

SJENE SRUŠENIH SPOMENIKA: nedokumentiranje performansa kao negacija magijske dimenzije slike, teksta ili historije

■ ANTONIO GRGIĆ

OSTACI BERLINSKOG ZIDA SU JOŠ UVIJEK
MJESTO MEDIJSKOG DOGAĐAJA, ALI SADA ONOG
PARTIKULARNOG, GENERIRANOG NOVIM MEDIJEM
DRUŠTVENIH MREŽA.

FOTO: ANTONIO GRGIĆ, 2015.

THE REMAINS OF THE BERLIN WALL STILL ACT AS
A SITE OF A MEDIA EVENT, BUT THIS TIME, A OF A
PARTICULARIZED KIND, GENERATED BY THE NEW
MEDIUM OF SOCIAL NETWORKS.

PHOTO: ANTONIO GRGIĆ, 2015.



Mi u istočnoj Europi bili smo svjedoci, sudionici i počinitelji najvećega suvremenog ikonoklazma. Masovno rušenja spomenika kao simbola starog sustava poslije 1989. godine bez presedana je, kako u suvremenoj povijesti, tako i u suvremenoj povijesti umjetnosti. Rušenje spomenika do 19. stoljeća bilo je jedan od glavnih neprijatelja historiografije i povijesti umjetnosti, da bi građanin Courbet promijenio taj odnos uvođenjem u povijest umjetnosti nove umjetničke forme – destrukciju spomenika kao autohtone umjetničke geste. Zbog više razloga Courbetovo rušenje spomenika Napoleonu na Place Vendome 1871. godine promijenilo je svijet umjetnosti na niz razina. Fotografska dokumentacija rušenja spomenika dodatno je dovela do niza implikacija zbog dotada nemoguće pojave – vremenskog preklapanja događaja i medija koji ga dokumentira u realnom vremenu. Dok o onom biblijskom ikonoklazmu, babilonskom, čitamo sa zadržkom od tisućljeća i stoljećima pokušavamo vizualno rekonstruirati taj događaj, u slučaju pariškog ikonoklazma događaj je potpuno jednostavno rekonstruirati kroz fotografsku forenziku. Riječ je o promjeni u odnosu tekst-slika, u prijelazu iz vremena tekstolatrije u novo vrijeme ikonolatrije, iz epohe linearnog pisma u epohu tehničkih slika: „Tekstovi su tijekom povijesti objašnjavali slike, a sada fotografije ilustriraju članke. Romanički kapituli bili su u službi biblijskih tekstova, dok su novinski članci u službi fotografija... Tijekom povijesti su dominirali tekstovi, sada dominiraju slike.”¹ Druga razina inovativnosti tog događaja je činjenica da je 50 000 kopija fotografije Courbetova rušenja poslano u formatu razglednice u Veliku Britaniju. Riječ je o tome da je nastupilo doba mehaničke reprodukcije, doba koje je sa sobom donijelo promjenu u odnosima slika – moć – vlasništvo: „... fotografija jasno demonstrira propast stvari i pojma ‚vlasništvo‘. Moć nema onaj tko posjeduje fotografiju, već onaj koji je proizveo informacije koje se na njoj nalaze. Moćnik nije vlasnik, već programer informacije...”² Tu nije riječ o pitanju vlasništva nad slikom, već vlasništva općenito. Jer ako bismo postavili pitanje koji tekst ilustrira rušenje imperijalnog spomenika za vrijeme Komune, odgovor je, naravno, Marxov Kapital. Tu se može upisati i prostorna semiotika tog akta rušenja; uklanjanje simbola carizma iz građanskog ambijenta Trga Vendome koji je kao urbana formacija proizvod nekretninske špekulacije pariške visoke buržoazije. Također postoji još jedna simbolika te geste rušenja; građanin Courbet stvorio je apsolutnu prazninu na Place Vendome kao način da naznači političku potenciju Komune koja raščičava stare društvene odnose da bi omogućila stvaranje novog. Što je to novo što je trebalo doći, nije bilo presudno, riječ je o rođenju moderne koja je u sredini svoje ontologije ima novo, uvijek novo. Poslije šezdeset godina, 1931. godine Walter Benjamin krsti tu novu pojavu koja je u samoj ontologiji moderne: „Destruktivni karakter zna samo jednu parolu: napraviti mesta. I samo jednu aktivnost: prokrčiti. Njegova potreba za svežim vazduhom i otvorenim prostorom snažnija je od bilo koje mržnje.”³

Nova ikonodulija i stvaranje ikonoklastičnih ikona

Trebalo je čekati još više od pola stoljeća od vremena kada je napisana ta rečenica da modernizam izbljedi i da se kreativnost destrukcije u invertiranom obliku dekonstruktivizma vrati u rodni grad Waltera Benjamina, u Berlin. Na prvi je pogled rušenje Berlinskog zida 1989. godine ilustracija navedene rečenice, no samo na prvi pogled. U berlinskom slučaju prostorna semiotika akta rušenja zida zauzima sasvim suprotnu gestu od raščičavanja, riječ je o spajanju onoga što je bilo podijeljeno; „pad Berlinskog zida i neuspjeh čitavog komunističkog projekta koji je simbolizirao” shvaćen je kao „ultimativna pobjeda ljudske prirode nad njegovim najgorim neprijateljima, ideologijom i politikom”.⁴ U slučaju rušenja Berlinskog zida, za razliku od pariškog ikonoklazma, naknadna forenzika nije bila potrebna; prijenos događaja odvijao se u realnom vremenu, ušli smo u doba simulakra. Prošla je dječja edipalna faza smrti Boga i njegove zamjene slobodnim građaninom Courbetom koji preuzima božje mjesto genija rušitelja, ono što Benjamin naziva „apolonijском predstavom uništitelja”.⁵ Geopolitičke implikacije berlinskog ikonoklazma bile su duboke kao i u slučaju onog babilonskog; bio je to događaj koji nije promijenio samo Istočnu Europu ili Europu kao cjelinu već je simbolički rekonfigurirao čitav svijet. Uz to, ta promjena u mediju prenošenja događaja



