



**Minimalna razlika,
prehod in umetnina**
Minimal Difference,
Passage and Artwork

✉ **MAGDALENA GERMEK** › ninke.quenin@gmail.com
SLAĐANA MITROVIĆ › mitrovic.sladjana@gmail.com

SLAVICA TERGESTINA
European Slavic Studies Journal

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

VOLUME 22 (2019/I), pp. 238-252
DOI 10.13137/2283-5482/24694

Nova forma je lahko odgovor na absolutno nov začetek, ki pomeni destrukcijo vsega starega. Hkrati pa lahko kreacijo čisto nove forme razumemo ne kot rezultat destrukcije, temveč kot odgovor na minimalno razliko: v minimalni razliki med belim in belim ostane forma. V minimalni razliki leži osnovna, primitivna, minimalna forma, ki ni forma minimalne predmetnosti, temveč je forma minimalnega prehoda. Ali je možno razumeti umetnino kot prehod med novim in starim svetom? Umetnina je pojmovana kot zev, ki še vedno dopušča tradicionalno zasnovan koncept gledalca, a nas hkrati napoti na »lastne ruševine«, kjer ni možno misliti nič drugega kot izpraznjeno materijo nekega starega spomina. V tem smislu je prehod razumljen kot odprta forma umetnine, ki na pragu svojih ruševin lahko odpira nove možnosti umetnosti.

MINIMALNA RAZLIKA, PREHOD, ČRNI
KVADRAT, BELI KVADRAT NA BELI PODLAGI

The new form can be a response to the absolute new beginning, which represents the destruction of everything old. At the same time, we can see something else. The creation of completely new form can be understood not as a response to the destruction, but as a response to the minimal difference: in the minimal difference between white and white lies the form. In this minimal difference, lies the fundamental, primitive, minimal form, which is not a form of minimal objectivity, but a form of minimal passage. Can we understand a work of art as a passage between the new and old world? A work of art as a gap that still permits the traditional concept of an observer, but at the same time leads us to "its remains", from which it is not possible to conceptualise nothing else but the emptied material of some old memory. In this sense, the transition is understood as an open form of an artwork that is opening up new possibilities of art while standing on the edge of its remains.

MINIMAL DIFFERENCE, PASSAGE,
BLACK SQUARE, WHITE ON WHITE

MINIMALNA RAZLIKA

V besedilu »Petnajst tez o umetnosti« (Badiou, Fifteen) Alaina Badiouja lahko preberemo zanimivo tezo, da se v današnjem kapitalističnem svetu, v katerem vlada dobesedna obsesija z novim, umetnost sooča z nevarnostjo, da izgubi vso moč svoje radikalnosti, kritičnosti in subverzivnosti. Gonilna moč sodobne umetnosti namreč izhaja iz same želje po ustvarjanju novih form. Pomembni premiki v zgodovini umetnosti se običajno interpretirajo kot revolucionarne iznajdbe umetniških form, ki pred tem niso obstajale. V razumevanju umetnosti kot predhodnice (»avant«) oz. napovedovalke nove ideje in nove vizije, kot ustvarjalke in zaščitnice (»garde«) *novoga kot takega*, leži paradoksalna nevarnost umetnosti, da obtiči na obskurni poziciji. S te perspektive je relevantno tudi vprašanje, v čem se razlikuje umetniška potreba po ustvarjanju novih form od tržnega imperativa po konstantnem proizvajanju novih modelov in blagovnih znamk npr. računalniške tehnologije, avtomobilske industrije, bele tehnike ipd. Ali se spremenljivost umetniške forme lahko enači z nestanovitnostjo tehnoloških izumov, npr. mobilnega telefona Samsung Galaxy S9, ki je že s samo pojavitvijo na trgu postal zastarel in, kar je še slabše, *démodé*. Vse to je popolnoma v skladu z logiko kapitalizma, v katerem se produkcijski sistem preprosto nikoli ne sme zaustaviti. Zato za svojo ohranitev in reprodukcijo vseskozi potrebuje modifikacije, posodabljanja, »izboljševanje«, »raznovrstnost«, novost. Novost je v kapitalizmu najbolj cenjeno potrošno blago in sama po sebi predstavlja dobroto.

