
Biblioteka
TraNS

Glavni urednik
Selimir Radulović

Urednik
Vladimir Kopicl

Copyright © 2006 by Miško Šuvaković
Copyright © za Srbiju ORPHEUS, 2006

ISBN 86-83887-82-0

Ova publikacija u celini ili u delovima ne sme se umnožavati, preštapavati ili prenositi u bilo kojoj formi ili bilo kojim sredstvom bez dozvole autora ili izdavača niti može na bilo koji drugi način ili bilo kojim drugim sredstvom distribuirana ili umnožavana bez odobrenja izdavača. Sva prava za objavljivanje ove knjige zadržavaju autor i izdavač po odredbama Zakona o autorskim pravima.

Miško Šuvaković

FARENHAJT 387

Teorijske ispovesti



Novi Sad
2006

Ovaj spis je žanrovski postavljen. Bavio sam se žanrom 'ispovesti'. Govor u prvom licu. Tačnije, postavljanje 'govornika' u položaj da mora izgovoriti: **ja**.

Veoma pažljivo sam čitao *same* i *nesame* filozofske, teoretske, prozne i, nadasve, fragmentarne ispovesti Aurelija Augustina, St Terese od Avile, Jean-Jacquesa Rousseaua, markiza De Sadea, Friedricha Nietzschea, Paula Kleea, Franza Kafke, Ludwiga Wittgensteina, Waltera Benjamina, Jean Paula Sartrea, Louisa Althussera, Julije Kristeve, Philippe Sollersa, Hélèn Cixous, Kathy Acker, Gillesa Deleuzea ... Veoma pažljivo sam analizirao kako se odigrava izvođenje subjektivnosti i racionalnosti 'jednog' *jastva* u odnosu na spoljašnje tekstove kulture.

I, zaista, ono **ja** koje se *sada* pojavljuje u mojim spisima nije autentično i unutrašnje 'ja' moje psihe/duha, već spoljašnja konstrukcija među 'tekstovima' i 'događajima' izvan i oko mene.

Osluškujem *brujanje jezika* i *slika*. Ali, brujanje jezika koje osluškujem, opipavam, gledam i mirišem nije samo stvar mog pretpostavljenog *intelekta*, već i uplašenog, mada ponekad i uzbuđenog, veoma često bolnog i, najčešće, pokrenutog tela. Pokret, kretanje i postajanje.... Deleuze i Guattari su jednom prilikom zapisali: „Plan imanencije preuzima iz haosa određenja od kojih pravi svoja beskonačna kretanja ili dijagramske crte”. Dijagramske crte...? Moje ispovesti su dijagramske crte beskonačnog približavanja i uzmicanja jeziku... kao događaju za telo.

PITANJA O FILOZOFIJI

1. Kada se izgovori reč 'filozofija', pomisli se da 'svi mi' koji koristimo tu reč *mislimo* na 'isto'? Ali, zapravo: *šta je filozofija* i *za koga je filozofija* filozofija? Kao da odzvanja sa svih strana izgovorena reč: 'filozofija', sa svim mogućim različitim akcentima, naglascima, izgovorima ili pretećim, odnosno, umiljatim glasovima, konotacijama, premeštanjima, denotacijama, doslovnim ili nedoslovnim upotrebama!
2. Za nekog filozofija jeste pitanje o *ljubavi prema mudrosti*, dok za drugog jeste vežbanje mišljenja, a za trećeg način građenja sistema znanja, dok neko četvrti govori o procedurama zastupanja *posebnog znanja* za neko 'opšte' znanje ili peti misli na tradiciju umeća mišljenja, odnosno, neko drugi govori o meta-teoriji ili materijalnim praksama tumačenja i interpretiranja mišljenja, koncepata, tekstova, ponašanja itd. Filozofija nema jedno lice, odnosno, ne može se u *istoriji* i *geografiji* svesti na jednu lokaciju ili zbirku indeksa.

3. Jedan od zaista mnogih mogućih pristupa koji obećava filozofiju kao da ukazuje na problemsko izučavanje 'konceptualnih' i 'tekstualnih' zastupanja znanja u poređenju univerzalnih i lokalnih narativa, protokola ili procedura mišljenja, govora i pisanja.
4. Ipak, filozofija kao aktivnost ili kao 'čin', odnosno *događaj*, omogućava da se u jednom 'telu' odigra suočenje aktiviranja lokalnih i aktiviranja univerzalnih znanja. U savremenoj filozofiji se kao bitno izvodi pitanje: na koji način se u 'pojedinačnoj' ili 'lokalnoj' praksi proizvode univerzalni koncepti, odnosno, koncepti univerzalnog? Gilles Deleuze i Felix Guattari su obećavajuće postavili taj konflikt 'pojedinačnog' i 'opšteg', odnosno *lokalnog* i *univerzalnog*: „Filozofski pojmovi su fragmentarne celine koje se ne uklapaju jedne u druge zato što se njihove ivice ne podudaraju. Pre se može reći da oni nastaju slučajno nego da obrazuju slagalicu. Pa ipak, zajedno odzvanjaju, a filozofija koja ih stvara uvek je jedna moćna, neizdeljena, premda otvorena Celina: neograničeno Jedno-Sve, *Om-nitudo*, koje obuhvata sve pojmove na jednom istom planu. To je jedna podloga, podmetač, presek, jedan plan konzistencije ili, tačnije, plan

- imanencije pojmova, planomen. Pojmovi i plan su čvrsto povezani, ali ih utoliko manje smemo pobrkat. Plan imanencije nije pojam, niti pojam svih pojmova. Ako bismo to smetnuli s uma, ništa ne bi sprečilo pojmove da se stope u jedan ili da postanu opštosti i izgube svoje pojedinačnosti, pri čemu bi i plan istovremeno izgubio svoju otvorenost.”
5. Bitno je, zato, naglasiti, da filozofija nije 'otkrovenje' u religioznom ili 'otkriće' u naučnom smislu, već konstruktivistička praksa: konstruktivizam. A svaki konstruktivizam ima dva aspekta koji se dopunjuju i određuju ga: (1) stvarati, tj. konstruisati pojmove, i (2) ocrtavati plan, tj. predočavati konture protokola za filozofske procedure konstruisanja pojmova. Ti i takvi *pojmovi* su: „Nalik na mnoštvo talasa koji se podižu i spuštaju, a plan imanencije je jedinstven talas koji ih gradi i razgrađuje. Plan obuhvata beskonačna kretanja koja ga ophode i vraćaju se u sebe, a pojmovi su beskonačne brzine konačnih kretanja koja uvek ophode samo sopstvene delove”.
 6. U tom kontekstu *plan imanencije* nije ni mišljen ni misliv pojam, već složena slika mišljenja, slika kojom se predstavlja značenje

mišljenja, služenje mišljenjem, orijentisanje u mišljenju. Imanencija za Deleuzea i Guattarija nije 'metod' već jeste 'fundamentalni' pokrenuti konstrukt koji filozofsku pokrenutost drži na okupu odslikavajući mišljenje i, još, važnije mogućnosti za mišljenje. Zato je plan imanencije ono što kao da prethodi filozofiji (samo kretanje koje je slika mišljenja) i, istovremeno, ono što se da videti i kao događaj iskusiti, tek, iz filozofije.

7. Zato filozofija jeste problematična, jer se njen *izvor* – izvor filozofske metafizike, na primer, u hajdegerovskom smislu, dâ videti samo iz nje same dok je u kretanju koje odslikava mišljenje u odnosu na ponuđene protokole. Zato je, ipak, vitgenštajnovski rečeno, filozofija 'pakao' ili, sasvim, *ozbiljna* delatnost proveravanja značenja koncepta koji se koriste u govoru o filozofiji i u filozofiji. Odnosno, delezovski rečeno, filozofija jeste napor da se presecajući haos 'plan imanencije' poziva na stvaranje koncepta. A sve to ne može učiniti ni biljka ni životinja već samo ono/ona/on u postajanju akterom filozofije.
8. Foucault je insistirao da je ona bitna filozofija *ona* koja je zasnovana na promeni samog

načina i značenja mišljenja. Filozof je filozof koji je mislio drugačije.

9. Filozofija je, tradicionalistički govoreći, veština, a ponekad i sposobnost mišljenja o samom ili ne-samom mišljenju. Filozofija se opisuje i time interpretira kao pokazivanje očigledne ljubavi ili prijateljstva (*filos*, gr.) prema mudrosti (*sofia*, gr.), a to znači uočavanje i pokazivanje mišljenjem kako se može predočiti ljubav ili prijateljstvo prema mudrosti, te ljubav i prijateljstvo prema samom mišljenju kao mišljenju.
10. Razdvajanje mudrosti i mišljenja, a to znači razlikovanje grčke pred-sokratovske mudrosti i posle-sokratovske borbe za prijateljstvo prema mišljenju, vodilo je ka formiranju 'mitske' zamisli izvora evropske filozofije.
11. *Izvor filozofije* je postao neka vrsta fantazmatске granične-sudbine za evropsku filozofiju.
12. Heideggerov protokol izvođenja *izvora filozofije* za savremenu filozofiju značio je zahtev za prepoznavanjem onoga što bi bio 'pravi izvor' filozofije u metafizičkom smislu, sa filološkim i istoriografskim posledicama za potencijalnosti savremenog mišljenja. Protokol je tako izveden da razlikuje 'idealno' jezika i

'idealno' mišljenja. Mišljenje sprečava put ka *samoj misli*. Mišljenje je nužno upravo na taj zaprečujući ali *idealno prethodeći* način (kanon logocentrizma).

13. Logocentrizam je značio protokol procedura koje uvažavaju 'izvor' kao osnovu iz koje se izvodi mišljenje, odnosno, filozofija. U metafizičkom smislu 'logocentrizam' je protokol o izvođenju mišljenja o mišljenju (*logos*) koje prethodi govoru i preslikavanju govora u pismo, a u kulturološkom smislu *logocentrizam* je protokol strukturiranja mišljenja kao nadređenog, ili pred-određenog, ili prethodećeg govoru i pismu. Ali, logocentrizam jeste jedan konstrukt i to konstitutivni filozofski konstrukt za tradicionalnu zapadnu *definiciju* ili, tačnije, atmosferu filozofije.
14. Grčka filozofija je nastala u trenutku konstituisanja 'samog jastva' koje se ukazuje kao *ja-muškarca* među muškarcima. Isključenje *ja-žene* iz filozofije nije samo stvaranje filozofije bez žena, već je konstituisanje *filozofskog-ja* po uzoru na muškarca. Ali, time što je *ja-žene* isključeno iz filozofije, činom isključenja ono postaje konstitutivno za filozofiju. Isključenje žene iz filozofije je konstitutivno za pojav-

ljivanje filozofije u Grčkoj, a time i za postavljanje filozofije na Zapadu. Zato žena nije izvan filozofije, već *događaj* isključivanja žene iz filozofije čini filozofiju mogućom kao događaj. Ali?

15. Homoerotizam grčke filozofije nije zanemarljiv. Zar Platonov dijalog *Fedon* ili *Gozba* ne teže univerzalnemu telu kroz telo muškarca? Homoerotizam grčke filozofije je determinisan raspodelom uloga u moćima nad znanjem u heteroseksualnom društvu. Za nas, danas, i dalje nije razrešiv odnos trougla: želja-znanje-uživanje. Izvođenje plana znanja iz trougla želje-znanja-uživanja se odigravalo u grčkoj podeli rod-nih uloga i izvođenju 'muškarca' kao oblika za univerzalni subjekt filozofije. Muškarac je postajao filozofom, a žena je cenzurisana.
16. Time je, paradoksalno, filozofija gubila svoj 'rodni' identitet postajući *stvar* muškarac među muškarcima. Univerzalnost filozofije je proistekla iz cenzure roda, zapravo – iz isključenja žene iz filozofskih poslova.
17. Nasuprot Alainu Badiouu – pitam se kako bi izgledao evropski univerzalizam da je, na primer, sveti Pavle postajao *ženom*? Ili, slično tome, da Platonova zamisao 'ideje' nije inkorporirana

u hrišćanski iskaz o 'Bogu'? To znači da se pitam o mehanizmima kojima se oblikuje 'pojedinanost' koja zastupa i čini mogućim postajanje univerzalnosti. Jer, ipak, univerzalnosti nema izvan fragmentarne pojedinanosti.

18. Filozofija se može videti i kao praksa zastupanja pojedinanog i opšteg u nekom konkretnom iskustvu i u sasvim konceptualno razrađenim shemama odnošenja pojedinanosti i opštosti unutar matematike, logike ili metalingvistike. Uspostavljanjem filozofije se uvodi taktika 'odnosa' na mestu prisustva. Ontologija odnosa i ontologija prisustva se ukazuju kao suparničke koncepcije unutar filozofskih borbi.
19. Tradicionalna filozofija, ona filozofija koju možemo pratiti, kako kao Evropljani verujemo, od starih Grka iz petog ili četvrtog veka pre naše ere do modernih osamnaestovekovnih Nemaca bila je viđena i postavljena kao izuzetna *spособnost mišljenja* ili, čak, *moć mišljenja*, odnosno, *snaga* ili *sila* ili *vlast* nad mišljenjem koje treba da pruži pribežište tom svetu ili onim svetovima u rascepu ili konfliktu istine i fikcije.
20. Ali, tradicionalna filozofija – čak i kada su filozofi to hteli – nije sebe u mišljenju zastupala kao praksu, već pre kao 'živu formu' ili *formu*

života koja traga za onima *ispod* (De Sade) ili *iznad* života (Kant).

21. Zašto su De Sade i Kant tako povezani u filozofiji i teoriji dvadesetog veka – na primer, kod Bataillea, kod Lacana, kod Žižeka, kod Derride, kod Badioua, kod Zupančičeve i drugih?
22. Filozofija se pokazuje ne kao *izuzetak iz života* već kao izuzetan *oblik života*: „I upravo takvo mišljenje, ta forma-života koja goli život prepušta 'čovjeku' i 'građaninu', koji povremeno zauzimaju njegovo mjesto i predstavljaju njegova 'prava', mora postati misao vodilja i jedinstveno središte politike koja dolazi” (Giorgio Agamben).
23. Tek je moderna filozofija sa Marxom (društvena praksa), Nietzscheom (egzistencijalna praksa) ili Wittgensteinom (životna aktivnost, jezička igra) ili Hannah Arendt (vrsta rada) započela da mišljenje vidi kao problem spoljašnjeg materijalnog, konkretnog ili doslovnog delanja, činjenja ili izvođenja u istorijskom, filozofskom ili svakodnevnom svetu života i životnih konflikata.
24. Filozofija kao *praksa* je brutalno izokrenula tradicionalni fikcionalni odnos unutrašnje-spoljašnje u modelovani ili pokazni odnos izvođenja

materijalnog čina u spoljašnjem. Kao da su negde Deleuze i Guattari zapisali: *dubina je iluzija površine*? Ali, kako zastupati površinu, možda, kao izvor dubine ili ekran razdvajanja nekompatibilnosti, itd?

25. Wittgenstein je još *verovao* da su unutrašnjim procesima potrebni spoljašnji kriterijumi, dok nas je već Foucault suočio sa temeljnim pitanjem važnosti onog spolja (biti spolja, postajati spoljašnjim). Spoljašnjost je jedini kriterijum pokaznosti.

26. To 'spolja' je, drugim sredstvima same filozofije, izveo i Derrida ukazujući na prekid logocentričnog 'kao' uzročnog lanca od misli preko glasa do pisma (*écriture*). On je ukazao na taj fascinantni odnos filozofije i književnosti: „Šta je književnost? I pre svega, šta je to 'pisati'? Kako to da činjenica pisanja uznemirava pitanje 'šta jeste?' i čak 'šta to znači?' Reći ovo drugim rečima: ... kada i kako upis postaje književnost i šta se pojavi kada se to desi? Čemu i kome zahvaljujući? Šta zauzima mesto između filozofije i književnosti, nauke i književnosti, politike i književnosti, teologije i književnosti, psihoanalize i književnosti?... Ovo pitanje je dvostruko inspirisano u meni željom koja se odnosi

izvesnoj uznemirenosti: zašto me, na kraju krajeva, upis tako fascinira, preokupira, provocira? Zašto sam tako fasciniran književnom lukavošću upisa?”. Pismo je pretpostavljeno kao ono što je pre *izvora* i time Derrida metafiziku bića preobražava u filozofski decentriranu teoriju teksta.

27. Nasuprot tome, Slavoj Žižek je *fency tekstualizmu* postmoderne suprotstavio kritični lakanovski prodor *onog materijalnog* koje remeti red simboličkih situiranosti: „*Subjekt* je, dakle, potpuno suprotstavljen efektu *subjektivacije*: ono što subjektivacija maskira nije neki pred- ili trans- subjektivni proces pisanja, već manjak u strukturi, manjak koji jeste subjekt. Naša dominantna ideja subjekta je, Lacanovim terminima, ona 'subjekta označitelja', aktivnog agensa, nositelja nekog značenja koji se pokušava izraziti jezikom. Lacanovo je polazište, naravno, da simbolička reprezentacija uvijek distorzira subjekt, da uvijek predstavlja premeštanje, neuspjeh – da subjekt ne može pronaći označitelj koji bi bio 'njegov', da uvijek govori previše ili premalo: ukratko, nešto drugo od onoga što je želio ili namjeravao reći.”

28. Obrti od filozofije kao tradicionalne ekskluzivne ili unutrašnje pojavnosti misli/mišljenja ka materijalnoj praksi omogućili su problematizovanje hegemonije mišljenja u odnosu na druga ili hibridna zastupnička izvođenja zastupanja i prikazivanja znanja u naukama, umetnostima, svakodnevicu, seksualnosti, politici i religiji.
29. Moderna filozofija se uspostavlja kao intelektualna delatnost klasifikovanja i razumevanja klasifikovanog i disciplinarno identifikovanog znanja – od francuskog (Diderot, Rousseau) i nemačkog (Kant, Schelling, Hegel) prosvjetiteljstva XVIII i XIX veka, do arheologije znanja, genealogije i diskurzivne analize Michela Foucaulta.
30. U dugoj evropskoj tradiciji modernog filozofskog mišljenja filozofija je definisana kao *kritička praksa* unutar potencijalnosti filozofskog mišljenja. Kantova filozofija je kritika samog mišljenja moćima, sredstvima, strukturama i potencijalnostima filozofskog mišljenja na način zasnivanja univerzalnog evropskog pogleda na svet.
31. Filozofski univerzalni evropski pogled na svet bio je zasnovan na pozicioniranju idealizovanog neproblematizovanog izvođenja rasnog

i rodnog: belog muškog heteroseksualnog subjekta mišljenja o svemu pa i o samom mišljenju. Pitanje roda jeste konstitutivno pitanje za evropsku filozofiju.

32. Za Ludwiga Wittgensteina filozofija je veoma instrumentalna metakritika ili javno izvođenje autorefleksivnog predočavanja odnosa mišljenja i naučnih ili svakodnevnih jezika, odnosno, jezik filozofije je metajezik kojim se *izvodi* kritika anomalija, bolesti, logičkih i konceptualnih pogrešaka same filozofije u istoriji i aktuelnosti jezičkih upotreba. Wittgenstein je samouvereno video filozofiju kao podučavanje muve uhvaćene u flašu da pronade izlaz iz nje.
33. Prema Gillesu Deleuzeu i Félixu Guattariju filozofija je veština formiranja, pronalaženja i proizvodnja pojmova (*concepts*) kao događaja. Nejednostavnosti koncepta kao vansvetovnog i time ne-događajnog suprotstavlja se zamisao mišljenja kao događaja u aktuelizovanoj složenosti prostora i vremena. Deleuze i Guattari su filozofiju vratili telesnosti izvođenja koncepta.
34. U althusserovskoj teoriji filozofije 'filozofija' je predočena kao praksa posredovanja između posebnih nauka i opštih znanja. Filozofija nema svoj objekt, ona ne može želeti 'objekt' bez posrednika!

35. Zašto opet o filozofiji na početku XXI ve-
ka? Izgleda da je interesovanje za filozofiju po-
novno poraslo (Badiou, Agamben, Hardt, Žižek,
Dolar, Zupančič, Nancy, Ranicier)? Kao da se
filozofija nanovo, užurbano, misli, govori ili pi-
še, pa i razmenjuje i troši.
36. Ipak, poći ću od samog *kraja*! Mada 'sam
kraj' nije nešto opipljivo telu, pismu, govoru ili
mislima. Šta se desilo sa filozofijom posle nje-
nog dovršenja, ako je i bilo reči o *dovršenu*
(kraju, smrti, dokidanju, prevazilaženju, napuš-
tanju) filozofije negde na vrhuncu modernizma
ili u prvim danima postmoderne?
37. Ukazivanje na dovršenje filozofije je obeća-
valo nekakvo ispunjenje ili postignuće cilja ka-
da ona više neće biti potrebna ili očekivana ili,
čak, željena. Kao da su ispunjeni epistemološki,
teološki, klasni, disciplinarni, identifikacioni ili
medijski uslovi da nje više nema ili su, možda,
ispunjeni ti uslovi pa se od nje ne očekuje neki
poseban i odlučujući smisao za aktuelni trenu-
tak situiranja razloga, instrumenata ili efekata
znanja/neznanja. Kao da glagol 'dovršenje' obe-
ćava konačno razrešenje procesa koji je dovolj-
no dugo trajao i da nas, zbog toga, to dovršenje
ne iznenađuje. Nema iznenađenja, ali ni euforič-
nog olakšanja. Ona je dovršena.

38. Naprotiv, postuliranje kraja filozofije je vo-
dilo ka zaključku o neizvesnom i bitnom preki-
du. Filozofija je prekinuta, tj. dovedena do kraja
koji se ne može prekoračiti ili prespojiti. Konti-
nuitet filozofije, to se može čitati i kao tradicije
filozofije, prekinut je i doveden do kraja (zavr-
šetka, ruba, diskontinuiteta).
39. Ali ono što ostaje neizvesno jeste: (a) da li
je kraj filozofije predočiv kao kraj u temporal-
nom (završetak), prostornom (rub) ili funkcio-
nalnom i pojavnom (diskontinuitet) smislu, (b)
da li je kraj filozofije ono što je spoljašnje sa-
moj filozofiji i sa čime se ona suočava kao ivi-
com ponora ili granicom trajanja preko koga se
ne može dalje, (c) da li je kraj ono u samoj filo-
zofiji i od filozofije što se ospoljava u jednom
trenutku njenog trajanja i što ona iz sebe iznosi
na površinu kao poslednji filozofski napor miš-
ljenja, govora ili pisanja o sopstvenom kraju
kao problemu filozofije, (d) da li je kraj filozo-
fije suočenje unutrašnjih nemogućnosti i spo-
ljašnjih materijalnih otpora filozofiji u trenutku
kada se nekompatibilna polja filozofskih in-
teresovanja i interesa ne mogu dovesti pod
zajednički imenilac jednog integrativnog mišlje-
nja ili metajezika, (e) da li je kraj ono što nastaje

kada *konkurenti filozofije* preuzmu stvari u svoje ruke i postave teška i fundamentalna pitanja izvan same filozofije u pojedinačnosti i specifičnosti drugih teorija (nauka, umetnosti, kulture, humanistike) koje su izvan njenog zahteva da učini kompatibilnim pojedinačna znanja u odnosu na ono univerzalno znanje koje jeste znanje po kome je filozofija velika integrativna teorija nad teorijama, (f) da li je kraj filozofije nastupio onda kada *konkurenti filozofije* i oni sami nesigurni unutar-filozofi u samom tkivu/tkanju filozofije izvode *performans* odbijanja poverenja u mogućnosti univerzalnog znanja ili, zatim, u smisao govora/pisma o univerzalnog znanju kao bitnom za svako pojedinačno znanje i kompatibilnosti pojedinačnih znanja kroz univerzalno znanje, ili (g) da li je kraj nastupio kada se pažnja pomerila sa 'samog mišljenja' kao izvornog filozofskog medija ili delanja u mišljenju na specifične kulturalne medijske prakse izvođenja, zastupanja i proizvođenja filozofskih diskursa u društvenim sistemima regulacije i deregulacije znanja, moći, potencijalnosti, interpretativnih konstitucija itd?

40. Mnogostruke mogućnosti dovršenosti/kraja filozofije su mišljene u brojnim propitivanjima

filozofije/filozofa u materijalnim praksama moderne od Friedricha Nietzschea (granice tela filozofa) preko Martina Heideggera (granice samog mišljenja) ili Ludwiga Wittgensteina (granice jezika nauke/filozofije kao granice sveta) do Jacquesa Lacana (koncept necelog), Michela Foucaulta (kraj humanistički centriranog subjekta), Jean-François Lyotarda (graničnosti metajezika), Jacquesa Derride (mnogostrukosti praga pisma u/iz filozofije), Paula de Mana (opiranjia teoriji) itd.

41. Mogu se pronaći i one brojne van-filozofske prakse obrta političke (Louis Althusser, Toni Negri), naučne (Thomas Kuhn), kulturalne (Edward Said, Judith Butler) ili umetničke (*Tel Quel* ili *Art&Language*) prakse u teoriju kao *lokalizovano i indeksirano znanje* na mestu očekivanja filozofskog, zaista, velikog situiranja samog znanja kao homogenizacije pojedinačnih društvenih praksi izvođenja znanja. S druge strane, uočavaju se i tumačenja koja vide jedan specifičan kulturološki prenos koji se odigrao od kasnih šezdesetih godina do kasnih osamdesetih godina XX veka između francuske akademske filozofske kulture preko poststrukturalističkih teorijskih kultura u anglosaksonskom

svetu i povratno do transnacionalnih 'događaja' postmoderne u raznim delovima savremenog prvog, drugog ili trećeg političkog ili kulturalnog sveta.

42. Kada se pretpostavi i postavi ovako složena i kontroverzna mreža potencijalnosti dinamike odnosa filozofija-postfilozofija ili filozofija-teorija, odnosno, filozofija-teorija-filozofija, može se postaviti pitanje: šta se desilo/dešavalo sa filozofijom posle tranzicijskog ili tranzicijskih intervala nakon dovršenja ili kraja filozofije?
43. I zato, *mislim*, treba preći put od pitanja „Koja zadaća ostaje mišljenju na kraju filozofije?” na pitanje „Kako se izvodi (*perform*) mišljenje posle odustajanja ili pauziranja od filozofije?” Jedan od odgovora je dao Alain Badiou u *Manifestu za filozofiju*: „Ne tvrdim samo da je filozofija danas moguća nego da ta mogućnost nema oblik približavanja nekom kraju”. A to znači, danas, preći sa jedne pozicije u mišljenju (mišljene pozicije o filozofiji) na drugačiju poziciju koja se ukazuje kroz izvođenja sa filozofijom (izvođenja događaja filozofije).
44. Ipak, danas je važno pitanje 'roda' *filozofskog-ja*. Kao da treba prekinuti dve i po hiljade godina dugu tradiciju isključivanja žene iz

filozofije. Kao da žena ulazi u *nju*. Šta se dešava sa filozofijom i u čemu je *trik*?!

45. *Ko je žena?* Jedno takvo pitanje, neosporno, povlači druga pitanja: „Ko to pita?” ili „Odakle dolazi pitanje?” ili „Kome je upućeno pitanje?” ili „Od koga se očekuje odgovor?”, odnosno, „Šta tim pitanjem hoće onaj ili ona koja pita?”, itd. I, tada, kao da je pokrenuta neizvesna 'aparatura' rekonfigurisanja tradicionalnih protokola filozofije koji obećavaju univerzalnu platformu govora o filozofskim apstrakcijama, kao da se pokušava locirati odnos protokola i procedura prema jednom specifičnom necentriranom identitetu, tj. mestu, objektu i subjektu izricanja pitanja o 'ženi' u filozofiji ili u odnosu na filozofiju. Kao da se postavlja problem prikazivanja i argumentovanja razloga za *pitanje o ženi* i *pitanje o načinu na koji žena jeste* u odnosu na određenu ili bilo koju filozofsku platformu.
46. Pri tome, svaka velika tradicionalna platforma filozofije je postavljena protokolima koji procedure apstrahovanja izvode iz dominantnog i hegemonog pozicioniranja 'muškarca koji misli' u uređenom svetu dominantne heteroseksualne strukturalizacije zapadnih društava. Privilegovanim protokolima o 'muškarcu koji misli' unutar

samorazumljivog heteroseksualnog sveta konfrontiraju se protokoli koji započinju od postavljanja problema posebnosti žene i od mogućnosti apstrahovanja u mišljenju koje izvodi žena na potencijalno asimetričnom odnosu prema 'apstrahovanom filozofskom muškarcu' i njegovom projektu univerzalne filozofije.

47. Ta pitanje se postavljaju kao bazična pitanja koja sugerišu moguće odgovore u neodređenom rasponu od esencijalizma (sudbonosne granice anatomije i fiziologije za pol, pa time i rod /*gender*/) do antiesencijalizma (izvođenja relativne uloge roda, konstruisanje relativnih rodni uloga i funkcija). Ali, tada protokoli ženske filozofije ne samo da pokazuju mogućnost za drugačiju filozofiju od muške filozofije, već pokazuju da je svaka filozofija, zapravo, hibridna politika izvođenja protokola o zasnivanju filozofije.

48. Na primer, taj *politički problem* Judith Butler postavlja na eksplicitan način: „Bez obzira na utemeljujuće priče koje podupiru poimanje subjekta, u pretpostavci da pojam *žene* označava neki zajednički identitet feminizam nailazi na politički problem. Umjesto da su čvrst označitelj koji zahtijeva pristanak onih koje navodno opisuje i predstavlja, *žene* su, čak i u množini, postale

nezgodan izraz, mjesto osporavanja, uzrok tjeskobe (...) Ako 'jeste' žena, to zacijelo nije sve što jeste; izraz nije iscrpan, ne zato što 'osoba' prije nego što ima rod transcendiraju njegova specifična svojstva, nego zato što se rod ne konstituiraju uvijek koherentno ili konzistentno u različitim povijesnim kontekstima te zato što se rod križa s rasnim, klasnim, etničkim, spolnim, i regionalnim modalitetima diskurzivno konstruiranih identiteta. Na kraju postaje nemoguće izdvojiti 'rod' iz političkih i kulturnih sjecišta u kojima se stalno proizvodi i održava.”

49. Time se pokazuje da filozofija zasnovana na protokolima žene nema pretpostavljenu protokolarnu 'univerzalnost' nad-političkog i nad-kulturnog diskursa, već obratno, da se svaki diskurs, pa i univerzalni diskurs tradicionalne filozofije pokazuje kao pojedinačni problem trenutnog ukrašavanja puteva izvođenja protokola filozofije u specifičnim kulturama i političkim praksama. Zato je feministička filozofija politička teorija koja polazi od relativnog kriterijuma roda u odnosu na nestabilne prakse društva i kulture.

50. Pitanja o rodu i pitanja na osnovu rodni kriterijuma nisu uobičajeno bila povezana sa filozofijom. Čak i jedna od uvodnih knjiga o

savremenoj filozofiji žena u Francuskoj započinje problemskom rečenicom „Filozofija nije tradicionalno razmatrana kao prirodni domen za žene”. Pojava feminizma i feminističke teorije, pa zatim i filozofije, pokrenula je neka bitna pitanja koja su od praktičnih pitanja o 'statusu žene' vodila ka pitanjima o funkcijama roda i, zatim, ka politikama filozofije u odnosu na rod. Feministička teorija i filozofija su se morale suočiti sa slavnim Lacanovim dictumom „Žena ne postoji!”, zapravo, sa tim negativnim pitanjem o 'njoj' ma ko to ona/on bio.

51. Šta pokazuje ovaj provokativni filozofski izazov upućen i Lacanu i Ženi!? Pokazuje da se treba usredsrediti na pitanja o filozofskom protokolu ili protokolima iz koga/kojih se može proceduralno misliti, govoriti ili pisati o ženi, zatim o rodu, bez obzira o kojoj je rodnoj ulozi ili paradigmatični reč, i zatim opet o muškarcu koji neće više izgledati kao neupitni ON od Platona i Aristotela preko Kanta do Heideggera. Ali, protokoli i procedure su mogući tek u odnosu na neki istorijski i geografski kontekst i njegove reprezentacije. Odnos protokola i procedure sa kontekstom je svakako stvar diskursa, ali put do diskursa o ženi, rodu i muškarcu u svim njihovim potencijalnostima odnosa sa filozofijom nije jednostavan.

52. Prva pomisao o filozofiji roda se vezuje za pitanja o feminizmu. Žene su imale razlog da postavljaju pitanja koja se ne pitaju i na koja se ne daju odgovori pošto se podrazumevaju, prećutno nadograđuju itd. Prva pomisao o feminizmu je pomisao o aktivizmu: izvesnom delanju koje se tiče javnog i privatnog života žene u mikro- i makro-društvenom svetu svakodnevice, ali i istorije i geografije kao kontekstualizacije identiteta. Aktivizam je direktno i praktično političan pošto se tiče organizacije načina života: života žene, života kao žene i, svakako, *postajanja ženom*. Aktivizam je interventan i nužno ne traži opravdanje i verifikaciju 'učinjenog' u odnosu na protokole i procedure mišljenja, jer aktivizam izvesnim društvenim materijalnim interventnim procedurama treba da dovede do nekog cilja unutar svakodnevice privatnog i javnog života, na primer, *boljeg života* ili *ljudskih prava* za žene. A to može biti: pravo na školovanje, na rad, na zaradu, na raspolaganje svojim telom, na udruživanje, na izbor bračnog partnera, na realizovanje privatnog i javnog rodnog identiteta, na odluku o rađanju, na organizovanje privatne i javne svakodnevice, na učešće u nevladinim, lokalnim i državnim strukturama upravljanja i vladanja, na zaštitu žene od nasilja u društvu itd.

53. Kada se postavi pitanje šta je cilj ili čak smisao aktivizma, tada se dolazi do izvođenja dva režima odgovaranja. Prvi režim je onaj realno-pragmatičan koji govori o datom društvenom stanju i aktivnom ili interaktivnom odnošenju prema njemu. Drugi režim je onaj koji mišljenjem ili na način teorije mora razrešiti šta je 'feministički aktivizam' u konkretnom i u veoma opštem smislu, odnosno, na koji način se konceptualizacije aktivizma mogu uvesti u svet filozofskih 'rasprava' i na koji način, zapravo, filozofija preuzima ulogu zastupnika pojedinačnih koncepata i univerzalnog znanja. Ali, tu i počinje filozofski problem iz koga nastaje feministička filozofija: ako je filozofija praksa koja dovodi pojedinačne konceptualizacije unutar feminizma ili bilo koje druge ljudske prakse u mogući interpretativni odnos sa univerzalnim znanjem, tada se *feministički* postavlja filozofsko pitanje koga ili šta reprezentuje, u rodnom smislu, *univerzalno znanje*? A to je ono isto filozofsko pitanje koje se postavlja oko pitanja „Ko je žena?": ko to pitanje postavlja i iz koje pozicije ga izvodi? U filozofsko analitičkom smislu to znači izvesti kritiku protokola definisanja filozofije.

54. Žena je ta koja kao da sprovodi kritiku osnovnog pojma filozofije. Žena je u središtu filozofije. Sa filozofijom se nešto dešava kada filozof više ne može da cenzuriše nju: ženu!

PITANJA O UMETNOSTI

55. Umetnost je tu/sada sasvim *blizu* ispred ili oko 'mene' ili 'nas', ma ko to *kada* i *gde* bio. Iluzija trans-istoričnosti i trans-geografičnosti jeste jedna od taktika umetnosti. Fasciniranost *blizinom umetnosti*. Približavanje umetničkom delu je, takođe, taktika umetnosti: izazov, *moć*, premeštanje, približavanje, prožimanje, opsesivno prihvatanje, odbacivanje, razdvajanje, zavođenje, manjak, iskazivanje veštine, udaljavanje, odlaganje, pokazivanje autentične odsutnosti umeća, višak, opsesija, sabiranje pažnje, fatalnost, aljkavost, ludilo, opiranje, potiskivanje, akribičnost, normalnost, indiferentnost, ulaganje, monumentalnost, izazivanje efekta, intimnost, novina, iskliznuće, povratak kao farsa, izuzimanje, precrtavanje, življenje u '2' ili 'N' svetova istovremeno, očekivanje, afekat, *autistično* nekomuniciranje, uspešno, potpuno predavanje, subverzija, želja, razmena, uživanje, apologija, totalizujuća komunikacija, trivijalna potrošnja,

askeza, igra, odnos, uzvišeno, drugost, dosada, mir, svakodnevnica, razlikovanje, fantazija, prekrivanje, fantazam, suočenje sa doslovnošću, privatnost, ekstaza, prepoznavanje, javno, privatno, oneobičavanje itd.

56. Jednom rečju, *blizina umetnosti* kao da dozvoljava sva moguća taktiziranja izvan i unutar *života*: naspram *doxe* i u samoj *doxi*. Pri tome, umetnost nije neko idealno područje nadmaterijalnog 'transcendiranja' ili praktične lekovite 'terapije', već jeste društvena materijalna praksa borbe za moć, za identitet, za vreme i prostor, za vrednost, za pravo na... Umetnost je istovremeno aktiviranje i lokalnih i globalnih moći. Ove mnogostrukosti, ipak, jesu i uvek neizvesne/izvesne materijalne prakse u poretku istorijskih i geografskih društvenih institucija koje uramljuju ljudski *svet života*. Na primer, Jacques Derrida ponovo nudi, tj. obnavlja, jednu reč koju je skovao Antonin Artaud – ta reč glasi: *subjectile*. Ta reč može označiti 'reč' ili 'objekt' koji zamenjuje subjekt ili objekt – ne postajući ni jedno ni drugo. Izmicanje. Umetničko delo ne postaje ni objekt ni subjekt. Ono izmiče i time umetnost pokazuje kao taktiku izmicanja subjektu i objektu na mestu potencijalnog ili

ostvarenog subjekta i objekta. Ali, kada se gleda, sluša ili čita 'umetnost': ona izgleda kao ponuda objekta i, svakako, izvođenje subjekta. Ali na tom mestu pojavljivanja, ipak, ostaje samo umetnost kao taktika a ne zgotovljeni ili stvoreni subjekt/objekt. Takođe, pokazati ono što se ne vidi (*Woe Is Me*) ili ne čuje, što nije napisano. Umetnost¹ kao da čini mogućim potencijalnosti taktičkog zauzimanja prostora za pogled, slušanje i čitanje. Naslikati ili snimiti ono što se ne vidi. Komponovati ili izvesti (otpevati, odsvirati, odglumiti) ono što se ne čuje. Pokazati kako se beckettovski ili cageovski ispisuje tišina: *silence is written*.

57. Teorijsku pažnju ću usmeriti na pitanja o 'umetničkom delu' i, odgovarajućim, pristupima definisanju *umetničkog dela* i, time, izvođenju definisanja umetnosti iz umetničkog dela.

58. Rasprava *status umetničkog dela* je institucionalna, konceptualna, značenjska i vrednosna diskusija umetničkog proizvoda u svetu

¹ Leo Bersani, Ulysse Dutoit, „Introduction: 'I don't see' (*Woe Is Me*)", iz *Forms of Being – Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, BFI Publishing, London, 2004, str. 1-10.

umetnosti, kulturi i društvu. Reč je o tome kako je umetničko delo napravljeno ili postavljeno, teorijski određeno, vrednovano i interpretirano, odnosno, u specifičnoj istorijskoj i geografskoj kulturi čulno zahvatano, konceptualno identifikovano i teorijski interpretirano. Na primer, u analitičkoj estetici postavljana su pitanja o statusu umetničkog dela problematizovanjem *platforme definisanja* umetničkog dela. Zato, može se poći od problematizovanja 'platforme' sa koje se izvođe definicije 'umetničkog dela', odnosno, *statusa umetničkog dela*.

59. Uočava se gotovo neograničen broj određenja, mogućnosti ili definicija *umetničkog dela*, a time statusa umetnosti i, napokon, pojma *umetnost*. Ovde će biti predložene neke od karakterističnih platformi i protokoli definisanja umetničkog dela.

60. Polazi se od uobičajenih, prividno po sebi razumljivih, termina koji se pripisuju umetnosti i umetničkom delu u savremenoj zapadnoj civilizaciji. Pokušava se izvesti očigledno i direktno značenje tih termina i za njih postavljanih referenata, tj. primera umetničkih dela. Govornik se poziva na sopstveno čulno i intelektualno iskustvo i nekakve neodređene, ali

ipak zapadnom tradicijom i aktuelnošću naznačene 'intuicije' o umetnosti. Umetnost se, tada, vidi kao područje pokazivanja veštine stvaranja (umeća) i stvaranja veštačkog (umetnog) objekta, situacije ili događaja u izvesnom ili neizvesnom polju kulture kao autonomnog područja unutar materijalnih praksi društva. Umetnost se prepoznaje i identifikuje *autonomnim* područjem stvaranja *umetničkog dela*. Termin *autonomno* označava izuzetno po sebi, bezinteresno ili neutilitarno identifikovanje umetničkog dela u ma kom instrumentalnom društvenom smislu.

61. Autonomno delo je izuzetan po sebi postavljen objekt, situacija i događaj. Izuzetan znači: majstorski načinjen, autentičan, neponovljiv i drugačiji od drugih objekata, situacija i događaja. *Po sebi* ili *sam* objekt, situacija i događaj znači: 'umetničko delo' je funkcija svojih unutrašnjih stvarnih ili fikcionalnih svojstava. Takvo 'delo' je izdvojeno iz kulturalnog i društvenog konteksta, te postavljeno nezavisno od bilo kog kulturalnog ili društvenog konteksta. Na primer, autonomnim umetničkim delom se na kraju XX veka smatraju: magijski instrumenti, religiozne slike, antičke građevine, vojni marševi, ratni, radni ili svakodnevni objekti, posuđe iz neolita

itd. Ovi objekti, situacije i događaji se smatraju *umetničkim delima* zato što su utilitarnu funkciju izgubili u modernim vremenima ili zato što su je izgubili premeštanjem iz izvornog 'korisničkog' u izlagački kontekst.

62. Na primer, kao da više nema razlike između Adlerove limuzine koju je dizajnirao Walter Gropius, Gropiusove zgrade Bauhausa u Desau ili bilo koje umetničke slike koju su izveli veliki majstori modernizma koji su predavali na Bauhausu, kao što su Johannes Itten, Paul Klee ili Vasilij Kandinski. Zatim, paradoksalno je da se problem 'umetnosti' (*techné, ars, art, umetnost*) na Zapadu proteže kroz dugu istoriju od antičkog sveta do danas, mada savremeni čovek pojam 'umetnost' upotrebljava uzimajući u obzir *opšte i javno znanje o umetnosti* koje je ustanovljeno od doba prosvetiteljstva XVIII veka do epohe modernizma XX veka. On to znanje o tome *šta umetničko delo jeste i šta umetnost jeste* primenjuje na aktuelna umetnička dela, ali, istovremeno, i na istorijske ili etnološke uzorke izvan zapadnog konteksta umetnosti.
63. Zato, na primer, Vladislav Tatarkijevič istoriju određenja pojma 'umetnost' periodizuje na

sledeći način: „Istorija tog pojma u Evropi traje, dakle, dvadeset pet vekova, i raspada se *grosso-modo* na dva perioda, od kojih je svaki imao drugačiji pojam umetnosti. Prvi period – period antičkog pojma – bio je veoma dug, trajao je od V veka stare ere do XVI veka naše ere. Tokom tih dugih vekova umetnost je bila shvatana kao *proizvodnja po pravilima*. Bio je to prvi njen pojam. Godine 1500-1750. bile su prelazne godine: dotadašnji pojam, iako je izgubio staru poziciju, ipak je još trajao, a novi se već pripremao. Dok oko 1700. godine stari pojam nije ustupio mesto modernome. Sada je umetnost značila – *proizvođenje lepoga*.” Tatarkijevič razlikuje dva 'mega'-određenja pojma *umetnost*: (a) ono što je vešto napravljeno, i (b) ono što je napravljeno da bude lepo.

64. Lepo znači autonomno, autentično, estetsko, umetničko.

65. Prvo, 'vešto napravljeno' ukazuje na manu- elnu, ali i tehničku veštinu, tj. znanje i poznavanje tehničkih procedura stvaranja ili oblikovanja objekata, situacija i događaja. Veština *pravljenja* se odnosi na zanatsko umeće vladanja određenim *sposobnostima* 'pravljenja' i 'izvođenja' dela, ali, odnosi se i na poetičke protokole

izvođenja i projektovanja umetničkog dela kao 'mimézisa' (slike, predstave, zastupnika stvarnog ili fikcionalnog sveta) ili kao 'ekspresije' (traga, ospoljenja, pokazivanja ili upisivanja emocija, duševnosti ili duha). Koncepti i kriterijumi 'veštine' su se menjali u istoriji kako se menjao karakter ljudskog rada od manuelnog preko mehaničkog i elektromehaničkog do elektronskog i digitalnog rada, odnosno, od manuelnog pravljenja preko telesnog stvaranja do konceptualnog autorskog produkovanja.

66. Drugo, 'umetničko lepo' je paradoksalno ponuđeno i kao ono što je različito u svojoj izuzetnosti od *prirodno lepog*, ali i kao ono što je vešto napravljeno, zatim, kao ono što se posmatraču dopada, najčešće u čulnom, a ređe u intelektualnom smislu. Na ovaj način postavljen otvoreni *kao zdravorazumski* pojam 'umetnost' može se interpretativno, tj. identifikaciono primeniti gotovo na bilo koji aktuelni ili istorijski artefakt (kulturalni proizvod): kinesku vazu, crnačku masku, keltski šlem, grčki kip, gotički vitraž, renesansnu sliku, klasičnu simfoniju, klasičnu dramu, romantičarsku poeziju, realistički roman, ekspresionističku sliku, kubistički kolaž, konstruktivistički kontrareljef, minimalistički

specifični objekt ili ekransku pokretnu sliku, ali, svakako, i na predmete svakodnevne upotrebe koji su izgubili svoju očiglednu i određujuću funkciju.

67. *Kao zdravorazumski pojam umetnosti i umetničkog dela* oslanja se na izvesnost samorazumljivosti 'nekog X' kao umetničkog dela na osnovu grubih kriterijuma identifikovanja postupka 'stvaranja' (veštine) i pokaznosti 'efekta' (lepog) u području neproblemske i time samorazumljive autonomnosti ili bezinteresnosti ili bezfunkcionalnosti takvog 'proizvoda'.
68. *Kao zdravorazumski pojam umetnosti i umetničkog dela* izvodi se iz uverenja da 'mi svi' koji smo *tu na okupu* delimo neproblemska i zajednička uverenja o tome šta je umetničko delo i šta umetničko delo nije. Time se identifikacija nekog 'X' kao umetničkog dela poistovećuje sa društvenom *doxom*, tj. javnim mnjenjem ili pripadnošću zajednici 'poznavalaca' umetnosti i njihovom sposobnošću da iz jedne pojavnosti dela u aktuelnosti izvedu po svojim potrebama razlikujuće tradicije i istorije identifikovanja umetničkog dela.
69. Zato, umetnost je specifična 'autonomna' ili 'neutilitarna' praksa u okviru institucija

modernog društva, znači, evropske civilizacije od epohe prosvećenosti. Autonomija i neutilitarnost, odnosno, 'bezinteresnost' su veoma specifične karakterizacije umetnosti određene društvenim materijalnim strukturacijama evropskog buržoaskog društva i njegovih stvarnih i fikcionalnih hegemonija.

70. Umetnost se tiče umeća (veštine) i umetnog (veštačkog) unutar društvenih strukturacija kulture. Zato umetnost nije stvaralaštvo sa velikim 'S'!
71. Umetnost je uvek politička jer se tiče ljudske prakse u specifičnom društvenom kontekstu.
72. Pojam evropske umetnosti oformljen u osamnaestom veku, epohi prosvećenosti, postao je kroz odlučnu društvenu borbu (dominacija evropske kulture, politička hegemonija zapada, kolonijalizam, modernistički progres) univerzalan, a to znači trans-geografski i trans-istorijski pojam..
73. Evropski pojam umetnosti je kolonizovao vanevropske kulture (geopolitička i geoestetska ekspanzija), ali i evropsku istoriju od starog veka do osamnaestog veka.
74. Jedan od najuzbudljivijih 'događaja' ili *trikova* evropske filozofije, estetike i politike je

izvođenje izvora evropske kulture u grčkoj civilizaciji. Kantova konstrukcija 'autonomnog' i 'idealnog' estetskog suda je kroz Winckelmannovo izvođenje koncepta evropske istorije umetnosti postavilo grčku kulturu i, time, umetnost kao idealni izvor evropskog doživljaja i razumevanja umetničkog.

75. Pisanje sažete ili detaljne istorije umetnosti svakako je jedan od interpretativnih opsesivnih izbora koji iz *deteritorijalizacija* prošlosti bira, indeksira i izvodi strukturirani pogled za sadašnjost. Kao što kažu članovi slovenačke grupe Irwin-NSK: „istorija nije data, već je konstruisana”.
76. Ali, Arthur C. Danto je ukazao na problem *nesamog umetničkog dela*. Reč je o delu u kontekstu, delu u mreži ili omotaču diskurzivnih potencijalnosti. Umetničko delo nikada nije samo, kako je to tvrdila fenomenološki orijentisana estetika. Delo je uvek u nekom odnosu i taj odnos je spoljašnji.
77. Pojam sveta umetnosti (engl. *artworld*) uveo je američki estetičar Arthur C. Danto kako bi pokazao da umetničko delo nije samo materijalni predmet ili vizualna pojavnost nego *objekt*: (1) koji ima mesto u istoriji umetnosti (označen

je mestom u istoriji umetnosti); (2) koji pokazuje stavove umetnika; (3) u koji su ugrađene interpretacije (umetnika kao prvog interpretatora, kritike i teorije umetnosti).

78. Po Dantou, svet umetnosti nije samo ono što se pojavljuje pred posmatračem nego i poznavanje istorije umetnosti, postupaka umetničkog i estetskog stvaranja i vrednovanja. Danto je do ove teorije došao na osnovu zapažanja konkretnih promena u njujorškom svetu umetnosti početkom šezdesetih godina XX veka. Dok je u apstraktnom ekspresionizmu umetničko delo bilo sama slika kao trag umetnikove egzistencije, pojavom pop arta, neodade, hepeninga i fluksusa nastaju umetnička dela koja su *readymade*, situacije (instalacije, ambijenti) ili događaji (hepeninzi, akcije, performansi). Na primer, ambalaža (kutije, konzerve) koju je izlagao Andy Warhol nije imala umetnička značenja na osnovu pikturalnih ili skulpturalnih aspekata nego na osnovu interpretacije industrijskog proizvoda kao umetničkog dela. Warholov čin izlaganja industrijskog proizvoda je umetnička interpretacija koja neumetničkom objektu daje vrednosti i značenja umetničkog dela i koja produkt masovne potrošačke kulture značenjski i vrednosno,

a ne materijalno-morfološki transformiše u delo visoke umetnosti.

79. Danto pokazuje da zamisao interpretacije koja je ugrađena u delo ima različite oblike: (1) interpretacija može biti čin ili gest kojim se objekt iz jednog premešta u drugi kontekst; (2) interpretacija može biti način na koji se nešto prikazuje; na primer, način prikazivanja ljudske figure u ekspresionizmu i pop artu nema istu interpretativnu funkciju, što znači da gestualno naslikana ekspresionistička figura ili kao strip naslikana popartistička figura nije samo u funkciji likovnog efekta nego iznosi stavove o čoveku, kulturi i svetu; (3) interpretacija može biti pisani tekst umetnika, kritike ili teorije umetnosti izvan dela, koji čini njegov kontekst (atmosfera) i time omogućava publici recepciju dela posredstvom kontekstualnih aspekata.
80. Po Dantou, delo nije ono što se može opisati na osnovu čulnog opažanja, već je delo ono što se mora diskurzivno interpretirati.
81. Institucionalnu teoriju umetnosti uveo je George Dickie razrađujući Dantoov pojam *sveta umetnosti*. Za Dickieja je pojam sveta umetnosti pragmatični model, gde je svet umetnosti skup specijalizovanih i kompetentnih institucija

kulture. Te institucije određuju što umetničko delo jeste, a šta nije i šta može postati umetničko delo. Kada je nešto odabrano i prihvaćeno kao umetničko delo, tada se imenuje umetničkim delom. Čin imenovanja nekog artefakta umetničkim delom je čin analogan krštenju deteta. Imenovanju prethodi saglasnost svih zainteresovanih pripadnika institucija sveta umetnosti. Dickiejeva institucionalna teorija nastala je ranih šezdesetih godina, u trenutku kada se svet umetnosti transformisao iz pretežno individualne preduzetničke prakse i boemskog sveta *ukletih umetnika* (npr. ekspresionista) u industriju kulture. Dickie filozofskim terminima opisuje promenu u odnosu sveta umetnosti (muzeji, galerije, umetnički časopisi, kolekcionari) prema umetničkom delu. Umetničko delo se ne otkriva i ne prepoznaje na osnovu likovnih, metafizičkih ili estetskih vrednosti, nego je ono što umetnici i institucije estetskom, ekonomskom i političkom saradnjom odabiraju, prihvataju, odbacuju i nude kao umetnost.

82. Dickiejeva institucionalna teorija umetnosti je, zapravo, proceduralna teorija umetnosti. To znači da on ne poklanja pažnju *političkoj moći institucije*, već procedurama dodeljivanja

statusa umetnosti nekim objektima unutar relativno autonomno zamišljenih institucija.

83. U konceptualnoj umetnosti, krajem šezdesetih i tokom sedamdesetih godina XX veka, kvaziontološke koncepcije umetnosti, Dantoova zamisao sveta umetnosti i Dickiejeva institucionalna teorija preoblikuju se u poetičke metode stvaranja umetnosti. U konceptualnoj umetnosti došlo je: (1) do zamene umetničkog dela prezentiranjem mišljenja i ponašanja samog umetnika; (2) do dematerijalizacije umetničkog objekta bavljenjem prirodnim fenomenima (energijama, procesima), idejama, konceptima i dokumentarnim, a ne stvaralačkim postupcima likovnog izražavanja; (3) do razvijanja teorijskog rada umetnika. Bilo je nužno ustanoviti administrativne postupke, kako to piše Benjamin H. D. Buchloh, kojima se ove neobične i tradicionalno izvanumetničke aktivnosti prihvataju i definišu kao umetnički rad. Konceptualna umetnost je razvila tri administrativna modela: (a) dokumentarni metod opisivanja rada u umetnosti; (b) teorijski metod interpretacije rada u umetnosti s pozicija umetničkih interesa, značenja i vrednosti; (3) indeksni metod označavanja i povezivanja različitih umetničkih oblika

ponašanja, aktivnosti, govora i pisanja u mapu ili model koji prikazuje složenu mrežu ideja i jezika umetnika ili umetničke grupe. Konceptualna umetnost nije koristila samo administrativnu metodu definisanja neke zamisli ili fenomena kao umetničkog dela nego je postupke administrativnog definisanja statusa umetničkog dela definisala kao umetničko delo. Time je pokazano kako umetnost svaki oblik društvene aktivnosti preoblikuje u umetnost i autorefleksivno ga redefiniše.

84. Tekstualna definicija umetničkog dela svojevrsena je poststrukturalističkim teorijama umetnosti i zasniva se na pretpostavkama da: (1) svako umetničko delo proizvodi ili prenosi značenja; (2) značenja umetničkog dela analogna su jezičkim značenjima, budući da je umetničko delo struktura znakova; (3) idealni model proizvodnje i prenošenja značenja je tekst. Po Jacquesu Derridi književni tekst je prag pisma koji filozofija treba preći da bi došla do sebe kao oblika proizvodnje značenja, smisla i vrednosti. Stoga i vizuelno umetničko delo treba posmatrati kao specifičnu vrstu teksta (vizualni, likovni, pikturalni, skulpturalni, ambijentalni ili bihevioralni tekst); (5) stoga umetnost treba

opisati i objasniti kao tekstualnu praksu. Tekst je oblik proizvodnje značenja i suočavanja različitih značenjskih modela (intertekstualnost). Tekstom kao modelom (sredstvom) proizvodnje značenja podjednako se opisuju govorni jezik, književni tekst, politički tekst, ljudsko ponašanje, reklame, film, fotografije i vizuelna umetnička dela. To je moguće jer se umetničko delo ne posmatra kao morfološki i ontološki zasnovan unikatni predmet (trag bića, stvoreno delo, proizvod ljudskog rada) nego kao oblik specifičnog jezičkog rada kojim se proizvode (uvode u kulturu i razmenjuju) značenja drugog stepena u odnosu na prirodni govor.

85. Detaljnija rasprava koncepta i efekata 'izvođenja' ukazuje na *ono* što će filozof i estetičar Yves Michaud nazvati *rasplinjavanjem umetničkog dela*. Ukazivanje važnosti 'odnosa' (relacija), te, *izvođenja*, a ne stvorenih, napravljenih ili proizvedenih 'celovitih i završenih komada' nastaje kao posledica suštinske promene tehnološke, konceptualne i funkcionalne karakterizacije umetničkih i kulturalnih medija u izvođenju javnog polja umetnosti i kulture. Reč je o kulturama u kojima je odnos umetničkih i kulturalnih praksi 'otvoren' i 'relativan', a to

znači da se novim medijima, od digitalne tehnologije do strategija/taktika spektakla, prezentuju 'kulturalni odnosi', a ne završeni produkti: objekti. Michaud je ukazao na paradoksalan obrt: „Ti procesi, oni unutar svijeta umetnosti i onaj koji se odvija u središtu industrijske kulture, zajedno stvaraju snažan i varljiv osjećaj da je ljepota posvuda, mora biti posvuda, iako umjetnosti više nigdje nema. To ne znači, ma što o tome mislili ljubitelji velikoga stila i virtuoznosti, da je umetničko umjeće nestalo. Naprotiv, ono je veće nego ikada. Aktivno i čak hiperaktivno, ono se svuda miješalo sa zapanjujućom dosjetljivošću. Duchampovi unuci i sada prauunci zaposeli su umjetnička mjesta i posvuda postavili ready-mades. Horde turista užurbano kreću prema muzejima koji više ne predstavljaju umjetnost nego su sami umjetnost, neke vrste toplica u kojima se kultura pretvara u kuru estetičkog iskustva. Industrija kulture zadivljujućom inventivnošću preuzima brigu za ostalo, od dizajna komunalne opreme do odjeće s markom, od glazbe za dizala do dvorana za fitness, od sezonskih bestselera do franšiziranih *foodinga*. Uistinu je ludo kako je ovaj svijet lijep, osim u muzejima i umjetničkim centrima

– tamo se njeguje nešto drugo iz istog izvora, a zapravo ista stvar: estetičko iskustvo ali u svojoj najčistijoj apstrakciji – onome što ostaje od umetnosti kada ona postane dim ili plin.”

86. Michaud ukazuje na složeni i dinamični 'trenutak' višeznačnih i višepojavnih procesa preobražaja umetničke prakse u kulturalne produkcije, hiperestetizacije kulture svakodnevice, nestajanje umetničkog dela u smislu 'završenog komada', primat 'atmosfera umetnosti' ili 'sveta umetnosti' nad *delom*, te preobražaj sveta umetnosti u mnogostrukost izuzetnih i često apstraktnih kulturalnih praksi i njihovih efekata. Ovde je reč o izmeštanjima strukturalnih odnosa umetnosti, kulture, ekonomije, politike i svakako uobličenja života u svakodnevici. Takve temeljne izmene se mogu videti u različitim istorijskim periodima ili prelomima kulturalnih paradigmi. Na primer, mogu se identifikovati u renesansi kada 'umetnost' postaje način ispoljenja ili prezentovanja vidljivosti *ljudskog subjekta* naspram 'čoveka kao slike božije'. Tokom prosvetiteljstva u *klasičnom stilu* centrira se zamisao i fenomenalizacija estetskog: pojavnosti 'lepog' i estetskog iskustva kao novog i ekskluzivnog iskustva novih vladajućih društvenih

slojeva i klasa. U romantizmu umetnost postaje vezana za izvođenje i prezentovanje nastajućih nacionalnih i klasnih identiteta u okviru evropskih društava i država koje se realizuju kao hijerarhijske buržoaske države i, svakako, državotvorne nacije. U modernizmima kasnog XIX i ranog XX veka odvija se borba između funkcija estetike u umetnosti i *autonomnog statusa* umetničkog dela. Kao da postepeno dolazi do isključenja 'estetskog' iz područja umetnosti u ime postignuća idealne *autonomije umetnosti*, tj. autonomije muzike, autonomije slikarstva, autonomije filma itd. Kao da je *estetsko* (estet-ski doživljaj, estetsko iskustvo, estetsko svojstvo) zamenjeno sa 'umetničkim' (doživljaj umetnosti, iskustvo umetnosti, svojstvo umetnosti). S druge strane, gotovo istovremeno dolazi do avangardističkog problematizovanja 'autonomnog umetničkog' ukazivanjem na složenu poziciju umetnosti kao umetničke, kulturalne i društvene prakse i, svakako, ukazivanjem da su i umetnost i kultura društvene prakse u *procepi-ma* i *konfliktima* između elitnih institucija visoko profesionalizovane *same umetnosti* i masovne-medijske proizvodnje *svakodnevnog života* u kulturalnoj industriji popularne kulture.

87. Odnosno, popularna kultura se ukazala kao 'regulativno' područje organizacije svakodnevnog života 'nižih društvenih slojeva', ali i nove post-klasne horizontalne strukturiranosti potrošačkog društva nakon Drugog svetskog rata. Preobražajem javne recepcije umetnosti i društvenog strukturiranja publike ukazuje se na promenu vertikalne hijerarhije buržoaskog društva ranog kapitalizma u horizontalna umrežavanja potrošačkog društva poznog kapitalizma.

88. Mogu se uočiti karakteristična kretanja ka 'spektaklu' preobražajima mogućih oblika umetničkog, kulturalnog i društvenog rada od modernizma preko avangardi do popularne kulture i nazad, od popularne kulture do elitne kulture postmoderne i epohe globalizma. Moderni zaokret ka 'spektaklu' je vođen u sasvim različitim okolnostima izvođenja društvene aktuelnosti buržoaskog društva koje se formiralo u društvenom i metafizičkom smislu posredstvom procesa strukturalnog razlikovanja parova suprotnosti, kao što su: priroda – društvo, plod – proizvod, javno – privatno, radno – neravno, funkcionalno – autonomno. Buržoasko društvo je postajalo potrošačko društvo u kome je potrošnja, uvek, uspostavljala bitni određujući odnos

između radnog i slobodnog života građana time što je kao efekat rada regulisala uslove i okolnosti života u slobodnom, takozvanom *neradnom*, vremenu. U totalitarnim režimima, pak, dolazi do *spektakularizacije* političkog života kao 'samog života' u boljševizmu, fašizmu, nacionalsocijalizmu, realsocijalizmu i maoizmu. Tu je zatim i masovno i medijsko potrošačko društvo (poznog modernizma, postmoderne i globalizma) sa svim oblicima izvođenja spektakularnosti slobodnog vremena (turizam, zabava, potrošnja), ali i avangardnih ekscesa od dade dvadesetih godina preko neodade i fluksusa pedesetih i šezdesetih godina u kritičnim međuprostorima visoke umetnosti i popularne kulture, a zatim i eklekticismom osamdesetih i devedesetih godina XX veka kada dolazi do relativizovanja 'granica' između visoke umetnosti i popularne kulture u stvaranju heterogenih oblika ne-samog života.

89. Spektaklom se, u najopštijem smislu, imenuje ospoljavanje ili prezentovanje, odnosno, vizuelizacija društvene moći, identiteta ili kapitala, odnosno, ljudskog društvenog života u javnom polju čulnosti na onaj način kako Guy Debord izjavljuje: „Spektakl je kapital u stupnju akumulacije u kojem on postaje slika”.

90. Kada u jednom društvu 'moć', 'identitet/i', 'kapital' ili bilo koji segment, odnosno celina društvenog života postane čulno prepoznatljiva, tj. može se javno čuti, videti, dodirnuti ili telesno prisutiti, tada se 'događa' spektakl.
91. Spektakl se, zato, može definisati kao *čulno predočivi i opaženi događaj u kome akumulacije ekonomske i/ili političke moći, odnosno samog života, postaju čulno prezentovane u organizaciji i izvođenju javnog i privatnog, radnog i slobodnog vremena građana u kapitalističkim društvima*. Pri tome, vidljivost 'moći', 'identiteta', 'kapitala' ili bilo kog segmenta društvenosti nije direktan, doslovan ili jednoznačan čin opažanja. Naprotiv, vidljivost je puna iluzija, opsenih slika, metafora koje se preobražavaju u alegorije, zamena slike slikom, potiskivanja slika i složenih investiranja 'telesnosti' u poredak iluzija koje privlače pažnju na način 'svakidašnje realnosti' u kojoj se odigrava borba za preživljavanje.
92. U buržoaskom klasnom društvu XVIII i XIX veka spektakl (opera, cirkus, kabare, parada, sajam, izložba, rat ili revolucija) jesu akumulirana *moć društvene hijerarhijske strukture* ljudskih odnosa u kojim postaju čulno

uočljive. Na primer, opera nije 'spektakl' samo zato što je to 'glamurozna' predstava za 'mnostvo', već zato što se mnoštvo institucionalnim postavljanjem tih audio-vizuelnih *predstavljanja* u društvo oblikuje u klasno strukturirani poredak: svaka klasa, svaki društveni sloj, ima svoje mesto u arhitekturi operske zgrade, a to znači i u 'distribuciji' *estetskog uživanja*. Nema 'mešanja' klasa – 'uživanje u operi' se odvija u neuporedivim registrima od 'samog estetskog uživanja' visoke klase do potrošnje ili zabave 'iz' ili 'ispod' samog estetskog uživanja kod nižih društvenih klasa.

93. O *buržoaskoj operi* XIX veka se govorilo kao o instituciji oblikovanja i javnog pokazivanja 'građanskog tela' publike u odnosu na ponuđeno scensko izvođenje 'dela'. Telo građanina je pokazano i identifikovano javnim događajem spektakla kakav je opera: *biti u operi je značilo biti pokazan i viđen građanin*.
94. Zato, opera nije samo ono što 'građanin' gleda/sluša/uživa, već i *ona situacija* gde se kao građanin pojavljuje i pokazuje unutar konstruisanog idealnog klasnog sveta, zapravo, gde dolazi u područje direktnog i kao *neproblemskog* uživanja, identifikacije i, na kraju krajeva,

bivanja u životu. Opera kao spektakl nije samo 'delo izvođačkih umetnosti', ona je scenski događaj, glamurozni dekor, razorena naracija, arija koja prerasta u krik, ali i društveni odnos akumuliranog *građanskog identiteta*, ali i arhitektonsko zdanje smešteno u urbanistički kompleks grada. Uloga operske kuće i teatarske zgrade kao 'urbanističkog događaja' klasne, ekonomske i političke moći građanske klase se spektakularno ukazuje kroz ceo XIX i rani XX vek.

95. Projekt *gesamtkunstwerka* (celokupnog ili totalnog umetničkog dela) je, na primer, označio kulturalno politički rad Richarda Wagnera u drugoj polovini XX veka. Njegov 'spektakl' je bio pokušaj izvođenja složene konstrukcije nacionalnog i društvenog identiteta nastajuće nemačke države kao umetničkog i političkog jedinstva kroz i pomoću muzičkog teatra. Izgradnja operskog centra u Bajrojt u Nemačkoj je bio gest pokaznosti tog moćnog jedinstva. Bajrojt je istovremeno bio mesto za 'veliku operu' kao samu umetnost i za 'jezgro' oblikovanja *Nemaca* kao jedinstvenog korpusa i velike evropske nacije.

96. Kabare i cirkus nude prividni demokratični izgled buržoaskog društva jer su upućeni svima

ili skoro svima koji mogu platiti kartu i ući u svet 'pučke', a to znači 'masovne' zabave. Pri tome, cirkus i kabare nisu spektakl zbog *deliričnog vrtloga* nesputanog ili spontanog uživanja u *veselim igrama* kao pučkom ili urbanom življenju, već zbog projektovanja cirkuske i kabaretske 'igre' kao demokratske zabave za sve u hijerarhijskom klasnom društvu. Cirkus i kabare su paradoksalni simulakrumi 'karnevala' izvedeni u sasvim novim uslovima i okolnostima, okolnostima klasnog buržoaskog društva koje je spremno da pokaže ili, tek, obeća svoja 'demokratska' lica u intervalima slobodnog vremena.

97. Na primer, prvi francuski kabare *Chat Noir* (*Crna mačka*) nastaje u Parizu oko 1881. godine. Kabare su inicirali pesnici, slikari, muzičari i ljudi iz teatra kao 'uzorak' ili 'topos' veselog i zabavnog života slobodnog građanstva: srednja klasa, umetnici, svet oko umetnosti, niža klasa, radnička klasa, zabavljači, ali i lopovi, varalice, makroi i prostitutke. U kabareu se stvarala atmosfera 'slobodnog', 'novog' i 'urbanog' oblikovanja javnog života u kome je ideal zabave (*entertainment*) objedinjavao boemski način življenja i urbanog bivanja u slobodnim

intervalima društvenog života. Feudalna, tj. karnevalska *lascivnost* je zamenjena *urbanim pres-
tupom* ili onim što je uzbudljivo, zabavno i dru-
gačije u odnosu na *sivu radnu – u velikoj meri
puritansku – svakodnevicu*: slobodni erotizam i
seksualnost, dendizam, brzina, zavođenje, me-
šanje društvenih klasa i slojeva, promiskuitet,
zapravo fatalna i opsesivna privlačnost 'nega-
tivnog' i 'prestupničkog'. *Negativno i prestup-
ničko* se ne vide kao van-društvene kategorije,
već kao 'signali', 'područja' ili 'potencijalnosti'
želje i uživanja u društvu posvećenom svako-
dnevnom radu i akumuliranju viška vrednosti.

98. U totalitarnim društvima *spektakl* (film, ra-
dio prenos, miting, partijski kongres, arhitektu-
ra, parada, sportski slet, paravojni javni i polu-
tajni život muškaraca, ženska udruženja, rat)
jeste jedan od instrumenata akumulacije posred-
nih slika *politike nadzora* u polje čulnosti. Film,
radio prenos, miting, partijski kongres, arhitek-
tura, parada, sportski slet, paravojni javni ili po-
lu-tajni život muškaraca, ženski aktivizam ili lo-
kalni, odnosno, totalni rat jesu 'događaji' čija
javna izvođenja vode ka oblikovanju i postav-
ljanju 'tela' izvođača-gledaoca u polje oblikov-
ne pokaznosti i, još važnije, sprovođenja moći,

tj. vidljivog smisla volje vode, partije ili stvar-
nog/zamišljenog kolektiva.

99. U totalitarnom društvu svakodnevni život
ljudi u društvu (od radnog mesta i porodice do
ulice i institucija zabave, tj. izvođenja slobod-
nog vremena) vođen je oko 'vidljivog jezgra'
politike, pri čemu *politika* nije *vitae activa*, već
izvođenje i realizovanje moći 'vode', 'partije',
'kapitala' ili bilo kog drugog društvenog sub-
jekta, tj. mehanizma koji se nađe na vrhu hije-
rarhije upravljanja. Vidljivost 'moći' u njenoj
neskrivenosti se kroz bilo koji oblik života – a
to znači kroz poništavanje *samog života* kao sa-
mog – pokazuje u svakoj oblasti ljudskog sva-
kodnevnog činjenja.

Privatnost postaje javna, a kao da se naru-
šava granica između slobodnog i radnog vreme-
na. Slobodno i radno vreme postaju kontrolisa-
no političko, a to znači, javno vreme. Odlazak u
fabriku na rad je spektakl. Rad u fabrici je spek-
takl. Pauza i doručak u radnom vremenu je
spektakl pokaznosti životnog standarda. Nedelj-
ne vojne vežbe ili porodični izleti su spektakl
organizovanog društva i proizvedenog 'života'.
Na primer, jedan od zahteva svakog totali-
tarnog sistema, a nemački nacizam je tu bio

najeksplicitniji, bio je: „Kako se od mladića stvara vojnik, 'stereometrijska figura' kako Canetti naziva vojnika? Kako tjelesni oklop dobiva svoj konačni oblik, koje su njegove funkcije, kako funkcionira 'čitav' muškarac koji ga nosi – a posebno: koje je vrste njegov ego, gdje je njegovo mjesto (da bismo ga mogli navesti) – i, napokon, koje je vrste seksualnost vojnika, koji procesi deluju u toku čina ubijanja pribavljajući mu užitak što ga, izgleda, drugačije više ne može naći?” Vojnik je pre figura spektakla nego subjekt društva. Vojnik je figura spektakla zato što je otuđen od 'samog života' kroz izvođenje uloge koja čulno opažljivo oblikuje njegovo telo. Takođe, kontrola načina i mode oblačenja je spektakl. Radnička odela, vojne i policijske uniforme, školske uniforme, pa i odeća za svakodnevicu, na primer, u doba kineske kulturne revolucije, oblikovali su javno vidljivo telo.

100. Zatim, deindividualizacija seksualnosti je spektakl jer je ljubavni/seksualni i, konačno, bračni izbor, odnosno, život u privatnosti postao pokazna 'situacija' društvenog nadzora te iste privatnosti. Masovna venčanja u svim društvima su spektakl nadzora nad privatnošću i, pre svega, oblikovanja proceduralne seksualnosti. Na

primer, u Pol Potovom radikalnom komunističkom režimu u Kambodži je, tokom druge polovine sedamdesetih godina XX veka, bio ukinut brak zasnovan na slobodnom izboru partnera. Uveden je 'prisilni brak' radi ostvarivanja biološke reprodukcije sa nasumično biranim i spajanim partnerima. U izvesnim slučajevima seksualni odnos radi proste reprodukcije je *obavljan* pod partijskom prisilom i kontrolom, a institucionalno je sproveden u zatvorsko/logorskim uslovima. Itd, itd.

101. U potrošačkom društvu spektakl – svaki segment društva od proizvodnje preko razmene do potrošnje, zabave i organizacije svakodnevice (ekonomija, obrazovanje, trgovina, sport, koncerti, izložbe, arhitektura, turizam, automobilizam, film, televizija, internet, kompjuterske igrice, festivali) postaje 'spektakl'. Akumulacija *komercijalizacije* postaje čulno dostupna. Pri tome, 'spektakl' nije samo *izvedena predstava* za potpuno pasivnu publiku gledalaca/slušalaca, već sistem predočenih i postavljenih 'ljudskih' kao *društvenih* aktivnih odnosa ostvarenih u artifičijelno pojačanom 'intenzitetu' čulnog dejstva vizuelnih, akustičkih, audiovizuelnih i audiovizuelno-telesnih, odnosno, audiovizuelno-telesnih

kao bihevioralnih, stimulusa. Spektakl kao sistem/praksa 'ljudskih' *društvenih* odnosa se dešava ne samo na nivou ponude čulnih stimulusa ili, tek, značenja/smisla, već i na nivou konkretne artikualcije (interpelacije, identifikacije, pokaznosti) ljudskog tela kao subjekta u obećanom prostoru i vremenskom intervalu življenja.

102. U *paradigmama komercijalizacije* politička i ekonomska moć se horizontalno i decentrirano strukturiraju u oblikovanju 'slobodnog života' individualnog potrošača. Individualizovani potrošač se susreće sa potrošnjom kao sveprisutnim oblikom identifikacije u svakodnevi koja se ne vidi kao društvena, politička ili ekonomska, već kao, i iznad svega, 'estetska'. Estetizacija i estetsko postaju mehanizmi izvođenja 'društva' totalizujuće i sveprisutne potrošnje.

103. Spektakl nastaje kada *društveni/državni aparati*, političke partije, kapitalističke tržišne institucije ili kulturalne formacije dostignu vidljivi stupanj akumulacije, te zahtevaju i nameću javnu čulnu pokaznost i prezentnost kroz procese koji se mogu opaziti kao prakse etničke, rasne, klasne, profesionalne, generacijske, rodne, tržišne, itd. 'identifikacije'. Ali, te identifikacije nisu samo jednostavno uspostavljanje identiteta, tj.

upoređivanje sa ponuđenim 'imaginarnim' (čulno predočivim) uzorkom, već su doživljaji *do-
gađaja veštačkog sveta* koji država i institucije, paradoksalno, nude pod prisilom, ali i zavode-
njem, kao 'novu prirodu'.

104. Termin *društvo spektakla* se javlja kod teoretičara situacionizma Guy Deborda (1967) i označava ono što je moderni spektakl postao u savremenom horizontalnom masovnom, medijskom i tržišnom društvu: „Autokratska vladavina robne ekonomije koja je dosegla status neodgovorne suverenosti, i sklop novih tehnika upravljanja koje prate tu vladavinu.” Kada se 'robna ekonomija' i 'informacijska ekonomija' suoče u relativnim odnosima konstruisanja svakodnevice, one nude *spektakl* kao praksu hibridnih i kontradiktornih mnogostrukosti čulnog predočavanja i učestvovanja u javnom masovnom događaju individualnog i kolektivnog identifikovanja 'subjekta' i 'sveta' kao *konteksta življenja ne-samog života*.

105. Francuski sociolog Jean Baudrillard je nakon post-situacionističkih rasprava o *simboličkim sistemima razmene* razvio teoriju prelaska sa strategija/taktika 'spektakla' na zamisli simulacije i simulakruma u hiperrealnosti. On je

nameravao da pokaže kako se formacije spektakla gube u epohi masovnih digitalnih medija kojima se 'javni prostor' fragmentira i, konačno, poništava u prenošenju 'čulnog' iz života u medijski tok i mrežu modela na čijim se krajevima, tj. *interfejsima* nalaze priključeni 'živi ljudi'. Bodrijar raspravom teži da pokaže kako se spektakl pretvara u medijski proizvedenu *spektakularnost* koja je prividno *dematerijalizovana* i izmeštena iz uobičajene iskustvene realnosti u 'medijski prostor komunikacije'. Društveni javni odnos čija se akumulacija u društvu čini 'vidljiva' i time pokazuje kao *spektakl*, postaje medijski realizovana u prostoru koji prividno izgleda kao *transcendirani prostor* izvan realnosti i, čak, izvan društva.

106. Odnosno, sa dominacijom medijske komunikacije kakvu omogućava internet uspostavlja se sasvim relativni odnosi između javnog i privatnog. Akcija u privatnom prostoru koja se odigrava za kompjuterom je 'trenutno' upisana i reflektovana u javnom prostoru kompjuterskih mreža koje vizuelno izgledaju nevidljive, a konceptualno se pričinjaavaju kao 'metaforične'. Međutim, akcije na mrežama su uvek političke materijalne prakse u definisanom prostoru

softverskih realizacija ekonomske moći: „... najveći deo Neta je samo kapitalizam. To je prostor za represivni poredak, za finansijski biznis i kapital, kao i za prekomernu potrošnju” (*Critical Art Ensemble*).

107. Sa medijskom digitalnom kulturom dolazi do odvajanja od realnosti na taj način da sistem umreženih odnosa i priključenja (*plug-in*) izgleda kao nova realnost u postajanju. Otudjenje izvedeno iz 'odvajanja od prirode' postaje *proizvođenje veštačke prirode sredstvima medijske kulture*. Bodrijar naglašava da je reč o 'simulaciji' i 'simulakrumima'. Simulacija je oblik jezičkog, semiološkog ili medijskog (ekranskog, audiovizualnog, sinestezijskog ili biheviornog) proizvođenja fiktionalne situacije na mestu i u trenutku očekivanja pojavnosti realne situacije. Simulakrum je *prikaz* (fiktionalni objekt, situacija ili događaj) koji je proizveden simulacijom. Simulacionizam je teorijska i umetnička tendencija postmoderne kulture osamdesetih i devedesetih godina zasnovana na polazištu da su pojam, predstava i svest o realnosti stvoreni prikazivanjem elektronskim medijima, odnosno, da predstava prethodi prikazanom (slika prethodi referentu). Simulacijski prikazi (ekransko imaginarno)

nemaju ishodište u realnom svetu nego pojavu *sveta* stvaraju za kulturu i društvo.

108. Različito od industrijskog društva, simulacionizam ne karakteriše proizvodnja robe (objekta) nego proizvodnja informacija koje imaju svoje čulne zastupnike. Simulacijsko se društvo naziva i postsemiotičko ili postsemiološko društvo koje karakterizira razmena jezički ili medijski posredovanih informacija i softverski projektovanih slika koje čine gledišta, stavove, znanja, emocije i kompleksne doživljaje savremenog čoveka kao čoveka u središtu medijske proizvodnje realnosti. Simulakrum i simulacijska recepcija preuzimaju funkcije *fantazma* (barijere čoveka i realnosti), ideologije (diskurzivne realizacije stavova, sveta i identifikacije subjekta u specifičnom kontekstu), pa i same prirode (prisutnosti sveta u kojem se čovek nalazi i koji prepoznaje kao svoj svet): „Stvarno se ne povlači u korist imaginarnog, ono se povlači u korist stvarnijeg od stvarnog: hiperrealnog”.

109. Baudrillardova teorija društva je poststrukturalistička, postkritička, postsituacionistička i simulacijska. Poststrukturalistička je jer nastaje u tradiciji prevladavanja francuskog strukturalizma, što znači da je reč o prevladavanju

tradicije naučnog objašnjenja medijskom proizvodnjom 'sveta', značenja, smisla i vrednosti. Ona je postkritička i, time, postmarksistička, pošto polazi od teze da je kritička teorija u savremenom svetu bez svrhe. Svaka kritika, svaka suprotstavljajuća snaga samo pothranjuje i potvrđuje kritikovani sistem i praksu. Baudrillardov cilj je ukazivanje na prelaz sa gledišta subjekta na gledište objekta, a to je odnos u kom više nema 'kritike'. Polje objekta je polje zavođenja, sudbine i fatalnosti.

110. Zato je Walter Benjamin verovatno u pravu kada tvrdi da se unutar velikih istorijskih razdoblja s promenom načina života ljudske zajednice menjaju i načini njenih čulnih opažanja.

111. Umetnost se menja sa promenom vrste rada.

PITANJA O KULTURI I MULTIKULTURALIZMU

112. Tročlana definicije kulture Raymonda Williama može biti početak za raspravu kulture. Prvo, kultura je 'ideal' kojim se ostvaruje *ljudsko savršenstvo* u smislu određenih i apsolutnih vrednosti, koje komponuju bezvremeni poredak i, time, imaju stalni odnos prema *univerzalnom ljudskom uslovu*. Drugo, kultura je predložena kao *telo* intelektualnog i imaginativnog rada kojim su različita ljudska iskustva i znanja sačuvana. I treće, kultura je opis i predložavanje različitih načina svakodnevnog društvenog života.
113. Za savremenu kulturu na početku XXI veka karakteristični su 'kratki' spojevi ili koridori između umetnosti i kulture. Postoje kretanja kojima se umetnost preobražava u kulturu (produkcija, razmena, potrošnja i uživanje smisla umetnosti) i kojima se kultura ugrađuje u umetnost (citat, kolaž, montaža, parafraza, simulacija, upotreba, ready made, transfiguracija, transformacija, intertekstualnost).

114. Između teorije umetnosti i teorije kulture, danas, postoje prozirne, meke i propusne granice, na primer, umetnik i teoretičar medija Victor Burgin je pisao o *teoriji kraja teorije umetnosti*, pesnik Charles Bernstein je pisao o poeziji kao *mimezisu mnogostrukosti identiteta tehnokulture*. Odnosno, danas deluju veoma različite produkcije identiteta (jednoznačnog i višeznačnog) u rasnim, etničkim, političkim, rodnim, generacijskim i, čak, civilizacijskim diskursima (produkcijama značenja, smisla i vrednosti).
115. Recimo, pesnik Charles Bernstein navodi reči filozofa Emmanuela Levinasa da je *um* multiplicitet individualnosti. Metafizika pokazuje svoje rasporede na površini sveta. Duh je kulturni konstrukt.
116. Odnos savremenosti kao nekoherentne i pluralne *megakulture* i *multikulturalizma* kao identifikacije sinhrono prisutnih razlika i višeznačnosti istorijskih i geografskih kultura je paradoksalan. Drugim rečima, pluralizam da bi bio pluralizam podrazumeva prisustvo i postojanje razlika (različitih sistema), ali razlike se potvrđuju kroz *nesvodive razlike*, a to znači istovremeno postojanje i demokratikog društva i totalitarnog društva; ateizma i religioznosti; građanskog

liberalizma i etničkog ili religioznog fundamentalizma; autokratije i parlamentarizma; tradicije, modernosti i postmoderne; umetnosti i rituala; rituala i antiumetnosti; rituala, antiumetnosti, visoke umetnosti i masovne potrošnje privatnog i javnog uživanja; kolonijalizovanog i kolonizatora; pacijenta i analitičara; arhajskog mita i postatomskog mitomanstva; transfera i kontra-transfera...

117. Da li je Lyotard pogrešio kada je rekao da više nema velikih priča? I jeste i nije! *Velike priče i dalje postoje*, ali one se pričaju (žive) na margini, u fundamentalističkim i totalitarnim sistemima, u kulturama na periferiji, u kulturama koje traže ontološku potporu poreklu identiteta. Ali, centar i periferija se ogledaju: iskrivljenje figura, zamućenost likova i potrošnja ikonografija. Ratnički ples *velike priče* postoji sinhrono uz male i fragmentarne priče. Da li sinhronicitet velikih i malih priča poništava status i funkciju velike priče, da li poništava njen status *diskursa gospodara* ili status metajezika zakona? Velike i male priče se ogledaju jedne u drugima, odrazi se pokazuju u zamućenostima, neoštrinama i mekim ivicama. Globalnu otvorenost potvrđuje lokalna zatvorenost. Lokalna

zatvorenost sanja univerzalnu sveobuhvatnost i sveprisutnu važnost. Ne celo (*Pas Tout*) pokazuje se u očekivanju i nadi.

118. Veliki grad jeste spoj etničkih, ekonomskih, seksualnih, generacijskih i klasnih raslojavanja i istovremenih egzistencija koje se mogu susresti u harmoniji karnevala i turističkih oaza proizvodnje i potrošnje egzotičnog uživanja ili u užasu međuetničkih sukoba, seksualnog nasilja, generacijskih ili individualnih izolacija, političkog terorizma. London, Njujork, Los Anđeles, Moskva, Hong Kong, Rio... Ako sa urbanističkog pozicioniranja grada (megalopolisa) pređemo na nivo geografskog razmatranja, videćemo da je sličan sistem paradoksa (proizvodnje paradoksa) pred nama. Pokazuju se veoma različita društvena uređenja, geopolitički sistemi: Sjedinjene Američke Države kao paradigma multikulturalizma; Zapadna Evropa u postkolonijalnom traumatskom preživljavanju mogućnosti\nemogućnosti multikulturalizma ali i prepoznatljivog identiteta koji se kroz Evropsku Uniju transcendirira do novog modela praktične, teorijske i metafizičke *univerzalnosti*; države postsocijalizma (Istočna Evropa, Srednja Evropa, Balkan, Kina, Kuba) suočavaju se istovremeno sa idejom

multikulturalizma, realnošću etničkog i nacionalnog fundamentalizma i još prisutnom ideologijom besklasnog i beznacionalnog društva; i zemlje Trećeg sveta koje prikazuju – proživljavaju – nemoć i moć identiteta u rasponu od postkolonijalnog kôda (inverzna slika zapadnoevropske postkolonijalne traume), postsocijalizma, mimezisa poznog kapitalizma, prvobitne akumulacije kapitala i povratka religioznom fundamentalizmu, etničkom totalitarizmu i despotskoj vladavini porodica ili pojedinaca.

119. Ako pređemo na nivo metaforičnog govora, možemo reći da današnja megakultura koja se identifikuje kao kultura multikulturalizma jeste zamučena slika Vavilonske kule (susreta nespojivih svetova, govora neprevodivih jezika, semantika bez uporedivih referenci i kriterijuma korespondencija) ili iskrivljena slika helenskog sveta kao sveta zrelog ekstatičkog, perverznog i opscenog prepoznavanja ili neprepoznavanja bilo kog identiteta (gomilanja označitelja koji mogu potencijalno *prihvatiti* bilo koje značenje, bilo koji smisao i bilo koju vrednost – promiskuitet označitelja).
120. Da bi se *ispitivanje* započelo nužno je uvesti paradigmatički primerak (simptom) na osnovu

koga će se ono izvesti. Simptom jeste *ideologija*. Pomoću ideologije kao *vektora* kulture, politike i umetnosti opertavamo trenutne i promenljive identitete mogućih konteksta. Pojam ideologije možemo uvesti na više, često, jednakovrednih i varijantnih načina.

121. Ideologija je skup/telo uverenja, predstava i vrednosti koje omogućavaju doživljaj i razumevanje sveta (*Weltanschauung*).
122. Ideologija je skup pozitivnih i pragmatičnih uverenja, vrednosti, oblika ponašanja i činjenja koje deli jedna grupa teoretičara ili praktičara, odnosno, pripadnika kulture ili *neke* diferencirane formacije u okvirima kulture.
123. Ideologija je skup pogrešnih predstava, lažnih uverenja i iluzija koje dele pripadnici društvenog sloja, klase, nacije, političke stranke, specifične kulture ili sveta umetnosti projektujući svoj mogući svet.
124. Ideologija je skup simboličkih i imaginarnih arbitrarnih i artificijelnih efekata koje proizvodi sistem medija na mestima očekivane realnosti. Ideologija postavlja *nas* za objekt među objektima razmene, potrošnje, zavođenja, ekstaze i entropije, odnosno, ideologija medijskom realizacijom postaje multiplicirana nova realnost (hiperrealnost).

125. Ideologija je u svojoj suštini fantazmatska konstrukcija koja služi kao podrška našoj *realnosti*, drugim rečima, ona je *iluzija* (sistemi iluzionističkih predstava) koja strukturira efektivne društvene relacije i maskira traumatske socijalne *podele* koje ne mogu biti simbolizovane. Zato je funkcija ideologije da nas opskrbi sa podnošljivom društvenom realnošću.
126. Ideologija je mnoštvo značenja, predstava i oblika produkcije značenja i predstava koje jednu kulturu nužno ili motivisano istorijski određuju preobražavajući je iz *neregulisanog* (ili podregulisanog) sistema u *regulisani* (ili nadregulisani) sistem proizvodnje, razmene, potrošnje i uživanja smisla, robe, proizvodnje, razmene, potrošnje, uživanja, moći.
127. Ideologija je skriveni (prećutni, nevidljivi, dubinski) poredak koji determiniše jedno društvo ili društvenu formaciju bez obzira da li se ona *izjašnjava* ili ne u saglasnosti sa njom kao ideologijom.
128. Ideologijom se nazivaju značenja, smisao i vrednosti strukture moći koju jedna formacija ili društvo u celini praktikuje ili kome teži.
129. Ali, ideologija je i sistem, poredak ili skup znakova, pa čak i označitelja, koje jedno društvo

- postavlja sebi, za sebe ili kome je postavljeno (od drugog) kao kriterijum identifikacije...
130. Reči *ideologija*, u istorijskom smislu, znači fiksirati različite statuse fantazma, ili blaže – uverenja (fantazam doveden do racionalnog ili pragmatičnog jezika indeksacije, identifikacije i regulacije).
131. U tradiciji ideologija je gotovo *kao* prirodni svet u koji je zaronjen subjekt i koji svoju ideološku naddeterminisanost, determinisanost i poddeterminisanost vidi tek kroz transcendentne mogućnosti razlikovanja unutrašnjeg i spoljašnjeg identiteta (bivstvovanja).
132. U modernizmu ideologija je spoljašnja nametnuta velika priča o prošlosti (dijalektika istorije), sadašnjosti (fenomenologija ljudskog duha) i budućnosti (sve one utopijske priče o boljem mogućem svetu – od teozofije, preko socijalutopizma i marksizama do nju ejdža, hipika i *gibanja* mladih šezdesetosme).
133. U aktuelnoj kulturi ideologija je fragmentarna lokalna ili pojedinačna ili *odložena* priča koja je trag utopije (fantazma) ili trag identiteta (prodor prvostepenog jezika predočavanja u metajezik gospodara), odnosno, u postmodernoj kulturi postoji sinhronicitet velikih ideologija i

malih svakodnevnih ideologija, prisutnih ideologija aktuelnosti i odloženog, ili pomećenog, ili potrošenog značenja ideologije istorije ili geografski decentriranih – u odnosu na Evropu – kultura.

134. Reći da je ideologija označitelj znači da se u postmodernim društvima značenja, smisao i vrednosti jedne društvene formacije ne identifikuju sa *određenim* znakom (predviđenim i metajeziki legitimnim odnosom označenog i označitelja), već sa slučajnim anticipacijama mogućih značenja, smislova i vrednosti koje jedan označitelj ili označiteljski poredak dopušta i, češće, nudi. Zato su ideologije postmodernih društava ili društvenih formacija tek trenutne mogućnosti *zavođenja, ekstatičke potrošnje ili travestitske igre zamene identiteta*. Pri tome, postkapitalistička društva ideologiju pokazuju kao eklektične *travestije* – maskiranja, preoblačenja, imitiranja – ekonomske ekstaze proizvodnje, razmene, akumulacije i potrošnje *KAPITALA* (ili *INFORMACIJA* na mestima efekata kapitala). Postkomunistička društva, naprotiv, ideologiju pokazuju kao eklektične trenutne *travestije* (maskiranja, preoblačenja, imitiranja) ideološke i religiozne ekstaze proizvodnje, razmene,

- akumulacije i potrošnje *ideoloških/teoloških vrednosti prošlosti* – ili nestabilnih, promenljivih i izmenljivih ideoloških predstava tradicije.
135. Ideologija u tradicionalnoj kulturi jeste *spoljašnji asimetrični kriterijum identiteta i identifikovanja* realnosti. Ideologija u modernoj kulturi jeste naddeterminišući aspekt politike kao dinamičke funkcije strukturiranja (proizvodnja-razmena-potrošnja) i destrukturiranja (od revolucije do entropije) društva. Ideologija u postmodernoj kulturi jeste i mimezis postavljanja predstava (tragova) ideologije u tradicionalnim ili modernim kulturama, ali i sam efekat realnosti koji je iz domena transcendentnog (tradicijskog) i domena političkog (moderna) postavljen u domene nepostojanih, promenljivih, površinskih, simulacijskih i fikcionalizovanih predstava svakodnevice. U postmodernoj kulturi se dešava *preokret* od dubine (tradicijskog) ka površini. Metafizika se smešta na površinu uljane slike, fotografske emulzije, tekstualne tipografske strukture ili elektronskog ekrana. Da li je preokret od dubine ka površini stvarno stanje stvari (posledica preobražaja sveta) ili još jedna lukava zamka označiteljskog poretka koji jedno nesvesno zastupa za drugo nesvesno? Da li... ?

136. Zato, tradicija nije *ono* što prošlost ostavlja kao 'nasleđe' sadašnjosti ili budućnosti. Tradicija je uvek 'izbor' ili 'izabrana tradicija' iz mnoštva mogućnosti koja se uspostavlja kao dominantna, tj. hegemon, u društvenim borbama za artikulaciju aktuelnosti. Na primer, engleski teoretičar kulture Raymond Williams tradiciju definiše kao: „intencionalno oblikovanu verziju prošlosti i preoblikovane sadašnjosti, koja je moćno operativna u procesima društvenih i kulturalnih određenja i identifikacija.” Tradicija pokazuje svoju sopstvenu neizbežnost poništavajući ili skrivajući da je izvedena kao izbor iz različitih praksi, značenja, rodni, klasni i rasni identifikacija. Williams, zato, podvlači da ono što se može reći o bilo kojoj tradiciji jeste da je ona aspekt savremene društvene i kulturalne organizacije izveden iz interesa dominacije jedne specifične klase. Drugim rečima, verzije preodočavanja i upotrebe prošlosti potvrđuju poredak aktuelnosti stvarajući predodređeni kontinuitet koji, najčešće, favorizuje privilegovanost muškarca i belca. Zato svaka istorija umetnosti ili istorija estetike više govori od 'priče o umetnosti' ili 'priče o lepom', zapravo, govori o društvenim interesima i identifikacijama

koji vode ka uspostavljanju date dominantne priče o umetnosti i lepom. Kanon, tradicija i opšte *javno mnjenje* (*doxa*) grade okvir kojim se kultura uspostavlja u aktuelnosti i kojim se aktuelnost realizuje.

137. Ovde smo ušli u područje politike. Politika se ne vidi samo kao 'velika priča' moći, već kao mnoštvo priča konstituisanja, izvođenja, uređenja, nadzora, kažnjavanja, regulacije ili deregulacije kako globalnog života tako i lokalnih svakodnevnica.

138. *Političkim studijama* se naziva izučavanje oblika političkih odnosa kao autonomnih struktura (politika kao autonomna struktura) i intertekstualnih odnosa struktura (politika kao međudodnos ideologije, proizvodnje, razmene, potrošnje, akumulacije, kapitala i moći).

139. *Studijama kulture* (*cultural studies*) se nazivaju interpretativni modeli kojima se zahvataju *postpolitičke* situacije, a to znači transformacije i transfiguracije umetnosti, ideologije, proizvodnje, razmene, potrošnje, razmene i komunikacije u okvirima nekonzistentnih konteksta ili podtekstualnih formacija društvenog ili individualnog identiteta. Drugim rečima, političke studije su formulisane oko centriranih i

diferenciranih ideoloških i institucionalnih modela, sistema i formacija moći (globalno govoreći modernistički metajezički model), a kulturološke studije su formulisane oko decentriranih (pluralnih), diferenciranih i multipliciranih, ali uvek pojedinačnih i izolovanih, kulturnih i institucionalnih modela, sistema, jezičkih igara i formacija moći: globalno govoreći postmodernistički model pokazuje kako iz modernističkog znaka ideologije izbija označitelj otvoren potencijalnim travestitskim izmenama efekata.

140. Ne bez ironije se može reći da u savremenoj kulturi i umetnik (delatnik u domenu prikazivanja razlika visoke i popularne kulture) i političar (birokrata koji se služi i ezoteričnim funkcijama magije i egzoteričnim funkcijama šoubiznisa kao sredstvima upravljanja, regulacije ili represije) i naučnik/tehničar (tvorac i proizvođač nove realnosti, medijskog sistema efekata, novog jezika ili komunikacionog kanala razmene) jesu *kulturni radnici* (*culture workers*). Oni intervegnu u kulturi.

141. Geografija, svakodnevnica i istorija multikulturalne planete jesu određujuće u tom smislu što pokazuje kako planetarni indeksi kulture čine pojedinačnim (zavisnim od lokalnog

konteksta) svaku *univerzalnu ideju* i *egzistenciju*. Da li globalna arbitarnost isključuje lokalne kauzalnosti ili je globalna arbitarnost *privid* nekakvog zbiranja lokalnih kauzalnosti? Diskurs jeste mapiranje indeksa koji čine mogućim znaenje o trenutnom i prolaznom identitetu. Sećam se reči jedne mlade mađarske umetnice koja je s nemoćnim besom uzviknula: „Moj umetnički status, pa to je geografska i biološka nepravda”. Univerzalni kosmopolitski jezici savremene umetnosti, umetnici sa različitih kontinenata, regija ili kulturnih sistema ili podсистема, sukobljavaju se i iznutra i spolja sa geografskim identitetom i regionalnom zatvorenošću, sa užasom suženog konteksta. I to je jedna od konsekvenci globalnog pluralizma: osetiti skučenost malog sveta, sabijenog i začaurenog sveta, užasa zatvorenosti provincije među provincijama. Kada više nema centra, pojavljuje se užas lokalnog.

142. Postkolonijalna teorija (*postcolonial theory*) je naziv za teoriju koja se bavi umetnošću (književnost, teatar, film, slikarstvo, muzika) i kulturom bivših kolonijalnih zemalja, tj. umetnošću i kulturama *Trećeg sveta*. *Prvim svetom* se naziva kultura poznog kapitalizma Evrope i Severne Amerike. *Drugim svetom* se naziva kultura

bivših realsocijalističkih država Istočne Evrope, Srednje Evrope, Balkana, Azije, Afrike i Srednje Amerike. Postkolonijalna teorija označava veoma različite teoretizacije, a ono što je zajedničko svim ovim varijantnim pristupima je zamisao kulturnog transfera i kontratransfera. Posmatra se i interpretira se kako su zemlje Trećeg sveta postale kolonije (uticaj kolonizatora) i kako se odvijao njihov povratni uticaj na kulture i umetnosti kolonizatora. Anticipaciju postkolonijalne teorije je dao Frantz Fanon šezdesetih godina u svojim delima *Crna koža, bela maska* i *Prezreni na Zemlji*, uvodeći pojam *kolonijalni subjekt*. Njegove su se psihoanalitičke poente sastojale u tome da pokaže da je kolonizatorski subjekt zapravo koloniziran (svojim predrasudama), dok kolonizirani subjekt ostaje zbog toga zatočen u svojoj drugosti ne dobijajući priliku da se pokaže kao diferencirano *ja*.

143. Pionirsko delo postkolonijalne teorije je knjiga *Orijentalizam* (1978) američkog teoretičara palestinskog porekla Edwarda Saida koja se bavi evropskim predstavama (*representations*) Bliskog Istoka i posledicama koje su one ostavile na akademska proučavanja Istoka. Odigrava se u diskursu dvostrukost ogledanja: Orijenta u

evropskim predstavama i evropskog prikazivanja u orijentalnim ponudama identiteta. Tokom osamdesetih godina nastaju studije američkih teoretičara indijskog porekla Gayatri Chakravorty Spivak i Homi K. Bhabha. Njihov teorijski rad je postavljen u širokom okviru poststrukturalizma (semiotike, dekonstrukcije, feminističke i psihoanalitičke teorije). Po Bhabhi, kolonijalni stereotip je dvosmislen i protivurečan i kao svaki fetiš je zasnovan na funkciji gospodara i strahu, na uživanju i odbrani. U stalnom odmicanju, skrivanju i pokazivanju on vremenom postaje groteska.

144. Da li je *groteska* i jedini izlaz iz savremene višeznačnosti? Gayatri Chakravorty Spivak polazi od inverzije ili kontratransfera: kao što kolonijalni svet zrcali evropsku civilizaciju, tako i evropska civilizacija prima i odražava sliku kolonijalnih kultura. Po njoj jačanje nacionalnih identiteta, povratno, pojačava i evropski identitet koji, zatim, prisiljava drugog da se pripitomi, identifikuje sa centriranim *ja* evropske civilizacije. Spivakova se zato suprotstavlja velikim pričama i brani razliku, nesvodivost identiteta i diskontinuitete ne samo etničkog i rasnog, već i polnog i klasnog.

145. Ali nakon postmoderne postavlja se još jedno pitanje: a to je da treći svet nije tamo izvan prvog sveta, već naprotiv da je treći svet deo prvog sveta kao što se i u trećem svetu ukazuje prvi svet. Postmoderni postistorijski pluralizam je danas zamenjen drugačijom slikom: slikom tigrovske kože, gde se preklapaju geografski i politički modeli oblikovanja života.

146. Širokom dijapazonu kolonijalnih studija danas se približavaju i rasprave teoretičara književnosti Tzvetana Todorova, filozofa Jacquesa Derride, Barbare Johnson i Slavoja Žižeka i postmarksističkih teoretičara Terryja Eagltona i Fredericka Jamesona. Ovi autori *postkolonijalnu teoriju* ne vide kao rešenje, već i kao izvor novih opasnosti: trasiranja jednosmernih odnosa moći i znanja o moći. Opasnost svođenja veoma različitih kolonijalnih priča na jedinstvenu postkolonijalnu imaginaciju i naraciju. Neki autori tragaju barem za naznakama istorijske nužnosti u multikulturalnim arbitrarnostima, dok drugi u *mogućim poretcima označitelja* prepoznaju efekte kauzalnosti između označiteljskog *nereda* nesvesnog, subjekta i društva.

147. Ako bih grubo spojio Wittgensteinovu filozofiju *jezičkih igara* i Foucaultovu interpretaciju

arheologije moći, mogli bismo da izvedemo zaključak da svaka jezička igra (totalitarizma, pluralizma, fundamentalizma, liberalizma, regulacije, deregulacije, globalizma, antiglobalizma itd) krije potencijalnu opasnost. Nema legitimne pozicije, ili!?

148. A sada, pogledajmo sasvim drugačiju priču: nomadski karakter postmodernog sveta. Nomadske priče – *ne celo* (*Pas Tout*) na delu. Postoji samo protok kretanja (fluks) putnika (geoesetika), eklektičnog montažera (postistorijska upotreba istorije) ili hakera (sažimanje realnog vremena i prostora u virtuelnom prostoru digitalne simulacije). U svakom slučaju identitet nomada je trenutani, promenljiv i otvoren (kao što označitelj prima značenje) ili indeksan (kao što jedan token prima pokazno značenje u zavisnosti od svog kontekstualnog trenutnog mesta na mapi jezičkih ili medijskih igara).

149. Nomadski status je subverzivan. Nomadizam je *neprijatelj* hegemonije jednog naroda i jednog pola i jedne boje kože i jedne religije i jedne estetike ili poetike ili mode, ali i hegemonije velikih kultura koje stvaraju kôd univerzalne (internacionalne, kosmpolitske, hegemonije) civilizacije, ali i malih zatvorenih paranoičnih

kultura koje se mogu opisati blatnom metaforom jazbine sa glodarima, bubama ili vukovima.

150. Pazite, stalno se krećemo među paradoksima i njihovim senkama i odrazima. I zato, multikulturalizam jeste privlačna ideja, dok je nomadski pokretljiv, deterritorijalizovan i dok je prisutan kao *borba* protiv univerzalne kulturne hegemonije ili pojedinačnih religioznih paranoičnih fundamentalizama ili etničkih regionalnih totalitarizama ili ostvarenih dominantnih poetika. Ali, kao konačna iscrtana mapa teritorija i stabilnih granica ovog ili onog identiteta, prava i pravde, ove ili one moći ili estetike, on postaje opasan, statičan, fiksiran. Statična ontologija utvrđenih pozicija je *opasna* (represivna, gospodarska): razlike postaju pomešane sa krvlju, znojem, spermom, suzavcem, barutnim dimom i smradom prljavog novca paravojske, dilera i *lažnih proroka*. Statična ontologija je apokaliptična predstava: konačnog rešenja. Platon koji je krenuo da nađe obećanu *državu*, rani, sasvim rani hrišćani koji su čekali svakog dana strašni sud i konačno spasenje, Thomas Moore koji se prepustio rukama dželata, Bakunjin koji je u pobedi revolucije prepoznao moć cara... Tragične opomene... Teorijska psihoanaliza nas

uči da u svakoj konačnoj istini prepoznamo prevaru označitelja (lakanovski) ili nekontrolisanih mašina (delezovski-gatarijevski).

151. Multikulturalizam kao umetnički ili politički ili geografski ili istorijski ili egzistencijalni nomadizam jeste izvesna mogućnost *dinamičke ontologije*. Dinamička ontologija nije posmatranje planete kao geografske indeksacije statičnih imena (lokacija, teritorija), već kao promenljive ili pokretne mape. Davno, Hemingway je o Parizu napisao da je *pokretni praznik*. Da li planeta može biti *pokretni praznik*? Deleuze i Guattari su Kinu opisali kao *pokretnu mapu*... Pokret – prelaženje površine – namesto rovova i zemunica, tj. dubine.

152. Umetnički nomadizam jeste nekonzistentnost stilova, zamenljivost medija i estetičkih ideologija, ali i mogućnost da je svako umetničko delo mogući svet umetnosti koji potencijalno može da se služi identitetima (mapama) i po vremenskoj osi istorije i po geografskoj osi (planete). Nomadizam umetnika je i svest o arbitrarnosti istorije i geografije u njihovom semiotičkom preoblikovanju i svest o tome da *ja* (subjekt umetničkog čina) mogu da koristim nužnost istorije kao zamajac za svoj rad i svoj

čin. Arbitrarnost i nužnost postaju stilski obrasci proizvodnje razlika za nomada umetnika.

153. Politički nomadizam je politika koncipirana kroz suprotstavljeni odnos statične dekonstruisane birokratije i dinamične (nestabilne, otvorene) po geografskoj i vremenskoj osi promenljive ideologije. Politički nomadizam je i nomadizam pokretljivog kapitala i nomadizam pokretljivih fikcionalizacija političkih projekata, ali i individualnog pokretljivog anarhističkog subjekta koji menja svoje hipoteze identiteta narcistički se ogledajući u istorijskim i geografskim fantazmima. Geografski nomadizam označava putnika, bez lokalnog identiteta. Putnik je nešto kao označitelj u koji se upisuju različite naracije sveta bez središta ili koji prodire u različite svetove aktuelnosti menjajući mesto: poziciju, indeks.

154. Istorijski nomadizam ne znači samo arbitrarno preuzimanje povесnih ostataka prošlosti i njihovo citiranje, već i mogućnost da se prave istorije iz različitih polazišta (umetnost kao druga istorija, život kao zbir različitih istorija: zar ne, bio sam i hrišćanin i budista i ateista i slikar i pesnik i žrtva i sanjalica, sada sam nomad: prelazim mape sveta). Ali, identifikovanje tog *ja* u svim iskazima izmiče, gubi se i zatim se neočekivano umnožava.

155. Egzistencijalni nomadizam se može doživeti kao pojedinačno nerazumevanje sopstvenog identiteta: „Gospode, tako bih voleo u sebi da prepoznam identitet vizantijskog duhovnika ili austrougarskog činovnika. Gospode, ali ja nisam ništa od toga, moje telo je samo moje smrtno telo koje sa naporom održava sve ćelije u međuodnosu. Gledao sam filmove Johna Forda i Jean-Luc Godarda i slušao muziku Johna Cagea i pisao pesme kao Dogen i mrzeo represiju i patio i učio se iskupljenju od patnje.”

156. Ali, egzistencijalni nomadizam može biti i ukleto lutanje *prosjaka* po svetu ili dovoljna količina kapitala da se putuje iz zadovoljstva (turizam kao postmoderno dovršenje svakog društvenog poretka) ili traganje za porocima egzotičnih krajeva (droga, seks, smrt) ili konačnom istinom (meditacija, uvid, probuđenje). Na primer, biti litalica u Madrasu, Rimu i Njujorku kao što to čini, čini mi se, transavangardni slikar Francesco Clemente, ili samoća na bulevarima velegrada kao što to čine hiljade izbeglica iz bivše Jugoslavije ili... Strah od prazne zgrade, odzvanjaju spratovi, strah od skučenosti planete ili memorijske granice kompjutera. Egzistencijalni nomadizam može biti i nepomicanje, može

biti-čovjek označitelj u biblioteci Bataillea ili pred ekranom Baudrillarda, sasvim ubrzan kao tele-elektromagnetni snop informacija kod Virilia ili usporen kao pokret tela u vežbama *taj čija*. Subjekt *egzistencijalnog nomadizma* je promenljiva hipoteza.

157. Nije smisao u tome da jedna opcija multikulturalizma postane konačno rešenje, već u tome da se održi dinamika opcija (to je jedina realna politika), da jedna ontologija zamenjuje drugu, da postoji pravo na lokalnu i na globalnu subverziju i pravo na istovremeno kretanje ili nemicanje. U jednom trenutku on\ona će se obraćati istoriji kao lancu nužnosti i njom graditi identitet, drugi put on\ona će biti samo depo (biblioteka, muzej) prošlih priča, treći put to će biti sintaktička simulacija itd.

PITANJA O ZAZORNOSTI (*ABJECT*)

158. Po Halu Fosteru savremna umetnost, a to znači umetnost koja relativizuje odnose pozicija visoke i popularne kulture (Zoe Leonard, Mike Kelley, Andres Serano, Kiki Smith, Robert Gober, Cindy Sherman, Richard Prince, ali i Andy Warhol, Gerhard Richter), okreće se ka realnom. I taj okret ka realnom, koji se dešava od pop arta do neokonceptualizma, nije zasnovan na evoluciji umetničke forme, već je konceptijski proboj od realnog kao efekta prikazivanja (što odgovara tradicionalnoj mimetičkoj umetnosti Zapada) do realnog kao *traumatične stvari* (što odgovara aktuelnoj umetnosti krajem XX veka). Taj konceptijski okret od realnog kao efekta prikazivanja ka *realnom kao traumatičnoj stvari* je izveden u savremenoj umetnosti sličnim obrtima kao u teoriji umetnosti i kulture, postmodernoj prozi ili filmu.
159. Bavljenje 'realnim', svakako, duguje teorijama Jacquesa Lacana. Po Lacanu, ako sledimo,

na primer, Žižekove interpretacije, izdvajaju se tri bitna modela: Simboličko, Imaginarno i Realno. Pri tome: „Treba, dakle, učiniti još korak dalje i uvesti razlikovanje između Simbolnog i Realnog. Na prvi pogled ovo razlikovanje je sasvim jasno: simbolno je sam govor, jezički znaci, dok u realno spadaju vanjezički predmeti na koje se odnosi govor. Međutim, prema Lacanu ova najsvakidašnjija 'spoljna realnost' već je nešto Imaginarno, svakako ne u značenju da je nešto samo izmišljeno, već tako što nam se uvek javlja kao smisaona, smisaono opterećena stvarnost, kao slike u rebusu. Drugim rečima, ovom 'realnošću' – kao bogatstvom slika u rebusu – već ovladava skriveni zakon Simbolnog, ugušeni označavajući lanac, dok je Realno upravo ono što se ne može simbolizovati, traumatički elemenat koji je kao strano telo u označavajućoj mreži. Realno je stravična praznina koja zjapi usred Simbolnog i oko koje se strukturiše Simbolno. (...) Da pokušamo to donekle da objasnimo pomoću polne razlike; za Lacana je, naime, upravo polna razlika takvo Realno. Polna razlika je za čoveka traumatska činjenica koja se ne može simbolizovati, koju čovek uzalud pokušava simbolno interpretirati, shvatiti kao

razliku dveju suprotnosti koje bi trebalo da se dopunjuju u skladnu celinu, kao razliku dveju vrsta opšteg roda, kao razliku aktivnog i pasivnog, forme i materije – svi ovi pokušaji su na poslednjoj instanci samo promašeni pokušaji naknadne interpretacije traumatskog delovanja razlike. Ova dimenzija u osnovi opredeljuje ljudsku seksualnost koja je – time što je čovek *animal symbolicum* biće govora – skroz na skroz osuđena na neuspeh, obavezna dimenzija nedostatka, promašaja. Kod čoveka nije reč o nekakvoj zdravoj, prirodnoj seksualnosti koja bi naknadno doživela gušenje u ime kulture, već je naprotiv seksualnost kao takva nešto promašeno, perverzno, ako se već hoće: neprirodno.”

160. Simbolno se, dakle, artikuliše oko neke praznine koja najavljuje dimenziju 'realnog' kao 'nemogućeg', dok je 'značenje' ono što naknadno 'tka', popunjava ovu prazninu.
161. Zato, bavljenje realnim u umetnosti nije više problem prikazivanja realnog izvan umetnosti, već problem prikazivanja ili indeksiranja, odnosno, uspostavljanja diskurzivne prakse o ili u funkcijama traumatičnog razlikovanja 'realnog' u polju simboličkog rada i 'Realnog' kao onoga što ispada izvan polja simbolizacije. Po Fosteru:

„Preko umetničke, teorijske i popularne kulture (u Sohou, na Yaleu, na *Oprahu*) ukazuje se tendencija redefinisavanja individualnog i istorijskog iskustva u smislu traume. S jedne strane, u umetnosti i teoriji, traumatski diskurs se nastavlja drugim sredstvima na poststrukturalističku kritiku subjekta, odnosno, u psihoanalitičkom registru, nema subjekta traume; pozicija je ispražnjena, i u ovom smislu kritika subjekta je najradikalnije izvedena. S druge strane, u popularnoj kulturi, sa traumom se postupa kao sa događajem koji potvrđuje subjekt, a u psihološkom registru subjekt, ma koliko poremećen, vraća se kao svedok, dokaz, onaj koji je preživeo. To je zaista traumatski subjekt, i on ima apsolutni autoritet, i zato jedan čovek ne može da poništi traumu drugog čoveka: čovek može jedino verovati u to, čak identifikovati se sa tim, ili ne verovati. U traumatskom diskursu subjekt je, zato, evakuisan i ustoličen. Na ovaj način traumatski diskurs, u današnjoj kulturi, magijski razrešava dva kontradiktorna imperativa: dekonstruktivnu analizu i politiku identiteta. Ovo čudno ponovno rađanje autora, ovaj paradoksalni uslov odsutnog autoriteta, značajan je obrt u savremenoj umetnosti, kritici i kulturalnoj

politici. Ovde povratak realnog konvergira sa povratkom referencijalnog, i ka toj tački se sada okrećem.”

162. Za Fostera se u savremenoj umetnosti obnavlja humanistička tačka gledišta (interes za subjekt, prikazivanje identiteta) i on ukazuje da je: „Paradoks u tome da se ovo ponovno rođenje humanizma dešava u registru traumatskog.” Savremena umetnost nije 'novi humanizam' u smislu obnove subjekta kao izvora ili punoće smisla, razumevanja i tumačenja, već je traumatično suočenje traumatičnih sistema prikazivanja u visokoj umetnosti i sistema prikazivanja traumatičnog u popularnoj kulturi u trenutku kada se ta dva paralelna, ali različita područja (sveta) suočavaju bez nužnog odvajanja, razlikovanja i odlaganja (*différance*) kao što je bilo u visokom modernizmu. Subjekt nije *izvorno ja* (ontološki predočen *izvor bića*, ono što prethodi društvu, kulturi i umetnosti), već je prikazivanje i zastupanje upisa onoga što se naziva 'subjektom' u multiformni *registar heteronomija*. Zato je primereniji govor o *savremenoj individui* nego o *savremenom subjektu*.

163. Savremena individua je: „...lebdeći prostor, bez dodataka, bez referenci, čista dostupnost,

prilagođena ubrzanju kombinacija, fluidnosti naših sistema (...) ovo novo 'ja' nakon 'kraja volje' korespondira 'sve više i više slučajnim individualnostima, ... kombinacijama aktivnosti i pasivnosti nemogućim do sada' čiji *lični identitet postaje problematičan*“.

164. Na primer, umetnici se kroz svoja autobiografska pisanja (*écriture*) suprotstavljaju trezvenoj i puritanskoj kritici zasnovanoj na diferenciranom i autonomnom čulnom ukusu ili aksiološkoj (normativnoj) pozicioniranosti kroz dramatičnu napetost privatnog i javnog, konceptualnog i uživalačkog, odnosno, pripovednog i teorijskog. Reč je o tekstualnoj produkciji teoretizovanog ili kao teoretizovanog narativa koji se ukazuje kao eksces ili subverzija u 'normalnom' i 'uobičajenom' govoru o umetnosti i umetniku unutar medijske masovne kulture. U autobiografskim tekstovima umetnika nema ni subjekta ni autorefleksije koju subjekt treba da izvede. Autobiografski tekstovi su proizvodnje reprezentacija (tekstualnih odnosa) unutar kulture. Reč je o *paradoksalnom žanru* koji na mestu subjekta/subjektivnosti izvodi priču koja nema 'jastvo' kao *jezgro*, drugim rečima, 'ja' je odsutno, na njegovo mesto su vizuelni, verbalni,

odnosno, medijski tekstualni efekti oponašanja prikazivanja subjekta/subjektivnosti. Njihova poenta nije u dolaženju do autentičnog autorefektovanog subjekta u umetnosti, što je eksplisitno modernistička pozicija, već do fragmentacije, montaže, konstruisanja, dekonstruisanja (slabljenja, relativizovanja, decentriranja, odlaganja i premeštanja) predstava subjekta i subjektivnosti u masovnom medijskom društvu. Njihovo interesovanje za prikazivanje subjekta i subjektivnosti nije povratak *modernom subjektu* nakon smrti subjekta, već interesovanje za načine na koje se koncepti, ideologije, ali i pojavnosti subjektivnosti konstruišu, dekonstruišu i rekonstruišu kroz medijsko prikazivanje. Reakcija protiv poststrukturalističke 'smrti autora' ili 'kraja subjekta' je uočljiva i u nostalgičnim sklonostima ka povratku stvarnosti, odnosno, nostalgičnim sklonostima ka univerzalnim kategorijama bivanja i iskustva u užasu pojedinačnosti (Cindy Sherman, slike simulakrumi mrtvih tela u raspadanju *Bez naziva #190*, 1989; fragmentirana tela u instalacijama Roberta Gobera *Bez naziva*, 1990; ili traumatični simulakrumi analnosti detinjstva u situacijama Mikea Kellya *Nostalgično prikazivanje nevinosti detinjstva*, 1990).

165. Sve to se, ipak, dešava na dramatičan način u kome se traumatično i zazorno (*abjection*) suočavaju. Zazorno (*abject*) je termin kojim se opisuje, po Juliji Kristevoj, nešto što je odvratno i odbačeno, ono što 'seče' samu materiju i vodi do užasavajućeg haosa koji je pre jezika i pre uređenog kosmosa.
166. Pojedini autori ga identifikuju sa *besformnim* (*informe* kod Bataillea), drugi autori negiraju vezu sa besformnim i Batailleovim strukturalnim strategijama materijalističkog čitanja kulture. U svakom simboličkom poretku *zazorno* se naslućuje kao nešto što izmiče simbolizaciji, što je užasno i preteće po svaki sistem ili svaku projektovanu celinu. Zazorno je preteće po pojedinačnu ljudsku egzistenciju. Ono je 'ono' što je odvratno, nepojmljivo, što je kao smrt, kao granica, a u patrijarhalnom društvu kao *žena*, kao ženske genitalije, kao nešto što treba preraditi, simbolizovati i time sakriti.
167. Zazorno je na izvestan jedva zamisliv način i moćno, i to u onoj meri u kojoj je, na primer, ženska 'moć' (genitalna, uživalačka, prokreacijska) potisnuta i otklonjena iz društvenog značenja i društvene vrednosti, mada uvek, ipak, deluje na njih... Zazorno je 'moćno' u onoj meri u

kojoj ženska moć (uživanja) stvara jedan neprikaziv, neizraziv i neiskaziv višak u jeziku i simboličkom, zapravo, u onoj meri u kojoj stvara mogućnost melanholije i uživanja/bivanja u perverznom (atmosfera neproduktivnog uživanja).

168. Po Kristevoj: „Zazorno je srodno perverziji. Osećaj zazornosti koji ćutim ukotvljen je u nadja. Zazorno je perverzno jer ne napušta i ne preuzima neku zabranu, pravilo ili zakon, nego ih izokreće, izvrće, iskrivljuje; služi se njima, koristi ih da bi ih lakše osporilo. Ubija u ime života: ono je napredni despot; živi služeći smrti: ono je genetičarski krijumčar; za svoje vlastito dobro ublažava patnju drugoga: ono je cinik (i psihoanalitičar); učvršćuje svoju narcističku moć hineći da razotkriva njene bezdane: ono je umjetnik koji umjetnosti pristupa kao 'poslu' ... Iskrivljenje je njegov najrašireniji, najočitiiji lik. Ono je socijalizirani lik zazornoga.”

169. S druge strane, zazorno je srodno i 'normalnoj' seksualnosti – jer, sledeći Freudovu zamisao 'poliformne perverzije' svaka seksualnost je perverzna, budući da se formira na tragovima promenljivih nagona. Zato je zazornost neizbežna, mada se maskira simboličkim situiranjima prirodnog i normalnog u postizanju privida

nezazornosti. U težnji umetnika ka narušavanju formalne organske celovitosti i konzistentnosti dela, odnosno, u težnji ka besformnom (*informe*), neka dela pokazuju *manjak* koji narušava identitet subjekta-umetnika, samog umetničkog dela i istorije umetnosti.

170. Ukazuje se na strah i užas, odnosno grozu, od onoga što *manjka* delu, ali i od onoga što je *skriveno* u delu i što je nadređeno delu kao nekakav neuhvatljivi višak koji izmiče, ispada, skriva se ili se uvlači. Zamisao *zazornog* je bliska zamisli *označitelja* kao onog što po post-strukturalističkom 'transgresizmu' ispada iz znaka. S druge strane, zamisao *zazornog* pokazuje kako se *meko pismo* ili *meki izraz* transformišu u 'dramatični glas' koji ne može da se iskaže i tu svoju nemoć iskazivanja multiplikuje kroz različite prakse prikazivanja. Kao da je 'jastvo' (*ja* od nekog ili od neke osobe) jedino moguće kao model ili trag koji kao da prikazuje patnju i mučninu i zazornost od samog sebe kao subjekta egzistencije/bihevioralnosti.

171. U skulpturama, performansima i ambijentima umetnika koji rade sa antiformalnim ili post-antiformalnim (Claude Cahun, Cy Twombly, Robert Morris, Richard Serra, Joseph Beuys,

Mario Merz, Lucas Samaras, Robert Mapplethorpe, Andreas Serrano, Cindy Sherman, John Miller, a možemo dodati i Nikola Pilipović, Marija Vauda, Željko Jerman, Vlasta Delimar, Tomislav Gotovac) pokazuje se efekat *zazornog* zajedno sa pokaznim efektom *označitelja* (indeksiranje potencijalnog ili obećavajućeg otvaranja same materije bez forme). Naslućuje se ili se nagoveštava besformno, čija se moć otkriva i efekti doživljavaju kroz telesni akt recepcije, ali koji se nikada doslovno ne vide.

172. Teoriju 'zazornog' i teoriju 'označitelja' razvijaju oni kritičari i teoretičari umetnosti (Rosalind Krauss, Hal Foster, Benjamin Buchloch, Denis Hollier, Yves-Alain Bois) koji žele da sprovedu kritiku modernističkog formalističkog izraza i da rekonstruišu istoriju modernizma u odnosu na kritične i rubne pristupe 'formi' kao brisanom materijalnom i strukturalnom *tragu* ljudske i umetničke egzistencije. To je pokušaj da se istorija grinbergijanskog modernizma zameni 'novim čitanjem' bitnih karakteristika modernizma u vremenu kada je modernizam postao *istorijski trag*. Traže se one karakteristike modernizma koje istupaju iz formalističko-reduktivističke ose koja se gradi od apstraktnog

ekspresionizma preko postslikarske apstrakcije do minimalne umetnosti. Pri tome, nije reč o povratku ekspresionizmu ili ekspresivnosti, već o upotrebi nadrelističkih batajevskih i psihoanalitičkih (od Jacquesa Lacana, Julije Kristeve do Judith Butler) strukturalnih modela interpretacije materijalnog koje je u procepu imaginarnog i simboličkog.

173. Na primer, Judith Butler modifikuje pojam 'zazorno', koji je preuzela od Julije Kristeve, da bi teoretizovala heteroseksualnost kao onaj princip koji pozicionira homoseksualnost u zazorno da bi konstituisala samu sebe. U tom smislu se zazorno vidi kao strukturalni princip pošto opisuje procese razlikovanja i identifikacije. S druge strane, 'zazornost' ne svodi 'razlike' i 'identitete' samo na sam jezik ili semiotički sistem. U zazorno su uključeni složeni materijalni (označiteljski i objektni) procesi prikazivanja identiteta i razlike. Dolazi do prikazivanja telesnih, psihičkih, bihevioralnih, komunikacijskih, seksualnih i političkih procesa.

174. U neokonceptualnoj umetnosti pitanja o zazornom postaju bitna: Barbara Kruger vizuelno i verbalno konceptualizuje atmosferu zazornosti u odnosu na razliku privatnog i javnog, Cindy

Sherman izvodi simulakrume (maskirana tela, asimetrična tela sa protezama, nelagodni prizori procesa truljenja hrane) koji se pojavljuju kao sama ogoljena i nametnuta 'zazornost'. Jenny Holzer izvodi tekstualne instalacije koje rade sa registrima fragmentiranih zazornosti u potrošačkom društvu. Jeff Koons izvodi medijske simulakrume spektakla (masovne zabave, uloge filmskog ili pop-muzičkog *stara*, ukusa adolescenata ili specifičnih društvenih slojeva u SAD) i ukazuje na zazorni obrt od prirodnog do hipererotizovanog tela.

175. Poseban problem potenciranja 'zazornosti' u umetnosti se vezuje za problem AIDS-a i homofobije. Na primer, karakteristična su fotografska dela Roberta Mapplethorpea, Andresa Serrana i Nan Goldin, kao i performansi i instalacije Mikea Kelleya, Paula McCarthyja, Franka B, Rona Atheya, odnosno instalacije *General Idee* ili Félix Gonzáleza-Torresa. Po Helen Molesworth AIDS postaje bitan problem umetničkog rada: „Izgleda da je AIDS jedan fantazmatski ekran. Mislim da krv ne može biti viđena bez zastora HIV-a. Činjenica je, danas, da to što krv, sperma i analnost izazivaju zazornost ima veze sa HIV-om.”

176. Ali, pitanje o AIDS-u u neokonceptualnoj umetnosti nije samo pitanje o individualnoj ili kolektivnoj pojavnosti neizlečive bolesti, već je pitanje o mikro- i makro- politici, odnosno, o društvenom situiranju identiteta, subjekta i, svakako, tela u bolesti, odnosno, o prikazivanju, provociranju, simuliranju, konceptualizovanju i decentriranju polja mikro- i makro-politike bolesti. Bolest se pokazuje u polju društvenih konstrukcija moći, nemoći, identiteta, psiholoških i psihodruštvenih motivacija i demotivacija, kolektivnog i individualnog straha, kolektivne euforije (homofobija).
177. 'Bolest' se tretira kao strukturalni fenomen društvene organizacije javnog i privatnog, odnosno, društvenog i antidruštvenog u odnosu na pojedinačno ljudsko telo i njegova društvena i kulturalna izvođenja unutar egzistencije, ali i u odnosu na oblike medijskog prikazivanja te ili mogućih egzistencija u procesu konstruisanja javne i privatne realnosti. Pri tome, mikro- i makro- politika bolesti se ne posmatraju kroz univerzalne interpretacije, već posredstvom lokalizovanih kultura, jer AIDS u SAD i AIDS u Africi nisu pojave istog karaktera u smislu društvenog i kulturalnog prikazivanja, odnosno, čak,

oblikovanja života. Drugim rečima, bolest, umiranje, smrt, zdravlje ili život imaju različite strukturalne identitete u organizaciji *javne sfere* ili *javnog društvenog diskursa* kroz politiku masovnih medija.

178. U tom smislu, prikazivanje *smrti* (simbola smrti, mrtvih tela, događaja umiranja, atmosfere bolesti i smrti) u fotografijama i grafikama Andyja Warhola (*Five Deaths* iz 1962-63. ili *Electric Chair*, 1967) ili fotografijama Serrana (*The Morgue*, 1992-95) ili dokumentarnim snimcima sa smrtničke postelje Hannah Wilke (*Intra-Venus*, 1992-93), ne prikazuje univerzalnu smrt *ljudskog bića*, već specifičnu kôdifikaciju smrti u specifičnom istorijskom i geografskom kontekstu, zapravo, prikazuju smrt na specifičnim lokacijama Amerike.
179. Ono što razlikuje konceptualnu umetnost kasnih 60-ih i ranih 70-ih od nekonceptualne umetnosti 80-ih i 90-ih godina XX veka nije samo pomak od elitističke poznomodernističke pozicije istorijske konceptualne umetnosti koja je na kritički način pristupala *velikim* pitanjima metaumetnosti, metalingvistike, metafilozofije i, svakako, metapolitike, već i radikalno preusmerenje od makro-politike na mikro-politiku.
180. To znači da je došlo do preusmerenja na

politiku manjinskih, marginalnih, decentriranih, neuporedivih ili necelovitih kultura, grupa ili procesa individualnog situiranja, odnosno, kultura koje ne konstituišu integralnu/globalnu sliku sveta. Ova pozicija je izvedena u onom smislu u kome su teoretičari Gilles Deleuze, Felix Guattari i Michel Foucault ukazali na pomak sa *individualnih suština* koje grade univerzalnog društvenog čoveka na pitanja 'manjinskog' i 'marginalnog', odnosno, na situacije aktiviranja manjinskih znanja i molekularnog bivanja (bolest, nestabilnost identiteta, želja, uživanje, zadovoljenje, raskoli, nedostaci, ispuštanja, potrošnja, razmena, komunikacija, neuspeh komunikacije, lučenje, nestajanje).

181. Pogledati, na primer, fotografije Nan Goldin *Gotscho kissing Gilles* (1993) koja prikazuje poljubac dva prijatelja od kojih je jedan umirući od AIDS-a, ili fotografija *Gilles' arm* (1993) koja prikazuje ruku umirućeg od AIDS-a, dok Franko B. u performansu *I Miss You* (2000) pušta da krv ističe preko njegovog apstrahovanog (obrijanog i prekrivenog belom šminkom) nagog tela ili Ron Athey realizuje alegorijske mističke slike sa sopstvenim izloženim nagim *queer telom* u delu *San Sebastian skinut sa krsta* (1997).

PITANJA O PRESTUPU ILI METAFIZICI *TRANSGRESIJE*

182. Reč 'transgresija' (lat. *transgressio*) znači: prestup, prekoračenje zakona ili naredbe, a u geološkom smislu: prodiranje mora u kopno i širenje na račun kopna.
183. Transgresijom se, u fenomenološko-estetičkom smislu, naziva prekoračenje koje karakteriše pravu umetnost, a to znači prekoračenje iz pragmatične i instrumentalne u onostranu sferu, drugim rečima, skok od trivijalnog ili svakodnevnog predmeta kulture u *izuzetni predmet umetnosti*. Transgresija označava ulazak u kvalitativno drukčije stanje bezpovesnosti, bezgraničnosti, odsutnosti, transcendentnosti, neiskazivosti, metafizičnosti, nedeljivosti ili bezinteresanosti, pošto je tek u takvom nekakvom stanju među ljudima *lišenim svake društvene i životno-pragmatične konkretizacije* (Mihail Bahtin, Jean-Paul Sartre) moguće *apsolutno ispravno razumevanje umetnosti*. Heidegger govori o

onom zaista pravom umetničkom delu, a drugi fenomenolozi o idealnom predmetu: „Da bismo našli bit umjetnosti što se zbilja nalazi u djelu potražimo zbiljsko djelo i zapitajmo djelo što i kako ono jest.”

184. U frejdovskoj psihoanalizi zamisao transgresije je, između ostalog, povezana sa potrebom za kaznom (*Strafbedürfnis*). Nagon za kaznom je unutrašnji zahtev koji je ishodište ponašanja nekih subjekata za koje je psihoanalitičko ispitivanje pokazalo da traže bolne ili ponižavajuće situacije i u njima nalaze zadovoljstvo (moralni mazohizam). Krajnja zajednička crta takvih ponašanja morala bi otkriti njihovu vezu s nagonom smrti. Freud objašnjava samokažnjavajuća ponašanja napetošću između posebno zahtevnog Nad-ja i Ja.

185. U lakanovskoj psihoanalizi iznosi se kontraverzna ideja da je jedina prava 'trans-gresija' sam *Zakon* koji se krši: „... najveća pustolovina, jedina prava pustolovina, pustolovina, koja prima sve ostale (zločinačke) pustolovine u malograđansku opreznost, jeste pustolovina civilizacije, pustolovina samog Zakona...” Po Lacanu najveća transgresija je najveće *ludilo*, besmislica, traumatični čin, zapravo, sam *Zakon* –

zapravo, *ludi Zakon*. Zato, *Zakon* u sebi udvaja: nepomirujući *Zakon* i *ludi Zakon*. Suprotnosti između Zakona i njegovih transgresija su u nekom smislu ponovljene unutar samog Zakona. *Zakon* nije *gola* pomirujuća sila koja se suprotstavlja transgresijama, već najveću transgresiju krije sam *Zakon*. Opštost Zakona deluje kao prava, radikalna negativnost u odnosu prema pojedinačnim transgresijama koje ga narušavaju. Najveći rušilac je univerzalna moć Zakona.

186. Avangardne transgresije su *otkloni* (subverzije, prekoračenja, prekidi, iskoraci, inovacije, eksperimenti, revolucije, ekscesi, destrukcije) u odnosu na dominantne vladajuće hijerarhije moći u umetnosti, kulturi i društvu. U avangardnim umetnostima kasnog XIX i ranog XX veka avangardne transgresije označavale su, najčešće, dva paralelna procesa: (1) kritiku, subverziju i prekid dominantne diskurzivne institucije estetičkog (vrednosti čulnog, recepcije), umetničkog (stvaranja umetničkog dela), egzistencijalnog (oblika ponašanja i funkcija umetnosti u istorijskom društvu i kulturi) i političkog (modela realizacije društvene ideologije kao strukture moći), i (2) projektovanje novog kao dominantne odrednice aktuelnosti (modernosti) ili budućnosti

(utopija, optimalna projekcija). Avangardni pre-
stup je, zato, istovremeno 'prethodnica' domi-
nantne modernističke kulture i njena imanentna
kritika i prevazilaženje u ime 'novog' (prethod-
nica) ili 'drugog' (imanentna kritika, autokriti-
ka, ukazivanje na drugu 'scenu').

187. Filozofiju transgresije uspostavio je, sasvim
briutalno, francuski mislilac i pisac Georges Ba-
taille. Ukazuju se dve, svojstvene, transgresije
diskursa razuma. Prva transgresija uvodi niže
elemente (plač, krik, tišina, omaške, mrlja mas-
tila). Druga transgresija ukazuje na više elemen-
te (provocira simbolički kôd iznutra, problema-
tizuje garante i legitimnosti smisla). Suočavaju-
ći ove dve transgresije provocira se i problema-
tizuje se procep (jaz, hijatus, distanca) između
visokog i niskog: „Vrlo tužno veče. Sanjao sam
zvezdano nebo pod mojim stopalima.”

188. Za Bataillea je transgresija jedno unutrašnje
iskustvo u kome individua, ili, u slučaju rituali-
zovanih transgresija kakva su kolektivna slavlja
(*la fête*) sama društva, premašuju granice racio-
nalnog, svakodnevnog ponašanja, vođenog pro-
fitom, produkcijom i samo-čuvanjem. U trans-
gresiji se moć zabrane ospoljava. Transgresija ko-
risti moć zabrane. U ovom smislu konstituisana

zamisao transgresije ulazi u strukturalističku
misao preobražavajući je u ekstatični i decentri-
rani diskurs. I, zato, transgresija rečnički (i post-
batajevski) jeste i: (a) subverzija, prekid, lom i
revolucija – doslovnost subverzije, prekida, lo-
ma i revolucije u individualnoj egzistenciji; (b)
parodija transgresije; (c) odsustvo značenja; (d)
materija bez metafizike (*bas matérialisme*); (e)
ekstaza i anarhija; (f) intervencija tela u tekstu
(*écriture corporelle*); (g) teorija potrebe za
manjkom/gubitkom, a ne teorija gubitka/manjka;
(h) klizanje (*glissement, sliding*); (i) opasnost
naspram sublimnog; (j) horizontalnost; (k) en-
tropija, (l) bez-izvornost; (m) arhitektura protiv
sebe same; (n) erotizam, (o) opozicija perverzije
i normalnosti, (p) funkcije interpretacije i *slepe*
tačke koju svaka interpretacija otkriva u svom
pokušaju izvođenja objašnjenja, (q) besformno
(*informe, formless*), (r) prolaznost, (s) otvoreno
delo, (t) trauma, (u) ulaz u projekt, (v) prekora-
čenje dimenzija tela, (z) relativna eliminaci-
ja simbola, metafore i alegorije i (ž) entropija
smisla.

189. Jacques Derrida sugerise da transgresija pra-
vila diskursa implicira transgresiju opšteg zako-
na, dok Roland Barthes ukazuje da transgresija

vrednosti, što je deklarirani princip erotizma, sadrži dopunu – možda čak i svoju osnovu – u tehničkoj transgresiji formi jezika.

190. Umetničke produkcije neokonceptualizma, na primer Barbare Kruger, Cindy Sherman, Richarda Princea, Jeffa Koonsa, Laurie Simmons, Mikea Kelleya ili Paula McCarthyja, nisu destruktivne, subverzivne ili kritičke kao avangardne ili neoavangardne procedure, već su transgresivne. One nisu destruktivne, subverzivne ili kritičke, pošto se ne suprotstavljaju sistemu umetnosti, kulture ili društva, ali i zato što preuzimaju karakteristične, dominantne i pragmatične postupke samog sistema pokazujući ga kao sam vladajući Zakon, a to znači kao *poludeli* ili *ludi Zakon* u lakanovskom smislu. Drugim rečima, u istorijskoj konceptualnoj umetnosti su se produkovali diskursi koji su bili izvan *normalnog* i *uobičajenog* diskursa i metajezika umetnosti i kulture. U neokonceptualnoj umetnosti se preuzimaju diskursi dominantnog diskursa i metajezika umetnosti i kulture, pa se, zatim, podvrgavaju decentriranju, relativizaciji, fragmentaciji, parodizaciji, ciničkom izvođenju, dekonstruisanju itd.

191. Na primer, Marcel Pleynet je sasvim precizno

opisao to novo stanje ili stadijum transgresije: u naše vreme, nema više transgresije, nema više subverzije, nema više prekida, samo parodija transgresije, parodija subverzije, simulakrum, ponavljanje prekida. Avangardni prevratnički gest je zamenjen parodijskim ili, još dramatičnije, ohlađenim i otuđenim arbitrarnim premeštanjem/upisivanjem mogućnosti suočenja sa Zakonom. Barbara Kruger uzima prepoznatljivi i vladajući jezik reklama i grafičkog dizajna da bi pokazala kako *sistem* proizvodi želju za dobri-
rima (proizvodima, vrednostima, idealima). Cindy Sherman ulazi u procedure relativizovanja odnosa javne medijski kodifikovane predstave (*representation*) i samog društvenog realnog kroz pokretanje simulakruma. Richard Prince, Jeff Koons, Nan Goldin ili Laurie Simmons rade sa relativnim odnosima ljudske istine, gotovo parafrizirajući lakanovce da je jedina prava ljudska istina 'laž', odnosno, konstrukcija simboličkog poretka, iznad, ispod i izvan Realnog, koji se prihvata za istinu ili kriterijum istine. Mike Kelley ili Paul McCarthy ukazuju na relativne odnose identiteta u odnosu na 'normalno' ili 'uobičajeno' društveno kôdiranje, zapravo, na mogućnost neodređene, zazorne i decentrirane identifikacije.

192. Postupci umetnika su diseminacijski (*dissémination*), a to znači zasnovani na rasejavanju, rasipanju ili raštrkavanju značenja, vrednosti i identiteta unutar poznog kapitalizma i njegovog polja proizvodnje, razmene i potrošnje simboličkog i imaginarnog.

PITANJA O OPTIČKOM NESVESNOM

193. Dela neokonceptualne umetnosti su medijski (tehnološki, telesni, ideološki) modusi pokretanja i zastupanja *optičkog nesvesnog*. Rosalind E. Krauss je izvela zamisao *optičkog nesvesnog* analogno Jamesonovom pojmu 'političkog nesvesnog'. *Optičko nesvesno* je naziv za sličnost između strukturiranja optičkog/vizuelnog i strukturiranja nesvesnog. Ona polazi od teza Jacquesa Lacana iz teorijske psihoanalize i teza Fredrica Jamesona iz neomarksističke teorije kulture i društva.
194. Po Lacanu *nesvesno je strukturirano kao jezik* i postoji pre nego što je subjekt prešao njegov prag.
195. Po Jamesonu 'političko nesvesno' je određeno dinamikom čina interpretacije kojim se uzima za polaznu pretpostavku da čitalac, slušalac ili gledalac nikada nema tekst neposredno pred sobom u svojoj njegovoj svežini, kao stvar po sebi. Tekstovi gotovo uvek izlaze pred

čitaoca, gledaoca ili slušaoca kao nešto već pročitano. Oni se primaju kroz nataložene slojeve ranijih interpretacija i kroz nataložene čitalačke navike i kategorije koje su razvijene iz tih nasleđenih interpretativnih tradicija.

196. Rosalind Krauss je sprovedla kritiku visokomodernističkog i formalističkog grinbergovskog (Clement Greenberg) i fridovskog (Michael Fried) pristupa koji je u vizuelnim formama, pre svega, slikarstva otkrivao iskustveno-čulne univerzalne i bezinteresne estetske kvalitete. Po njoj modernizam jeste ideologija, diskurzivno polje čiji pripadnici veruju da umetnost može da stoji sama-autonomno, samo-verifikujući. To polje jeste strukturirano i organizovano tako da omogućava istovremeno i samoidentifikacije pripadnika modernizma i napade na takve identifikacije, na primer, konfrontacije između kubista (modernista slikara u domenu kritičnog estetskog koje postaje novo estetsko /lepo/) i dadaista (ekscenčnih autora antiestetskog i antiu-metničkog u okvirima modernizma).

197. U uobičajenom smislu reči dominantna modernistička vizuelnost ne želi ništa drugo do da ispolji razum, racionalizaciju, kôdifikaciju, apstraktnost, ozakonjenost. Nasuprot tome, optičko

nesvesno je dimenzija neprozirnosti, ponavljanja i vremena. Ono će na jasnoj i prozirnoj modernističkoj racionalistički orijentisanoj logici postaviti pitanja o detaljima, ono će raskopčati celovitost i homogenost modernizma i refigurisati ga na druge načine. Kraussova pokazuje da su modernističke koncepcije i idealizacije *čisto optičkog* podložne dejstvu fikcionalizacije, a to znači da su podložne dejstvu značenjskog posredovanja. To se dešava pošto telesno uvek ulazi u vizuelno.

198. Veza telesnog i vizuelnog u interpretaciji otkriva značenja koja se mogu interpretirati kao učinci strukturacije nesvesnog. Odnosi vidljivog i nevidljivog, vidljivog ali neviđenog, i nevidljivog koje se oblikuje u vizuelnom, postavljaju 'vidljivo' kao uzorak u kojem se može prepoznati nesvesno, zapravo, optičko nesvesno. Time se ukazuje na složenost nesvesnog kao interpretacije koja se suprotstavlja dominantnoj ideologiji modernizma. Drugim rečima, idealizovano i formalno *celo* modernizma u svom istorijskom i teorijskom smislu pokazuje svoje neravnine, nprslinje, protivurečnosti i iskliznuća. Kako u savremenoj kulturi nije moguć direktni pristup ni prirodi ni transcendentnom, verovatno to nije

moguće ni u jednoj kulturi: mada se često upravo tvrdi suprotno, transcendentno je uvek posredovano kroz medijski tehnološki prostor iluzionističkog (softverskog) pokretanja ulančavanja fragmenata tela bez porekla i bez cilja (fluks, kretanje, brzina).

199. Materijalni poredak ili medijska organizacija informacija su osnova na kojoj se grade metaforične, alegorijske i simboličke predstave. Karakteristične su realizacije: (1) koje *prikazuju prikazivanje (mimesis mimesisa)*, na primer, posredstvom ekrana ili druge postojeće slike (mimesis projektovane ekranske slike) – fotografije Laurie Simmons, objekti i instalacije sa fotografijama Barbare Bloom, fotografije lutke-kiborga Cindy Sherman, i (2) koje prostor uređuju u *semantički gust ambijent scene* (naglašen scenografski pristup prostoru), na primer, instalacije i ambijenti Haima Steinbacha, Roberta Longa, Barbare Kruger, Roberta Gobera.

200. Instalacije-ambijenti-scene su prostori na kojima nema događaja, događaj (metaforički, alegorijski ili simbolički) tek treba da se dogodi ili se već dogodio na drugom mestu (doslovna realizacija *poststrukturalističkog prestupa /transgresije/*: trag kao brisanje traga, upis kao

proizvodnja manjka, višak kao iluzija gubitka). Odsutnost događaja i njegova simbolička nagoveštenost ambijentalnom strukturom su izraz ili predstava udaljenog i spoljašnjeg transcendentnog. Transcendentno jeste spoljašnje i zato, u ovom slučaju, jeste mašinski efekat (efekat rada medija i medijskih institucija). Transcendentno je posredni efekat medijskog učinka. Transcendentno i tehnološko nisu u suprotnosti, već u fikcionalizovanom spoju flukseva (protoka, brzine, premeštanja, odvajanja, potrošnje).

PITANJA O HIBRIDNIM TEORIJAMA I RODU (*GENDER*)

201. Termin hibridno vodi poreklo iz diskursa biologije. Hibridno ukazuje na nastajanje novih ili drugačijih bioloških vrsta ukrštanjem različitih biljnih i životinjskih vrsta. Termin se sa negativnim značenjima javlja u devetnaestovekovnim diskursima rasizma gde najčešće označava neželjeno mešanje ljudskih rasa, a kasnije i mešanje različitih etničkih individuuma i skupina. Termin je primenjen na različite interdisciplinarnе razvoje humanističkih i društvenih nauka, odnosno, teorijskih delatnosti tokom XX veka.
202. Na primer, u umetnosti, sasvim grubo govoreći, visoki zapadni modernizam bio je zasnovan kao kritika i eliminacija hibridnosti u umetnostima i kulturi težnjom ka bitnoj (fundamentalnoj) *ontologizaciji*, na primer, *jednorodnosti* umetničkog medija i dela, odnosno, na *jednorodnosti estetičke i čulne zatvorenosti* pojedinih umetničkih disciplina.

203. Nasuprot dominantnom i hegemonom modernizmu, avangarde od dade iz kasnih desetih godina do fluksusovskih intermedijskih produkcija ranih šezdesetih godina i telkelovskih intertekstualnih praksi druge polovine šezdesetih godina težile su nekonzistentnosti, necelovitosti i, svakako, hibridnosti u estetskom, umetničkom, kulturalnom i političkom smislu.
204. Termin hibridnost se pojavljuje prema i sa konkurentskim terminima, kao što su: sinkretizam, pluralnost, heterogenost, eklekticizam itd.
205. Sinkretizam označava najniži stupanj eklekticizma, a to znači celinu koja nastaje spajanjem ili sjedinjavanjem dveju suprotnih, ponekad i suprotstavljenih, strana, stranaka, mogućnosti, pojavnosti ili datosti.
206. Pluralnost označava množinu/mnogostrukost koja opstoji, mada nadilazi 'jedno' ili 'dva', pa time sebe pokazuje kao odnos mnogostrukih razlika ili neuporedivosti koje su tu i sada (tamo i tada) u nekakvom nekonfliktnom ili konfliktnom odnosu nerazrešenosti. Pluralnost ukazuje na zamisao heterogenosti.
207. Liotarovski rečeno, globalni pluralizam današnjeg sveta potvrđuju lokalni totalitarizmi.
208. Heterogenost označava 'nešto' (jedno ili celo)

koje je sačinjeno od razlikujućih konstituenata ili odnosa koji su u podnošljivom ili opstajućem odnosu.

209. Ekлекcizam je, pak, strategija sa mnogobrojnim taktikama koje omogućavaju postojanje, pojavljivanje, predočavanje ili zastupanje hibridnog, sinkretičkog, pluralnog ili heterogenog. Eklektično znači preuzeto od drugog, ono što je zasnovano na uzimanju, premeštanju i preuzimanju.

210. Koncept 'hibridne teorije' može značiti teorije koje nastaju: u kulturalnim anarhičnim ili, tek, haotičnim mešanjima ili premeštanjima diskursa i kriterijuma tumačenja i interpretiranja bez poštovanja tradicionalnih (istorijskih, kulturalnih) granica; ili posredstvom transgresija kojima se iz jednog *normalnog*, kanonskog ili dominantnog diskursa prelazi u drugi, ali i obratno, te kritikom ili autokritikom važećih, odnosno, sopstvenih hegemonija i uticaja kao ponuđenih samorazumljivih i kao celovitih horizonata očekivanja.

211. Kada uvodim zamisao hibridne platforme i hibridne teorije mislim na situaciju u kojoj sopstvena polazišta ne vidim kao disciplinarno jednoznačno situirana, na primer, u filozofiji,

estetici ili studijama kulture. Već, polazišta prepoznajem u neodređenom, otvorenom i promenljivoj prostoru/vremenu kretanja i reagovanja na nekoherentne stimuluse aktuelnih teorija i umetnosti.

212. Hibridne teorije su izvan-disciplinarne teorije koje u poljima spoljašnjim važećim, stabilnim i zatvorenim disciplinama uspostavljaju kritičku platformu razmene ili tumačenja onoga što u konstituisanju disciplina biva zanemareno, aproksimirano, idealizovano ili, čak, cenzurisano u ime suštinske posebnosti, tj. fundiranosti matične discipline. Jedna od radnih polaznih interpretacija hibridne teorije može biti ona koja ukazuje da se hibridne teorije ne formiraju oko konzistentne metode uspostavljene u definisanoj i institucionalno oblikovanoj teorijskoj ili naučnoj disciplini, već oko izvođenja otvorene ili interaktivne platforme koja prati razlike i razluke odnosa teorije i umetnosti.

213. Hibridne teorije su *kritičke* jer se izvode analizom i auto-analizom problema pozicioniranog i, često, teorijom konstruisanog objekta izučavanja i njegovih odnosa sa pretpostavljenim problemskim subjektima izučavanja.

214. Hibridne teorije mogu zadobijati različite

moduse kritičkog rada: od realističkog i materijalističkog kriticisma preko kulturološkog kriticisma do, zaista, hibridnih potencijalnosti dekonstrukcije kao demonstrativnog preuzimanja uloge kritikovanog u njenom decentriranju ili hibridnih potencijalnosti zavođenja, tj. interpretativnog predočavanja privlačenja između objekta i subjekta u polju njihovih konstruktivnih i dekonstruktivnih potencijalnosti.

215. Ako se povežu epistemološke mogućnosti kritičnog i kritičkog rada unutar hibridnih teorija moguće je izvesti koncept transfigurativnosti kao koncept interpretativno kritičnog i kritičkog kretanja i indeksiranja, odnosno, re-mapiranja u aktuelnim ili brisanim ili potencijalnim teorijskim prostorima. Ovde se re-mapiranje može razumeti i kao re-semantizacija.

216. U tom smislu, hibridne teorije nisu anti-ontološke u smislu radikalnog tekstološkog anti-esencijalizma i teorijskog konstruktivizma, već 'ontološka pitanja' postavljanju ukazivanjem na prezentovanje i tumačenje i u sinhronijskom i u dijahronijskom smislu različitih polazišta sa uračunavanjem kriznih konfliktnosti i kontradikcija 'prodora' onoga što je vantekstualno, tj. spoljašnje jeziku.

217. Hibridne teorije su spremne da se suoče sa pitanjima o *Cunamiju*. A to znači da su spremne da pređu sa pitanja o 'prikazivanju' na pitanja o 'događaju': sa pitanja o jeziku na pitanja o mašini.

218. Ako je tako, tada se u hibridnim teorijama roda pažnja obrće sa centriranja vanjezičkog biološkog identiteta kao sigurnog i neupitnog kriterijuma razmišljanja i tumačenja na načine na koje se biološki identiteti izvode kao kriterijumi 'normalne' ili 'normativne' identifikacije, a to znači na koji način, u metafizičkom smislu, *bilo šta postoji* u ljudskim mikro- ili makrodruštvenim praksama na način prepoznatljivosti. Ili, na koji način se uspostavljaju politike (strategije za primenu) tumačenja 'identiteta' kao invarijantnog (zatečenog, ontologiziranog) ili kao varijantnog (primenljivog, izvodljivog).

219. Problem za interpretativnu hibridnu teoriju roda i, svakako, istoriju umetnosti započinje tamo gde se ukazuje da stvari, najčešće, nisu onakve kakve na prvi pogled izgledaju. Izgled slike koja učestvuje u izvođenju pojedinačnog rodnog identiteta (zadobijanju vidljivosti rodnog identiteta) nije jednostavno dat.

220. Slika se događa i svojim mnogostrukim inverznim re-semantizacijama ili vizuelnim re-identifikacijama, odnosno, transfiguracijama vizuelnosti u odnosu na ono što se da videti nekim idealnim nevinim okom. Zato se može reći da vizuelno prikazivanje rodni identiteta jeste hibridni niz re-vizuelizacija i re-semantizacija ili prekrivanja koje rod treba da učini vidljivim. Akumulacija roda postaje vidljiva kroz umetnost.

221. Između optičkog (onog nezavisnog od subjekta u vizuelnosti) i vizuelnog (onog koje formira subjekta u njegovoj strukturaciji da bi bio subjekt), na razlici optičkog i vizuelnog, pojavljuje se dejstvo nesvesnog kao poretka označitelja koji anticipiraju i time čine mogućim vizuelne i diskurzivne identifikacije koje su na prvi pogled drugačije ili skrivene ili cenzurisane, ili se neočekivano pojavljuju kada se poremeti režim ponude za gledanja i, zatim, čitanja i interpretiranja slike.

222. Slika nije nezavisna od onog van-slikovnog ili van-teksta, ali to van-slike ili van-teksta nije dato samo posredstvom ogledalnog ili, čak, mimetičkog odslikavanja onoga ispred ili izvan slike, već i složenim postupkom situiranja slike

kao instrumenta izvođenja normativnog sinhronijskog i dijahronijskog društvenog kojim se situiraju odnosi onog u slici i onog izvan slike.

223. Zato, u slikarstvu i nalazimo toliko infantilnih prizora koji pokazuju i kroz pokazivanje dolaze do značenja za 'nešto drugo' od onoga što je pokazano da bi videli. Reč je o optičkom koje postajući vizuelno investira mogućnosti da pokaže ili zastupa to drugo od vidljivog, to što nam remeti razumevanje i doživljaj.

224. Preobražaj optičkog u vizuelno je *označiteljska praksa*.

225. Jedna od temeljnih cenzura u zapadnoj civilizaciji posle 'pada Rimskog carstva' je potiskivanje konstitutivne izvedbene uloge homoseksualnosti u uspostavljanju dominantnog heteroseksualnog regulativnog modela društvene strukturalne identiteta u društvenoj zajednici, odnosno, u sledećem koraku cenzura i redukcija hibridnog predočavanja razlikujućih i razlučujućih rodni identiteta u ime homogene i heterogene heteroseksualnosti i njoj marginalne homoseksualnosti.

226. Iz hibridnih teorija se izvode kritične inverzije da bi se pokazalo da su i heteroseksualnost i homoseksualnost hibridne formacije i funkcije

prikazivanja i zastupanja društvenog ponašanja koje se ne može svesti na kanonizujuće uzorke i njihove paradigatske meta-modele. U veliku priču uvek prodire označitelj (Lacan) – alegorijski govoreći *Cunami* prekida kontinuitet skrivanja društvene materijalnosti.

227. Kao što postoje sasvim različiti heteroseksualni identiteti i njihove predstave, tako postoje i različiti homoseksualni identiteti i njihove predstave, a izvođenje vizuelnog zastupanja ili postavljanja rodnog identiteta se često realizuje međusobnim i time konstitutivnim preuzimanjima vidljivih uzoraka iz hetero- ili homo-ikono grafije.

228. Kada se na terenu body art autoerotizacije pojavljuje žena-umetnica (Gina Pane, Lynda Benglis, Carolee Schneemann) ona ima ozbiljni problem koji nadilazi očiglednost i pokaznost događaja samog tela na mestu vizuelnog umetničkog dela. Njena usmerenost na sopstveno telo nema univerzalnu pokaznu (umetničku, egzibicionističku, političku) situiranost i sigurnost muškarca-umetnika (Bruce Nauman, Vito Acconci).

229. Umetnica je usmerenjem na pokaznost sopstvenog tela suočena sa pitanjem zašto? kako? ko? itd. Ona kao da mora ponuditi ili

konstruisati narativ koji će legitimisati njenu akciju/čin, jer nema iza ili oko sebe *veliki jezik* identifikacije ili prava na transgresiju koja dominira kulturalnim i umetničkim značenjima i vrednostima. Oko nje su fragmentarni tragovi malih ili ličnih ili privatnih narativa koje treba povezati s telesnim činom.

230. Body art umetnica Gina Pane ponavljanjem imaginarne i, sekundarno, simboličke prezentacije sadomazohističkog čina 'na' i 'ka' sebi izvodi stvarnu ili, pre, fikcionalnu rekonstrukciju ili re-semanticizaciju čina kastracije. Ona kao da ponavlja prvobitno razdvajanje žene iz muškog tela činom simulacije kastracije (*žena je kastrirani muškarac*) i prezentovanja traumatične neizdržljivosti toga *biti ženom*. Ona je realizovala akciju zasecanja lica žiletom, *Le Lait Chaud*, 1972.

231. Poći ću od jednog kontroverznog pitanja: na koji način se skriva ili cenzuriše predočavanje muške homoseksualnosti u izvođenju ratnih i herojskih slika (predstave bitke, rata, telesne borbe između dva ili više muškarca, pokazano izuzetno herojsko muško telo)? Pitanje na koji se način homoerotizam 'ratnika' (Diego Velasquez, *Marte dio della guerra*, 1640, Jacques-

Louis David, *Leonida alle Termopili*, 1814. ili Joseph Thorak, *Drugarstvo*, 1970) vizuelno skriva predočavanjem, a to znači i sugerisanjem javnih i normiranih konotacija maskuline heteroseksualne kulture? Jer, dovesti u pitanje heteroseksualni *kod ratnika* znači problematizovati temelje heteroseksualne strukturalizacije političkog muškog identiteta unutar zapadne civilizacije nakon pada Rimskog carstva.

232. Odnosno, šta slavne neoklasične slike sa scenama 'nasilja' i 'silovanja' žena, na primer, Pousinova i Jacques-Louis Davidova slikarska dela *Otmica (ili) silovanje Sabinjanki* (iz 1636-37. i 1799) mogu pokazati? Kako one istovremeno nude rutinu heteroseksualnosti i transgresiju izvan heteroseksualnosti u odnosu na predočavanje heteroseksualnog i homoseksualnog identifikovanja prikazanog 'čina'?

233. Ako se slika gleda interpretativnim naočari-ma 'rutine' tada te slike muškog nasilja nad ženama prikazuju konstrukte heteroseksualnog društva sa dominantnim konstitutivnim ulogama muškarca kao posednika moći i instrumenata moći uživanja, zapravo, ženskog tela kao objekta koji treba imati da bi se uživalo.

234. Žensko telo je vrednost (materijalna u smislu ekonomskog poseda/posedovanja i materijalna u smislu libidalne vrednosti) oko koga se bore muškarci. Ali, ako se slika gleda i interpretira na osnovu kriterijuma identifikovanja homoseksualnog identiteta rata i ratnika, tada se kolektivna otmica/silovanje može videti kao homoseksualna identifikacija muškaraca nad posedom/posedovanjem ženskih tela kao objekata kolektivne identifikacije muškarca (neka vrsta lakanovskog 'objekta malo a' /*petit a*/ oko koga se gradi fantazmatsko *bratstvo*).

235. Ali, makro ili mikro grupa muškaraca u ratu izvan kontakta sa ženama (cinik bi rekao da je žena prisutna jedino kao pismo *lettres/écriture*) gradi složene među-muške odnose i procese subjektivizacije koje ratno slikarstvo prikriva/otkriva kroz mitologizaciju muškosti, muške izuzetnosti, prijateljstva, saučesništva, sapatništva, pa i ljubavi.

236. Na primer, najveći broj slika koje prikazuju seksualni, erotski ili emocionalni odnos dve žene u zapadnoj istoriji slikarstva do poznog modernizma naslikali su muškarci. Možemo pratiti primere muškog prikazivanja lezbejskog seksualnog/erotskog ili bihevioralnog odnosa od

rimskog fresko slikarstva preko rokoka, realizma i simbolizma do slikarstva novog objektivizma i individualnih erotskih modernističkih mitologija. Ove slike više pokazuju izvođenje uloge vizuelne predočivosti među-ženskog erotskog odnosa u građenju muškog-dominantno heteroseksualnog konstruisanja želje za ženskim telima i transgresijom zapadne monogamnosti, nego o unutar-lezbejskom strukturiranju seksualnog odnosa ili emocionalnosti u svakodnevici žena. Zato, ove slike pokazuju na koji način prikazivanje ženske homoseksualnosti učestvuje u građenju heteroseksualnog muškog identiteta i njegove 'normiranosti' i očekivane ili neočekivane 'transgresivnosti' u vizuelnom uživanju. Ove slike vode ka pozicioniranju odnosa muškog pogleda i ženskog, pa i lezbejskog tela postavljeno za muški pogled.

237. Avangardni i lezbejski identitet Claude Cahun je u odnosu sa francuskim i jevrejskim identitetima koji nisu bili nekonfliktni u periodu pred Drugi svetski rat. Njene fotografije se mogu razumeti i kao odbrambeni mehanizmi prenošenja konfliktne svakodnevice u fikcionalni svet maskiranja i poziranja za snimanje kojim se aktuelnost odlaže i premešta. Ali, njene

fotografije su i identifikacioni vizuelni modeli za nju koja je morala da pronađe i izvede to drugo vizuelno 'ja' naspram kanona prikazivanja ženskog izgleda.

238. Queer je pojam koji primarno označava neuobičajeno, nekonvencionalno, ekscentrično, nasrano ili drugačije seksualno, erotsko ili rodno ponašanje. U savremenoj teoriji kulture i, posebno, roda pojam *queer* zbirno označava različite neuobičajene načine seksualnog ponašanja i nekonvencionalizirane identitete: muški homoseksualni (gay), ženski homoseksualni (lezbejski), biseksualni, trans-seksualni, mazohistički, sadistički, sadomazohistički, egzibicionistički, fetišistički, sodomijski i cyber-protetički. Koncept *queera* se ne definiše ontološki determinisanim opozicijama: uobičajeno-neuobičajeno, prvo-drugo, dominantno-marginalno ili heteroseksualno-homoseksualno. Ukazuje se na pluralnosti, prisutnosti i ravnopravnosti različitih, najčešće nestabilnih i relativnih rodni identiteta i seksualnih ponašanja u povesnim i savremenim zapadnim društvima. Koncept queer, paradoksalno, označava i 'seksualno disidentstvo' (neuklapanje u čvrste rodne identifikacione modele heteroseksualnosti i homoseksualnosti) i

'seksualni pluralizam' ili 'poliseksualnost' kao model demokratizacije izvođenja rodnihi identiteta kao javnih društvenih praksi

239. Queer je politički pojam kada se re-definiše kao hibridno teorijsko i aktivističko decentriranje zapadne centriranosti svakog identiteta. Strategije i taktike Queera su anti-ontološke, pri čemu *ontologiju* treba razumeti kao politiku i ideologiju identifikacije događaja postajanja belcem, crncem, te srbinom, kinezom, te muškarcem, ženom, te mladim, starim, te zdravim, bolesnim, te...

240. Heteroseksualni identitet je dominantan i hegemon istorijski društveni i kulturalni identitet zapadne civilizacije koji se politički i metafizički postavlja kao izvorni u odnosu na druge identitete (rasni, etnički, nacionalni, klasni, profesionalni, kulturalni). Heteroseksualni identitet se često prikazuje kao konzistentni i homogeni identitet, premda se najčešće radi o hibridnom polju identifikacija temeljnih rodnihi razlika koje nisu konačne i invarijantne.

241. Teorije heteroseksualnog identiteta se kroz istoriju razvijaju kao ontološki centrirane teorije o prirodnoj razlici, gde se u platonovskom smislu prelazi sa logike 'jednog' na logiku 'dva'. Za

osnovu heteroseksualnog identiteta se uzima pretpostavljena 'sama biološka' identifikacija oplodnje i iz nje izvedeni univerzalni, a time metafizički centriran, model heteroseksualnih bihevioralnih odnosa i organizacije svakodnevnog života u zapadnim društvima. Heteroseksualna interpretacija izraza emocija ili prikaza sveta, tela ili ljudskog društva je jedan od dominantnih kanona zapadne umetnosti u odnosu na koji se prepoznaju i drugi kriteriji, na primer, kriteriji homoseksualnog kao marginalnog izražavanja i prikazivanja.

242. Heteroseksualni kriterijum interpretacije izražavanja i prikazivanja u zapadnoj umetnosti je dominantno kriterijum izveden na mestu ili s mesta dominantnog muškog identiteta (Masaccio *Isterivanje Adama i Eve iz Raja* /1427/, Jan van Eyck *Portret Arnolfinijevih* /1434/, Giorgione *Oluja* /oko 1505/, Rubens *Vrt ljubavi* /1638/, Rembrandt *Jevrejska mlada* /1666/, Velásquez *Las Meninas* /1656/, Le Nain *Seljačka porodica* /oko 1640/, Gainsborough *Robert Andrews i njegova žena* /oko 1748-50/, Courbet *L'Origine du monde* /1866/, Manet *Doručak na travi* /1863/, Degas *Čaša apsinta* /1876/, Madox Brown *Poslednji pogled na Englesku* /1852-55/,

Kirchner *Autoportret sa modelom* /1907/, Picasso *Život* /1903/, Fischel Eric Fischl, *Andy i Christine* /2004/, Koons *Cicciolina with Jeff Koons in his Ilona on top – Rose Background* /1990/, premda postoje, marginalni u odnosu na muški, primeri izvođenja ženskog heteroseksualnog identiteta izražavanja i prikazivanja (Sofonisba Anguissola *Arthemisia Gentileschi Judith Beheading Holofernes* /1620/, Elisabetta Sirani *The Holy Family with St. Elizabeth and St. John the Baptist* /XVII vek/, Judith Leyster *A Boy and a Girl with a Cat and an Eel* /oko 1635/, Rebecca Solomon *Guvernante* /1854/, Mary Cassatt *Kupka* /1891-92/, Gabriele Münter *Kandinsky and Erma Bossi, After Dinner* /1912/, Vera Mukhina, *Fabrički radnik i devojka sa kolhoza* /1937/, Louise Borgeouis *Janus u kožnom žaketu* /1968/, Marina Abramović i Ulay *Uzdah i izdah* /1978/).

243. Drugim rečima, u pitanju je prikazivanje efekta biopolitičkih tehnologija i njihovog prenošenja iz dominantne rodne grupe u druge društvene identifikacione grupe.

244. Biopolitikom se u fukoovskom smislu nazivaju društvene tehnike kontrole, disciplinovanja i, svakako, regulacije ljudskog tela u kapitalističkim društvima.

PITANJA O UMETNOSTI U TRANZICIJSKIM KULTURALNIM PRAKSAMA

245. Ako se postmoderne kulture poznog kapitalizma, od Zapadne Evrope i SAD do Australije i Japana, identifikuju kao kulture *prvog sveta*, a nekadašnje kolonizovane kulture Afrike, Azije i Južne Amerike kao kulture *trećeg sveta*, tada se društva (države, kulture) koje su bile identifikovane kao društva realnog socijalizma mogu nazvati *drugim svetom*. Zamisao 'drugog sveta' je veoma otvoren i heterogen koncept koji od kulture do kulture (od države do države) ima sasvim različite realizacije.

246. Nakon uspostavljanja revolucionarne vlasti i nakon revolucionarne partijske diktature neposredno posle Drugog svetskog rata i tokom pedesetih godina, u svim realsocijalističkim društvima dolazi do perioda preobražaja revolucionarne partijske vlasti u birokratsku i tehnokratsku organizaciju društva pod okriljem liberalizovane

i birokratizovane partijske elite. Najgrublje govoreći, bez obzira na pojedinačne razlike, pozni socijalizam od SSSR-a do Jugoslavije određuje slabljenje državnog i partijskog centralizma. Tehnobirokratske institucije poznog realsocijalizma su tokom osamdesetih godina XX veka bile znatno liberalizovane i pre-usmerene ka reformisanju realsocijalističkih društava u smeru zapadnog liberalizma ili nacionalnih demokratija.

247. Nakon pada Berlinskog zida i sloma Varšavskog bloka, u istočnoj i srednjoj Evropi, dolazi do uspostavljanja takozvanog postsocijalističkog ili tranzicijskog perioda. Izuzetak je, svakako, SFRJ čiji tranzicijski period započinje raspadom federativne države i brojnim građanskim ratovima. Svi ovi procesi se mogu posmatrati kao 'entropijski' u odnosu na ponuđene paradigme i ideale ili ciljne tačke realnog socijalizma, ali i kao entropijski u odnosu na integritet ekonomsko-političkog sistema.

248. U entropijskom poznom socijalizmu kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih i raslojavajućem postsocijalizmu kasnih osamdesetih i devedesetih godina XX veka nastaju različite i suprotstavljene koncepcije *visoke umetnosti*: (a) nacionalrealizam, (b) kao zapadni postmodernizam,

(c) modernizam posle postmodernizma, (d) ka *simptomu* orijentisana politička umetnost; (e) medijska umetnost u funkciji kulture itd.

249. U pitanju je mnoštvo, umnožavanje strategija/taktika i njima odgovarajućih pozicioniranja u odnosu na funkcije umetnosti. U pitanju je umnožavanje mogućnosti, metastaza mogućnosti, nekakva šizofrena mapa istovremenih neuporednih oblika izražavanja, stvaranja i produkcija umetnosti. Ali, ipak, pogledajmo sheme i primere!

250. Nacionalrealizmom, grubo i metaforično, nazivaju se umetničke produkcije koje *tradicionalnim* sredstvima izražavanja i prikazivanja (figurativno štafelajno slikarstvo, slikarstvo prizora, monumetnalna skulptura, arhitektura nacionalnih stilova, tradicijski etnički centrirani folklorizmi i različite naive) obnavljaju 'stilove' prošlosti (nacionalni stil, folklorni stil, rana građanska umetnost, devetnaestovekovni romantizam i, ređe, buržoaski realizam) i reaktuelizuju ih kao strategije antikomunističke, antimodernističke i antizapadne, u smislu antievropske i antiameričke, umetnosti.

251. Postavljaju se pitanja o obnovi nacionalnog i religioznog *bića* unutar postsocijalističkog

društva kao antikomunističkog i antikapitalističkog društva. Ovi oblici izražavanja su povezani, u političkom smislu, sa heterogenim 'korpusima' *patriotskih snaga*, to znači sa protivrečnom, ali realnom u svom prividu, političkom i militarizovanom snagom unutar postsocijalizma u istočnoj i jugoistočnoj Evropi. Ta militarizovana 'snaga' nastaje spajanjem nacionalnih desničarskih političkih partija i njihovih kulturalnih politika sa *mašinama moći realsocijalističkih institucija* koje su izgubile svoju levičarsku (tačnije, realsocijalističku ili samoupravnu pokretačku) političku profilisanost.

252. *Kao zapadni* eklektični slikarski i skulptorski postmodernizam nastaje ranih osamdesetih godina, u doba emancipacija poznog socijalizma. Vođen je estetikom i politikom otvaranja *Istoka prema Zapadu*. U pitanju je eklektični i ekstatički povratak manuelnosti i telesnosti slikarstva i skulpture kroz obrte od 'kritičkog', 'racionalnog' i 'angažovanog' minimalizma i konceptualizma ka uživanju (između *plaisir* i *jouissance*) u slikanju i u bivanju u slici. Slika je postala neka vrsta zamene za heterogeno višepolno erotsko telo aistorijskog uživanja. Slika jeste izraz (ekspresija), ali ona jeste i prikazivanje ekspresije i ekspresivnog.

253. Delo eklektičnog postmodernizma (transavangarda, neoekspresionizam, anahronizmi) jeste mimezis ekspresivnih *tragova* istorije umetnosti i njihovih razlučujućih-odlaganja (*différance*) u mekoći boje koja alegorijski evocira spermu, izmet, sluz. To je umetnost *prostorno-vremenskih šupljina* između konzervativizma slabećeg realnog socijalizma i sanjanog izgubljenog građanskog 'izraza' modernosti s prelaza XIX u XX vek.

254. *Modernizam posle postmodernizma* se ukazuje kao višeznačno re-kreiranje statusa i funkcija visoke elitističke umetnosti (ezotičnog modernizma, apstraktnog ili pro-minimalističkog slikarstva, skulpture i instalacija). *Modernizam posle postmodernizma* je ambicija da se kasna realsocijalistička, postsocijalistička entropijska, groteskna, cinična i bez projekta 'kultura' vrati *ideji* projekta (savremenosti, budućnosti), zapravo, modernistički odgovor na predmodernističku regresivnost nacionalrealizma i eklektičnu mekoću postmodernizma (transavangarde, neoekspresionizma, anahronizma). Prividnim autonomijama, dizajniranom apstraktnošću i otuđenom sublimnošću, ova umetnost je u *telu* društvene krize i *entropije* pokušala da

locira hipoteze savremenosti i prisutnosti, naspram arhiviranosti i odloženosti postmoderne i njenih *mainstream* evolucija.

255. Ka 'simptomu' orijentisana politička umetnost u poznom socijalizmu ili neposredno nakon njega jeste umetnost krize, entropije, provokacije, inverzija i cinizma. Izvesne umetničke produkcije i prakse, od *sots arta* preko *perestrojka umetnosti* i *retrogarde* ka devedesetim godinama, uspostavile su se kao *nomadske* i *simptom-ske* prakse unutar umetnosti, kulture i društva. U 'simptomskim praksama' se konceptualizuju, tematizuju i prikazuju granična i paradoksalna mesta subjektivnosti, racionalnosti, individualnosti, savremenosti, istoričnosti i političnosti poznih realsocijalističkih i prelaznih nastajućih postsocijalističkih društava. Te umetničke produkcije se u opštem smislu mogu nazvati *retro-avant-gardom* pošto se paradoksalno služe strategijama avangardnog prodora, napada, subverzije i ekscesa, a, s druge strane, pokazuju da više nema nade, utopije i progresa – da je avangarda *mrtva*. Te produkcije govore (one su konstituisane kao diskurs) da su svi znaci modernizma 'mrtvi znaci'. Na primer, zagrebački umetnik Mladen Stilinović, anticipira programske

intencije *retro-avant-gardnog* umetnika rečima: „Pitanje je kako manipulirati onim što te manipulira, tako očigledno, tako drsko, ali ja nisam nedužan – ne postoji umjetnost bez posljedica.”

256. *Medijska umetnost u funkciji kulture* ili, samo, *umetnost u doba kulture* je nekakav neodređen indeks za umetnost posle pada Berlinskog zida i za nekakav obrt od 'posebnih simptomskih retro praksi' u umetnosti osamdesetih i ranih devedesetih ka ustanovljavanju umetnosti nove globalne epohe kao umetnosti u preobražaju od kritičnih autonomija estetskog unutar makro-političkog ustrojstva u umetnost s funkcijama kulture unutar nove medijske rekonfiguracije i resemantizacije aktuelnosti (stvaranje globalnih imperija od USA do EU u postblokovsko doba). Nešto se bitno u umetnosti i kulturi promenilo nakon pada Berlinskog zida i tu promenu treba identifikovati.

257. Istorija transfiguracija umetničkih produkcija od umetnosti do kulture i od umetničkog dela do *artefacta* kulture u drugoj polovini XX veka ima internacionalne i lokalne istorije. Transfiguracioni 'akt' se, prvobitno, odigrao u američkim preobražajima neoavangardi u postmodernu. Odigrao se u rekonstituisanju funkcija

umetnosti, a to znači u preobražaju klasnog-industrijskog-i-rasnog modernističkog društva SAD od kasnih tridesetih do sedamdesetih godina u poznokapitalističko-informacijsko-i-multikulturalno postmoderno društvo osamdesetih i devedesetih godina. Taj transfiguratívni akt je kao model uređenja 'društvenih odnosa' primenjen na postkolonijalna i postsocijalistička društva.

258. John Cage je u dnevničkim beleškama iz sredine šezdesetih godina zapisao ovih par naznaka (anticipacija):

Da bi

znali da li umetnost jeste ili nije savremena, više ne upotrebljavamo estetičke kriterijume

(koji

su razoreni senkama, pokvareni ambijentalnim zvucima); (uzevši ovo u obzir) mi

upotrebljavamo društvene kriterijume...

259. Cage je ukazao na neizvesni otklon od modernističke esencijalističke autonomije umetnosti ka anarhičnim efektima zastupanja kulture kao 'tvari' umetnosti. Obrt je bio sasvim očekivan i moguć posle Duchampa, Bataillea, Benjamina, Wittgensteina, Lacana, pa i samog Cagea. Umetnost je postala *stvar* (objekt, situacija,

dogadaj) od *kulture* u premeštanju iz 'mogućeg sveta' u 'mogući svet' identifikacija pozicije unutar struktura roda, klase, doba života, rase. Aura dela se izgubila, ostala je samo kao ostavljeni trag, sećanje, sloj..., možda odlaganje upisa unutar kulture i reflektovanja tog traga iz kulture.

260. Promovišući uslove postmoderne (*condition postmoderne*), Victor Burgin je pisao o kraju teorije umetnosti: „Teorija umetnosti se shvata kao odnos između istorije umetnosti, estetike i kritike. Nastala je u doba prosvetiteljstva, a vrhunac je dostigla u periodu visokog modernizma. Danas je došla do kraja. U našoj aktuelnosti koja se naziva postmodernom erom kraj teorije umetnosti se poistovećuje sa objektivizacijom teorija prikazivanja u opštem smislu: sa kritičkim razumevanjem oblika i sredstava simboličke artikulacije naših kritičnih oblika društvenosti i subjektivnosti.”

261. Evropska umetnost posle pada Berlinskog zida ne odražava društveni sadržaj posredno putem tematike, nego *neposredno*: „u organizaciji same označiteljske ekonomije, čiji je tek sekundarni učinak tematika” (slovenački lakanovci: Slavoj Žižek, Mladen Dolar i drugi).

262. Umetnost ne pokazuje kao nekakav *pred-ljudski kaos*, neodredljiv bezdan prirode ili izvorni izvor umetnosti kao istine ili lepote, već kao određena praksa, a to znači označiteljska praksa unutar očiglednih društvenih zahteva, očekivanja i činjenja usmerenih na proizvodnju, razmenu, potrošnju i, svakako, izvođenje različitih društvenih i individualnih identiteta.

263. Kretanje (*flux*) zapadne umetnosti od autonomija modernizma i bezinteresnosti eklektičkih postmodernizama ka zadobijanju društvenih funkcija (funkcija kulture) posredovanja između *mogućih svetova* (centra, margina, tranzicijskih formacija, netranzicijskih formacija) uticalo je i na samu umetnost, a to znači na mogućnosti njenih materijalnih formulacija. Formulacije slikarstva i skulpture bivaju zamenjene formulacijama otvorenog informacijskog dela koje jeste brisani trag kulture na specifičnom mestu (*site-specific place*) ili jeste *upis* naslojenih tragova kulture 'od' nekakvog specifičnog mesta.

264. Ontologija ovih savremenih umetničkih dela nije estetska ili umetnička već je društvena informacijska: načinjena je 'od' materijalnih tragova/efekata kulture. Ontologija umetničkog dela nije određena prisutnošću forme (oblikovane

tvari), već otporom (entropijom) formi koja je efekat ulančenja, tj. konteksta: „Prisutnost nije dakle ni izdaleka, kako se veruje, ono što znači znak, ono na što upućuje trag, prisutnost je trag traga, trag brisanja traga” (Derrida).

PITANJA O PRIVATNOM I JAVNOM

265. Privatnost gotovo da ne postoji.
266. Sve što se dešava potpada pod javni uvid, mada uvek kao da postoji iluzija da se moje privatno i javno 'ja' razlikuju. Jedno od ta dva 'ja' je introvertno, nežno, uživalačko, ali nadasve tiho... ponekad i infantilno, drugo, jeste ekstrovertno, surovo, bezosećajno i hladno, ali nadasve bučno i vidljivo... Ali, koje od ta dva 'ja' jeste privatno, a koje jeste javno? Ne znam... Kao da se neki akrobata igra sve ovo vreme i baca ta dva 'ja' kao kugle u predstavi iluzija na sceni sveta...
267. Svakako, govoriću o svojoj privatnosti od pre 30 godina. Ta privatnost više nije moja. Ona se odlaže kroz pismo do traga koji će nestati u čitanju. Pišem da bih pisano izgubio – to je 'srce' Derridinog nauka o *razluci* (*différance*). To je odlaganje u kome nema mesta za subjekta, već samo za tragove pisma.

268. Teški dani dolaze. Bez reči u kiši i izmaglici. Ona traži nešto. Svet joj izmiče. A neko sa druge strane *kanala* nudi diskurs. Prenos i protivprenos.
269. Biti logičan?! To znači ići korak po korak od nesigurne do nesigurne tačke, izgrađujući pretpostavke sigurnosti u znanje. Logika govora koji postaje diskurs teksta, zapisanog da bi govor bio moguć. To se dešava između logike i mene u fragmentima života (sećanja, životne igre, jezičke igre, narativne kombinatorike). Izmicanje reči je gotovo identično izmicanju slika. Ali sasvim je različito od izmicanja tela. Reč i telo. Aktuelnost je izmičuća, a sećanja su nesigurna. To je model otvorene nestabilne mape flukseva življenja, pisanja i učestvovanja u umetnosti. Intimnost je modelovana po uzoru na slike. Slike su ostaci tekstova u premeštanju iz tačke do tačke mogućeg sveta.
270. Ulica, delirijum. U izlogu se nazire figura koja gleda napolje. On je pred pitanjem kako izaći napolje. On neće reći sve.
271. Kewgarden, na obali Temze. Dva duga sata sam putovao podzemnom železnicom. Miris podzemlja. Miris nataloženog trajanja grada. Miris gareži. Kiseli miris vremena. I zatim, iznenada:

prozračno ili mesnato telo orhideje. U botaničkoj bašti. Viktorijanska atmosfera je samo iluzija, projekcija pročitanih (predočenih u svesti) istorijskih alegorija. Svetlosne alegorije (svetlo-pisi) Julie Margaret Cameron. Pisanje prozračnog lica svetlošću koja bleedi. Upis i trag viktorijanskog doba kao vizuelnog koda. Profil, oštri nos *prerafaelita* u fotografiji (*Alethia /Alice Liddell*, 1872). Dete, anđeo (*The Nestling Angel*, 1870). Telo anđela je *alibi* za prikazivanje infantilne seksualnosti deteta (*Red and White Roses /Kate i Elisabeth Topsy Keown*, 1865).

272. Seksualnost kao jedina i centralna tema viktorijanskih skrivanja lučenja, želje, odloženog uživanja. Falusni *Cupid* iz 1866. Viktorijanci su negirali seksualnost da bi je upisivali u svakoj slici, fotografiji ili nečitkom pismu. Transcendencija se gubi u glatkoj površini kao putenosti seksualnosti. Žena u njenim fotografijama jeste figura drugog, ona jeste želja od drugog za viktorijance. Brisani tragovi viktorijanskog doba. Starac. Crtačev poljubac, poljubac Dantea-Gabriela Rossettija. Uzorak manuelnog crteža postaje motiv svetlosnog zapisa. Upis. Poljubac žene, hladne usne. Hladnoća viktorijanskog poljupca. Svetlost i hemijski trag. Vrelina usana.

Poljubac svetlosti. Pojubac crtača. Poljubac devojke i mladića (Rossettijev triptih). Fotografija prikazuje poljubac, usne devojke na čelu devojke. Zamućenost i neoštrina rubova fotografije. Želja je uvek želja drugog, ponavljaje post-strukturalisti. Ili, ovalni, sasvim tamni, portret Julie Jackson žene Herberta Duckwortha (1867). Profil. Nos. Istaknute žile na vratu, senka i ponor tmine. Dugački vrat Engleskinje. Bela čipkana kragna. Dramatični odnos svetle i tamne površine fotografske emulzije. Artificijelna nijansirana površina fotografije je često bila mnogo, mnogo erotičnija od onoga što fotografija prikazuje. Artificijelnost koja ne može da sakrije želju.

273. I zatim u nacionalnoj galeriji portreta (*National portreit Gallery*) nalazim fotografiju G. C. Beresforda *Leslie Stephen i njegova ćerka Virginija (Woolf)* nastalu posle (oko) 1900. Virginin poluprofil. Lesliev profil. Odnos izoštrečnosti i neoštine. Zamućenost. Lesliev oštri profil. Belina čela i preliv svetlosti na bradi. Njeni spuštene kapci, poluotvorena usta, tamna senka nosa. Nestaje u optičkoj zamućenosti. Senka retorički naglašava. Neoštrina koja obećava mekoću svetlosti. I neprozirna tama podloge

(pozadine). Fotografija remeti pogled, čini ga narativnim, ali ne i emocionalnim. Otac i kći, svetlost i tama. Sati odmiču. Pomak, potiskivanje, prekrivanje užasa ili, možda, sasvim slučajni odnos *regulisan* društvenim i klasnim normama fotografisane svakodnevice.

274. Za arbitrarne bihevioralnosti Lygie Clark je saznao suviše kasno. Tada, već, on nije bio tako siguran u istoriju. Svako pisanje je video kao neku vrstu intelektualne autobiografije. Ali moj intelekt sve više liči na moje telo. Ma ne, moje telo i moj intelekt su samo različite materijalne prakse.

275. Na površini srebrnog čanka se ogleda sva dubina. Dubina je događaj površine. Dubina je efekat površine. Dubina postaje iz površine. Prijećam se Lacanovih reči da je nesvesno *izvan*, u doslovnosti izrečenog, a ne u *neizrecivoj dubini* 'bića'. Indeksi. Braonkasta, viktorijanska, površina fotografske emulzije. Iz sećanja se vraćam orhidejama. Vraćam se orhidejama, mirisu vlaže, mirisu simulakruma prašume, truljenje. Vлага. Meka opscena mesnatost cveta. Vлага ima miris. Zemlja ima miris. Trulež. Seksualnost. Crna-braonkasta trulež. Japanka u farmerkama, sa lepezom, u botaničkoj bašti. Obris mekoće

ima ukus opasnosti. Truljenje. Opasnost za telo ili opasnost za um. Telo vodi jedan život, a um drugi.

276. Braća Chapman će tako želeti da mozgu oduzmu hegemonu moć nad ostatkom tela. Razlika opasnosti i opscenosti privlači *mene* i odbija *mene*. Prelamanje i odbijanje svetlosti, ogledalo i prizma na dlanu. Njenom ili mom, možda njegovom. Opasnost kao estetski modus. Estetsko uživanje je maska (alibi, novostečena legitimnost) za svako drugo uživanje. Uživanje u opasnosti. Logika se opire opasnosti. Orhideja kao *igračka* za pogled i kao opasnost za telo.

277. Vrtoglavica, strah. Ugriz orhideje. Hitchcock *vrtoglavica*, ponor i pogled koji prodire ka nemogućem. Trauma. Pogled koji gleda pogled. Prikazati pogled koji gleda pogled (setiću se ove scene kada budem mnogo godina kasnije gledao Greenawayov *Draughtmans Contract*). Varijante estetizacije. Zatim, besmisleno uživanje pogleda koji posmatra orhideju u njenoj nepostojanoj i fatalnoj prisutnosti. Neizbežnost. Kao da je cvet subjekt, a *subjekt* nije TU.

278. Cvet može da bude označitelj. P. je zavodio G. dok je gledao preko njenog ramena ka ... kome? Ona je gledala u njega ali je videla...

koga? Setio sam se. P. se zvao Guido. Njegova koža je bila koža boje čokolade. Njena koža je bila bledo bela. Neoštine su u sećanju. Čujem bat koraka. Neko silazi niz stepenice. Napolju je magla.

279. Usredsređenost na detalj. Izolovani detalj. Postoje samo izolovani detalji. Jedino što privlači pogled, možda i želju, jesu detalji. Ontologija detalja. Boja jeste detalj. Detalj u središtu pogleda. Pogled u središtu sveta koji je sasvim ograničen sa nekoliko blelih, mekih cvetova. Detalj i uvećanje (*blow up*) detalja. Antonioni-jev film i mitologija modernističkog detalja. Kosuthove rečničke definicije apstraktnih, uvećanja tipografskog otiska apstraktnih pojmova. Hodam i gledam. Pogled koji izvodi objekt. Boja kože. Bela koža, kafa, rumena koža, sladoled, žuta koža, mleko, koža boje bele kafe, grisini, crna boja, votka, žuta koža, koža (podloga) zapisa srednjovekovnih zapisa u biblioteci. Koža se pod dodirom pomera. Boja orhideje je sama boja. Kao da se u redukciji svesti dolazi do same stvari (da li se cinično Husserl poigrava sa rečima *boja* i *svest* ili su to Wittgensteinove *primedbe o bojama*). Razlike u nijansama, razlika u tonu. Koža deteta, žene, muškarca, psa, srne,

kobre i ... njih dvoje koji su možda troje u prašnjoj kancelariji neolevičarskog studentskog sindikata u Oxfordu. Ne sećam se imena ulice, već znam da treba izaći iz voza i ići ka reci, zatim do kraja desno.

280. Nije mogao u mislima da poveže Haackeovo delo *Blaues Segel* (1965) sa njegovim ranijim kibernetiskim sistemima (*Condesation Cube*, 1963-65) ili kasnijim kao dektetivskim praksama istraživanja uloge korporativnog kapitala/kriminala u svetu umetnosti. Nisam otišao da vidim kancelariju slavnog londonskog detektiva. Ali sam se vrteo oko računovodstvenih knjiga Roberta Selfa. Kapital ne poznaje mene. Kapital je posredan i ta posrednost me fascinira.
281. Životinjsko kretanje cveta. Životinjski nagon nije *nagon* za pokretom cveta, nije nagon ni za ugrizom. Cvet i životinja. Cvet kao životinja. Kao... Razlika. Opasnost, meso. Mesnata biljka. Privid: životinjska koža kao prozirnost cveta ili lista. Boja se menja, svetlost se rasipa na kapi- ma vlage. Kap na koži. Mnogo kasnije *neko* će se usredsrediti na kožu. Spektar, jedva vidljiva kapljica u svim bojama. Dijapazon. Seksualnost vlage, nedoslovni prizor. Zasićenje. Nemoguća životinja. Ne, ona još nije meso, ali više nije ni

samo cvet (celuloza, tvar). Tu nema *bića*. Mada ga pogled požude (*metafizike*) traži. Cvet koji nije cvet. Orhideja je sasvim različita od lotosovog cveta. Orhideja je u polju označitelja, a lotos je u polju simboličkog (znaka).

282. Kao da govorimo o razlici Lacana (označitelj) i Junga (arhetip), tada je ta razlika postala bitna. Jedna epoha se završavala. Nesvodiva razlika. Materijalizam i idealizam. Dva sveta koji se ne mogu dovesti pod zajednički poredak *poređenja* smisla. Prašuma i vrt. Bepolna otmenost lotosovog cveta. Nirvana. Osam godina kasnije tu u blizini ću slušati predavanja Dalaj Lame. Njegov ritmični glas, osmeh. Za mene čovek, za Tibetance ... Naklonost ka budizmu. Nosorog. Piskavi glasovi budističkog pevanja. Čitanje poststrukturalističkih spisa. Victor Burgin otkriva krize strukturalizma. Budizam. Monotonost molitve:

Ispred svakog bića ukloni svoj štap
da ne povrediš ni jedno od njih.

Ne poželi sina ni saputnika.

Osamljen se kreći kao nosorog.

Asava (izlivi ili talozi strasti). Trajanje. Izvan prostora u vremenu. Erotska fatalnost orhideje. Orhideja i koža koja menja boju. Erotska

odloženost lotosovog cveta. Neko ko liči na Shakespearea na zabavi u parku. Ipak, orhideja... Orhideja:

Habenaria radiata

Cypripedium japonicum

Dendrobium

Paphiopedilum

Vanda insignis

Cymbidium

Cattleya

Coelogyne foestermannii

Taeniophyllum obtusum

283. Zvuk, šuma, buka... Elektronika i ples transvestita u prepunom *pubu* na severu grada. Tela koja bi mogla biti. Tela koja su bila. Znaci i fenomeni.

284. Da li ima sveta bez granica? Ili možda pitanje treba postaviti na drugi način: *na koji način svet bez granica stvara fantazam o granicama da bi sebe video kao mogući svet?* Kolonizacija je teritorijalizacija bezgraničnog. Sve maske padaju dok se traži odsutno.

285. Zatim, sledeći dan je proveo snimajući fotografije. Jedno ubrzano *Ja kao fotograf*, Dziga Vertov i priča o *čoveku sa kamerom*. Njegov brat je u sećanjima izrekao: „Ideja za *Čoveka sa*

kamerom je došla 1924. Kako je ta ideja oblikovana. Striktno govoreći, trebali smo kino-teoriju i kino-projekt u filmskoj formi”.

286. Kamera se sa čovekom kreće. Voajerizam. Telo dobija optičku protezu. Sve može biti do-
dirnuto bez dodira. Kretanje objekta u prostoru i
optičko kretanje svetlosti ka kameri. *Želja mašine*,
naspram nepostojeće *želje orhideje*. Razla-
ganje prostora na segmente: segmenti pogleda i
segmentiranja tela. Latice otpadaju. Zvuk kapi
vode koja pada na srebrni poslužavnik. Seg-
mentiranje optičkog kretanja nepomičnog tela.
Uspostavljao sam jednu *sintaktičku transforma-
cionu liniju* za pogled. Linija je putanja. Putanja
je logički prazna (tautologija). Služim se tauto-
logijom i tautologija se služi mojim gestovima,
činovima, mislima, fotografijama. Biti logičan u
svakom poetezu, pri svakom koraku. Serija fo-
tografija rekonstruiše priповest mog zaokreta ka
telu. Boja tela. Orhideja. Ona je puna boja. U
smislu mehanike boja Paula Kleea: ona je teška
boja. Teška boja. Težina boje. Prazan ili ne-mi-
ris prisustva, u semantičkom smislu prazno
mesto značenja, a u lakanovskom psihoanalitič-
kom smislu *manjak* ili *ne celo* (*Pas Tout*). Praz-
no mesto je dato i u monohromnom slikarstvu i
u potezima *body arta*.

287. Prazno mesto je i Cageova muzika koja od
šuma prelazi ka tišini. Cageovo otkriće tišine.
Cageova paradišanovska i paravitgenštajnovska
upotreba pojma: *muzika*. Pojam muzike i feno-
men muzike se ne podudaraju. Razlika. Tišina
je muzika. Šum se uvodi u muziku kao *ready
made* (uvođenje nemuzičkog u muziku i njego-
vo postavljanje kao onoga što najviše jeste mu-
zičko). Tišina je *ready made ready madea*, a to
znači da tek šum ili buka kao *muzički ready
made* čine mogućim tišinu kao *ready made* koji
smeњуje šum ili buku. Da li možemo reći da
uslov postojanja muzike nije zvuk, već svest o
zvuku koji jeste i ton i buka i šum i, svakako, ti-
šina. Cageovo predavanje o pečurkama. Nisam
ga slušao do kraja. Jeo sam voćnu salatu: šlag,
meke/vlažne kriške breskve, kolutovi ananasa i
grožđe. Bilo je to u zapadnom delu grada.

288. Priče Pier Paola Pasolinija je čitao dok je
putovao vozom preko Alpa. Senzualni opis gra-
da. Ipak su sve ovo gradski narativi. Glad za
gradom. Glad za fluksevima grada. Stelarc lebdi
iznad grada obešen o mnoštvo tankih, oštih
udica. Lebdenje bez bola. Ne, bol je zamućen.
289. Deleuze je sa izvesnom sigurnošću pisao
o Baconovim figurama. Ima jedna teška slika:

- Isabel Rawsthorne* (1967). Ona je prikazana u bejknovskom prostoru. Jaka ženska figura sa životinjskim licem. Čiji je to autoprtret, pitao se on?
290. Opscenost naspram sublimnog. Binarni odnos kontemplativnog gesta i tropskog rasta. Kantova *nezainteresovanost* i herojski gest umetnika koji se ogleda u sopstvenoj smrtnosti. Samoubistvo. Slika i smrt su nespojive. Telo i smrt se spajaju, lako i brzo. