

Uršula Berlot Pompe

Minimalna razlika in moderna mimesis

The Minimum Difference and Modern Mimesis

Sinopsis

Članek razpira problematiko moderne mimesis v luči diferencialnega mišljenja minimalne razlike v ponavljanju, ki v serijah podobnega koncipira nevidni člen, inteligibilno razliko. Mimesis ni vezana na reprezentacijo realnosti v drugem, umetniškem mediju, ampak se izrazi skozi serije dejanj in montažo postopkov, ki na mesto objekta (delati nekaj) postavijo sam proces kot umetniško dejanje (delati).

Ključne besede

mimesis, minimalna razlika, infratanko, dejanje in ponavljanje, neskončno

Keywords

mimesis, minimum difference, infrathin, action and repetition, the infinite

Pozitivacija razlike

Problemsko polje mimesis, ki se je v preteklosti nanašalo na pojme imitacije, reprodukcije, fikcije, simulacije in iluzije se v različnih kontekstih navezuje zlasti na koncept podobnosti in razlike, identitete ali diferencialnega ponavljanja. Medtem ko se je tradicionalno (grška mimesis, renesančna, klasična teorija imitacije in iluzije) mimesis izrazila kot urejevalni princip iskanja podobnosti in ustreznaj med umetniško reprezentacijo in modelom, pa se izkušnja moderne in postmoderne mimesis preusmeri od tradicionalnih oblik posnemanja in iskanja identitete k opredelitvam diferencialne razlike in ponovitve v oblikah simulacije in hiperrealnosti. Moderna umetnost ni preprosto anti-mimetična destrukcija podobe in njene podobnosti, ampak predvsem oblikovanje podobe skozi negacijo in vzpostavitev podobe razmika.

Operativna struktura mimesis, ki temelji na mimetičnih postopkih projekcije, repetitije ali reprodukcije, aktivira razmik, interval, ki je notranji objekt mimesis. Mimesis ni modaliteta zunanje reference, ampak struktura umetniškega dejanja kot konstitucije razmika. Matrica mimesis

ni le vzpostavitev dvojine, saj postopek podvojitve (npr. model in njegova kopija) ustvari vmesni element, interval kot tretjo entiteto, pozitivacijo praznine. Ne glede na modaliteto razmika (razlika med modelom in posnetkom ali med simulakri; razmik kot diferencial identičnih; zev med elementom in prostorom, ki ga ta zaseda; meja med polnim in praznim, notranjim in zunanjim) gre za element vezi, intervala, ki je koherenten strukturi mimesis. Razmik kot vez ali čista razlika ima status simbolnega:

Ključno je, da simbolno ni tisto tretje poleg obeh polov dualizma, ni tretje v nizu, ker bi to pomenilo, da je njegova definicija negativna. Simbolno ni samo onstran realnosti in imaginarnega kot najočitnejše razlike tega sveta, ampak je vmes med njima, kot razlika, ki ju družijo; je njuna skupna, a prikrita, neočitna razlika, kajti iz te razlike sta porojena oba očitna pola. Simbolno je vmes, kakor nepogojeno, prikrito počelo stoji na mestu, kjer se pot razgradnje videza obrne v pot porajanja tega videza. Simbolno torej stoji na tem mestu tako, da deluje; da razgrajuje in poraja.¹ (Erzar 319)

Moderna »nemimetična« umetnost² v določenem smislu opravi z zastarelimi koncepti reference in posnemanja, nikakor pa ne opusti zanimanja za razliko oziroma razmik v strukturi umetniškega dejanja. Moderna umetnost, kot ugotavlja Slavoj Žižek, se natanko zaveda, da njen problem ni vprašanje umetniškega objekta in njegovih estetskih določil, ampak predvsem ogroženost zevi med praznim Mestom in (pozitivnim) elementom, ki ga zapolni: »Brez minimalne zevi med elementom in njegovim Mestom enostavno ni simbolnega reda. To se pravi, znotraj simbolnega

¹ Tomaž Erzar nadaljuje: »Imena za to nepodobno, ne očitno počelo, za čisto razliko so, ugotavlja Deleuze, lahko različna: simbolno, simbolna struktura, sistem, diferencialno, struktura čistih razlik, Čista razlika, pa tudi Večno vračanje, Pseudos, Simulaker« (319).

² Govorimo o umetnosti, ki se je od avantgardnih umetniških smeri z začetka 20. stoletja dalje zavedala sposobnosti, da z lastnimi umetniškimi sredstvi konstituira specifičen umetniški objekt, torej zmožnosti, da z likovnimi sredstvi ustvari nove, še ne videne vsebine, ki niso nujno vezane na predmetnost (pomen invencije). Nereferencialne umetniške prakse se v povojni moderni umetnosti izrazijo v smereh abstraktne umetnosti, minimalizma, konceptualizma ipd.

reda se nahajamo zgolj, kolikor se vsaka prisotnost pojavlja na ozadju svoje možne odsotnosti« (Žižek, *Krhki* 25). Zev med entiteto in prostorom, v katerem se ta nahaja, je tudi njuna vez, torej razmik, ki oba konstituira in ohranja.

Radikalnost modernizma v umetnosti oziroma njegove specifične koncepcije razmika ni v enostavni eliminaciji (destrukciji) umetniškega objekta ali v nekoristnosti njegovega materialnega obstoja (skupaj z negacijo historično »zastarelih« estetskih kategorij mimetičnega, lepega, resničnega).

Nemara je najbolj zgoščena definicija modernističnega preloma v umetnosti pravzaprav v tem, da je z njim napetost med (umetniškim) Objektom in Mestom, ki ga zavzema, reflektivno upoštevana: tisto, kar nek objekt naredi za umetniško delo, niso enostavno njegove neposredne materialne lastnosti, temveč mesto, ki ga zavzema, (sveto) Mesto Praznine Reči. (25)

Pri tem tudi ne gre za to, da ves smisel umetniškega dogodka in njegove vrednosti zdaj enostavno prenesemo z Objekta na prostor in relacije med objekti. Žižek v lacanovski terminologiji govori o Mestu kot Praznini Reči, s čimer poudari, da je radikalnost modernistične koncepcije razmika najprej v tem, da postavi osrednji dogodek, realno umetniškega dela prav v to zev, v samo konstitucijo razmika, ki ni niti prazno, nevtralnno mesto umanjkanja, ki bi ga umetnost preprosto zapolnila s svojimi vsebinami, niti ni samoumevno, da sploh obstaja: ključna naloga moderne umetnosti ni bila zapolnitev neke praznine, ampak predvsem njeno ustvarjanje.