In ravno na tem mestu je treba narediti zarezo. V svojem celotnem filozofskem opusu Badiou vztraja na ideji, da je treba poiskati možnosti za radikalno formo spremembe, ki je od strani kapitalističnega sveta nepredstavljljiva, nepričakovana in strogo gledano nemožna. Samo tista

sprememba, ki izhaja ne iz možnosti danega sistema, temveč iz njene čiste nemožnosti je radikalna in revolucionarna sprememba. Toda, kako uvideti razliko med spremembo, ki ohranja obstoječe stanje stvari od spremembe, ki to stanje radikalno spremeni? Za slednje bi lahko rekli, da se nanaša na razliko, ki je tako subtilna in obenem tako bistvena, da jo najbolje označi sintagma »minimalna razlika«.

Minimalno razliko Badiou uporablja v zvezi s svojim ključnim filozofskim konceptom odtegnitve (Badiou svojo filozofijo velikokrat označi kot »odtegnitveno filozofijo«). Resnica se *odteguje* vsakršni vednosti in labirintu smisla;¹ resnica ni vednost, ni smisel, ni nosilec pomena, ni mnenje. Resnica je generična in neskončna.² Za Badiouja obstajajo štiri postopka resnice: politika, ljubezen, znanost in umetnost, kar ne pomeni, da se štiri področja pojavljanja resnic lahko med seboj zamenjujejo; umetniška resnica nima nič z znanstveno, politično ali ljubezensko resnico. V odnosu na to, kar smo prej izpostavili, bi znalo presenetiti, da Badiou definira resnice prav kot produkcije *novega* in *univerzalnega*. Resnica radikalno spreminja obstoječe stanje situacije tako, da vnaša nove, prej neobstoječe elemente (ali elemente z minimalno stopnjo obstoja v odnosu na logiko dane situacije), ki se univerzalno naslavljajo na vse. Univerzalnost resnice se lahko razume tudi tako, da so, kljub temu da nastajajo v konkretnem svetu, *trans-svetovne* oz. da veljajo za druge svetove in čase. Z drugimi besedami, resnice se pojavljajo v določenem zgodovinskem času in so obenem večne.

Če se vrnemo na začetek in obnovimo vprašanje o minimalni, toda hkrati ključni razliki med spremembo, ki ne spremeni ničesar (Badiou takšni spremembi v *Logikah svetov* pravi »modifikacija«, 2006) in spremembo, ki tako radikalno spremeni danost, da se pojavi sam nič situacije,³ lahko k temu dodamo novo vprašanje, kako proizvajati umetniške forme, ki bodo večne in nove ter bodo vztrajale v preseganju

1
To ne pomeni, da je resnica iracionalna. Za Badiouja vednost preprosto pripada obstoječemu stanju situacije. Vednost ni nekaj kar proizvaja novo, ampak je enciklopedija, ki ohranja staro, že obstoječe in je zato v konfrontaciji z resnicami, ki so produkcije novega.

2
Badiou razume resnice kot generične množice. Gre za koncept, ki ga je Badiou prevzel od matematika Paula Cohena. O tem več v Badiou 1988.

3
Po Badioujevi ontologiji je »bit kot bit« razumljena kot nekonsistenca (ali sam nič), ki se z radikalno oz. dogodkovno spremembo pojavi na površje. Drugače pa je v normalnem stanju situacije *statusa quo* neopazna.

danosti, a hkrati ne bodo podvržene kapitalističnemu imperativu novega kot tržnega blaga. To pa konec koncev pomeni vprašati se, kaj sploh je umetniška forma.

V zgoraj omenjenem besedilu »Petnajst tez o umetnosti« Badiou pravi, da umetniška forma nikoli ni proizvedena *ex nihilo*, kot to počne Božja kreacija. Specifičnost umetniške produkcije je v tem, da se konstantno giblje med nečim, kar ni forma, kar je »brez-formno«, in samo formo. Kar pomeni, da bi lahko na umetniški postopek gledali kot na postopek očiščevanja [fran. *épurer*], ki se giblje med tema dvema skrajnima poloma. V umetnosti sta tako v razmerju vedno, kot temu pravi Badiou, nekakšna »nečista forma« in postopek progresivnega prečiščevanja te nečiste forme. Delo Kazimira Maleviča predstavlja odlično uprizoritev tega postopka. »Beli kvadrat na beli podlagi je na področju slikarstva višek očiščenja« (Badiou 2005: 76). Kar ni daleč od suprematistične misli, da je belo osvobojeno »obarvanega fona neba« (Малевич 2010: 109). Osvobojeno ali prečiščeno. V nekem drugem besedilu Badiou zapiše: »Očitno je, da je vprašanje umetnosti vprašanje premestitve meje med tem, kar ima formo, in tem, kar je razumljeno kot brez-formno. Navsezadnje lahko zgodovino sodobne umetnosti razumemo kot postopno vključevanje vedno večjega dela brez-formnega v dispozitive, ki so formalni vsaj zaradi tega, ker so ločeni, čeprav jih ločuje skorajda nič« (2011: 29). Duchamp je izrazit primer tovrstnega premeščanja oz. širjenja formalnega na račun brezformnega. Če pustimo ob strani izraz očiščevanje, lahko rečemo, da se med tema dvema skrajnostma (forme in ne-forme) zgodi postopek vključitve: vključitev »prvotne materije« v neko umetniško formiranost. »Umetnost je danes morada tisti kraj, na katerem se eksperimentira z neskončnim načinom, na katerega se nenehno premešča rob med neposredno breformnostjo in formalnim« (prav tam).

Badiou govori o »robu«, ker gre dejansko za rob ali t. i. »minimalno razliko«. Sodobna umetnost je posebej naklonjena približevanju robu, ki je na meji med umetniško formo in tistim, kar ta forma ni. »Sodobna umetnost se v svojem delovanju sprašuje, kaj je forma, s tem ko raziskuje njene minimalne diferencialne možnosti« (prav tam). Poudarek je na *minimalni* diferencialnosti kot tudi na *diferenciranosti*, ki nikakor ne izgine, ne glede na to kako močno jo minimaliziramo. Kajti, kljub temu da se sodobna umetnost zelo približa robu, ki deli umetnost od ne-umetnosti, in da svojo formo uspe »raztegniti« z vključitvijo katerega koli objekta (pisoar, kolo itn.) v območje umetniškega dela, se umetnost nikoli ne bo mogla zreducirati na to neumetniško surovino, ki jo inkorporira vase. V duhu Platonove filozofije Badiou pravi: »Na robu empiričnega, vendar ne zreducirani nanj, nas [umetnost in matematika] poučujeta o tem, kaj je forma, kar nam omogoča začeti naš vzpon k povsem formalnem dojetju Idej« (prav tam, 24). »Empirično« lahko tukaj razumemo kot tisto, kar je brez-formno, o katerem smo pisali zgoraj, »Idejo« pa kot samo umetniško resnico.

Bistveno je torej, da razlika med umetniškim in ne-umetniškim, četudi razumljena kot minimalna, kot sam rob, mora ostati. Na tak način bomo razumeli, da minimalna razlika ni zgolj zanimiv izraz, temveč je koncept, ki ima odtegovalno moč delovanja. Gre za »odtegovalni miselni protokol«, ki se nikoli ne sme zamenjati s »protokolom destrukcije«. (Badiou 2005: 77). Vztrajanje na razliki pomeni, da danost (empirično, brez-formno) odtegnemo, ne pa da jo uničimo. In če se vrnemo na Malevičevo sliko *Belega kvadrata na beli podlagi*, lahko jasno zapišemo, da tisto, kar ta slika uprizarja, ni destrukcija, četudi so ideje suprematizma predstavljene z izničevalnimi imperativi, kot so »izničiti lepe umetnosti«, »izbrisati stare dneve«, »umetnik-idol je relikv predteklosti«. V tej negaciji namreč vidi Badiou skupno