KATALOG IZLOŽBE *ART UNDER ATTACK, HISTORIES OF BRITISH ICONOCLASM* (TATE BRITAIN, LONDON, 2013.), SA REPRODUKCIJOM POBJEDNIČKOG RADA REGA BUTLERA NA NATJEČAJU ZA SPOMENIK NEPOZNATOM POLITIČKOM ZATVORENIKU U BERLINU IZ 1953. GODINE, KOJI JE VEĆIM DIJELOM FINANCIRALA CIA. TIJEKOM IZLOŽBE NATJEČAJNIH RADOVA 15. OŽUJKA 1953. U TATE GALLERY U LONDONU UMJETNIK LASZLO SZILVASSY, PREBJEG IZ SOVJETSKE MAĐARSKJE, POKUŠAO JE UNIŠTITI REG BUTLEROVU MAKETU SPOMENIKA UVJEREN DA SPOMENIK ZAPRAVO OBEZVRIJEĐUJE PATNJE STVARNIH ZATVORENIKA ZBOG „MANJKA HUMANIZMA“ KAKO JE OBJASNIO U IZJAVI KOJOM JE POPRATIO AKT UNIŠTAVANJA. FOTO: ANTONIO GRGIĆ, 2013.

EXHIBITION CATALOGUE *ART UNDER ATTACK, HISTORIES OF BRITISH ICONOCLASM* (TATE BRITAIN, LONDON, 2013), WITH THE REPRODUCTION OF THE AWARD-WINNING WORK BY REG BUTLER FOR THE MONUMENT TO THE UNKNOWN POLITICAL PRISONER AT THE COMPETITION IN BERLIN IN 1953, WHICH WAS LARGELY FUNDED BY THE CIA. DURING THE EXHIBITION OF THE COMPETITION ENTRIES AT TATE GALLERY IN LONDON, ON 15 MARCH 1953, ARTIST LASZLO SZILVASSY, THE REFUGEE FROM SOVIET HUNGARY, ATTEMPTED TO DESTROY REG BUTLER'S MAQUETTE OF THE MONUMENT, CONVINCING THAT THE MONUMENT ACTUALLY DEVALUED THE REAL SUFFERING OF PRISONERS DUE TO ITS "LACK OF HUMANISM", AS HE EXPLAINED IN HIS STATEMENT WHICH ACCOMPANIED HIS ACT OF DESTRUCTION. PHOTO: ANTONIO GRGIĆ, 2013.

stvorila je svoju prvu planetarnu „ikonoklastičnu ikonu“.⁶ Slika rušenja Berlinskog zida posebna je vrsta ikone novog svijeta koja se nebrojeno puta reproducirala te je, kao i svaka druga ikona, imala i svoj teorijski okvir u obliku svetog teksta koji objašnjava njezinu teologiju i teleologiju – Fukuyamin *Kraj povijesti*. Nova je Biblija stvorena. Semiotika samog čina rušenja također je jasno čitljiva, došlo je vrijeme rušenja granica i naizgled vlasništvo nije više u fokusu, u fokusu je novi ideologem – globalizacija.

No ono je čemu smo po tko zna koji put u povijesti posvjedočili *double entendre* svakog ikonoklazma; ikonoklazam uvijek sam sebe poništava, stvara prazan prostor koji je preduvjet za stvaranje nove ikone. Upravo je ta slika prenošena na televizijskom ekranu iz Berlina savršen dokaz teze W. J. T. Mitchella o slikovnom obratu; tu sliku rušenja zida nije bilo potrebno prevoditi ili objašnjavati – njezina poruka je bila jasna kako u Washingtonu ili Havani tako i u Tirani ili Peking. Berlinski ikonoklazam nije proizveo biblijski gubitak komunikacije među narodima zbog heterogenosti različitih jezika, već je dokaz homogenosti novoga univerzalnog slikovnog i medijskog jezika. Slika više ne objašnjava tekst, već sam tekst postaje sasvim nepotreban pokraj slike same.

