi zahtevi po motrenju abstrahiranih in strogo določenih ploskovitih, poduhovljenih podob na pravoslavnih ikonah. Brezpredmetnost bi torej pomenila invarianto ikonoklazma in stroge spiritualne usmeritve, ki sta v pravoslavnem svetu vedno tlela v podtalju tistih tradicij, ki so vzdrževale zahtevo in celovito mistično izročilo, ob prelomu prejšnjega stoletja izrazito močno prisotno in še kako živo.

Termin teozofski aspekti se ne nanaša neposredno na nauke Teozofskega gibanja, ampak na kompilacijomističnih naukov krščanstva, vzhodnjaških religij, ruskega simbolizma, postsimbolističnih branja teozofske misli in vsekakor na poučevanje Uspenskega. (Šuvakovič 1998: 96)

Morda bi se bilo treba pri iskanju nadaljnjih odgovorov v zvezi s problematizacijo »negativne teologije brezpredmetnosti« navezati na slikarstvo ameriškega slikarja Adolpha Fredericka »Ada« Reinhardta

iz obdobja 1953–67, ki ga je temeljno inspirirala prav Malevičeva slika *Črno na belem* iz leta 1914. Na njegova razmišljanja, predvsem pa na njegove zadnje, »končne« *Črne slike*, za katere je bil prepričan, da so bile absolutni nič umetnosti, zadnje, kar je mogoče naslikati. Morda najbolj na sliko *Brez naslova* iz 1964. Tudi Reinhardt je veliko pisal o svojem slikarstvu in o naporu, da bi ustvaril »čisto, abstraktno, ne-objektno, brezčasno, brezprostorsko, nespremenljivo, nekorelativno, brezinteresno slikarstvo – predmet, ki je samozavedajoč se (ne nezaveden) ideal, presežen, pozoren na nič drugega, ampak zgolj na umetnost« (Reed). Vendar je treba ob tem biti pozoren na razliko med njegovimi slikami in Malevičevim črnim kvadratom na belem. Saj Reinhardt črne površine svojih črnih slik ni slikal kot brezizrazne monokromne ploskve, ampak je vanje vnašal fino teksturo komaj opaznih različnih črnih odtenkov (pomešanimi z raznobarvnimi pigmenti) in kvadratov, ki so komaj zaznavni sevali iz slike, kot bi že vključeval tudi filigramske postučinke, ki so se sčasoma prikazali na Malevičevi sliki, o čemer bom nekaj več povedali kasneje. Poleg tega se zdi, da je izrekel tisto, česar Malevič sam ni deklariral, je pa očitno to menil: »Hotel sem odstraniti religiozne ideje o črnem« (Reed). Zdi se, da je bil njegov namen preprečiti »religiozno« upodabljanje transcendenčnih figur, torej je šlo, kot je sam zapisal, za določeno »negativno, apofatično« religiozno slikanje onkraj slepega populističnega verovanja v mit o Bogu in delovanje cerkve brez žive izkušnje Boga: »Vedno sem govoril negativno [...] na način negativne vrste teološkega pristopa [...] pri katerem nikoli ne bi fiksiral Boga [...] v trenutku, ko Ga narediš v stvar, Ga ni več oziroma ni več to, ampak vulgarizacija« (prav tam).

Ad Reinhardtov prijatelj Thomas Merton je to še poudaril, ko je o črni sliki s križem govoril kot o predmetu globoke molitve. Morda nam to lahko več pove tudi o nezapisanih, nereflektiranih naporih

samega Malevičevega slikarstva. Ampak poglobljen premislek o ikonoklastičnih, komaj vidnih ali celo nevidnih, „duhovnih“ učinkih črne barve in črnih kvadratov na ozadju razvojne primerjave del obeh slikarjev bo moralo ostati delo za kdaj drugič.

V luči te tradicije se sprašujem, ali ni poskus, da bi se odprli za neposredno izkušnjo duhovnosti, tisti izziv po radikalni odpravi ne samo religioznih ali nacionalističnih ideologij in simbolov, ampak po izbrisu vsake označevalske prakse, ki se podreja komuniciranju zunanjih pomenov. Jezik osvoboditi pomena, angažirati ga kot golo artikulacijo, čisti označevalec, ki ga ne omejuje niti smisel niti kakršnakoli reprezentacija niti potreba po umetnosti. V nadaljnji razpravi sledim ekselentni doktorski disertaciji *Brezpredmetnost zvoka in slike: Beli, Kručoni in Malevič* izpod peresa Kristine Pranjic (2018). Vprašanje o brezpredmetnosti razišče in dokumentira na ozadju takratnega avantgardnega vrenja in dveh zanjo ključnih avtorjev, simbolista Andreja Belega in avtorja zaumne poezije futurista Alekseja Kručoniha. »Kot predhodnika brezpredmetnosti jemljemo na eni strani simbolizem Andreja Belega, ki je v marsičem (formalno in vsebinsko) napovedal in tudi utemeljil smer razvoja prihodnje umetnosti in literature v avantgardističnih gibanjih, ter na drugi strani futuristično pesništvo Alekseja Kručoniha, ki osvobajanje besede privede do skrajnosti v pesništvu zaumnega jezika. Vizualni eksperimenti v literaturi in tipografiji, skupni projekti slikarjev, pesnikov in teoretikov [...] osvobajanje besede in ustvarjanje novih besed [...] so prakse, ki predstavljajo zagon novemu brezpredmetnemu slikarstvu suprematizma Maleviču,« zapiše. (2018: 6). Če se pri Belem še nahajamo v vesolju simbolov, se pri Kručonihi

v njegovem projektu zaumne govorice osvobodimo obveze po reprezentabilni funkciji in pomenjanju govorice, tako da se brezpredmetnost Maleviča v tej luči pokaže kot konsekventna faza, ki študenta ruske avantgarde izziva, da bi še sam posegel v ta niz in se morda domislil še kakšne drugačne opcije na ozadju opisanega napora, kako umetnost osvoboditi zgodovinske subjektivne in objektivne pogojenosti, pomena in smisla, to je ideologije, pa tudi vseh slikarskih imperativov, ki so krojili bazo slikarskega početja, kot sta recimo horizont in predmetnost (»Uničil sem krog horizonta in se rešil iz krožnice stvari,« zapiše Malevič. »Umetnosti ni nič več do tega, da bi služila državi ali religiji, noče več ilustrirati zgodovine slogov, nič več noče imeti nič s predmetom kot takim, prepričana, da lahko obstaja v in po sebi brez 'stvari' (to je, s časom preverjenim vodnjakom-studentem življenja)« (Pranjič 2017). Če spregovorim v govorici sodobnega razumevanja jezika kot komunikacije kibernetičnega nadzora in vodenja, potem gre tu za radikalen odklon od tovrstne komunikacijske in nadzorno-informativne funkcije jezika in podobe (po ikoničnem obratu, ki je v poznih šestdesetih detroniziral funkcijo jezikovnega znaka). To pa pomeni, da se v umetniških praksah pokaže še neka druga funkcija jezika, ki ji morda lahko rečemo ontološka. Tu ne gre za logos logosa (Bulgakov in Derrida), ampak za govorice, ki jih označuje brezpredmetnost, zaumnost, zvezdnost. Jezik kot skrinja biti, bi rekel Heidegger, če bi se zdajle potikal kje v bližini.

Prav v odzvenu te zvezdnosti v razpravo vpeljujem neko linijo, ki jo označujejo imena avtorjev kot so Dostojevski, Nietzsche, Freud, Hlebnikov, Sergej Bulgakov in Max Planck. Pri tem mislim seveda na nezavedno, na tisto pogojenost človekovega delovanja, ki ga presega-jo/ženejo mehanizmi nezavednega ne v simbolnem jungovskem smislu, ampak v »mehanicističnem« smislu primarnega erosa in gona smrti. Ko Malevič govori o modelih zavesti, ki naj bi presegli dispozitiv sile

in moči, spregleda, da zavest, ne glede na različnost modelov, ki ji implementira, že sama po sebi onemogoča kakršnokoli zavračanje sile in moči, ki jo nezavedno pogojujeta. Prav koncentracijska taborišča so pokazala, da se to najstrahotnejše od vseh nasilij vzpostavlja kot dobro zasnovan, premišljen in funkcionalen stroj/tovarna smrti, da so prav taborišča smrti, tako nekdanja kot danes plod zavestnih načrtovanj in interesov. Torej tistega, kar je Malevič iskal, ni bilo mogoče uresničiti prek spremembe zavesti, ampak s premestitvijo od zavesti proč (na čut?). Umetniškega dela ne več izvajati kot zavestni projekt, ki ignorira druge ravni človekove duševnosti, ampak vključiti »voljo« in gone, ki dokazujejo svojo avtentično, potlačeno realno kot estetski in etični agregat v ozadju delujoče zavesti. Pod suprematizmom razumem prvotnost gola čuta v ustvarjalni umetnosti. Malevič zapiše: »Suprematist. Vizualni pojavi objektivnega sveta so, sami po sebi, nesmiselni, ne pomenijo nič. Pomembna stvar je čut kot tak, povsem stran od okolja, v katerem je izzvan« (1927). V tem smislu Kručonihev Maleviču predhodni projekt zaumne besede nedvomno kaže v pravo smer in izvede radikalne sklepe, poskuša jih realizirati na ravni gola označevalca onkraj dominacije označenega, pomena, simbola, resnice, etc. Govorica se v označevalcu realnega izmika tako imaginarnemu kot simbolnemu imperativu. Je ne-smiselna. Kaj potemtaka sledi? Sergej Bulgakov v luči zgornjih spoznanj piše: »Ne gre za misel, temveč za mišljenje kot volitivno dejavnost, kot energijo, mogoče celo ne za zavest, temveč za tisto, kar leži globlje od nje, za 'podzavest'«. In dodaja: »Nismo mi tisti, ki izrekamo besede, temveč se besede v tem, ko zazvenijo v naši notranjosti, izrekajo same, tako da naš duh pri tem uresničuje areno samoideacije univerzuma [...] V nas govori svet, univerzum, pozvanja njegov glas, ne naš [...] Kozmos je tisti, ki se samoizreka skozi človeka« (151).

Tu torej ne gre za reprezentacijo zunanjih pogojev, ampak za vznik, aktualizacijo imanence, kozmične dimenzije našega bitja, ki je ne blokirajo več metafizični pomeni in simboli/fantazme pomena, ampak jo razgalja označevalec, realno kot tako, ki se kaže v nerazumnosti samovite besede na ravni podzavesti. Tudi Hlebnikovo pojmovanje zvezdne besede dojemam kot performativ na ravni kozmičnega nezavednega. Takole pravi:

O, da bi se človek potem, ko se bo spočil od delovne mize, odpravil brat klinopis zvezd. Razumeti voljo zvezd pomeni pred očmi razgrniti vse zvitke zakonov resnične svobode. Ti visijo nad nami kot pretemna noč, te table prihodnjih zakonov, in mar pot deljenja ni prav v tem, da bi se osvobodili žice vladavin, ki potekia med večnimi zvezdami in posluhom človeštva. Naj bo oblast zvezd brezžična... ena od teh poti je tonska lestevica bodočnika, ki se z enim koncem dotika neba in z drugim skriva v utripu srca. (56)

V luči (ali temi) performativov kozmičnega nezavednega je posebej pomembno raziskovanje Maxa Plancka o sevanju črnega telesa, saj nam je onkraj metafizičnih postulatov uporabne znanosti in tehnike odprl oči za procese, ki so imanentni sami stvarnosti tostran konvencionalnih predstav in individualne intuicije, ki so realno vesolja tostran vsakega blebetanja o bogu in raznih nihilističnih kategorij, ki v ozadju prikrivajo prazno voljo po moči in uveljavljanju oblasti. Tu so na delu drugačne dimenzije in odprte strukture označevalca. Ko je bila slika *Črno na belo* naslikana, se proces njenega nastajanja, kot je videti na tisti iz 1915, ki visi v galeriji Tretjakova, ni končal. V odsotnosti njenega tvorca se je »slikala« dalje. Črno polje je pretkala prefinjena tekstura razpok, ki sicer ne reprezentira nič zunanjega, vendar razkriva učinke,

imanentne sami sliki, njeni snovni realnosti. Gre za fraktalno tančico, frakturo imanentno barvni tvari črnega polja. Pajčevina razpokanosti razkriva, da singularna površina črnega polja ni njegovo končno stanje enkrat za vselej, ampak fazno stanje v procesu, ki ga sicer običajno odpravimo kot rezultat slabega materiala (barve) in zoba časa. In ga odmahnemo kot nepomembnega, sami umetnini tujega, zunanega. Toda ali je res zunanji. Če pomislimo na fenomen sevanja črnega telesa, ki ga je raziskoval Max Planck, za katerega se ni izkazalo samo to, da črno telo seva, ampak tudi, da sevanje ne poteka kontinuirano, temveč v paketih, kvantih, torej perforirano, mimo vseh pričakovanj in celo v nasprotju s samim Planckovim intuitivnim razumevanjem realnosti. Sami tvarni, na platno nanešeni črnini je imanentna njega dinamična, nedokončana procesualnost same črnine (realnega tam zunaj), ki jo je moč zapisati matematično.

Ultimativno črno telo je seveda črna luknja. Toplota je neurejeno gibanje mikroskopskih delcev, na primer molekul v oblaku plina. Ker se črna luknja lahko ogreje ali ohladi, je razumno meniti, da ima delce – ali bolj splošno, mikroskopsko strukturo. In ker je črna luknja zgolj prazen prostor [...] morajo biti ti delci delci samega prostora. Naj je videti razsežnost praznega prostora še tako banalna, gre za ogromno latentno celovitost. (Musser: 52)

Še posebej pomembno pa je, da »je morda črna luknja videti tridimenzionalna, vendar se obnaša kot dvodimenzionalna« (prav tam: 53). Ne da bi se spuščal v nadaljno razlago razumevanja črne luknje, mora navedeno zadostovati, da črnino Malevičevega kvadrata premislimo na ozadju zgoraj povedanega. Le v obrnjeni perspektivi. Dvodimenzionalnost na njegovi sliki je v luči njegovih »arhitekturnih« poskusov,

da bi jo razširil v tretjo dimenzijo, nekakšen hologram, ki subsumira trodimenzionalnost praznega prostora. Gre za primarno, »vesoljsko« funkcijo, ki poskuša matematično pojasniti učinke singularnih sistemov v odvijanju/poteku, se pravi za dinamični proces, ki kaže določene učinke oziroma tisto kar sta tako Hakim Bey kot Quentin Meillassoux poimenovala kaos, primarno, »vesoljsko« realno stvari onkraj korelativne zavesti.

Mrežno teksturo (razpok barve) na »predmetu« *Črno na belem* iz Tretjakovske galerije je mogoče obravnavati v zgoraj opisani optiki. Podobno »samovitost« razkriva tudi nadaljnji razvoj suprematističnega slikarstva, dinamično strukturirano polje poznejših polikromnih suprematističnih slik, vključno s tisto *Belo na belem*, na kateri je beli kvadrat na belem premaknjen iz sredine slike in z vogalom zaboden v spodnji rob. Suprematistično slikarstvo je slikarstvo v razvoju, v gibanju. Na delu je dinamična notranja konfiguracija, ki se je dosledno razvila iz prvotne suprematistične singularnosti *Črnega na belem*. Prepoznati je mogoče določen geometrični dinamizem, ki ga ne opisuje simbol, ampak matematika. Realnost izven zavesti. Sodobni francoski filozof spekulativnega realizma Quentin Meillassoux na ozadju matematičnega zanimanja svojega učitelja Alana Badiouja trdi, da je matematika tisto, kar doseže primarne kvalitete stvari v nasprotju s sekundarnimi kvalitetatmi, ki se manifestirajo v njihovem percepiranju (zavesti). Torej še pred vsako intencionalno korelacijo. Reprerentacija, ki je v Malevičevem razmišljanju na udaru, je dvojna. Ne gre samo za reprezentiranje slike zunanjih oblik in predmetov na sliki, temveč je na udaru sama korelacija med percepcijo in predmetom opazovanja. Je samovitost stvari, dosegljiva zgolj geometrično/matematično (Malevič piše o ekonomični geometriji.) V numeričnem sistemu zgodovine Vladimirja Hlebnikova je na primer 3 pozitivno, 2 pa negativno število; posebno vlogo imajo

števila 173, 317, 413 in tako dalje (»Če celotno človeštvo razumemo kot struno, nas vztrajno raziskovanje pripelje do številke 317 – toliko let namreč mine med dvema nihajema strun,« piše Hlebnikov (51). Omejneno izračunavanje se mi zdi zanimivo tudi na ozadju filozofije niča Gottharda Güntherja kot matematične tabelacije negativnosti (2016), o čemer pa tu ne bom razpravljaj, saj sem to storil že na drugem mestu. (Osojnik 2017). Hakim Bey zapiše:

Kaos pride pred vsemi načeli reda&entropije, ni niti bog niti črv, njegove idiotske želje zaobsežejo&opredelijo katerokoli možno koreografijo, vse nesmiselne etre&elemente flogistona: njegove maske so kristalizacija lastne brez-obraznosti, kot oblaki. (1985: 8)

Kaos kot primordialna realnost, do katere se ni mogoče prebiti z metafizičnimi konstrukcijami in reprezentacijami, je realno na delu, ki ga označi matematika. In tu se zdaj pojavi nadgradnja pojma tako individualnega nezavednega v Freudovem smislu in pomenu, ki ga razvije pozni Lacan, kakor političnega nezavednega, o katerem je prvi pisal Benjamin. Izraz kozmično nezavedno, ki ga uporabljam tukaj, ni metafizičen, ni simbolen, ampak, rekel bi, materialističen oziroma znanstven (kozmična singularnost, ki se izmika našemu vedenju). Nobenega dvoma ni, da smo narejeni iz tistih snovi, ki so se sintetizirale v nekdanjih supernovah, poetično rečeno, zgneteni smo iz zvezdnega prahu. Da bi to razumeli, se nam ni treba zatekati k raznim metafizičnim nebulozam ali k iskanju prvobitnega urarja, ki je razvoj vesolja načrtno zasnoval na čudežen način, ki je botroval temu, da je prišlo do sinteze bitja, ki si samo sebi reče človek, kot to razumevanje razvijajo Princetonski gnostiki (antropološko načelo). Vse zapletene strukture od molekul do tkiv je mogoče pojasniti, kot to dokazujejo Mandelbrotovi

izračuni s pomočjo preprostih začetnih postavk in stanj, ki se izoblikujejo v kompleksnem procesu, ki mu po Darwinu rečemo evolucija, po Gilbertu Simondonu pa kristalizacija/individuacija. Torej na delu je realno, ki mu rečemo kozmos, vesolje. Ni dvoma, da so prosesi razvoja kozmosa nekaj kozmosu imanentnega. Ne poznamo enotne formule vesolja, ta se izmika človeškemu vedenju in zavestnemu obvladovanju. Kot smo videli v primeru črne luknje, gre za singularnost onkraj znanih zakonov znanosti. Na delu je imenenca, ki seže onkraj našega zavedanja in poznavanja stvarnosti, na delu je realno, ki se izmika tudi matematiki, pa vendar je neprestano na delu ne le v materialnem razvoju vesolja, ampak tudi kot skrajna realnost naše kognicije in označevalskih praks. Kaže se recimo kot kvantno sevanje črnega predmeta ali kot singularnost prodornega eseja. Slovenski pesnik Jure Detela zapiše: »Tihi zakon nevidnosti določa, kaj se prepušča našemu pogledu in kaj ostaja skrito« (102). Kozmično nezavedno je simptom imanence naših neuspehov, da bi dosegli točko nič, golo prezentacijo, apofatično *kenosis*, brezpredmetnost ne le kot umetniški (avantgardni) projekt, ampak kot stanje čiste emocije, o kateri govori Malevič. Črno na belem pomeni spodrseljaj, neuspeli približek imanentnim porivom, da bi se otresli reda in entropije, ki zamejujejo horizont kaosa, o katerem govorita Meillassoux in Bey, sveta stvari onkraj vsake korelativnosti zavesti. Teh neuspehov se dobro zavedam, saj mi vedno znova spodleti, ko poskušam prebiti opno svoje pozitivno nastrojene debilnosti in odpreti vrata za primarno etično uresničitev (udarec Realnega). O tem sem veliko pisal na ozadju Lacanovih izjav o nepopuščanju glede nezavednega in slovitega etičnega imperativa Samuela Becketta, ki se glasi: »Spet ti ni uspelo. Ne odnehaj, vztrajaj, naj ti spodleti znova, naj ti spodleti bolje!« (81). V upanju, da mi je tokrat spodletelo bolje, zaključujem tudi tokratno neuspelo filozofsko provokacijo o brezpredmetnosti. ♡

Literatura

- AGAMBEN, GIORGIO, 2002: *Remnants of Auschwitz*. New York: Zone Books.
- BECKETT, SAMUEL, 2005: *Neimenljivi*, Ljubljana: Cankarjeva založba.
- BEY, HAKIM, 1994: *Immediatism*. Edinburg-San Francisco: AK Press.
- BEY, HAKIM, 1985, T. A. Z.: *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. The [http://www.hermetic.com/bey/taz_cont.html]
- DETELA, JURE, 2005: *Zapisi o umetnosti*. Koper: Hyperion.
- GÜNTHER, GOTHARD, 2016: Martin Heidegger i svjetska povjest ništavila. *Tvrđa* 16.1-2. 22-44.
- HLEBNIKOV, VELIMIR, 2016: *Izbrane pesmi in pesnitve 1917-1922*. Prev. Andreja Kalc. Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije.
- JOVANOVSKI, ALENKA, 2018: *Tisočsedemdeset stopinj*. Ljubljana: Center za slovensko književnost, zbirka Alef.
- MALEVIČ, KAZIMIR, 2018: *Suprematizem*. Ljubljana: Konzorcij Osmo/za.
- MALEVIČ, KAZIMIR, 1959: *The Non-Objective World*. English translation by Howard Dearstyne from the German translation of 1927 by A. von Riesen from Malevich's original Russian manuscript. [<https://en.wikipedia.org/wiki/Suprematism>]
- MUSSER, GEORGE, 2018: What is Spacetime? *Scientific American* 318/6. 52-54.
- OSOJNIK, IZTOK, 2017: Svoboda in nezavedno: nekaj opazk o etiki poiesisa. *Primerjalna književnost* 40.2. 91-107.
- OSOJNIK, IZTOK, 2013: *Somrak suverenosti*, Ljubljana: Kud Apokalipsa.

- PRANJIĆ, KRISTINA, 2018: *Brezpredmetnost zvoka in slike: Beli, Kručoni, Malevič*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- PRANJIĆ, KRISTINA, 2017: *Brezpredmetnik. Festival IGNOR - platforma za literaturo, zvočenje in performans*. Ljubljana: Klub Gromka, Metelkova mesto.
- REED, ARDEN, 2014:
Ad Reinhardt's Black Paintings. A Matter of Time. [https://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/black-paintings/ad-reinhardts-black-paintings-%0Da-matter-of-time]
- PAIĆ, ĐARKO (ur.), 2016: *Tehnosfera. Tvrdja 1-2*, Zagreb: H.D.P.
- ŠUVAKOVIĆ, MIŠKO, 2012: *Umetnost i politika*. Beograd: Službeni glasnik.
- ŠUVAKOVIĆ, MIŠKO, 1998: *Estetika apstraktnog slikarstva*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa.

Summary

The article tries to uncover some of the neglected dimensions of the *Black square* painting by Kazimir Malevich. In his approach author does not share the excitement about the suprematist theosophical explications the supremacy of pure feeling or the contemporary interpretations of non-objective or abstract art. The author analyzes the painting and its hidden subtext in connection to memorial pools at *Ground Zero* locations in New York as its consequential elaboration. Malevich himself discussed the nature of the painting in its architectural and economic dimensionality. Both pools are constructed in the form of a cube within the cube actually as the threedimensional extension of the Malevich's original intended suprematist design (arkhitekton). The pools represent the suppressed workings of the contemporary profit oriented world of the global nihilistic paradigm. The author analyzes the picture and the underlying suprematistic ideas of non-objectivity, non-rationality, non-presentability, non-marketability and gnostic theosophical claims in the light of their historic and structural identity with the global neoliberal nihilism symbolized by both pools. On the other hand the original Black square on white has never been a frozen and once for all finished work of art. Its painted surface underwent a further transformation due to the immanent texture and nature of its colour. To offer an alternative non-nihilistic perspective in the last part of the article both underlying dimensions of the painting have been further elaborated and bridged by the introduction of the concepts of political and cosmic unconsciousness.

Iztok Osojnik

Iztok Osojnik is a literary comparatist, historical anthropologist, translator, and literary writer. His main areas of research are contemporary political philosophy, ethics, contemporary poetry and literature. He is author of the monography The Twilight of Sovereignty (2013), and three books of essays: The Smile of Mona Lisa (2007), Homo Politicus (2009) and Symposia (2015). His literary production comprises 40 poetry books, and 6 fiction books.