strast političnih in umetniških projektov, značilnih za 20. stoletje, in sicer, da gre za politične in umetniške postopke, ki iščejo najbolj *realno* politične ali umetniške realnosti. Toda priti do tega *realnega* pomeni destrukcijo navideznega. Vse, kar kaže znake in postopke montaže, kopiranja in izkrivljanja *realnega*, je obsojeno na destrukcijo. Ko Malevič trdi, da je suprematizem »nov slikarski realizem«, misli na realizem, ki se je izgradil z *realnim* samega slikarstva, do katerega je prišel z destrukcijo dekorativne slikarske umetnosti. Paradoksalno je to, da nas »strast do realnega« hkrati oddaljuje od realnega. Po Badiouju to pomeni, da bolj, ko se približamo realnemu, bolj je to realno sumljivo; »v sumu se nahajamo, ko se nahajamo v odsotnosti vsakega *formalnega kriterija*, ki bi omogočil razlikovati realno od dozdevka« (poudarek naš, Badiou 2005: 20).

Tovrstni formalni kriterij umetnosti bi lahko bil ravno v skrbi za ohranitev roba oz. da minimalna razlika ne izgine. V tem smislu je Malevičevo delo izjemen primer paradigme umetniške forme in same umetniške resnice, ki ubere alternativno pot do *realnega*: ne pot destrukcije, temveč pot odtegovalne, minimalne razlike. »Paziti moramo«, pravi Badiou, »da *Belega kvadrata na beli podlagi* ne interpretiramo kot simbola destrukcije slikarstva, saj gre za odtegovalno sprejetje« (prav tam, 77). Badiou v svojo razlago vključi tudi Mallarméjevo misel, ki pravi, da se »nikoli ni zgodilo nič razen samega mesta« (*Rien n'a jamais eu lieu que le lieu*), kar se lahko razume kot vztrajanje na minimalni razliki, ki se odpre med *lieu* (»mestom«) in *avoir lieu* (»zgoditi se«): »[P]onazoritev minimalne, toda absolutne razlike, razlike med mestom in tem, kar se na tem mestu zgodi, razlike med mestom in zgoditi-se. Če vzamemo to razliko kot belino, potem se konstituira v izbrisu vsake vsebine, vsakega izstopanja« (prav tam). Belina torej uprizarja dvoje. Belina je neko mesto, na katerem ni izstopanja, ni razlikovalne vsebine,

ker je vsebina izbrisana, preprosto se nič ni zgodilo razen same beline. Toda, belina je obenem tudi nekakšno »zgodilo se je«. Na beli podlagi je beli kvadrat, in v tej vmesnosti med belim in belim je minimalna in hkrati absolutna razlika, ki kaže na to, da se je nekaj spremenilo. Belo na belem tako dejansko vizualno manifestira samo misel o minimalni razliki, ki govori o tem, da je naloga umetnosti v vztrajanju na razliki, na robu, na meji med danostjo in spremembo, med empiričnim in formalnim, oziroma med brez-formnim in formnim. Radikalna sprememba namreč ne pomeni maksimalne destrukcije, temveč minimalen in absoluten moment razlike. »Beli kvadrat na beli podlagi je neka propozicija v misli, ki *minimalno* razliko zoperstavi *maksimalni destrukciji*« (poudarek naš, prav tam). To, kar umetnost v svoji umeetniški proizvodnji naredi, je *prehod* med »mestom« in »zgodilo se je«: »Beli kvadrat je moment, ko si uprizorimo ta *minimalni* razmik« (poudarek naš, prav tam).

PREHOD IN UMETNINA

Gérard Wajcman v svojem znamenitem delu *Objekt stoletja* prepozna »ruševino« in »spomenik« kot temeljni identiteti umetniškega dela 20. stoletja, stoletja destrukcije in iznakaženosti, ki je porodilo tudi vprašanje, na kakšen način lahko tu živi umetniško delo. Vprašanje se nam zastavlja, kako lahko gledamo na umetnost 20. stoletja, ne da bi mislili plinskih celic in množičnega opustošenja, ki ga je to stoletje prineslo? Taborišča so trajno poškodovala vsako umetniško delo, ki je nastalo v tem stoletju. Podobe so se deformirale in nikoli več ne bodo enake. Z zgodovinskega stališča se je zgodil nekakšen rez med starimi in novimi podobami, med tradicionalno in novo umetnostjo, med gledalcem in objektom, zato se zdi, da danes potrebujemo nov koncept branja

podobe kot prehoda. Že z jezikovno definicijo prehoda kot kraja ali prostora, kjer je mogoče priti z ene strani na drugo stran, prepoznamo, da gre za spremembo mesta, s tem pa se zgodi tudi sprememba pogleda in miselne perspektive. Prehod se kaže kot vez med enim prostorom in drugim, kot popkovina, ki povezuje novi in stari svet, novi in stari objekt, ter lahko približa in poveže dve nemogoči točki. Prehod označuje gibanje, zapuščanje starega in drsenje k novi podobi. Ob tem se dogaja proces preobrazbe našega pogleda in telesa. Kako razumeti nove podobe 20. stoletja, če ne gremo skozi prehod? Kajti prehod pervertira, spreobrne, razgradi in na novo sestavi pogled, hkrati pa tudi spreminja orientacijo telesa, razprši težnost, ukrivi maso, in s tem zasnuje novo štetje in novo življenje umetniškega objekta.

Pogledali si bomo tri primere prehoda, za katere naj takoj povemo, da niso povezani ne časovno, ne linearno ali kakor drugače umetnostno-zgodovinsko. Zanimal nas je prehod kot proces skozi kateri dosežemo telo objekta, notranjost, ki od gledalca zahteva, da se prepusti spremembi lastne pozicije. Izbira umetniških objektov je bolj naključna, kakor da bi bila konceptualno ali časovno povezana.

Spomenik revolucije Dušana Džamonje je ustvarjen iz navpičnih masivnih betonskih blokov, ki so toliko razmaknjeni med seboj, da je možen vhod v telo kipa. Strukturna postavitev monolitnih blokov nas vodi skozi prehode, vrata, odprtine do samega objekta, kjer se gledalec skozi nemogočo ozkost odprtine prebije do samega jedra, v trebuh kipa. Toda za gledalca ta vhod v trup spomenika ni nič kaj lahkoten, temveč se ob tem zgodi neke vrste tesnobna situacija, majhna odprta reža postane zgovorna in z ozkostjo prehoda naravnost preti, da se boš zataknil, zagozdil med mogočno zarezo dveh betonskih blokov. A las ten telesni uspeh ob tem, ko si prodr l v objekt, zagotavlja nov pogled, in ta se zgodi, ko preideš iz zunanje lupine spomenika v njegovo

notranjost, v krožno votlino, ki je odprta proti nebu. Še trenutek nazaj je bil občutek hladne megalomanske materije živo prisoten, v globoki notranjosti kipa pa se je spremenil v iluzionistično podobo. Hladna hrapavost sivih monolitnih blokov betona je transformirana v žarkasto strukturo na vrhu kipa, kjer je možen izhod iz utesnjenosti materiala. Nova svetloba, ki se je odprla pogledu, je obljublja za novo življenje, svetlejšo prihodnost, je simbol zmage dobrega nad zlom. Spomenik je bil postavljen leta 1972 kot spomin na strašne množične pokole, ki so se zgodili na območju Kozare v času druge svetovne vojne. Odprtina za vhod v spomenik ima iniciacijski, očiščevalen učinek. Spomenik je nujen spomin na strašno nemisljivo zgodovino, ki se nikoli ne sme pozabiti, nikoli ponoviti, hkrati pa objekt opogumljala gledalca na nov začetek. Prodreti moraš v srž telesa objekta, prebiti opno med tradicionalno monadno zaprtostjo umetnine in lastnim telesom distanciranega opazovalca. Ker se vmesni prostor dveh blokov toliko zoži, zaniha tudi naše telo. V tem smislu se zgodi prehod, ki od samega telesa zahteva gledanje navzgor v žarkasto strukturo, v novo svetlobo in k novem mišljenju.

Drugi prehod, ki nas zanima je delo Marine Abramović in Ulaya iz leta 1977. Ob odprtju razstave sta umetnika v Galeriji moderne umetnosti v Bologni izvedla performans. Abramović in Ulay sta stala popolnoma gola na samem vhodu galerije s pogledom obrnjenim drug v drugega. Postavitev je od obiskovalcev terjala, da stopijo skozi barikado golih teles umetnikov, ob tem pa je ozkost vhodne odprtine narekovala, da se vsak obiskovalec dotakne umetnikovega telesa. Vsak obiskovalec se je moral odločiti, kam bo usmeril svoj pogled – k moškemu ali k ženski? A ravno to namerno dotikanje golega umetnikovega telesa in sočasno srečanje z njegovim pogledom transformirata gledalčev odnos do umetnine. Dotaknil si se golega umetnikovega telesa,

zato ne moreš več bivati na ravni anonimnega distanciranega pogleda, ki vstopi v galerijski prostor na sproščen obisk razstavljenih objektov. Performans je označil zgodovinski prehod od nedotakljivega galerijskega objekta k fragilnem, otipljivem objektu-umetnikovem telesu.

Naše raziskovanje nas nazadnje vodi do prehoda pri Malevičevem *Črnem kvadratu*, temeljnem elementu suprematističnega slikarskega besednjaka. Ideja o čistem slikarstvu, osvobojenem od realistično-simbolističnih tendenc se pojavlja pri vseh manifestih med leti 1900 in 1914. Ni presenetljivo, da je razbremenitev izpod historične tlake bila ravno geometrijska forma. Kot Malevič v svojih spisih navaja: »Rimske in grške mojstre je potem ko so dosegli znanje o človekovi anatomiji in ustvarili predstavo, ki je bila realistična, pohodil estetski okus, ki je namazal in napudral njihov realizem. Miloška Venera je slikovit primer upadanja. To ni realna ženska, temveč parodija. Michelangelov David je monstrum. Njegova glava in torzo izgledata, kot da bi bila izklesana iz dveh nesoglasnih form: fantastične glave in realističnega torza« (Malevič 1980: 7). V tem opisanem razmiku med starim in novim svetom, med klasično umetnostjo in zahtevami sodobnega časa je nastal *Črni kvadrat* kot popolnoma nova slikarska stvaritev. Za Maleviča je kvadrat tista forma, ki bo prinesla spremembo v umetnosti. O njem pravi: »Kvadrat je živo, kraljevsko dete. Prvi korak čistega ustvarjanja v umetnosti. Pred njim so obstajale naivne deformacije in kopije narave« (prav tam, 12).

Črni kvadrat zaobjema določeno mesto prehoda umetniškega dela, zarezuje se med staro in novo formo slikarstva. Stara podoba je dobila geometrijske razsežnosti in sočasno odprla nova vrata umetnosti kot nulta forma, kateri so odprte vse možnosti. Ne gre samo za to, da nam gledalcem *Črni kvadrat* nadane nova očala, s katerimi vidimo svet drugače, kot to formulira Wajcman, temveč gre za čisto telesno izkušnjo. Ker

Črni kvadrat nima nič od ustaljenih, zgodovinsko znanih označevalcev prostora, nima vzora, nima zgodovine, nastal je iz nič, lahko potem sam na novo moderira spremembe forme in naše prostorske koordinate. Črni kvadrat ni preslikava, ni zrcalo, ni okno, temveč je tista črna tesnobna praznina nas samih, naše subjektivnosti, nulta forma realnosti, nič in hkrati vse. Ob srečanju s Črnim kvadratom mora gledalec izkusiti proces inicijacijskega očiščenja od preteklosti, očiščevanja od vseh preslikav narave, vseh zrcalnih slik našega življenja, vseh perspektivnih oken ali drugače povedano – gledalec mora razpustiti tradicionalne kopije svojega telesa in drugih zunanjih izkustev, da bi svoje telo prepoznal v črni praznini, neskončnem prostoru, ki je začetek štetja novega časa in vseh možnosti novih form v umetnosti. ♡

Literatura

BADIOU, ALAIN, 2011: Umetnost in matematika. *Filozofski vestnik* XXXII, 3. 23–34.

BADIOU, ALAIN,, Fifteen Theses on Contemporary Art. *Lacan*.
[<http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>]

BADIOU, ALAIN,, 2006: *Logiques des mondes. L'Être et l'événement*, 2. Pariz: Seuil.

BADIOU, ALAIN,, 2005: *20. stoletje*. Ljubljana: Analecta.

BADIOU, ALAIN,, 1988: *L'Être et l'Événement*. Pariz: Seuil.

MALJEVIČ, KAZIMIR, 1980: *Suprematizam-Bespredmetnost*. Beograd: Studentski Izdavački centar UK SSO,.

МАЛЕВИЧ, КАЗИМИР, 2010: *Бог није збачен. Сабрана дела*. Београд: Плави круг, Логос.

WAJCSMAN, GÉRARD, 2007: *Objekt stoletja*. Ljubljana: Analecta.

Sažetak

Rad pristupa delu Kazimira Maleviča iz dve odvojene perspektive. Prvi deo članka se koncentriše na koncept minimalne razlike, preuzet od francuskog filozofa Alaina Badiouja. U minimalnoj razlici leži osnovna, primitivna, minimalna forma, koja nastaje na mestu susreta neformirane materije neumetničkog objekta i umetničke formiranosti. Osnovno vodilo pojma minimalne razlike je insistiranje na samoj razlici, koja razdvaja umetničku istinu od datosti i *statusa quo*. *Beli kvadrat na beloj podlozi* Kazimira Maleviča manifestuje razliku med belim i belim, koja jeste minimalna ali je istovremeno i apsolutna. Koncept minimalne razlike se takođe može razumeti kao minimalni razmak, odnosno prelaz. Sa konceptom prelaza nastupa drugi deo rada, koji se koncentriše na sledeće pitanje: da li možemo razumeti umetničko delo kao prelaz između starog i novog sveta? Prelaz će se potražiti u delu *Spomenik revolucije*, Dušana Džamonje, u umetničkom performansu Marine Abramović i Ulaya (1977) i u *Crnom kvadratu* Kazimira Maleviča. Minimalna razlika ili prelaz se tako razumeju kao otvorena forma umetničkog dela, koji na pragu svojih ruševina otvara nove mogućnosti same umetnosti.

Magdalena Germek

Magdalena Germek graduated in philosophy at the University of Novi Sad with the thesis Political of epistemology of Michel Foucault. Currently she is a PhD candidate at the ZRC SAZU Postgraduate School in Ljubljana. She has published papers on ontology, logic and aesthetics in contemporary philosophy, with a particular focus on the works of Alain Badiou. Her research interests include logic of form, and logic of appearance in philosophy, art and psychoanalysis.

Slađana Mitrović

Slađana Mitrović graduated from the Department of Fine Arts in Maribor in 2006 and at the Academy of Fine Arts and Design in Ljubljana in 2009. In 2013, she graduated with a PhD in art anthropology at the ISH, Ljubljana, Faculty for Postgraduate Studies of Humanities. She is active as a researcher and painter.