Proizvodnja katarze slikom ili slikom njezina rušenja

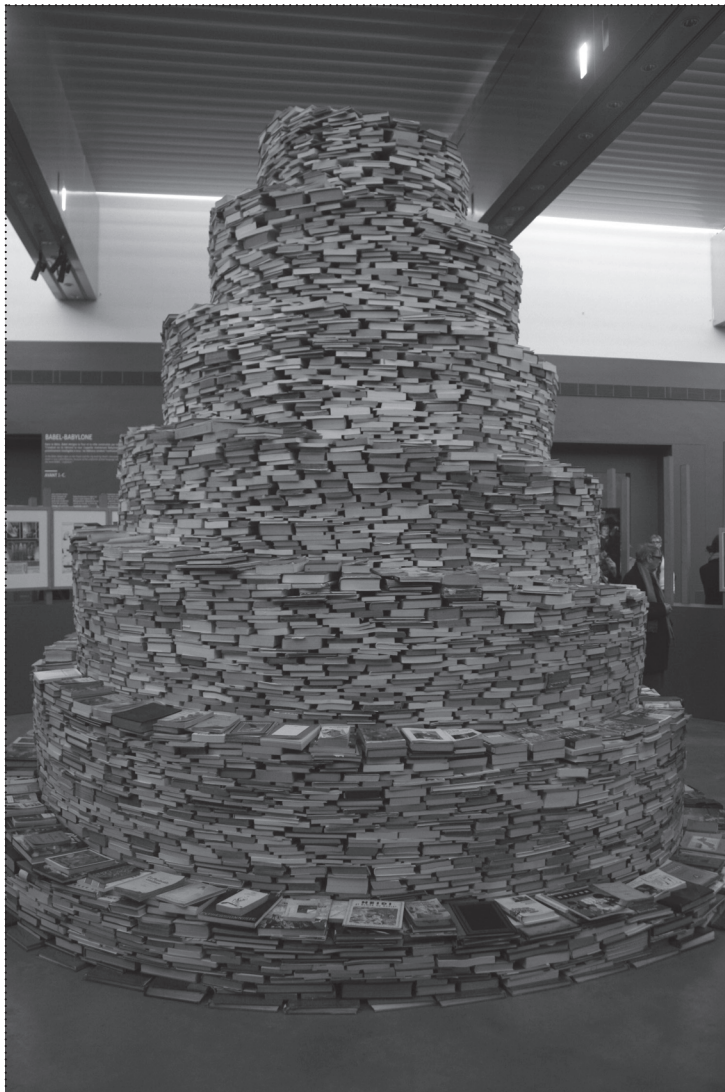
Poslije berlinskog rušenja simbola blokovske moći koje smo mogli pratiti na TV-u svijet nikad više neće biti isti. Premda je riječ o virtualnom medijskom događaju za većinu nas koji nismo bili taj dan u Berlinu, nešto se promijenilo zauvijek. Nije riječ samo o geopolitičkoj promjeni, o padu iluzije nedodirljivosti jednog svjetskog carstva, već je riječ o mnogo dubljem potresu, o otkrivanju istine koju ne želimo prihvatiti; a to je da je svijet u stvari neuređen, sazdan od nereda, da je podložan slučajnostima. Rušenje Twinsa u New Yorku samo su dokaz te teze, ono što je bilo rušenje Berlinskog zida za SSSR to je rušenje Twinsa za SAD desetak godina poslije, Berlinski zid nije samo zid, kao što Twin Towers nisu bili samo neboderi – i berlinski zid i Twin Towers rušeni su kao simboli jednog geopolitičkog i ideološkog hegemonijskog koncepta koji nas je pokušavao svojom materijalizacijom uvjeriti u svoju moć. Spomenici pokušavaju prikriti tu činjenicu stalnog nereda u svijetu, nudeći sebe kao fiksne točke i dajući nam osjećaj sigurnosti na dubokoj razini doživljaja onog što zovemo stvarnost. Rušenje stvarnosti kakvu poznajemo počinje rušenjem slika te stvarnosti, i dodatni je aspekt tog rušenja da slike uništavanja slika dodiruju najdublje slojeve naše duše, mnogo dublje od riječi. Paradoksalno, upravo je to jedan od razloga iz kojeg su slike bile uništavane, zbog svoje nadmoći nad riječima koje bi ih trebale konceptualno držati pod kontrolom. To je jedan od glavnih razloga zabranjivanja slika i ikonoklazma u Bizantu, prema Hansu Beltingu; za razliku od riječi, kler nije mogao kontrolirati moć slike: „Pokušaj da se drže pod kontrolom verbalnim sredstvima imao je malo uspeha...“⁷



THE FOURTH PLINTH PROGRAMME
NA TRAFALGAR SQUERU U
LONDONU, KAO ILLUSTRACIJA
KOLANJA U SUVREMENOJ
MATERIJALNOJ CIVILIZACIJI,
ONOGA ŠTO BORIS GROYS NAZIVA
„MEDUGROM DISLOKACIJA I
RELOKACIJA, DETORIJALIZACIJA
I RETERITORIJALIZACIJA,
DEAURIZACIJA I REAURIZACIJA“.
OVO JE MELANKOLIČNI
IKONOKLAZAM U JAVNOM
PROSTORU NA POKRETNJOJ TRACI
METROPOLE NEOLIBERALNOG
DRUŠTVA. NA SLICI SKULPTURA
HAHN/COCK UMJETNICE
KATHARINE FRITSCH.

FOTO: ANTONIO GRGIĆ, 2013.

THE FOURTH PLINTH PROGRAMME
AT TRAFALGAR SQUARE IN
LONDON, AS AN ILLUSTRATION
OF CIRCULATION WITHIN THE
CONTEMPORARY MATERIAL
CIVILIZATION, OF WHAT BORIS
GROYS CALLS "THE INTERPLAY OF
DISLOCATIONS AND RELOCATIONS,
OF DETERRITORIALIZATIONS
AND RETERRITORIALIZATIONS,
OF DE-AURATIZATIONS AND
RE-AURATIZATIONS". THIS IS A
MELANCHOLIC ICONOCLASM IN
PUBLIC SPACE ON A TREADMILL
OF THE METROPOLIS OF THE
NEOLIBERAL SOCIETY. THE PHOTO
SHOWS *HAHN/COCK* SCULPTURE
BY ARTIST KATHARINA FRITSCH.
PHOTO: ANTONIO GRGIĆ, 2013.



DETALJ S IZLOŽBE *BABEL*,
PALAIS DE BEAUX ARTS, LILLE,
2012.-2013. KULA BABILONSKA
KAO SIMBOL TEKSTOLATRIJE.
JAKOB GAUTEL: *TORANJ*
(BABILONSKI TORANJ),
2006.-2012., SKULPTURA-
INSTALACIJA OD 15000 KNJIGA
SA KONSTRUKCIJOM OD
EKSPANDIRANOG POLISTIRENA,
460X400X380 CM, VLASNIŠTVO
UMJETNIKA.
FOTO: ANTONIO GRGIĆ,
2012.-2013.

DETAIL FROM THE EXHIBITION
BABEL, THE PALAIS DE BEAUX
ARTS, LILLE, 2012-2013. TOWER
OF BABEL AS A SYMBOL OF
TEXTOLATRY. JAKOB GAUTEL:
THE TOWER (TOWER OF BABEL),
2006-2012, SCULPTURE-
INSTALLATION MADE OF 1500
BOOKS AND CONSTRUCTED
FROM EXPANDED
POLYSTYRENE, 460X400X380
CM, IN THE OWNERSHIP OF
THE ARTIST.
PHOTO: ANTONIO GRGIĆ,
2012-2013.



STUP VENDÔME U PARIZU KAO SIMULAKR, PREKRIVEN FASADOM U OBLIKU REKLAME ZA VRIJEME SVOJE ZADNJE REKONSTRUKCIJE. FOTO: ANTONIO GRGIĆ, 2014.

THE VENDÔME COLUMN IN PARIS AS A SIMULACRUM, COVERED WITH A FACADE IN THE FORM OF AN ADVERTISEMENT DURING ITS LAST RECONSTRUCTION. PHOTO: ANTONIO GRGIĆ, 2014.

Odnos slike i riječi je tu presudan, snaga slike slična je moći koju nosi na riječima utemeljena psihoanaliza. Slika, ali i općenito umjetnost, može, kao i psihoanaliza, dovesti prostor i njegove aktere do katarze, do pojedinačnog preispitivanja vlastitog identiteta i samotransformacije, do onog momenta kad Rainer Maria Rilke uzvikuje gledajući ostatke nekog davnog ikonoklazma u obliku obezglavljenog arhajskog torza boga Apolona: Svoj život promijeniti moraš!

Spomenik i simboličke radnje, rituali i prakse

To je važan aspekt spomenika; on i poslije zaborava ili rušenja može postojati i prenositi poruku, davati prostor za upisivanje žudnje onih koji svjedoče njegovoj skrivenoj prisutnosti. Ponekad kao materijalni ostatak svojeg rušenja, kao u slučaju Rilkeova srušenog spomenika bogu Apolonu, kao materijalan ili nematerijalan znak u prostoru, kao ritual koji se ponavlja ili jednostavno kao gesta, kao performans pojedinca. Uloga spomenika u tom se dijelu poklapa sa slikom: „Uloga slike... ogleda se u simboličkim radnjama, koje su pred njima vršile njihove pristalice i protivnici od vremena kada su slike i skulpture uopšte počele da se prave. Slike su pogodne za to da budu javno izložene i poštovane, ali i da budu uništene i zloupotrebene. One su upravo kao stvorene za javno izražavanje lojalnosti, ili za njeno uskraćivanje, što je na njima naizmjenično praktikovano.”⁸ Primjeri takvih praksi ušli su i u hrvatsku suvremenu umjetnost: lirsko liječenje oštećenih spomenika zavojima Siniše Labrovića ili mitopoetično Grubićevo oživljavanje zaboravljenoga političkog sadržaja spomenika crvenim maramama. Osim kao akcija pojedinca, ponekad može dobiti oblik masovne inscenacije u obliku distopijske fantazme, kao u slučaju filмова Davida Maljkovića snimljenih na Petrovoj gori. Sve su te nabrojene suvremene prakse jedna vrsta performativnog spomenika još uvijek postojećem, ali zaboravljenom spomeniku.

Spomenik srušenom spomeniku

No što se događa kada je spomenik srušen, kako komemorirati sadržaj koji više ne postoji? Kroz performanse *Sjene* oslikavanjem sjena srušenih spomenika stvara se nova vrsta spomenika, ritualno se

priziva potisnuto sjećanje na nasilno uklonjeni simbolički sadržaj u prostoru i tim se ritualom stvara novi nematerijalni spomenik. Proizvodi se performativni spomenik srušenom spomeniku, naznačuje se prisutnost onoga što je potisnuto iz stvarnosti.

Performansom *Sjene* oslikavanjem sjena srušenih sam ritual, performans postaje novi spomenik upisivanjem tijela u pokretu umjetnika u prostor, kao i uvlačenjem javnosti u taj izvedbeni proces. Također, stvara se i novi materijalni spomenik, iscrtava se oslikana sjena koja ostaje i poslije performansa kao materijalni trag. Redovito je riječ o tragu na pločniku koji ne dopušta indiferentnost. Taj materijalni trag sjene funkcionira kao kronotop, protokom vremena zbog odabira materijala izvedbe, on polako nestaje i blijedi pred očima prolaznika.

Na taj način, kroz dugotrajan nestanak spomenika, nudi se mogućnost opraštanja od njega. Većina tih spomenika uklonjena je naglo, bez mogućnosti da se na neki način oprostimo od tih simbola. A ti spomenici prije rušenja postaju dio naših života, naših životnih narativa, ne samo kao dio ideološko-političkog simboličkog sustava već i kao dio našeg svakodnevnog okoliša. Kada se spomenici ruše, ruši se i dio nas.

Performativni spomenik kao jedini mogući antifašistički spomenik

Govoreći o građenju i rušenju spomenika, najljepši europski spomenik nikad nije sagrađen, bio je odrađen: riječ je o jednom događaju, o spontanom klečanju tadašnjeg kancelara Willyja Brandta pred spomenikom žrtvama Varšavskog geta 1970. godine. Spomenik antifašizmu ne može biti masivan, zamrznut u prostoru ni kolektivan, jer se tada pretvara u zrcaljenje s fašizmom. Zato je ta individualna gesta najbolji spomenik antifašizmu u Europi, pogotovo kada ste upoznati s dubokom moralnom dimenzijom čitave priče; naime, Brandt simbolički traži oprost, iako je i on bio žrtva istih počinitelja kao Poljaci i Židovi; Brandt i njegova obitelj bili su žrtve progona njemačkih nacionalsocijalista. Cilj je spomenika da proizvodi moralnu emociju, prema Nicolasu Bourriaudu.⁹ Zbog te dimenzije moralnosti, kao i zbog svoje singularnosti te aktivnosti uključene u njega, spomenik koji je izveo Willy Brandt najbolji je spomenik u poslijeratnoj Europi. Opisujući taj svoj postupak Brandt je objasnio da je učinio ono što ljudi rade kada ih riječi iznevjere. Govoreći iz perspektive Lacana, izrazio je poruku djelovanjem, čiji je cilj naglašavanje intersubjektivne dimenzije sjećanja. Sjetiti se ne znači samo prizvati nešto na svjesnu ravan već i komunikacija istog Drugom kroz govor, a ako je govor nedostatan, kroz djelovanje. Govor je u slučaju Varšavskog geta zasigurno nedostatan, poruka je poslana velikom Drugom kroz gestu pokajničkog klečanja, u obliku stvaranja slike te geste koja se pretvorila u medijsku ikonu. Kao iskusan političar Brandt je bio svjestan desetaka fotografa i kamermana oko njega, i toga da je veliki Drugi, pravi primatelj njegove kodirane poruke, s druge strane objektiva kamere.

Problem autentičnosti slike

„Čovjek, u suštini, zna kako igrati s maskom iza koje je pogled. Ekran je ovdje posrednik.”¹⁰ Lacanova je teza iz teksta *Što je slika*: Taj posrednik, u obliku ekrana ili tražila fotoaparata, javlja se kako od fotografiranja Courbetova rušenja spomenika u Parizu 1871. godine, pa sve do direktnoga televizijskog prijenosa rušenja Berlinskog zida 1989. godine posreduje prema velikom Drugom. To je jedan razloga zašto autor za vrijeme projekta *Sjene* ne fotografira gotove iscrtane sjene na pločniku ili proces njihove izrade. Poruka velikom Drugom nepotrebna je u ovom performativnom umjetničkom djelu iscrtavanja sjena srušenih spomenika. Gradnja i rušenje spomenika uvijek su poruka velikom Drugom, iscrtavanje sjena srušenih spomenika izlazi iz tog diskursa iz očiglednih razloga: a) iz svjesnosti da veliki Drugi u stvari ne postoji, b) budući da velikog Drugog nema, on ne može vratiti u invertiranom obliku poslanu poruku, što je bitan preduvjet komunikacije i c) poruci posredovanoj tehnologijom uvijek fali apsolutni zalog autentičnosti. Problem autentičnosti slike Lacan objašnjava u istom tekstu; učinci slike uvijek su negdje drugdje, jer su razlozi

njezine „očitosti” koja je definirana onim što se zbiva pred kamerama različiti s obzirom na to tko gleda, kao i na razdoblja u kojima se gleda. Drugim riječima, s obzirom na to koji simbolički poredak konstituira gledatelja.

Interesantno je da posrednik nije samo tražilo fotoaparata, i fotografija je sama po sebi posrednik između svijeta i čovjeka. Govoreći o „idolatriji kao obratu funkcije slike” u *Filozofiji fotografije* Flusser zaključuje: „Umjesto da budu zemljovidi, slike postaju ekrani: umjesto da svijet predočuju, one ga iskripljuju sve dok čovjek konačno ne počne živjeti u funkciji slika koje je sam stvorio...”

Žudnja i iscrtavanje sjene kao početak umjetnosti

Tim razlozima prouzrokovano odustajanje od fotografske dokumentacije i arhivističkog ponašanja autora projekta *Sjene* te važnost pogleda koji se događa na samom mjestu intervencije primjećuje i Sandra Križić Roban govoreći o žudnji autora koja je „usredotočena na sadašnjost... na sadašnjost ispunjenu pozornim gledanjem, namještanjem pogleda i puštanjem da on, ako ne postoji druga mogućnost, sudjeluje u prevladavanju naprasno prekinutog kontinuiteta.”¹¹

Pitanje žudnje i kontinuiteta ovdje je ključno, žudnja uvijek želi kontinuitet, jedini je cilj žudnje kontinuirana žudnja. Ali ovdje nije u pitanju samo žudnja kao takva ili žudnja samog autora već i žudnja drugih aktera i svjedoka performansa. Ključan je odnos između žudnje i same sjene kao fenomena. Taj je odnos od početka umjetnosti duboko isprepleten; još od sjena koje su bacale baklje u pećinama Lascauxa i Altamire oslikane žudnjom našeg pretka, pa do rođenja umjetnosti po Pliniju Starijem koji taj trenutak opisuje zaljubljenom djevojkom Dibulatadom koja iscrtava sjenu svojeg ljubljenog pastira koji se sprema otići u rat. Ta buduća praznina koju će njezin dragi ostaviti iza sebe preduvjet je žudnje: „Izražena u svom dvostrukom aspektu, kao indeks tijela i kao njegov simbolički višak, sjena otvara polje različitih interpretacija i umjesto fiksiranih značenja, recipijentu nudi ispražnjeno mjesto u koje svatko može upisati vlastitu žudnju.”¹² Riječ je se o konstruiranju zbilje „priznajući prazninu kao temelj svoje konstrukcije” i ne odustajući od svoje žudnje.¹³ Fotografija je slika koja je pretvorena u objekt žudnje, a preduvjet je postojanja žudnje da je objekt žudnje onaj manjak koji nam izmiče. U onom trenutku kada objekt žudnje postaje materijaliziran, žudnja postaje kao i fotografija; zamrznuta i mortificirana. Cilj je žudnje kontinuirana žudnja kao takve, njezino metonimijsko premještanje, kada se žudnja veže za jedan konkretan objekt, tada nestaje. Dodatno, fotografija je svojim kadrom već ograničena žudnjom onoga koji fotografira, „... čak i kad je u najdoslovnijem smislu dokumentarna, fotografija je uvijek na izvjestan način autoportret snimatelja, heideggerovskim žargonom kazano samo-sebe-u-djelo-postavljeni solipsizam...”¹⁴ Žudnja onoga koji fotografira, kao i žudnja kao takva, zamrznute su unutar okvira fotografiranog kadra.

Fotografija kao vrijeme koje to više nije

Uz to što autor ne fotografira nacrtane sjene, ne izlaže fotografije i ostalu dokumentaciju performansa jer je trajao i završio u jasno omeđenom prošlom vremenu. Fotografija kao medij uvijek je nepovratno povezana s prošlim, s vremenom koje više nije, naglašava prošlo, a ne sadašnje. Vraćajući se na vezu psihoanalize i fotografije, neuspjeh jezika da opiše zbilju u psihoanalizi jednak je neuspjehu fotografije da učini to isto, riječ je o fenomenu „slikovne neprikazivosti zbilje, ponavljanja neuspjeha vizualnog neuspjehom u jeziku.”¹⁵ Dodatno, fotografiranjem bi se duplicirao postupak ritualne geste: fotografija je ritualna gesta upravo kao i sam performans iscrtavanja sjene. Duplicirao bi se i postupak prizivanja: fotografija performansa stvorila bi jednu vrstu prizivanja originalnog događaja, koji je već sam po sebi prizivanje prošlosti i utjelovljenje nečega što je postojalo prije, te bi se time stvorio apsurd reprezentacije nečega što samo po sebi služi reprezentaciji. U tom konkretnom slučaju fotografski bi medij brisao tu distinkciju i na neki bi način negirao važnost samog performansa u prostoru i vremenu u kojem se performans dogodio. Također, proces fotografiranja čitav bi projekt, kao i svaki pojedinačni performans, pomaknuo prema cilju



VIDEO STILL IZ FILMA *FREE TIME*
(16 MM FILM, 10 MIN) DAINIUSA
LIŠKEVIČIUSA IZ LITAVSKOG
PAVLJONA VENEČJANSKOG
BIJENALA 2015. GODINE. FILM JE
POSVEĆEN „SJEĆANJU NA POLITIČKI
PROTEST BRONIUSA MAIGYSA“
KOJI JE 15. SRPNJA 1985. NOŽEM
I KISELINOM POKUŠAO UNIŠTITI
REMBRANDTOVU SLIKU DANAË U
LENJIGRADSKOM ERMITAŽU.
FOTO: ANTONIO GRGIĆ, 2015.

A STILL FRAME FROM THE FILM
FREE TIME (16 MM FILM, 10 MIN),
MADE BY DAINIUS LIŠKEVIČIUS AND
PRESENTED AT THE LITHUANIAN
PAVILION AT THE VENICE BIENNALE
2015. THE FILM IS DEDICATED
TO "THE MEMORY OF BRONIUS
MAIGYS' POLITICAL PROTEST" WHO,
ON 15 JULY 1985, ATTEMPTED TO
DESTROY REMBRANDT'S PAINTING
DANAË WITH A KNIFE AND ACID AT
LENINGRAD'S HERMITAGE.
PHOTO: ANTONIO GRGIĆ, 2015.

primarnosti stvaranja samoga slikovnog prikaza događaja nad samim događajem, što bi negiralo samu bit rada. Stvaranje sjene ili sama slika sjene nametnula bi se kao primarni cilj čitavog postupka. Daljnja je reperkusija toga smrzavanje postupka i negacija procesualnosti rada, što bi čitav rad gurnulo prema modernističkoj matrici umjetnosti, prema koncepciji umjetničkog djela kao završenog koji je suprotan onome što suvremena umjetnost sama po sebi jest; procesualna i uvijek spremna prikazati svoju privremenost i prolaznost.

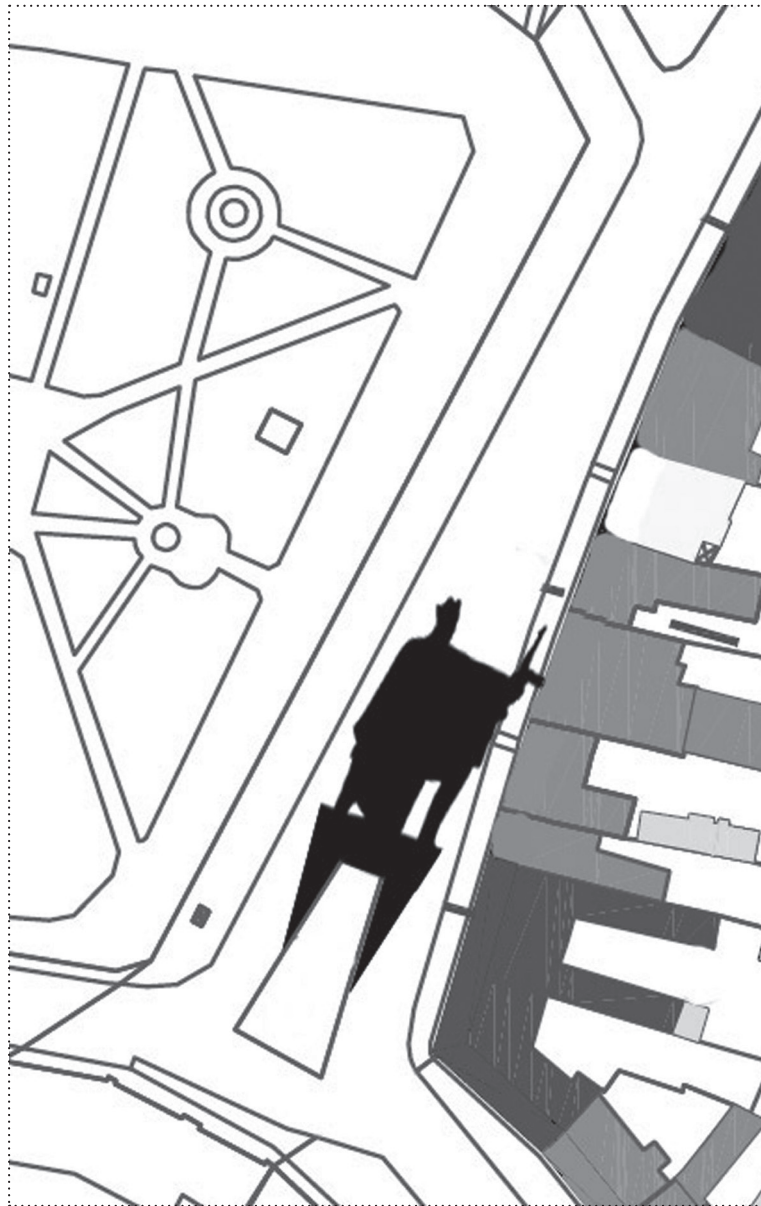
Praznina kao aspiracija prema transcendenciji

U *Sjenama*, kao i u jednom velikom dijelu suvremene umjetnosti, upravo privremenost i prolaznost, nematerijalnost i praznina zauzimaju centralno mjesto. Govoreći o situaciji u suvremenoj umjetnosti Alain Badiou nabraja sve elemente koji je konstituiraju, i svi su ti elementi gotovo taksativno dijelovi projekta *Sjene*.¹⁶ Riječ je o odricanju od trajnosti umjetničkog rada, isticanja njegove fragilnosti, trenutačnosti, i njegova kapaciteta da nestane, da prikaže protok vremena. Suvremena umjetnost negira dugu tradiciju vječnog trajanja umjetničkog djela, negira ideju da se umjetnost izdiže iznad ograničene trajnosti njegove materijalnosti. Kako tvrdi Badiou, filozofski gledano suvremena umjetnost prihvaća konačnost umjetničkog djela i nalazi se u opoziciji prema modernoj umjetnosti koja je napustila Boga, ali zadržala vječnost kroz kritiku vječnosti i volju da uzme udio u konačnosti.

Po njemu velik dio suvremene umjetnosti odbija razliku između forme i neforme. Estetski gledano, riječ je o skrivenoj transcendenciji koja podsjeća na dijalektiku romantizma koju također karakterizira i kršćanstvo monaških redova; abjekcija od ovog svijeta transformira se u sublimno, riječ je o svojevrsnom povratku aspiracije prema sublimnom i svetom.

Povezujući tezu Badioua da je politička ambicija suvremene umjetnosti da pokušava proizvesti subjektivnu transformaciju i Lacanovu koncepciju prihvaćanja etike žudnje kao preduvjeta subjektivizacije, možemo reći da je prisutnost neforme i abjekcije od materije zapravo oslobođanje prostora za prazninu koja je preduvjet za stvaranje žudnje i za njezino kruženje.

To je ono što govori Boris Groys o materijalnosti medija u suvremenoj umjetnosti: „Medij instalacije je sam prostor, što znači, između ostalog, da instalacija nije ‚nematerijalna‘. Sasvim suprotno, instalacija je po svemu materijalna jer je prostorna. Instalacija jako dobro demonstrira sam *materijal* civilizacije u kojoj živimo, jer *instalira* sve što inače samo cirkulira u našoj civilizaciji.”¹⁷



PRIPREMNA ŠKIČA ZA ISCRTVANJE SJENE SPOMENIKA PARTIZANSKA IZVIDNICA
 AUTORA IVANA SABOLIĆA KOJI JE UKLONJEN S GLAVNOG KOPRIVNIČKOG TRGA.
 ANTONIJO GRGIĆ, 2012.

THE PREPARATORY SKETCH FOR TRACING THE SHADOW OF THE *PARTISAN
 RECONNAISSANCE* MONUMENT, CREATED BY IVAN SABOLIĆ, AND SUBSEQUENTLY
 REMOVED FROM THE MAIN SQUARE IN KOPRIVNICA.
 ANTONIO GRGIĆ, 2012.

Iscrtavanje sjene kao jedna vrsta fotografije

I na kraju, gledano metaforički, performativna je izrada sjena srušenih spomenika fotografija sama po sebi. Naime, prvo pisanje svijetlom, prva fotografija, bila je heliografija, koja se sastojala od prikaza sjena geometrijskih odnosa u topografiji – riječ je o fotografiji Nicephorea Niepcea *Pogled s prozora na Le Gras*. Iscrtavanje sjena na pločniku zapravo je jedna vrste stvaranja fotografije u omjeru 1 : 1 direktno na samoj topografiji. A fotografirati fotografiju – premda je u ovom slučaju ona samo metaforički prikaz prvobitnoga fotografskog procesa – dovelo bi čitav projekt do tautologije i svelo ga na produkciju „melankoličnih predmeta”¹⁸ – predmeta koji naglašavaju patološku dimenziju melankolije kao ponavljanja i nemogućnosti izlaska iz prošlosti koja nam se uvijek vraća iz budućnosti. Jer ikonoklazam, za razliku od vandalizma, uvijek je uperen prema svojoj kulturi, prema dijelovima samog sebe, i zapravo je simptom melankolije u kojem jedan dio nas uzima drugi dio nas samih kao svoj objekt koji uništava u procesu nemogućnosti normalnog procesa tugovanja i stvaranja kontinuiteta kako u osobnom tako i u društvenom narativu. Taj je kontinuitet u narativu od babilonskog ikonoklazma koji označava vrijeme Flusserova „izuma linearnog pisma” do pariškog ikonoklazma 1871. godine koji na vremenskoj lenti označava preokret „izuma tehničke slike” narušen. Primarni je razlog suvremenog diskontinuiteta „magijska dimenzija slike” čiji je cilj bio prevladati krizu povijesti i krizu tekstova. Autor odbijanjem fotografiranja *Sjena* ne želi remagizirati tekst, negirati magijsku dimenziju slike i vratiti se magiji teksta, već sasvim suprotno, negirati magijsku dimenziju slike radi vraćanja magije gdje joj je mjesto; u život, u cilju ponovne uspostave življenja magijskog života bez posrednika tražila fotoaparata ili ekrana.

¹ Villem Flusser, *Filozofija fotografije*, Scarabeus naklada, Zagreb, 2007.

² Ibid.

³ Preuzeto s: <https://bezverzerno.wordpress.com/2015/03/08/destruktivni-karakter-2/> (1. travnja 2016.)

⁴ Boris Buden, „The Revolution of 1989: The Past of Yet Another Illusion“, u: Barbara Vanderlinden i Elena Filipovic (ur.), *The Manifesta Decade*, The MIT Press, Cambridge, 2005., 114.

⁵ Ibid.

⁶ Krunoslav Ivanišin, „Controversy around images“, u: Florian Sauter (ur.), *Iconoclastia*, ETH, Zurich, 2009., 10.

⁷ Hans Belting, *Slika i kult*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2014.

⁸ Ibid.

⁹ Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika i Postprodukcija*, MSU, Zagreb, 2013.

¹⁰ Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.

¹¹ Sandra Križić Roban, „Protudimnjaci i antidimnjačar“, katalog izložbe Antonia Grgića *Spomenici/antispomenici i Kierkegaardov dimnjačar*, Zagreb, 2015.

¹² „Sjena, tijelo i smrt“, *Književna revija*, Časopis za književnost i kulturu, Ogranak Matice hrvatske Osijek, God. 50., br. 2, 2010., 15–20.

¹³ Katarina Peović Vuković, „Može li slika danas reprezentirati zbilju? O knjizi Camera Abscondita i problemima reprezentacije.“, *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*, 174 (2014.), 4; 171–173.

¹⁴ Tonči Valentić, *Camera abscondita*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2013.

¹⁵ Katarina Peović Vuković, „Može li slika danas reprezentirati zbilju? O knjizi Camera Abscondita i problemima reprezentacije.“, *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*, 174 (2014.), 4; 171–173.

¹⁶ Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=0Jpquoice0rc> (1. travnja 2016.)

¹⁷ Boris Groys, „Multiple Authorship“, u: Barbara Vanderlinden i Elena Filipovic (ur.), *The Manifesta Decade*, The MIT Press, Cambridge, 2005., 95.

¹⁸ Susan Sontag, *O fotografiji*, Naklada Eos, Zagreb, 2007.