Če je bil, potemtakem, problem tradicionalne (predmoderne) umetnosti v tem, kako zapolniti sublimno praznino Reči (čistega Mesta) z ustreznimi lepimi objekti, tj., kako uspešno povzdigniti običajni objekt v dostojanstvo Reči, je problem moderne umetnosti na nek način nasproten in mnogo bolj obupan: nič več ne moremo računati na to, da je Praznina (Svetega) Mesta tu, da se sama ponuja, da jo zapolnijo človeški artefakti, [...] povedano z drugimi besedami, problem ni več problem *horror vacui*, zapolnitve Praznine, temveč je problem predvsem v ustvarjanju Praznine. Potemtakem je ključna soodvisnost med praznim, nezapolnjenim mestom in hitro premikajočim se, izmuzljivim objektom, zapolnjevalcem brez mesta. (20)

Umetniško delo ni »umetnina« le zaradi estetskih ali likovnih kvalitet, materialnih ali simbolnih dimenzij, ki jih implicira, ampak zaradi in v odnosu do Mesta, ki ga zaseda. »Z modernistično umetnostjo je, z drugimi besedami povedano, za vedno izgubljena določena nedolžnost: nič več se ne moremo pretvarjati, da neposredno proizvajamo objekte, ki zaradi svojih lastnosti, tj. neodvisno od mesta,

ki ga zavzemajo, »so‘ umetniška dela« (20). Pozicija Objekta in njegovega mesta je bistvena gesta moderne umetnosti, ki se v dobesednem smislu manifestira v problematizaciji razstavnega konteksta umetnine (spomnimo na samozavest modernega umetnika, ki razstavi oziroma se podpiše na »kar koli«, vendar le, če je to postavljeno na »pravo Mesto«, recimo v galerijski prostor (Duchampova logika podpisa *ready-madov*)) ali pa subtilneje znotraj okvirja slikovnega nosilca kot napetost med likovnim dogodkom, elementom in prostorom, ki ga ta šele določa (kot pri Maleviču). Presežna vrednost, ki določi nek predmet kot umetniški objekt, ni odvisna niti zgolj od notranjih, strukturnih kvalitet določenega predmeta, niti od predispozicij samega Mesta, v katerem se predmet nahaja. Odnos je bistveno bolj zapleten, saj se moderna umetnost natanko zaveda, da tudi sam prostor ni neka dana in absolutna realiteta, ampak nekaj, kar dogodek, dejstvo šele vzpostavlja. Prav zato ne gre le za ohranitev prostora/Mesta kot takega, ampak za ustvarjanje pogojev, da se bo to Mesto sploh »zgodilo«.

Bistveno je ločevanje med tradicionalno izkušnjo Mesta, torej prostora kot dane prazne entitete, ki jo napolnijo in zasedejo »pozitivni« elementi (newtonovski prostor), in med prostorom relacij (relativni prostor), ki ga element, dogodek šele vzpostavi in konstituira kot svojstveno Polnost ali Praznino. V prvem primeru je prostor fenomenološko viden kot nekaj, kar obstaja predhodno določenemu elementu, obenem pa sam proces destrukcije ali odstranitve elementa, ki zaseda ta prostor, predpostavlja, da prazen prostor po uničenju snovi še zmeraj obstaja; v drugem primeru pa prostor ni dana realnost sama po sebi, ampak entiteta, ki jo element šele ustvari. Konstitucija praznega prostora je v tem kontekstu bistveno subtilnejša in zahtevnejša: praznine ne ustvari gola destrukcija, eliminacija predmeta, ampak je možna šele v ohranitvi tako elementa kot Mesta, v katerem se ta nahaja, in sicer ravno v razmiku, sami razliki med-obema. Zato ta razmik ne nosi negativne izkušnje destrukcije ali ničanja, ampak gre za pozitivacijo razlike kot praznega mesta, za pozitivni nič.

Ključna izkušnja moderne umetnosti je zavest o nujni ohranitvi minimalnega razmika kot instanci, ki njeno »strast do realnega« usmeri v odtegovalno sprejetje, kot se ob primeru Malevičeve abstrakcije izrazi Alain Badiou:

Gre za [...] ponazoritev minimalne, toda absolutne razlike med mestom in tem, kar se na tem mestu zgodi, razlike med mestom in zgoditi-se. [...] Zakaj je to nekaj drugega kot destrukcija? Zato, ker realno, namesto da bi ga obravnavali kot identiteto, že takoj obravnavamo kot razmik. Vprašanja razmerja realno/dozdevke ne bomo določali po očiščenju, ki bi izoliralo realno, temveč tako, da bomo sam razmik razumeli kot realno. Beli kvadrat je moment, ko si uprizorimo ta minimalni razmik. (Badiou 77)

Badioujeva misel o moderni umetnosti in njenih avantgardnih načelih odpira možnost estetskega premisleka o ključnih pojmih teorije umetnosti in znotraj nje teorije mimesis (koncept podobnosti, odnos model-posnetek, simulacija, status subjekta, funkcija manka, sublimnega in neskončnega), ki ne sprejema motiva konca umetnosti, umetniške reprezentacije, konca slikarstva ali negacije umetniškega objekta, torej vodilnih problematik umetniške teoretske refleksije v zadnjem obdobju prejšnjega stoletja, kot samo-umevnih. Razmerje umetnosti do realnega oziroma vprašanje samega realnega umetnosti ne vodi nujno v umetniško negativnost, ki jo implicira »slepi imperativ destrukcije in očiščevanja«, saj lahko odtegovalna misel premaga dejanje izničevanja. Diferencialna mimesis vzpostavlja podobo kot pozitivacijo razmika, ki se v moderni umetnosti usmerja v derealizacije modela, ideala in resnice (simulacija) ali v tendence ponazoritve minimalne razlike.

Minimalna (infratanka) razlika in invencija realnega

Koncept minimalnega razmika je bistvena kategorija modernega mišljenja, ki nam pomaga razumeti tako Duchampovo obsesijo z infratanko razliko (v seriji identičnih predmetov *ready-made*) kot tudi pomen ponavljanja v praksah abstraktne umetnosti, minimalizma in konceptualizma, ki so temu sledile, ne v luči zgodovinskega preloma in avtodestrukcije umetnosti modernizma, ampak nasprotno v smeri radikalne reartikulacije tradicije. Badioujeva misel o moderni umetnosti, ki jo spodbuja strast do realnega, osvetli dve tendenci njene usmeritve:

Obstaja neka strast do realnega, ki je **identitarna**: zgrabiti realno identiteto, demaskirati njene kopije, diskreditirati varljive dozdevke. To je strast do avtentičnosti[...], ki se lahko izpolni le kot destrukcija. [...] Obstaja pa tudi neka druga strast do realnega, **razlikovalna** in razlikujoča strast, posvečena konstrukciji minimalne razlike, ki jo poskuša aksiomatizirati. Beli kvadrat na beli podlagi je neka propozicija v misli, ki minimalno razliko zoperstavi maksimalni destrukciji. (77)

Vzrok dejstva, da se identitarna strast do realnega v svoji skrajni konsekvenci realizira v popolni (avto)destrukciji, se nahaja v ideji novega in invencije. Če želimo ustvariti nekaj resnično novega (novo umetniško obliko), potem lahko to naredimo le na »ruševinah starega« (55). Umetnost, katere cilj je dokončnost in stvaritev nove, še nevidene forme, se ne inspirira v naravi in njeni kontingenci, ampak je avto-referencialna in produktivna; s svojimi sredstvi ustvarja svoj novi objekt, ki je v nasprotju z relativno reprezentacijo nečesa (imitacija) čista absolutna prezenca svoje lastne

procesualnosti in materialnosti. Mimesis te umetnosti ni reprodukcija vidnega, ampak produkcija vidnega, ki izraža nevidno: moderna umetniška (re)prezentacija ne indeksira nič izven nje same, saj se vzpostavlja namesto stvari samih; kar tudi povzroči radikalno sprevrnitev mesta njene invencije sublimnega, nepredstavljivega oziroma nevidnega. Naloga moderne umetnosti je ustvarjanje novega, torej produkcija avtentičnosti. Avtentičnost je lahko restitucija, v kolikor gre za restitucijo izvora z destrukcijo neavtentičnega, v vsakem primeru pa originalnost ustvarja novo in izključuje vsakršno posnemanje.

Avantgardna umetnost 20. stoletja (dadaizem, nadrealizem, suprematizem, futurizem, situacionizem ipd.) v strasti do realnega razvije ostro kritiko dozdevka, reprezentacije, mimesis, posnemanja »naravnega« in v prekinitvi s tradicijo strateško odstranjuje reprezentativnost, referenčnost, podobnost in druge postopke, ki kakor koli predpostavljajo obstoj nečesa danega, predobstoječega, neke prvobitne realnosti, najsi gre za naravno realnost ali že obstoječo umetnost. Radikalna prekinitve avantgard s predhodnimi načini umetniškega izražanja se nasloni na možnost umetnosti, da proizvede svoje lastne, še nevidene vsebine, verjame v lastno notranjo generično moč likovnega ali verbalnega jezika, ki razporeja čutno materialnost na še nepoznan način in tako proizvaja nove umetniške učinke.

Invencija modernističnih avantgard temelji na negaciji starega, ki je predpogoj stvaritve nove formalne vsebine. Vrednoti novega in neznanega terjata absolutno prekinitve s preteklostjo in očiščenje sedanosti, saj le tako lahko nastane nova umetnost, ki ne posnema preteklosti, ampak ustvarja sedanost. Prav zato je moderna umetnost bistveno vitalna in virilna: merilo učinkovitega umetniškega dela, ki ustvari novo življenje, je njegova vitalna intenzivnost, ki se izrazi v »živi« prisotnosti umetnine. Gre za umetnost, ki je v strasti do realnega, nove realne intenzivnosti sedanosti, obsedena z »življenjem«, dejanjem, pa čeprav za ceno uničenja in destrukcije.

Vendar Badiou poudarja, da strast do realnega ne vodi nujno v neskončno očiščevanje in destrukcijo. Obstaja »odtegovalna« tendenca mišljenja, ki poskuša »izmeriti neizogibno negativnost« in realno postavi kot minimalno razliko, subtilno realno, ki ne implicira destrukcije realnosti. Odtegnitev »realnosti ne očisti zato, da bi jo izničila v njeni površini, temveč jo odtegne njeni navidezni enotnosti, da bi v njej odkrila drobno razliko, izginevajoči člen, ki jo konstituira. To, kar se zgodi, se komaj razlikuje od mesta, kjer se zgodi. [...] Prav v tem »komaj«, v tej imanentni izjemi, leži ves afekt« (87).

Primer odtegnitve v umetnosti je Malevičeva radikalna abstrakcija, ki je ni usmerjala želja po očiščenju ali uničenju slikarstva, ampak obsesivno iskanje minimalne razlike med Mestom in dogodkom, med belino kvadrata in nevidnim razmikom z belino prostora, v katerem ta lebdi. Beli kvadrat

na beli podlagi je slikarska realizacija popolnega očiščenja in minimalizma v uporabi likovnih sredstev, katerih naloga ni referiranje na svet predmetov, ampak ustvarjanje »geometrične aluzije, ki podpira minimalno razliko, abstraktno razliko podlage in oblike, predvsem pa nično razliko med belim in belim, razliko istega, ki jo lahko imenujemo izginevajoča razlika« (76). Bela barva je barva, ki ne odpira globine, ampak zadržuje pogled na površini, ki postane občutljivi senzor svetlobnih nians in subtilnih odtenkov beline. Ta površina ne razpira onstranstva, ampak zaznavni dogodek strdi v njen lasten objekt, izumi novo vsebino kot invencijo čistih slikarskih učinkov na mestu minimalne razlike.

Dejansko tu ne gre za destrukcijo podobe, ampak za iskanje minimalne podobe, izginjajoče, komaj zaznavne, a vendar prisotne podobe. Ne gre za prakso žrtvovanja podobe, z namenom da bi se v umetniškem dejanju razkrilo realno, ampak za konstitucijo minimalne zaznavne razlike, razmika, ki ohranja strukturo simbolnega. Destrukcijo podobe in podobnosti zamenja njuna destitucija, ki usmeri umetnost v iskanje subtilnih načinov redčenja, askeze in iskanja minimalno zaznavnega, neslišnega, komaj vidnega ali nevidnega. Slikarska avantgardna abstrakcija se ukvarja s konceptualnimi artikulacijami praznin v slikovnem polju, glasbene kompozicije z mesti tišine, kiparstvo z votlim in negativnim prostorom.

Odtegnitev in gesta artikulacije vsebine na mestu minimalne razlike sta bistveni potezi sicer heterogene umetniške prakse Marcela Duchampa. Koncept infratanko,³ ki je originalen poskus mišljenja nevidne razlike, manifestira umetnikov konceptualni aparat, s katerim misli nevidno, vendar prisotno inteligibilno razliko. George Didi-Huberman meni, da naredi hipoteza o infratankem iz reproduktivne operacije diferencialno operacijo razmika, zaradi česar je »pojem infratanko teoretičen nosilec celotnega Duchampovega dela, ki mu omogoči, da uporablja tehnike reprodukcije do njihovih skrajnih meja in obenem na vso moč izraža svojo grozo pred ponavljanjem« (Didi-Huberman 279).

Razmislek o razločitveni vrednosti dveh oblik, ki sta nastali po istem modelu, izraža teoretični poskus umetnika, kako v ponovitvi izolirati časovno in konceptualno infratanko razliko: »(Dimenzionalna) razlika med 2 serijsko narejenima predmetoma [ki izhajata iz istega kalupa], je neko infratanko, ko je dosežen maksimum (?) preciznosti« (Duchamp 25, št. 18). V tem kontekstu je infratanko »štiridimenzionalni delitveni pojav«, kot pojasni Duchamp, oziroma v najpreprostejši obliki je vrsta neizmerljive razlike ali delitve med dvema identičnima stvarima.

³ Duchampovi zapiski o infratankem so zbrani v poglavju »Inframince« v knjigi *Notes*, ki je izšla pri založbi Flammarion. Vseh zapiskov je 46, večina jih je nastala v tridesetih in štiridesetih letih prejšnjega stoletja. Duchamp zapisuje pojem infratanko brez pomišljaja [*l'infra mince*] ali brez razmika [*l'inframince*] kot tudi s pomišljajem združeno enotno besedno zvezo infra-tanko [*l'infra-mince*]. Na nekem mestu sicer pravi, da gre za pridevnik: »Infrataneek (prid.), ne občno ime – nikoli iz njega narediti – samostalnika« (*Notes* 21, št. 5), vendar se sam tega ne drži in pojem pogosto uporablja tudi kot samostalnik.

Thierry de Duve ugotavlja, da je »infratanka delitev na svojem vrhuncu, kadar ločuje isto od istega oziroma, kadar je irelevantna razlika [différence indifférente] ali diferencialna identiteta [identité différentielle]« (Duve, *Nominalisme* 236). Infratanka razlika je, čeprav manifestativno prisotna, obenem nevidna in neotipljiva, zato Duve nadaljuje: »Te izkušnje morajo osamiti, izolirati razliko, ki ni čutna sama po sebi in ki je zaznava ne more drugega kot nakazati« (235).

V tem smislu apelira na indeksikalnost zaznave: »Izoliranje infra tankega! Kako izolirati – « (Duchamp, *Notes* 27, št. 29), ki temelji na predpostavki dvojine: »Razlika je dvojna: nekaj polnega, ki preprečuje prehod, in nekaj praznega, ki ga privablja« (Duve, *Nominalisme* 235–236). Dvojina posredno odpira razmik, interval: »infratanka ločitev – bolje kot pregrada [cloison], – ker označuje presledek (v enem pomenu) in pregrado (v drugem pomenu) – ločitev ima 2 pomena moškega in ženskega – « (Duchamp, *Notes* 22, št. 9r).

Koncept infratanko kot diferencial identičnih odpira interval, vmesen prostor in s tem mobilizira semantično mesto pomena umetnine, ki na ta način postane funkcija različnih kontekstov. Smisel umetnine je ustvarjen s pripisovanjem konstelacije vrednosti in idej v postopku simbolizacije. Prav ta simbolna operacija, dejanje razlikovanja in reprezentacija določene vmesnosti kot razlike pa je, kot pravi Catherine Perret, dejanje mimesis: »Mimesis je postavitve dvojega, razpolovitev in je zato v osnovi ambivalenten proces«. Infratanka dimenzija preseva v razmiku, intervalu, prostoru minimalne razlike. Perret govori o senci, zgibu, pregibu, ki določa prostor delovanja mimesis: »Mimesis ni modaliteta reference, kopija ali ekspresija. Je funkcija reprezentacije, ne kot reprodukcija, ampak kot produkcija vidnega« (Perret 258). V redu simbolnega se mimesis vzpostavlja skozi dialektiko podobnosti in razlike, zato se ne nanaša na predmetnost, ampak kroži znotraj sistema reprezentacije. Mimesis je v osnovi simbolna operacija, ki aktivira ponovitev ali delitev in se izrazi v praksah konceptualne ali abstraktne minimalistične umetnosti v opredelitvah minimalne razlike.

Minimalna razlika v ponovitvi je bistven element v transformirani strukturi moderne mimesis. Perret ugotavlja, da se mimesis v moderni umetnosti izrazi v oblikah ponovitve in postopkih serijske reprodukcije (abstrakcija, konceptualna umetnost), v iskanju minimalnih razlik znotraj istega (minimalizem) in v oblikah ponavljanja v performativnih umetnostih, ki postavijo invencijo v neposredno dejanje. V odnosu do Aristotelove teorije mimesis Perret poudari, da je mimesis logika dejanj in simbolizacija, ki jo ustvarja montaža dejanj prevoda in interpretacije enega dejanja z drugim. Moderna mimesis je v umetnosti izpostavila pomen praktičnih konkretnih dejanj v brisanju mej med umetnostjo in realnostjo ter vidnost mimetičnih

postopkov nasproti ideji transparentnosti uporabljenih sredstev (medija) ali njihovi redukciji na sistem učinkov.

Dialektika podobnosti in minimalne razlike je temeljna izkušnja številnih umetnikov, Duchampova kulturna relevantanca, ki jo je vzpostavil koncept *ready-mada* in logika infratanke razlike med istim, pa odzvanja tudi v številnih umetninah (post)konceptualnih praks. Permutacije znotraj istega so središčna točka zanimanja Andyja Warhola, ki v ponovitvah istega motiva (portret Marylin Monroe, pločevinka juhe Campbell ali steklenica coca-cole) najde inspirativen vir zaznave minimalnega razmika. Robert Smithson se je v seriji *Enantiomorphic Chambers* (1964) ukvarjal z vrsto zrcalnih, simetričnih geometrijskih podob in tako ustvaril identične elemente, ki se sicer med seboj ujemajo, ne moremo pa jih enostavno zamenjati enega z drugim (kot na primer ne moremo prekriti leve ali desne roke), s čimer je učinkovito destabiliziral binarno gledanje. Logiko diferenciala istega izražajo tudi poskusi Roberta Rauschenberga (*Factum II*, 1957), da bi ročno izdelal dve identični podobi znotraj iste slike. Predvsem minimalistična umetnost v šestdesetih letih se je intenzivno ukvarjala s ponavljanjem in razliko: Robert Morris je recimo izdelal tri identične, vendar fenomenološko različne oblike črke 'L' (*Untitled* (3 Ls), 1965), Carl Andre pa je iz med seboj identičnih elementov, torej enakega števila opek, izdelal osem različnih pravokotnih enot (*Equivalent VIII*, 1966).

Tudi za hiperrealizem je mišljenje minimalne razlike osrednjega pomena. Jean-Claude Lebensztejn osvetli zanimivo interpretacijo koncepta infratanko v minimalnem razmiku med sliko in fotografijo, ki jo ta upodablja. V katalogu k razstavi *Hyperréalismes*⁴ Lebensztejn evocira Duchampov neologizem infratanko kot enega izmed načinov, kako razmišljati o kompleksnem odnosu in konstitutivni razliki med fotorealistično sliko in njenim motivom – izhodiščno fotografijo, po kateri je slika nastala. Lebensztejn opozori na analogijo razlike med platnom in fotografijo z infratankimi asociacijami Duchampovih fascinacij nad finimi razlikami med dvema navidez podobnima predmetoma, saj kratki opisi infratankih zaznav predlagajo vzorce vzročnosti, prehajanj in izmenjave med zelo podobnimi, pa vendar drugačnimi stvarmi in situacijami. Lebensztejn ugotavlja, da »bolj ko se znak približa predmetu, ki ga označuje, večji je izziv slikarju, da izumi nove načine, ki osmislijo njegovo dejavnost«. Obenem manifestira hiperrealistična slika neke vrste »okus po nevidnosti umetnosti«, kot se izrazi avtor, oziroma nevidnosti slikarstva samega in v tem obstaja neka navidez paradoksalna podobnost s slikarstvom abstraktnega ekspresionizma: kot v abstrakciji, lahko tudi v hiperrealizmu zaznamo diskretno afiniteto do praznine, občutljivost za »privlačnost praznine«.

⁴ *Hyperréalismes – USA, 1965–75*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, 2003.

Ponovitev, sublimno in postromantično neskončno

Logika sublimnega občutja, ki jo označuje sočasna izkušnja presegajočega, neznanega in grozljivega, se v praksah avantgardne umetnosti izrazi v različnih oblikah zanimanja za Praznino (tudi v artikulacijah minimalnega razmika), zlasti pa v opredelitvah koncepta neskončnega, predvsem v – za 20. stoletje emblematičnih – procesih ponavljanja. Vprašanje neskončnega, po Badioujevem mnenju, v modernistični umetnosti še zdaleč ni bilo razčiščeno, saj nobena avantgarda ni oblikovala nove koncepcije končnega in neskončnega na sistematičen ali programski način, ki bi omogočil jasno pot iz romantizma. Romantizem označuje vera zajetja neskončnosti Ideala v končnost dela s posredništvom genialnega umetnika. Umetnina dobi na ta način posvečeni status svetega, saj se v njeni končnosti utelesi sama neskončnost, umetnik, ki posreduje med Idealom in realnostjo pa povzdigne svojo subjektivnost do sublimnega. Romantična umetnina je sakralizirana, umetnik pa je sublimen. »Kako lahko umetnost vzame nase neobhodno končnost svojih sredstev, hkrati pa v svojo misel inkorporira neskončnost Biti? Romantizem predlaga, da je umetnost natanko prihod te neskončnosti v končno telo dela« (Badiou 189). Badiou meni, da modernizem ohrani idejo neskončnosti v drugačni, modificirani obliki, saj ne prekine s subjektivnostjo in romantičnim patosom. Odreče se predvsem romantičnemu idealizmu, torej sanjam Ideala, in se aktivno sooči z realno dejanskostjo, vendar to stori skozi strasten subjektivizem, entuziazem in nihilizem, s čimer ohranja romantično držo. Aktivizmu avantgard v osnovi manjka uravnoteženosti, saj se med končnostjo želja in neskončnostjo situacije znajde v romantičnem pretiravanju (187).

Problem končnega in neskončnega aktivira vprašanje meje (prostorske ali časovne zamejenosti), predvsem pa dejanje ponavljanja. Razlika med rezultatom in dejanjem je ključna za moderno umetnost in v tem je njena misel izrazito hegeljanska.⁵ Dejanje, ki ga uspemo osvoboditi od tiranije rezultata in ločimo od ponavljanja, nam omogoči misliti tudi dejansko neskončno, ki je edini objektivni temelj končnega. Šele na ta način dosežemo neskončno kot čisto kreacijo, kot ponavljanje, ki se udejanji »na sebi« kot golo dejanje. »Prav ta imanentna kreativna zmožnost, ta neuničljiva moč »prekoračitve« meja je neskončno kot kvaliteta končnega« (193). Bistvo končnega torej ni meja kot prostorsko-časovna kategorija, pač pa samo ponavljanje,

⁵ Badiou razlaga, da je po Heglu »končno to, kar se v sebi preseže, se pravi to, kar tedaj, ko stopi iz sebe, da bi proizvedlo Drugo, ostane v elementu Istega. Namesto podrugotenja sebe imamo zgolj iteracijo. [...] Hegel nato nadaljuje s postavko, da je preseganje kot ponavljajoči niz, kot izstopanje iz sebe, ki stagnira v Istem, »slabo neskončno«, tisto neskončno, ki na primer povzroči, da se za nekimi številom nahaja drugo število in tako naprej v neskončnost« (191). Heglov obrat je v tem, da preseganja ne razume kot Rezultat, ki je ponavljajoča se neproduktivnost, iteracija, vztrajanje Istega, ampak kot dejanje: bistveno je, da preseganja ne enačimo z rezultatom, ki je zgolj »slabo neskončno«, ampak z dejanjem.

neskončno pa kot zmožnost preseganja notranje meje postane kvaliteta končnega.

V tem smislu postromantičnega neskončnega kot kvalitete ponavljanja in končnega je moderna umetnost bistveno ozavestila razliko med dejanjem, gesto in delom, rezultatom in dala vso prednost prvemu. V umetnosti šteje dejanje in ne rezultat, povzdignjenje dejanja kot forme umetnine pa ustreza tudi avantgardnim idejam o pomenu realne sedanjosti in odgovarja kritiki statičnosti in zamejenosti slike, ki so jo izpodrinile prakse performansa in instalacije. Prekoračitev umetnosti skozi estetizacijo vsakdana pa ohranja intenzivnost subjektivirane izkušnje, ki postane edini možen izhod iz spektakelske družbene realnosti, značilne zlasti za postmodernizem. Ta subjektivizem je paradoksn ostanek romantizma, ki se ohranja tako v modernistični umetnosti avantgard kot v postmodernizmu, ne glede na to ali slednjega razumemo kot nadaljevanje modernizma v smislu njegove radikalizacije ali kot reakcijo na modernizem v njegovem preseganju.⁶

Moderni umetniki in njihovi umetniško-tehnološki eksperimenti izumijo nove oblike ponavljanja, v katerih sublimno vztraja v ideji neskončnega. Koncept serialnosti, repetitije ali reprodukcije je tema nekaterih ključnih teoretskih ali umetniških del (Benjamin, Derrida, Duchamp, minimalizem), ki problematizirajo ali uporabijo postopke reprodukcij in ponavljanja z novimi tehničnimi pridobitvami. Iskanje drugačnih oblik ponavljanja in reproduciranja je značilno za postopke avantgardne umetnosti, ki poskuša skozi ponovitev izraziti moč samega dejanja. Pri tem nikakor ne gre za ponavljanje starega (imitacija tradicije), ampak za ponavljanje kot golo dejanje, kot neskončna repetitija istega, ki se manifestira v večni sedanjosti. V tem dejanju ponavljanja se izrazi heglovski pojem »kvalitativnega neskončnega« kot vidna moč končnega. Idealna umetnina moderne umetnosti se izrazi v obliki golega dejanja in izpostavitvi procesualnosti njenega nastanka kot bistvene vsebine dela. Ne gre več za logiko romantičnega utelešenja neskončnega v končnosti dela, saj se ta neskončnost pokaže le kot njegova lastna delujoča končnost. Umetnina v tem kontekstu postane dobesedno »delo«, mišljeno kot dejanje in ne kot predmet ali statičen objekt. Spremeni pa se tudi status umetnika, ki ni več genialni, sublimni posrednik med neskončnim, idealnim in čutnim, ampak nastopa v marginalni poziciji nekoga, ki omogoči vidnost golega dejanja.

Temeljni problem, ki se torej pojavi, je problem sledi oziroma vidnosti vidnega. Če je vir neskončnega le

⁶ Razliko med dvema pojmovanjema postmodernizma pojasnjuje Slavoj Žižek v intervjuju: »Na eni strani [je] postmodernizem kot upravičena reakcija na korak iz modernizma, pri tem je modernizem skrajna stopnja novoveškega nihilizma. Modernizem je subjektivizem, postmodernizem [...] pa korak iz tega subjektivizma. Na drugi ravni na primer Lyotard (na tej točki se z njim deloma strinjam) pravi, da je postmodernizem le do kraja priveden modernizem. Modernizem naj bi vedno temeljil na spopadu s tradicionalizmom, postmodernizem pa je ime za zmag o modernizma.« (»Privoliti« 77)

čista delujoča kvaliteta, kaj je potemtakem sled te kvalitete, ki bi zadostovala, da bi se lahko slednja vidno ločila od ponavljanja? Ali obstajajo sledi dejanja? Kako lahko dejanje ločimo od njegovega rezultata, ne da bi se zatekli k vselej sveti obliki dela? (Badiou 194)

Tradicionalno pojmovanje forme umetnine kot izoblikovane snovi, ki se nanaša na podobnost z modelom (zunanjim ali »notranjim« – aristotelovska modelizacija v umetnikovem duhu), je v umetnini kot gesti popolnoma presežena: oblika je misel, Ideja, ki jo avtorizira umetniško dejanje. Oblika, podoba kot misel se udejanji kot singularnost, ki jo moramo razumeti kot formalizacijo in ne kot delo ali objekt. Umetnino kot dejanje inherentno določa gibanje, mobilnost, časovnost, nematerialnost, kar je značilno za prevladujoče oblike moderne in sodobne umetnosti (performans, instalacija, video in filmska umetnost).⁷

Diferencialna mimesis in ponavljanje

Razlika v ponavljanju je osrednji pojem diferencialnega mišljenja. Gilles Deleuze ugotavlja, da je prav razlika in ne podobnost, kot mislimo običajno, bistveni element vsakega ponavljanja. »Razlika naseljuje ponovitev« (Deleuze 103), saj koncept ponovitve ni nikdar ponovitev istega, ampak v osnovi razpira razmik in ponavlja razliko. Razlika ni le diferencial med dvema različnima entitetama, ampak tudi interval v seriji »istega«, ko povezuje ponavljajoče elemente. Ponovitev in razlika sta medsebojno prepletena koncepta, igra razlik je vsebovana v vsaki ponovitvi in tako so tudi mehansko reproducirane ponovitve že določene z razlikami, variantami in modifikacijami. Ponovitev ni reprodukcija identičnega, ampak predvsem vzpostavitev razlike: »Izvelči iz ponovitve nekaj novega, izvabiti iz nje razliko, to je vloga domišljije ali duha« (103). Konstitucija razlike je stvar duha, ki opazuje in je v svojem bistvu imaginarna; prav tako domišljijiska pa je tudi ponovitev, saj »ponovitev ne spreminja ničesar na objektu, v stanju stvari. Nasprotno, sprememba se proizvede v duhu tistega, ki opazuje: razlika, nekaj novega v duhu« (96).⁸

Deleuze osvetli, da je prav prikrita igra razlik in ponovitve prava substanca reprezentacije. Ponovitev ni niti oblika identitete niti oblika reprezentacije, saj so vsi identični le simulirani, ustvarjeni kot optičen učinek skozi globljo igro razlike in ponovitve: ponovitev ustvarja red večnega vračanja, neskončnih ponavljanj in krožnega gibanja v nasprotju, ki zanika linearnost časa. Ponovitve, ki izhajajo

⁷ Badiou predpostavlja, »da se je zaradi postromantične koncepcije neskončnega kot kvalitativnega, a tudi izginjajočega, umetnost v tem stoletju na paradigmatski način vpisala med ples in film. Film predlaga celotno tehnično nereproduktibilnost, ki je ravnodušna do svojega občinstva. Realizira se kot *iterdelo*, nečistost, ki je vselej na razpolago. Ples pa je nasprotje: čisti trenutek, ki je vselej izbrisan« (195).

⁸ O Deleuzovem konceptu razlike v ponavljanju glej tudi Berlot 293–300.

iz predhodnih ponovitev in razlike iz že vzpostavljenih razlik, ustvarjajo kroženje simulacije in vračanja simulakrov v neskončnih serijah, ki ne zadeva in ne vrača drugega kot simulakre. Cikličnost izraža red simulakrov brez originala, brez začetka in brez konca kot gibanje neskončnih diferencialov v prostoru, kot večno vračanje fantazem. Deleuze zanika vsakršen obstoj identitete, ki določa svet reprezentacije; »Moderni svet je svet simulakrov« (1) in moderna misel se vzpostavi na ruševinah reprezentacije in njenih konceptov identitete, homogenosti in posnemanja. Koncept razlike se v teoriji simulacije, dozdevka in hiperrealnosti ne giblje več v razmerjih razlikovanja med modelom in kopijo (Platon), ampak v serijskih ponovitvah istega, v diferencialnih opozicijah elementov serij simuliranih podob brez originala (Baudrillard, Deleuze, Derrida).⁹

Preusmeritev zanimanja določenih smeri moderne umetnosti z materialnosti umetnine kot objekta na koncept umetniškega dejanja kot ponavljanja implicira soroden premik v razumevanju mimesis, ki ni več mišljena kot urejevalna praksa podobnosti ali razlik v razmerju modela in podobe, ampak v kompleksni strukturi sestavljanja in ponavljanja dejanj. Mimesis vzpostavlja prazno mesto razmika v dejanju ponovitve, podvojitve ali razdvojitve, v postavitvi vmesne sfere, prostora mediacije. Objekt mimesis je notranji proizvod mimetične operacije, je vsebina, ki jo umetniško dejanje šele ustvari in v tem smislu mimesis ni modaliteta reference.

Catherine Perret vidi v ponavljanju koncept, ki omogoča misliti modaliteto moderne mimesis v praksah abstraktne in konceptualne umetnosti, zlasti performansa. Referenca na Aristotelovo teorijo mimesis, ki določa strukturo tragedije in učinek sublimacije, ki ga ta proizvede, je ključna: »Vloga mimesis ni ne posnemanje ne izražanje, ampak simbolizacija, ki konstituira katarzo kot sublimacijo emocij. Mimesis in katarza sta tako dva obraza iste operacije« (Perret 260). Mimesis v tragediji, igri ali performansu vzpostavlja zgodbo kot sintezo dejanj, ki predpostavlja transpozicijo vizualne geste v mentalno, to mentalno gesto v fizično in slednjo v verbalno; na ta način sledi logiki prevoda in interpretacije enega dejanja z drugim:

»Delanje mimesis« [*faire la mimesis*] [...] sproži zaporedje dejanj. [...] S tem »delanjem mimesis« Aristotel privede umetniško dejavnost nazaj na arhaično delo, [...] ki pa kljub arhaičnosti ni preprosto. Nasprotno, pokaže nam njegovo izvorno kompleksnost, in sicer

⁹ Teorija simulakra ima izvor v Platonovi filozofiji, ki ločuje med dvema vrstama podob, »dobrimi« ikonami, ki so podobne modelu – Ideji, in »slabimi« simulakri, ki podobnost hlinijo, čeprav so različni. Razlika in simulaker, ki sta v platonizmu degradirana, dobita vso veljavo v postmodernih teorijah simulacije in hiperrealnosti. Razlika med simulacijo in modelom je osrednjega pomena za razumevanje postmoderne podobe: »Simulacija skuša oponašati (reproducirati) zunanji rezultat z uporabo drugačnega generativnega mehanizma, medtem ko skuša model zajeti notranjo strukturo fenomena, njegovo notranje delovanje brez kakršnekoli podobnosti z rezultatom« (Žižek, *Privoliti* 126).

tako, da ga analizira kot kompleks dejanj (videti/zarizati, videti/posnemati, posnemati/reči), ki se povezujejo in interpretirajo v zaporedju od pesnikove vizije do končnega izreka verza. Mimesis je ime te kompleksnosti. (269)

Mimesis kot montaža dejanj vzpostavlja umetnino kot sistem, ki ga določajo procesi prečiščevanja, interpretacije in prevoda. Perret ugotavlja, da mimesis temelji na interpretacijah predhodnih dejanj, kjer se eno dejanje nanaša na drugo dejanje. Mimetični proces je neke vrste ponovitev, ki se izrazi v kroženju dejanj. Ponavljanje oblikuje neke vrste krožnost oziroma zanko in se tako pretvori v režim. Ponovitev, ki je oblikovana in regulirana na ta način, se antropomorfa, se »figurira«, torej privzame figuro. »Objekt mimesis, ki je striktno notranji procesu samemu, [...] je ta figura« (273).

Mimesis v sistemu dejanj sprosti avtonomijo umetniške prakse in jo razbremeni različnih oblik namembnosti (religioznih, socialnih, ideoloških), s katerimi je tradicija osmišljala umetnost. Emancipacija umetniških sredstev glede na njihov namen oziroma cilj, značilna za razvoj moderne umetnosti, generira specifično strukturo mimesis, ki ni utemeljena v umetniškem delu kot objektu, ampak v gesti in repetitiji. Ponavljanje umetniške geste vzpostavlja plan reprezentacije umetnosti, ki ne nakazuje stvari izven nje same, ampak ustvarja, »pulzira« dejanje v gibanju in s tem proizvaja lastno vitalnost. Praktična sfera moderne mimesis je vzpostavila umetnost kot avtonomno polje, osvobojeno ideoloških in religioznih pritiskov, ki so oblikovali njen tradicionalni imaginarij, in omogočila sprostitev dotlej zapostavljenih vidikov umetnosti ter posledično razširitev njenega dometa.

Moderna umetnost je usmerila tradicionalne umetniške medije v preizpraševanje materialnih pogojev produkcije in v procesualnost nastanka umetnine, obenem pa je zamenjala pomen »lepe oblike« kot proizvoda ustvarjalnega procesa. Umetnost je postavila v ospredje praktična angažirana dejanja, vidnost in trdnost mimetičnih postopkov pa nasproti transparentnosti konstitutivnih sredstev ali njihovi redukciji na sistem učinkov.

Duchampovi zapiski o *Velikem steklu* ali *ready-madih* razkrivajo koncepcijo njegovih del kot montažo postopkov, ki izpostavijo razliko med »delati« in »delati nekaj«. Predmet postane na ta način imaginaren, v nasprotju z umetniškim dejanjem, ki je edino sposobno odkriti realno, zato se postavlja vprašanje, kako delati, ne da bi delali oziroma izdelovali neko stvar. Objekt je razrešen svoje nadvlade, gesta pa se pojavi kot taka, kot del ali sekvenca serije dejanj, ki se povezujejo, interpretirajo, dopolnjujejo in osmišljajo.

V tem primeru se prične mimesis: ne kot reprodukcija ene stvari z drugo stvarjo, ampak kot figuracija enega dejanja z drugim, reprezentacija ene logike dejanj v

drugi, ene govornice v drugi. [...] Logika umetnosti je logika dejanj. [...] Vzeti reprodukcijo Mone Lize, ji dodati brke, jo nato pobrati. Narisati čokoladni mlinček, opažen v vitrini čokoladnice, ga naslikati, začrtati s pomočjo grezila na platno, vgravirati na stekleno površino. Pritrditi kolo kolesa na stolček in ga imenovati: *Kolo kolesa*. [...] Celotno Duchampovo delo je zgrajeno kot prenos enega dejanja na drugo in ta prenos situira program umetnosti v ožjem pomenu. (277)

Mimesis ne ureja odnosa med referenco in reprezentacijo, stvarjo in njeno podobo; reprodukcija ni predstavitev, reprezentacija nečesa, ampak prezentacija kot artikulacija enega dejanja z drugim. Montaža dejanj ne proizvaja rezultata in ni usmerjena k posebnemu cilju, ampak ustvarja specifično mobilno figuro kot fikcijo, ki ni le podoba ali fantazma. Perret meni, da mimetično dejanje, ki se udejanja v umetnosti, teži k mobilizaciji ponovitve, ki je notranja samemu dejanju in k transformaciji te repetitive v dispozitiv vpisovanja. Mimesis skozi ponovitev »vzpostavlja simbolični dispozitiv, katerega posebnost je, da je utemeljen na logiki dejanj, na logiki dela. V tem smislu samo mimetično dejanje kot tako ni dejanje, ampak bolj artikulacija, kompozicija dejanj, ki takoj razdvoji in vzpostavi kompleksnost ponavljanja« (278).

Razumevanje mimesis predpostavlja analizo »artikulacijske kompleksnosti«, torej sistema relacij, saj je, »mimetični objekt dobesedno struktura, ki jo je potrebno misliti skozi številnost njenih operacij« (279). Reevaluacija aristoteljske teorije mimesis v luči Duchampovega dela in abstraktnih praks moderne umetnosti, ki je osnova analize Catherine Perret, osvetli vztrajanje mimesis proti vsakršni redukciji.

Abstrakcija razvija slikarstvo vmesnosti, v dimenziji razmika, med tem, kar se vidi, in tem, kar se reče, v poudarjenem neravnovesju in distorziji med-obema. Konstitucija razmika, abstraktnega vmesnega prostora pa izpostavi paradoks, »da se prav v abstrakciji, ki slovi po dokončnem preseganju mimesis [antimimetičnosti] potrjuje operativna kompleksnost mimetičnega dejanja« (282). Abstraktno slikarstvo (npr. Malevičeva bela monokroma, obešena pod strop galerije in vidna le iz določene razdalje) s tem, ko se izrazi kot praksa osnovnih slikarskih sredstev, ki ne napotuje na motiv ali model izven nje same, obenem razpre znotraj same slike primarne neustreznosti, razlomljenje in delitev dvo- ali tri-dimenzionalnega prostora v površino abstraktne slike, ki je dejansko debelina kot večdimenzionalnost samega intervala. Afirmacija pikturalnosti se tudi v najbolj heroični abstrakciji ne reducira na plan dvodimenzionalne površine, ampak nenehno vzpostavlja nove prostore, iluzije, globine in imaginarne prostorske pomnoženosti znotraj slikovnega polja.

Abstraktne slike Barnetta Newmana lahko v tem pogledu opazujemo kot sublimne pejzaže; minimalno nakazani robovi, linije in risbe pa niso le preprost učinek zavedanja strukture slike, ampak spodvitje zunanjih mej slike z namenom razširitve njenega notranjega prostora. Slika ne razkazuje le strukture slikovnega nosilca in likovnih elementov, ki jo določajo, ampak bistveno zarisuje, odpira večdimenzionalen prostor izkušnje, misli in emocije. Repetitive robov slike z risbami v njeni notranjosti zanika tradicionalen koncept roba slike kot meje. Linije in robovi znotraj slikovnega polja vzpostavljajo prostorske delitve brez zapiranja ali omejevanja. Risba, rob ni meja, ki zapira, ampak linija, ki odpira, razmejuje in razširja slikovne prostorsko-časovne dimenzije znotraj polja slike.

Ad Reinhardova razsežna polja črnine lahko razumemo kot utelešenja negativnosti, postopki platenja, transparentnosti in lazur pa sprožijo semantične in simbolne pomnožitve, ki odpirajo in ustvarjajo nove prostore. Minimalizem abstraktnega slikarstva ni poskus poenostavljanja, poenotenja slikovnega polja, ampak artikulacije kompleksnosti notranjih prostorov in konstitucija večdimenzionalnosti. Mimesis slik Roberta Rymana strukturira sistem razlik med subtilnim, minimalnim razlikovanjem odtenkov bele površine, v igri diferenciacij med motnostjo in sijajem, neprozornim in transparentnim, hladnim in toplim, napetim in sproščenim, gladkim in hrapavim, zunanjim in notranjim. Podoben status ima koncept minimalne razlike v slikarstvu Niela Toronija: neskončna repetitive točk ali drobnih kvadratov zanika pomembnost materiala, oblike ali geste, saj izpostavi sam prazen prostor med dvema odtisoma čopiča.

Perretova meni, da mimesis vzpostavi ravnino konsistence izbriša: »Mimesis ne vztraja kot arhaizem ali primarni refleks, ampak kot operativna struktura, ki distribuira, razdeljuje, uravnava potek ponavljanja« (294). Mimesis sproži dejanje ponavljanja, ki hkrati izbriša to, kar jo poganja, in tako poraja ravnino izbriša kot objekt lastne aktivnosti. Na ta način zanika funkcijo dela – v smislu umetniškega objekta ali kot večine, izdelovanja objekta, ki ga ne smemo zamenjevati z umetniškim dejanjem; izvedba ni umetniško dejanje.¹⁰ Mimesis povezuje številne funkcije in delitve v strukturi umetnine; proizvaja subjekt lastne prakse skozi razmik med funkcijami, elementi in postopki nastajanja umetnine. Subjekt je ustvarjen skozi razmik; je učinek abstraktne delitve, samega razmika, ki ga tudi ustvarja. Analiza mimetične sfere izpostavi delitev, ponovitev in razliko v procesu umetniškega dejanja, kot notranji pogoj umetnosti oziroma motor reprezentacije.

¹⁰ Primer ločitve medija od njegove samoumevne prezentacije je npr. Richterjevo slikarstvo, ki izhaja iz fotografskih tehnik. Gerhard Richter išče pikturalno poetiko, ki je zmožna ustvarjati čustveni ali atmosferski učinek fotografije – na ta način medij (fotografijo) razdvoji iz njega samega, razloči slikarsko izvedbo od umetniškega dejanja. Kompleksnost slikarskih postopkov podvrže pasivnosti in avtomatizmu fotografije, preprostemu postopku reprodukcije, ki »posnema« fotografski postopek.

Mimesis je v želji po redukciji umetnosti na lasten medij poganjala projekt modernistične simplifikacije, ki je usmerila slikarstvo v monokromijo in v »zadnjo sliko«, obenem pa se ohranja tudi v praksah, ki so se zavzemale za prehod umetnosti v dejanje. Gibanja, ki jih imenujemo anti-art (umetnost dogodka, akcije, procesa, performansa, body-arta), so v umetniškem dejanju utemeljila vso svojo umetniško vsebino, neodvisno od medija ali reference na tradicijo. Želja po ukinitvi mej med umetnostjo in življenjem teh praks ni bila utemeljena v estetizaciji vsakdana, ampak je izražala predvsem strukturalno potrebo po reprezentaciji, ki bi neodvisno od zgodovinske reference na umetnost vzpostavila dejanje kot umetniški znak, torej kot simbolno operacijo. Anti-art, ki se je inspiriral v Duchampovih *ready-madih*, je verjel v zmožnost magične preobrazbe posrednosti v neposrednost in v moč ustvarjanja sveže, nove izkušnje umetniškega dela.

V tem smislu je John Cage »konzerviral« tišino in jo »magično« preoblikoval v zvočni material, kot je Duchamp pred njim konzerviral naključje z namenom preusmeritve pozornosti gledalca z objekta na proces, ki ga pogosto niti ne zaznamo. Tudi Allan Kaprow se je v osnovi ukvarjal s spremembo zaznave vsakdanjega okolja in predmetov v njem. Umetnost v njegovih performansih postane neločljivi del življenja, proceduralno pa se je inspiriral z logiko Duchampa, s to razliko, da njegovi *ready-madi* niso bili predmeti vsakdanjosti, ampak vedenjski vzorci, socialni odnosi, naključni zvoki, telesa, ki jim je odvzel primarno »naravno« smotrnost in jih postavil v delo kot prazne entitete, medije, ki prejmejo alternativne umetniške vsebine skozi nove, drugačne relacije med njimi. Happening temelji v časovnosti dogodka, ki preseže meje med umetnostjo in življenjem. Časovna dimenzija, ki jo implicira vsakršna gesta, gibanje ali ponavljanje, je notranja mimetičnemu dejanju. Zato Catherine Perret ugotavlja, da pomeni »blokirati ponovitev hkrati blokirati tudi mimesis« (299). ■

Summary

The debate considers the role of mimesis in modern art, which rejects the traditional forms of artistic imitation and focuses on the definition of the minimum difference or de-realization of the model, ideal and truth (simulation, repetition) in its development of differentiated thinking. Badiou describes the »differentiating desire« of modern art, which attempts to »invent content at the point of minimum difference, where there is almost nothing« and investigates the real as the small elusive link, the barely perceptible hue of the conceived and perceived. Duchamp's idea of infrathin differentiation is reflected in the conception of the ready-made and the new forms of reproduction and projection. Hyper-realism conceives the least difference in the greatest similarity between the painting and the photograph after which it was produced. Seriality and repetition are the basic procedures of abstract and minimalist art that are principally engaged with the conception of difference in articulating similarities. Catherine Perret believes that modern art abolishes the primacy of the object (result), and with the invention of new forms of repetition, bets on the simple act and processuality as the key aspects of artistic content.

Viri in literatura

- Badiou, Alain. *20. Stoletje*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005.
- Benjamin, Andrew. *Art, Mimesis and the Avant-garde*. London, New York: Routledge, 1991.
- Berlot, Uršula. *Duchamp in mimesis*. Ljubljana: Raziskovalni inštitut Akademije za likovno umetnost in oblikovanje, Univerza v Ljubljani, 2011.
- Cabanne, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*. London: Da Capo Press, 1987.
- Clair, Jean. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Pariz: Arts et Artistes, Gallimard, 2000.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Pariz: Presses Universitaires de France, 1968/1981.
- Didi-Huberman, George. *La ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Pariz: Paradoxe, Minuit, 2008.
- Duchamp, Marcel. *Notes*. Pariz: Champs, Flammarion, 1980/1999.
- Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe*. Pariz: Champs, Flammarion, 1975/1994.
- Duve, Thierry de. *Nominalisme pictural – Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Pariz: Minuit, 1984.
- Duve, Thierry de (ur.). *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge, Mass., London: The MIT Press, 1993.
- Erzar, Tomaž. »Bergsonistični strukturalizem Gillesa Deleuza.« V: Deleuze, Gilles. *Logika smisla*. Ljubljana: Krtina, 1998.
- Halliwell, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2002.
- Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in Transit*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1998.
- Lebensztejn, Jean-Claude. *Hyperréalismes – USA 1965–75*. Strasbourg: Musée d'Art Moderne et Contemporain, 2003.
- Liotard, Jean-François. *Les transformateurs Duchamp*. Pariz: éditions Galilée, 1977.
- Mikuž, Jure. *Zrcaljena podoba*. Ljubljana: Nova revija, 1997.
- Perret, Catherine. *Les porteurs d'ombres; Mimesis et modernité*. Pariz: L'extrême contemporain, Belin, 2001.
- Schwarz, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York: Delano Greenidge Editions, 2000.
- Semin, Didier. *La piste du hérisson*. Nîmes: Critiques d'art, éditions Jacqueline, 2004.
- Žižek, Slavoj. *Strah pred pravimi solzami. Krzysztof Kieslowski in šiv*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001.
- Žižek, Slavoj. *Kako biti nihče*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005.
- Žižek, Slavoj. *Krhki absolut. Enajst tez o krščanstvu in marksizmu danes*. Ljubljana: Analecta, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2000.
- Žižek, Slavoj. »Privoliti v radikalno brezno subjektivnosti, to je edina rešitev.« (intervju) *Literatura VIII/56*, 1996.