

SCENE DVOJEGA

I. Črni kvadrat na beli podlagi

RADO RIHA

V pričujočem članku bomo prevzeli in za svoj namen preoblikovali temo in argumentacijo dveh filozofskih besedil. In sicer knjige Gérarda Wajcmana *L'objet du siècle* in članka A. Badiouja »Scena Dvojega«¹. Naš namen v prvem delu je, da orišemo podobo subjekta, ki bi bil po meri tega, kar nam Wajcmanovo delo ponudi kot objekt stoletja. V drugem delu bomo nato skušali subjekt tega objekta najti v ljubezni, ki jo, sledeč Badiouju, razumemo kot proces resnice oziroma proces subjektivacije. S čemer seveda nočemo reči, da je preteklo stoletje bilo stoletje ljubezni. Tako kot tudi vsa prejšnja ne.

Wajcman se ukvarja v svojem delu *L'objet du siècle*, kot je razvidno že iz naslova, z vprašanjem, kaj neki bi lahko bil objekt stoletja, preteklega, 20. stoletja seveda? Kaj bi lahko izbrali kot Objekt stoletja, ob predpostavki, da izbor ni namenjen ne propagandi ne prodaji, da ni namenjen ne duhovnemu slavljenju stoletja ne materialnim interesom njegove blagovne estetizacije?

Wajcmanovo vprašanje nas tu zanima, kot že rečeno, ker se v odgovoru nanj zarisuje tudi podoba subjekta: podoba subjekta po meri objekta minulega stoletja, a tudi po meri stoletja, ki prihaja. Prav to podobo subjekta bomo skušali razviti v nadaljevanju. Kar zadeva sam objekt, bomo sprejeli izbiro, ki nam jo predlaga Wajcman.

Wajcman nas, preden razgrne pred nami izbrani objekt, najprej seznanj

¹ Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, Verdier Pariz 1998; cf. tudi prevod članka G. Wajcmana »Umetnost, psihoanaliza, 20. stol.«, (prev. A. Zupančič), Problemi 3/4, let. 39, 2001, članek je prevzet iz zbornika *Lacan, l'écrit, l'image*, Flammarion, Pariz 2000, ki vsebuje v strnjeni obliki temeljno argumentacijo navedenega Wajcmanovega dela. Za Alaina Badiouja cf. »Scena Dvojega« (prev. A. Zupančič), *Analecte* 11, 1999, članek je prevzet iz zbornika Badiou et al., *De l'amour*, Flammarion, Pariz 1999. Za boljše razumevanje Badioujevega koncepta ljubezni cf. še prevod Badioujevega besedila »Kinematografsko zajetje spolov« v pričujoči številki Filozofskega vestnika, prav tako tudi besedilo »Qu'est que l'amour«, v: A. Badiou, *Conditions*, Seuil, Pariz 1992.

s tem, kako naj se orientiramo v iskanju objekta, da bi lahko našli primerne kandidata. Potem ko nam najprej ponudi v izbiro celo vrsto objektov, od bolj banalnih, kakršna sta, denimo filmski zvitek ali pa mini krilo, do malo manj vsakdanjih, denimo atomske bombe, ko vzame za hip resno v pretres ruševine, objekt, ki preteklo stoletje predstavlja kot dobo odpadkov in skrajne destrukcije, nam končno predlaga, da prenehamo z iskanjem že danega objekta, natančneje, objekta kot enostavne danosti, nečesa, kar je neposredno pred nami, najsi je ta danost nekaj materialnega ali nekaj idealnega. Namesto tega se je treba usmeriti v iskanje bolj nenavadnega objekta. Po svojem ontološkem statusu se namreč ta objekt pojavlja kot *utelesitev ničā*, kot *prisotnost odsotnosti*. Zanj je značilno, da je njegovo mesto, kraj, ki ga zavzema, zapolnjuje in na katerem se pojavlja, že del njegove objektne materialnosti, bodisi realne bodisi idealne.

Status tega objekta bi lahko predstavili na dovolj enostaven način takole: gre za objekt, ki obstaja le, kolikor obstaja *za nas*, kolikor je nekaj, kar lahko zagledamo in kar lahko mislimo. Natančneje rečeno, da bi lahko objekt obstajal, da bi ga lahko videli in mislili, ga moramo *znati (za)gledati in znati misliti*.

A zadeva z objektom kot objektom-za-nas je enostavna le, če je ne poenostavimo preveč. Da je objekt vedno objekt za nas, to ne pomeni preprosto, da je konstituiran z našimi spoznavnimi zmožnostmi, miselnimi in čutnimi. Prav tako objekta ne konstituira subjektivna zmožnost okusa. Objekt je objekt-za-nas, ker je pogoj možnosti za obstoj predmeta to, da znamo gledati, se pravi videti. To pa je nekaj drugega od enostavne konstitucije predmeta z našim pogledom, širše, z našimi spoznavnimi zmožnostmi. To, da znamo gledati, je tako rekoč tostran konstitucije predmeta v njegovi fenomenalni materialnosti: je odprtje mesta, izpraznitev mesta, kjer se lahko nato pojavi objekt v svoji konstituirani fenomenalni materialnosti. Odprtje mesta, prazno mesto objekta je torej tisto, kar naredi, da postane objekt viden, da lahko sploh obstaja za nas kot objekt. Fenomenalna materialnost objekta je v tem pogledu zgolj formalni ovoj njegove resnične materialnosti, praznega mesta, na podlagi katerega objekt eksistira. Prazno mesto je »substancia« same objektnosti objekta. In kolikor praznino kraja, kjer se lahko pojavi objekt, izvotli dejstvo, da nekdo zna gledati, je točka objektnosti objekta tudi točka njegove subjektivacije.

Da obstaja objekt le kot subjektivirani objekt, da obstaja le, kolikor smo mi kot gledalci sposobni, da ga vidimo, da se, z besedami Wajcmana, vzpostavimo kot videči subjekti, to torej pomeni, če še enkrat ponovimo, da je objekt-za-nas objekt, ki zahteva, da bi bil, mesto, kamor se lahko umesti, vpiše. Ni objekta brez njegovega mesta, praznega mesta njegovega visa. Če parafrazira-

mo slavni Mallarméjev naslovni stavek iz »Meta kocke« *rien n'aura eu lieu que le lieu*², potem lahko rečemo, da ne bi bilo ničesar, če ne bi bilo kraja.

A to mesto, prazno mesto objekta, je zadeva subjekta. Gre za mesto, kjer se pojavi gledalec kot videči subjekt. Namesto o subjektivaciji objekta bi bilo zato treba govoriti o subjektivaciji gledalca. Nekdo se subjektivira tako, da se nauči gledati. Gledanje ni samo fizikalen in fiziološki proces. Je tudi proces subjektivacije. Zato obstajajo tudi tisti, ki imajo oči, da ne bi videli. Vidimo – objekte in dogodke – kolikor želimo gledati kot subjekti. Vidimo, kolikor smo kot gledalci sposobni, da dojamemo način, na katerega smo vključeni v to, kar gledamo³. Vidimo, ker in kolikor gledamo kot subjekti, ker smo investirani v gledanje.

Prav na ozadju probleme subjektivacije gledanja in videnja nam Wajcmanovo delo naposled ponudi prvega resnega kandidata za naslov Objekta. Gre za znani film *Shoah* Clauda Lanzmanna. Ko Wajcman govori o filmu, se omejuje na en sam prizor: na prizor, v katerem vidimo prazno polje, z gozdom v ozadju. In v katerem nam glas pojasni, da se je prav tu, kjer ni zdaj ničesar videti, nekoč raztezalo taborišče Treblinka.

Evocirana filmska scena nam kar se da natančno predoča bistveni pogoj, ki bi ga moral izpolniti objekt vseh objektov, Objekt stoletja. Objekt, ki bi si lahko potegoval za ta naslov, bi moral biti narejen tako, da bi naredil vidno to, kar je nevidno in nezamišljivo, neimenljivo in nepredstavljivo⁴. Naloga tega objekta bi bila, da omogoči dostop do tega, česar ni mogoče videti. Objekt stoletja je objekt, ki bi ponavzočil, upredmetil samo odsotnost objekta, praznost praznega mesta, kamor je predmet umeščen. Shoah, taborišča smrti s plinskimi celicami, so bila namreč, kot zapiše Wajcman, prav to: nacistična industrija smrti ni proizvajala grobišč, ampak pepel, nič vidnega: proizvajala je nič vidnega. Proizvajala je odsotnost. In Shoah se lahko poteguje za naslov objekt stoletja zato, ker naredi, da vidimo. Natančneje rečeno, ker nas uči, kako prazno mesto objekta preoblikovati v sestavni del njegove predmetnosti.

Shoah, takšen je torej prvi Wajcmanov odgovor na vprašanje, kaj bi lahko bil objekt stoletja. Dodati je treba seveda, da odgovor ni, vsaj neposredno ne, posledica dogodka samega, se pravi iztrebljanja Židov in drugih v nemških koncentracijskih taboriščih. Shoah kot prva resna najdba pri iskanju objekta stoletja je, prav narobe, tesno povezan s pojavom, ki v resnici ni del samega zgodovinskega dogodka, zato pa, kot pojav našega časa, iz vseh nas dela sodbnike *shoah*.

² V prevodu M. Crnkoviča: »Ničesar še ne bo razen kraja kjer bo«, v: Stephane Mallarmé, *Knjiga*, Izbrano delo, Cankarjeva založba 1990. Cf. tudi prevajalčevo opombo str. 278.

³ Cf. Wajcman, *op. cit.*, str. 36.

⁴ *Ibid.*, str. 21.

Pojav, za katerega tu gre, je pojav negacionizma. Wajcman razume negacionizem, politične in znanstvene poskuse, da bi zanikali obstoj plinskih celic, da bi jih izključili iz našega simbolnega polja in tako izničili to, kar je bilo namenjeno izničenju človeških bitij, v širokem smislu: kot specifičen mehanizem, ki je »potencialno na delu v celi vrsti okoliščin, ki jih skušajo opisati imena groze, tega, česar ni mogoče podpirati ali nemišljivega«⁵. Sestavni del tega mehanizma pa je takšno gledanje in videnje sveta, katerega poglobitveni zastavek je izbrisanje možnosti subjektivacije pogleda in zagledanega. Glede tega je negacionizem, čeprav nastopa kot patološki pojav, kar najbolj prilagojen potrebam sodobnega, globaliziranega sveta. Sveta, v katerem je načeloma mogoče videti vse in v katerem se vse kaže, sveta, kjer naj ne bi nikoli srečali nekega »ni ničesar videti« - saj bi točka takšnega »ni ničesar videti« lahko navsezadnje delovala tudi kot vzpodbuda, da si jo ogledamo malo поблиže.

V čem je problem negacionizma? Negacionizem zadeva sicer, kot vemo, dejstva, tako kot zadeva spomin na ta dejstva. Vendar pa se proti njemu ne moremo boriti z dejstvi in ne moremo se boriti s tem, da negujemo spomin. Prav narobe, negacionizem nam z vso jasnostjo dokazuje, da spomin ni stvar dejstev, še več, da spomin tudi ni stvar spomina. Pač pa je spomin najprej stvar subjekta, ki si želi spominjati in ki vidi dejstva, ker jih želi videti. Želja spominjanja in želja videnja osvobajata mesto, ustvarja prostor, na katerem se lahko nato pojavijo dejstva in na katerem so kot dejstva sploh lahko videna. Negacionizmu pa gre, nasprotno, za izbris možnosti tega, da bi si želeli spominjati in da bi si želeli gledati. Spomin skuša preoblikovati v perfektno delujoči mnetehnični stroj: v stroj brez vrzeli spomina in brez želje spomina⁶.

Seveda je spomin namenjen odpravljanju pozabe. Vendar pa ne smemo spregledati, da spomin v tem, ko se spominja, ko se bori proti pozabi, razsežnost pozabe ravno ohranja. Še več, spomin, resničen spomin deluje ravno kot institucija neke izvirne pozabe: kot vzpostavitev nekega mesta, kjer ni več ničesar, česar bi se lahko spomnili, kjer je samo še praznina spomina sama. Kjer ni več drugega kot nič, praznina, ki je ni več mogoče zapolniti. A prav ta praznina, ta odsotnost je tisto, kar nosi spomin, kar omogoča, da se spominjamo. Spominjanje deluje, če je tu praznina spomina kot to, kar se, če uporabimo Lacanovo formulacijo, ne neha ne zapisovati.

Spomin na nekoga, ki smo ga izgubili, tako ni namenjen samo brisanju pozabe. Ima še neko drugo funkcijo. Deluje tako, da uvaja razsežnost neke izvirne, neizbrisljive Pozabe. Je spomin na to, da obstaja neko mesto, kjer se ne moremo več do kraja, popolnoma spomniti, saj popoln spomin vključuje

⁵ *Ibid.*, str. 18.

⁶ *Ibid.*, str. 20.

tudi možnost, da osebo ponavzočimo. Skratka, spomin temelji na zarezi v nizu dejstev, na prekinitivi, vrzeli v mreži dogodkov, individualnih ali kolektivnih. Kar nosi spomin, je breztemeljni temelj nečesa, kar na svojem mestu za vselej in neodpravljlivo manjka.

Naloga spomina je torej, da ohranja odprto mesto zareze, prekinitve v dani situaciji. Skušamo se spominiti, vedno znova, ravno zato, ker je na izvoru pozaba, ki ji ne moremo odpomoči. Spomin ohranja to mesto odprto, in vanj se lahko potem vpisujejo spomini na. To mesto pa ni drugega kot sam spominjajoči se subjekt, subjekt, zaznamovan s pozabo, z izgubo. Prav zato spomin ni zadeva spomina, ampak je stvar subjekta. Spomini z minevanjem časa bledijo. Možno pa je, kljub bledenju podob, ohraniti zvestobo tej izvorni izgubi – tako da subjekt s tem mestom rokuje, da iz njega nekaj naredi. Navsezadnje deluje vse, kar obstaja za subjekt, na podlagi nekega takega praznega mesta. Praznega mesta, ki je od vsega subjektu še najbolj lastno.

Vrnimo se k negacionizmu in k njegovi težnji, da bi preoblikoval spomin. Kot ugotavlja Wajcman, se skuša negacionizem uveljaviti kot absoluten gospodar spomina⁷. To razpolaganje s spominom skuša doseči negacionizem tako, da stremi k točki absolutne pozabe, k pozabi, ki bi pozabila tudi in predvsem to, kar smo imenovali razsežnost izvirne Pozabe. Kar je treba pozabiti, je predvsem kraj, kjer so v nizu dejstev navzoči prekinitve, vrzel, prazno mesto – tisto prazno mesto, kjer se vpisuje sam spominjajoči se subjekt, tisti, ki ga ta prekinitve v nizu dejstev zadeva. Negacionizem ne beži pred dejstvi, ampak je, prav narobe ves potopljen v njih: nenehno in neutrudno, od primera do primera, dokazuje in je pripravljen dokazati, da to, kar vidimo, ljudje v živinskih vagonih, kupi trupel, peči v taboriščih...., ni to, kar hočemo v teh podobah groze videti, umno načrtovano in umno realizirano iztrebljanje ljudi, zločin nad človeškostjo človeka. Mrzlično ukvarjanje negacionizma z dejstvi je namenjeno izgraditvi spomina, ki ne bi več govoril: »ne spomnim se«⁸, ampak bi se spominjal brez vrzeli vsega. Namenjeno je oblikovanju popolnega spomina, spomina brez napake, vrzeli in izgube. Negacionizem skuša s svojim delovanjem uprizoriti popoln spomin, ker se tak spomin brez napake, vrzeli in izgube spominja predvsem tega, da se *pravzaprav ni nič zgodilo*. Da torej ni bilo nobene omembe vredne prekinitve v redu dejstev, v nemški družbeni politični situaciji tridesetih in štiridesetih let, prekinitve, ki bi odprl mesto, kamor bi se lahko umestil subjekt z vprašanjem, kaj pomeni ta prekinitve, subjekt, ki bi želel videti in vedeti. Negacionizem ne zanika dejstev, ne zanika, da se ne bi dogajalo z Židi in z drugimi marsikaj, da ni bilo zločinov in pobojev. To, na kar skuša negacionizem spomniti, da se ni namreč nič zgodilo, pomeni na-

⁷ *Ibid.*, str. 19.

⁸ *Ibid.*

slednje: ni bilo nobenega grozljivega, travmatičnega dogodka, ki bi se zasekal v spomin človeštva in pustil v njem neko odprto mesto, kraj, ki bi porajal možnost in nujnost za neko nenehno ponavljajoče se vprašanje o pomenu tega, kar se je pravzaprav zgodilo. Za nenehno prisotno voljo subjekta, da ne bi samo gledal, ampak da bi tudi kaj videl, da bi torej zaradi te pripravljenosti videnja uzrl dejstva kot subjektivno pertinentna dejstva.

Nič se ni zgodilo pomeni: tu ni ničesar videti, subjekt tu nima česa iskati, ni potrebe, da bi se angažiral s svojo željo videnja, z željo, ki gledanje subjektivira in s tem omogoča vidljivost dejstev. Lahko, da so pobijali Žide, toda to je nekaj, kar je za subjekt v zadnji instanci brez pomena. To je dejstvo, ki ga ni treba subjektivirati.

Vendar Shoah na koncu le ni izbran za Objekt stoletja, Zato pa je objekt, ki ga Wajcman končno določi za nosilca naslova, tesno povezan z negacionistično strategijo proizvodnje spolne pozabe, pozabe, ki pozablja samo pozabo. Gre namreč za objekt, ki se zoperstavlja takšni strategiji. In to tako, da nam odpira oči, *da nas uči videti*: je objekt, ki naredi, da vidimo. Natančneje rečeno, je objekt, ki omogoča, da vidimo stvari, ki jih sicer z našimi očmi, tudi če so jim v pomoč še tako pretanjeni tehnični pripomočki, ne moremo videti: omogoča nam, da vidimo svet, v katerem želimo ali pa ne želimo živeti. Naslov objekta stoletja zasluži ta objekt zato, ker je to, da znamo gledati svet, da ga znamo videti na vedno nov način, ključnega pomena za možnost uspešnega boja proti tistim, ki želijo biti gospodarji, gospodarji nad Vsem, tudi nad spominom.

*

Oglejmo si zdaj predmet, ki si po Wajcmanovem mnenju zasluži naslov Objekta. Objekt, ki ga Wajcman končno pokaže, potem ko nas je s pisanjem, ki ga odlikuje izredna konceptualna strogost in bleščeči slog, dolgo držal v napetosti, je umetniško delo. Natančneje rečeno, gre za dve umetniški deli, objekta sta torej dva. Prvi je skulptura, ready-made Marcela Duchampa, »Kolo bicikla« (1913). Drugi izbrani objekt je platno Kazimira Maleviča »Črni kvadrat na beli podlagi« (1915)⁹. Zlasti za drugi izbrani predmet, za Malevičevo platno pri tem velja, da nekako ne izpolni pričakovanja, ki ga Wajcman zbuja v nas s svojim pisanjem. Ko si namreč obudimo platno v spomin ali pa si znova ogledamo kakšno njegovo reprodukcijo, se skorajda ne moremo zadržati, da si ne bi razočarano rekli: »To naj bi bil izbrani objekt stoletja? No ja, ni kaj dosti videti! Iskreno rečeno, pravzaprav ni česa videti!«

⁹ Originalni naslov je »Črni kvadrat«. Naslov »Črni kvadrat na beli podlagi«, s katerim je danes znan, ustreza opisu platna, ki ga dal Malevič sam. Slika, na katero se sklicuje Wajcman, se nahaja v Galeriji Tretjakov v Moskvi. Obstaja pa še Malevičeva ponovitev »Črnega kvadrata« iz leta 1924, ki se nahaja v Petersburgu.

Prav ta »ni česa videti«, »ni ničesar, kar bi lahko videli« je tudi razlog, da bomo v nadaljevanju pustili ob strani Duchampovo delo in se omejili na Wajcmanov prikaz Malevičeve slike. Wajcmanov prikaz bomo predstavili v štirih korakih. V prvih treh bomo v bistvu sledili Wajcmanovi analizi Malevičevega platna, v četrtem pa bomo na podlagi prvih treh postavili lasten sklep.

1) Prvi korak smo pravzaprav že naredili. Gre za to, da se enostavno vprašamo, kaj pravzaprav vidimo na tem platnu? Kaj vidimo na njem, če ga ne gledamo niti kot strokovnjaki-umetnostni kritiki niti kot ljubiteljski poznavalci slikarstva, pač pa kot preprosto kot gledalci? Zdi se nam, da je zgoraj omejenjena spontana reakcija na platno pravzaprav edini pravi odgovor na to vprašanje. Malevičevo platno nam ne daje, strogo vzeto, ničesar videti. Skratka, platno nam kaže in govori: tu ni česa videti. A dodajmo k temu še: kljub temu ga gledamo. Manj ko je na platnu videti, manj ko je na njem kaj, kar bi lahko videli, bolj pravzaprav strmimo vanj.

Kako naj razumemo trditev, da je glede Malevičevega »Črnega kvadrata« spontani odgovor »ni ničesar videti« tudi že edini pravi odgovor? Ta trditev pomeni, enostavno, da moramo vzeti odgovor karseda dobesedno. Če vzamemo odgovor »tu ni ničesar videti« dobesedno, pa pridemo do tega, da je to, kar na tem platnu vidimo, prav praznina, prazno mesto – natančneje, vidimo sam Nič. »Nič ni videti« se je spremenilo v »videti je Nič«. Vidimo torej Nič, natančneje, vidimo Nič, ki je postal Nekaj. »Črni kvadrat na beli podlagi« je utelešeni Nič, je odsotnost predmeta, ki se je upredmetila¹⁰. Platno nam kaže, meni Wajcman, da umetnik ni toliko ustvarjalec objekta, pač pa je ustvarjalec praznine. Tako kot je že Heidegger postavil, da je stvar, za katero gre, ko lončar ustvari vrč, sama praznina, ki jo obkroža vrč.

Pri Maleviču je torej platno, ki ponavadi rabi za to, da je na njem naslikano nekaj, uporabljeno tako, da upodablja nekaj, kar ni v resnici nič. Natančneje rečeno, naslikano je Nekaj, črni kvadrat, kar je v bistvu Nič. Ne gre za to, kot poudarja Wajcman v različnih inačicah svojo temeljno poanto, da ni nič naslikanega. *Pač pa je na platnu naslikan sam Nič*. Odsotnost tudi ni tema slike. Ne gre za to, da bi bil črni kvadrat simbol oziroma podoba odsotnosti. Pač pa je »Črni kvadrat« platno, na katerem se slika, na katerem je ponavzočena sama odsotnost: »Črni kvadrat« je prisotna odsotnost objekta.

2) Naš drugi korak je v tem, da skušamo ta Nič, naslikan na Malevičevem platnu, razložiti. Kako lahko sploh vidimo Nič? Kako ga lahko vidimo kot Nekaj? Slika nas uči razmišljati z očmi, trdi Wajcman. Vprašajmo se torej najprej, kaj vidimo, ko ne le gledamo, ampak razmišljamo z očmi?

Izhajajmo iz tega, da vidimo, ko gledamo platno, v resnici dvoje, platno

¹⁰ Cf. *Ibid.*, str. 93 sl.

samo in njegov naslov. Platno in njegov naslov pa nam pomagata razumeti, kako je bilo naslikano to, kar je »na« sliki. Platno ni bilo naslikano tako, da je slikar najprej naslikal črno podlago in potem nanj zarisal bel okvir. Prav tako platno ni nastalo tako, da je bil na njem naslikan črni kvadrat, ki ga je slikar obrobil z belim okvirjem. Ko preberemo »Črni kvadrat na beli podlagi«, vemo, kako se je slikar lotil cele zadeve. Tako, da je najprej platno pobarval belo, nato pa je na to belo podlago naslikal v sredini še črni kvadrat. Skratka, ko gledamo sliko in napis pod njo vemo, da je to, kar vidimo, belo ozadje, na katerem se dviga črn kvadrat.

Slika je tako pred našimi očmi zreducirana na, če smemo tako reči, svojo elementarno formo, na opozicijo spredaj – zadaj, kvadrat – ozadje, zgoraj – spodaj. Učinek te forme pa je, da vidimo, da ima slika, katere površino si ogledujemo, še neko ozadje, neko globino. S pomočjo črnega kvadrata, skozi črni kvadrat vidimo tako rekoč izza slike. Vidimo, da ima to, kar je bilo naslikano na površini, tudi globino, pa čeprav pred našimi očmi ni drugega kot čista površina. Če mislimo z očmi, naletimo torej na elementarno formo slike, formo, ki proizvaja učinek globine na platnu, globine kot tega, kar je zadaj, zadaj za površino, izza, spodaj.¹¹

Temeljni zastavek Wajcmanove argumentacije je, da je to, kar vidimo, ko zagledamo na platnu črni kvadrat na beli podlagi, ko torej zagledamo, da ima površina slike še ozadje, tako rekoč materializacija same logike slikarstva. Je upodobitev logike, ki postavlja, da rabimo za slikanje dvoje, površino in nekaj, kar postavimo, zarišemo na to površino. Rabimo površino in sled, znamenje na njej. In ko se pojavi znamenje, površina izgine.¹² Logika slikarstva, o kateri govori Wajcman, je tu zreducirana na elementarno logiko zapisa. V tej logiki zapisa pa ni težko spoznati, kot nas opozarja tudi Wajcman sam, logike označevalca. Logike, glede na katero je označevalec, še preden je v razmerju z drugim označevalcem, in da bi sploh lahko bil v razmerju s tem drugim označevalcem, brez katerega ga ni, že v razmerju s samim seboj, natančneje rečeno, s praznim mestom lastne odsotnosti. Sestavni del označevalca je tudi njegova lastna odsotnost, kraj te odsotnosti pa je kraj njegovega vpisa. Da bi lahko bil, zahteva označevalec kraj, kamor se lahko vpiše. Ko pa označevalec je, ko je vpisan, kraj vpisa izgine. Ni enega brez drugega, ni označevalca brez kraja njegovega vpisa. Vendar pa oba skupaj tudi nista možna.¹³

¹¹ *Ibid.*, str. 100 sl.

¹² *Cf. Ibid.*, str. 106.

¹³ Spomnimo se tu na Millerjevo »označevalno dedukcijo« subjekta iz »Matrice«: »Če zapišemo znamenje, s tem postavimo dvoje: znamenje (njegovo materialnost, potezo s črnilom, denimo) in njegovo mesto. Če znamenje izbrisemo, za njim ostane sled, namreč mesto... Samo kadar znamenje izgine, se prikaže njegovo mesto, in potemtakem zname-

Tudi za umetniško platno velja, da je takšno nemožno Dvoje, scena Dvojega, površina in hkrati znamenje na njej. Je upodobitev logike označevalca, ki deluje tako, da, če uporabimo za naš namen Wajcmanovo formulacijo, »brž ko ustvarimo 'eno', nujno že ustvarimo 'dvoje'«. ¹⁴ Običajno na sliki tega Dvojega kot takega ni videti: na sliki vidimo ponavadi to, kar ja na njej pač naslikano, ne vidimo pa tistega, »na« čemer je naslikano. Malevičevo platno pa je narejeno tako, da omogoči, da se prikaže prav samo Dvoje: kaže nam, da se Eno, materialistično, vselej cepi na Dvoje. Omogoča nam, da vidimo površino tudi še potem, ko se je nanjo zarisalo znamenje. Skratka, omogoča, da obstaja označevalec hkrati z mestom svojega vpisa, z mestom svoje odsotnosti, da torej vidimo hkrati dva elementa, ki tvorita sicer alternanco absolutnega »ali – ali«. Na Malevičevem platnu površina namreč izgine samo zato, da bi se v istem hipu pojavila v obliki ozadja-globine. Površina obstaja hkrati z znamenjem takrat, ko se pokaže kot ozadje: znamenje, črni kvadrat na Malevičevem platnu deluje tako, da vzpostavlja izhodiščno površino kot svoje lastno ozadje-globino. Površina se tako rekoč podvoji na površino in ozadje. To ozadje seveda ne obstaja, logično vzeto, preden se znamenje ne zariše na površino. Ozadje vznikne šele naknadno – ta naknadnost, pa je, če anticipiramo, prva napoved tega, da je scena Dvojega možna le kot subjektivna dispozicija, da je Dvoje površine in znamenja možno le kot vozeli, v katerem je zavozlan tudi subjekt. Zaenkrat pa lahko podvojitev površine na površino in na ozadje opišemo z Wajcmanovimi besedami takole: površina, ki jo vidimo, je hkrati to, kar nam nekaj daje v videnje in to, kar skriva: je to, kar se vzpostavlja kot ekran za nekaj, kar je zadaj ¹⁵.

Naš drugi korak, v katerem smo se, da bi lahko razložili, kako je mogoče videti Nič kot Nekaj, najprej vprašali, kaj sploh vidimo, ko gledamo Malevičevo platno, lahko zdaj povzamemo takole: na sliki vidimo, da ima slika neki zadaj, da ima globino. Pri čemer nam platno kaže to, kar je zadaj tako, da nam kaže to, kar je spredaj, »na« sliki: črni kvadrat.

3) Zdaj je na vrsti naš tretji korak, ki bi nas moral zopet pripeljati k temu, kar nas tu zanima, k Niču na Malevičevem platnu. Če smo drugi korak sklenili z ugotovitvijo, da nam slika kaže, da je nekaj spodaj, zadaj, potem se moramo zdaj seveda vprašati »kaj je zadaj«? Gre za vprašanje, ki omogoča, kot pravi Wajcman, dve drži, religiozno, in ateistično, ali tudi, materialistično. V okviru prve drže bomo na vprašanje, kaj je zadaj, odgovorili v zadnji instanci vedno z

nje kot tako«, J.-A. Miller, »Matrica«, (prev. R. Močnik in S. Žižek), v: *Psihoanaliza in kultura*, DZS, Ljubljana 1981, 278 sl.

¹⁴ G. Wajcman, *op. cit.*, str. 118.

¹⁵ To, kar vidimo, v istem trenutku tudi skriva, zakriva. Vsaka slika prav kot slika nekaj skriva. Cf. *Ibid.*, str. 102.

nekim: »Nekaj«. V okviru materialistične držbe pa se bo odgovor, nasprotno, glasil: »Nič«.

Malevičevo platno se umešča v to drugo držbo, slika nam govori v bistvu tole: »zadaj ni ničesar«. Vendar ta nič, ki nam ga platno nudi kot odgovor na vprašanje po tistem Zadaj, ni nič vulgarnega materializma. Platno namreč ta Nič slika in ga daje videti: »nič nastopa tu kot tak, osebno, materialno, kot objekt«¹⁶. Pri Maleviču gre za Nič, ki je meso, objekt postalo, za Nič kot Nekaj. Skratka, materialističen odgovor Malevičevega platna se glasi: zadaj ni ničesar, se pravi *zadaj je Nič*. Ali tudi, *zadaj ni drugega nič kot Nič*. Malevičevo platno nam daje videti to, kar je izza, globino, kot Nič. Globino pa vidimo kot Nič, Nič vidimo »osebno, materialno«, brž ko vidimo ta črni madež tu na sliki kot črni kvadrat na beli podlagi. Ko zagledamo madež kot črni kvadrat, tudi že vidimo, da ima slika ozadje, globino. Toda to ozadje je tu tako rekoč stopilo v ospredje, *ozadje je zadaj tako, da ga vidimo spredaj, na površini*, v črnem kvadratu. Skratka, Malevičevo platno nam daje videti Nič tako, da ga daje videti kot globino, ki je vsa spredaj, na površini, v črnem kvadratu. In globino zagledamo kot Nič zato, ker pravzaprav ne vidimo, ko vidimo globino, ničesar, kar ne bi bilo že tu: *tu, se pravi spredaj, na površini*. Drugače rečeno, nič zagledamo zadaj, izza površine takrat, kadar vidimo, *da ni izza površine nič drugega kakor površina sama*: v tem natančnem smislu lahko rečemo, da zagledamo Nič kot Nekaj.

4) Tako smo prišli do zadnjega, četrtega koraka, v katerem je treba končno odgovoriti na vprašanje, kaj torej ta Nič, ki ga slika Malevičevo platno, je, če je res Nekaj. Po tem, kar je bilo rečeno na začetku, odgovora verjetno ni težko uganiti. Nič, o katerem je tu govor, je mesto subjekta. Natančneje rečeno, Nič, to je mesto nas samih, gledalcev, kot subjekta. Na Malevičevi sliki »Črni kvadrat na beli podlagi« vidimo vznik, pojavitev subjekta. Natančneje rečeno, ko gledamo Malevičevo platno, vidimo, kako se sami vzpostavljamo kot subjekti, kot gledalci, ki vidijo, ker so sami vključeni v to, kar gledajo. A kje natančno v sliki smo »mi sami« kot subjekti? Če je Nič mesto subjekta, kje na sliki je tedaj mesto tega subjekta?

Spomino se najprej še enkrat na to, kar je za našo razlago ključno, da je namreč elementarna logika, na kateri temelji Malevičevo platno, logika Enega, ki je že Dvoje. Samo da učinke te logike, na prvi pogled, ni mogoče videti. Spontano na tem platnu pravzaprav ničesar ne vidimo. Drugače rečeno, kar spontano vidimo, ko gledamo to platno, je neko enostavno Eno, Eno tega, kar je pač naslikano na platnu. Ali pa vidimo kvejščemu še vsoto Enega in Enega, črni kvadrat in bel rob okoli njega.

¹⁶ *Ibid.*, str 95.

Kaj nam torej dovoljuje, da vidimo na platnu to, kar nam platno kaže, se pravi Eno, ki je že v sebi Dvoje? Kaj je tisto, zaradi česar lahko vidimo na platnu *sceno Dvojega*, če uporabimo izraz A. Badiouja, se pravi »neki Dva, ki bi bil štet za dva na imanenten način«¹⁷. Naš odgovor na to vprašanje se seveda glasi: to, kar nam omogoča, da vidimo na platnu sceno Dvojega, je naša želja, da bi videli, naše hotenje-videti. To ne pomeni, da vidimo sceno Dvojega zato, ker jo želimo videti. Ne gre za to, da bi na sliki videli tisto, kar sami vanjo projiciramo. Zgornja trditev izreka samo, da vidimo sceno Dvojega zato, ker nosi naše gledanje želja videti, hotenje-videti.

Za to željo videti ne zadošča prvi pogled, natančneje rečeno, delovati začne takrat, ko nam prvi pogled na sliko ravno ne zadošča več. Željo videti aktivira šele, če smemo tako reči, »drugi pogled«, se pravi tisti trenutek prekinitev v procesu gledanja, v katerem si zastavimo vprašanje, kaj pravzaprav v tem, kar se nam kaže na sliki, sploh vidimo. In Malevičevo platno je narejeno tako, da se ta naša želja videti pojavi na samem platnu. A ko se naša želja videti pojavi kot želja videti, že ni več naša, ampak je že del naslikanega platna. Želja videti se ne pojavi kot naša želja, pojavi se kot hotenje-videti, se pravi, kot subjektivirano gledanje: z njo gledanje postane stvar subjekta, gledalca, ki je vključen v to, kar vidi.

Na sliki se to, kar je bilo še ravnokar naša želja videti, manifestira kot želja videti izza, kot želja videti to, kar je v ozadju, skratka, pojavi se v obliki ozadja slike. O želji videti kot delu slike lahko govorimo takrat, ko mi kot gledalci vidimo, da ima platno neko ozadje, ozadje pa se na sliki pojavi, ko gledanje vodi želja videti izza. Pojavitev hotenja-videti je strogo korelativna pojavitvi ozadja-globine platna. Ozadje-globina slike ni torej nič pozitivnega, po svoji substanci ni drugega kot moment subjektiviranosti gledanja. Trenutek, ko se pojavi hotenje-videti, se pravi trenutek, ko zagledamo na sliki njeno ozadje, njeno globino, je tudi trenutek, ko vidimo, da v sliki deluje instanca subjekta, da je platno postalo stvar subjekta. Dejstvo, da vidimo na Malevičevi sliki »Črni kvadrat na beli podlagi« pojavitev subjekta pomeni, da smo se, med tem ko smo gledali, naučili nekaj, kar zadeva nas same kot gledalce in naš način gledanja. Naučili pa smo se najmanj dvoje.

Prvič, naučili smo se videti, se pravi ne le gledati, sprejemati podobe in strmeti vanje, ampak biti udeleženi v tem, kar vidimo. Naučili smo se torej, da logike videnja ni mogoče zreducirati na to, da vidimo neko stvar tako, kakor se nam daje oziroma kakor nam jo dajejo v videnje. *Vidimo v bistvu zato, ker hočemo videti izza.*¹⁸ Vidimo, ker želimo videti (še) nekaj drugega: še nekaj dru-

¹⁷ A. Badiou, »Scena Dvojega«, *op. cit.*, str. 57.

¹⁸ Pomagajmo si tu s slavno anekdoto o dveh grških slikarjih, Zeuksisu in Parasiosu. Ko sta tekmovala, kdo od njiju je boljši, je prvi naslikal grozdje, in sicer tako dobro, se pravi

gega od tega, kar nam kaže situacija, kar nam kažejo kot situacijo, skupek vseh možnih možnosti. Nekaj je vidno oziroma postane vidno zato, ker je neločljivo povezano s predpostavko, da je tu nekaj, kar se skriva. In drugič, naučili smo se, da želja videti, za katero tu gre, gledanje kot stvar subjekta, ni psihološki moment. Je logični moment, gre za željo videti, ki jo zahteva sama logika. Gre za subjekt, ki je proizvod označevalne logike, logike zapisa. Subjekt v obliki hotenja videti izza, subjekt kot ozadje, je impliciran od tistega trenutka dalje, ko je na površino zarisano znamenje: vpis znamenja tako rekoč priklicuje subjekt, v logično igro izmenjavanja označevalca in kraja njegovega vpisa priklicuje hotenje-videti subjekta, se pravi kraj vpisa v vlogi »tistega zadaj«, globine. A to, kar je implicirano, subjekt-globina, postane eksplicitno šele pod pogojem »drugega pogleda«, pod pogojem tiste prekinitve v procesu gledanja, ki zadošča za vznik vprašanja, kaj tu pravzaprav vidimo: gre za trenutek, v katerem kot gledalci nenadoma zagledamo, če uporabimo Wajcmanovo formulacijo, da vsako znamenje, samo s tem, da se materialno, vidno, pojavi v polju vidnega, skriva to, kar je za njim.¹⁹

Na Malevičevi sliki se ozadje-globina slike, ki je korelativna hotenju-videti, ozadje kot mestu subjekta, pojavi, kot smo že zapisali, spredaj, na površini sami. Pojavi se v črnem kvadratu, natančneje rečeno, pojavi se v trenutku, ko vidimo v tem, kar strogo vzeto ni nič, zgolj črni madež pred nami, ko vidimo torej ta nič kot črni kvadrat na beli podlagi. Zadaj ni nič, nam kaže platno, in ta Nič, ki je tudi nično mesto subjekta, vidimo spredaj, v črnem kvadratu. Subjekt je na Malevičevem platnu ves v črnem kvadratu: v tem Niču-kvadratu naleti gledalec na samega sebe kot subjekta. Črni, kvadratasti madež je subjekt sam, madež govori gledalcu: to, kar vidiš, to si ti sam kot subjekt. Malevi-

tako veristično, da je upodobljeno grozdje preslepilo nekaj ptičev, ki so prileteli, da bi se lotili ponujene pojedine. Skratka, zdelo se je, da podobe, ki je zmožna učinkovati kot realnost sama realnost, ni možno preseči s kako boljšo. In vendar jo je Parasios našel. Pripeljal je svojega tekmeca pred zid, kjer je bilo zagrinjalo in potem, ko je pokazal nanj, zatrdiril: vidiš, da sem boljši. Zeuxis pa se je odzval z zahtevo, da je traba najprej odgrniti zagrinjalo, da bo mogoče sliko videti... Poanta anekdote je seveda v tem, da je bilo zagrinjalo naslikano, da je bilo že slika sama. Zeuxis je hotel videti izza, vendar ni bilo nobenega izza. Bila je samo poslikana površina, površina, poslikana natančno za to, da bi priklicala vznik gledalčevega pogleda, njegovo hočem-videti.

¹⁹ »Oko«, ali tudi, subjekt, »vstopi v sistem s tem, česar ne vidi, s tem, kar mu je skrito«, *Ibid.*, str. 109. Trditev seveda ne pomeni, da imamo najprej subjekt, ki nečesa ne vidi, in ki zato, da bi videl, intervenira v sistem. Pač pa subjekta pred ne-videnjem ni, subjekt, ki stopi v sistem, v polje vidnega, je moment ne-videnja: je ne-videnje, slepa pega, ki vselej že spremlja polje vidnega. Še drugače rečeno: subjekt, ki stopa v igro, je na eni strani tista želja videnja, ki vselej znova prihaja iz prihodnosti nekega gledanja, na drugi strani je to, kar je vselej že bilo dano z vpisom znamenja na površino. Subjekt je vselej že dani moment logike označevalca, njena ireduktibilna danost, pod pogojem, da je to, kar to logiko presega.

čeva slika gledalcu res ničesar ne kaže. Zato pa ga uči gledati, odpira mu oči. Povzroči to, da se pojavi v sliki naš pogled, mi sami kot subjekt. Drugače rečeno, slika ne skriva in ne odkriva Nič. Nič razen subjekta, tistega, ki vidi, ker hoče videti.

Dodajmo to, kar je, glede na evidentnost dejstva, da gledalci, tudi kot subjekti, ravno nismo črni madež na sliki, pač treba dodati: prav to absolutno neujemanje med gledalcem-subjektom in črnim madežem, neukinljiva distanca med njima je subjekt.²⁰ Črni kvadrat je subjekt, kolikor s svojo inertno prezenco ponavzoča tisto neujemanje med subjektom in njegovimi predikativnimi določili, ki je edino pravo, edino »ustrezno« določilo subjekta. In nekdo se lahko subjektivira edino tako, da vzpostavi neko minimalno, nično distanco do črnega kvadrata, do točke, kjer sam je. Šele prek te distance dejansko je subjekt. Minimalna distanca mu omogoča, da se sestavi s črnim madežom svoje lastne biti, in prek te sestavitve je subjekt.

To, kar imenujemo tu sestavitev subjekta z nepresojnim madežom njegove biti, je v osnovi vsakega postopka, v katerem vidimo neki brezpomenski madež kot Nekaj, v katerem vidimo Nič kot Nekaj. Tako kot smo to storili tu sami, ko smo prevzeli in povzeli Wajcmanovo analizo Malevičevega platna »Črni kvadrat na beli podlagi«. Ta postopek pa je v osnovi vsakega znanstvenega, teoretskega spoznanja, vsake resnične misli. Zares, se pravi nekaj novega spoznavamo takrat, kadar vidimo Nekaj, kar je strogo vzeto Nič. Kadar vidimo Nekaj tam, kjer drugi niso videli ničesar, kjer so drugi videli samo Nič. In kadar ta Nič preoblikujemo v Nekaj, kar je načeloma vidno tudi za vse druge. V resnici smo vselej že subjekti. Naše delovanje se vselej opira na breztemeljni temelj nekega takega črnega madeža, nekega smisla brez pomena. In nikoli ne počnemo kaj drugega, kakor da razlagamo Nič kot Nekaj. A nekdo se zares subjektivira²¹ šele takrat, ko zna s tem črnim madežem nekako ravnati. Ko se z njim sestavi tako, da v črnem madežu izpriča razsežnost naslavljanje na Vse.

Na Malevičevem platnu »Črni kvadrat na beli podlagi« lahko vidimo, kot smo zapisali, sceno Dvojega. Scena Dvojega je izraz, s katerim poimenuje A. Badiou ljubezen, in sicer ljubezen kot proces resnice. To pa je miselni proces, v katerem se nekdo, kdorkoli, subjektivira tako, da se na področju znanosti, umetnosti, politike in ljubezni vzpostavi kot lokalna, prekarna opora dogodku in postdogodkovnemu procesu resnice, s tem da je edina materialna vsebi-

²⁰ Naša referenca je seveda interpretacija Heglove spekulativne sodbe pri S. Žižku, cf. npr. S. Žižek, *Zgodovina in nezavedno*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1982, str. 322 sl.

²¹ Subjektivacija, za katero tu gre, je proces subjektivne destitucije, razgradnje instance Jaz sem Jaz.

na in edino jamstvo tako dogodka kakor procesa resnice akt, s katerim nekdo deklarira dogodek oziroma njegove posledke. Naloga drugega dela tega prispevka bo, da upravičimo prenos Badioujevega izraza iz področja ljubezni na področje umetnosti: pokazati je treba torej, zakaj je ljubezen, tako kot jo skuša dojeti Badiou, v bistvu en tak »Črni kvadrat na beli podlagi«. S pomočjo prikaza Badioujeve obravnave ljubezni kot scene Dvojega si bomo pri tem skušali tudi priti nekoliko bolj na jasno, kako naj pravzaprav razumemo tisto minimalno distanco subjekta do točke njegove subjektivne biti, ki je potrebna, da bi se lahko nekdo subjektiviral, stopil v sestavo subjekta.

Rado Riha
Filozofski inštitut ZRC SAZU
Ljubljana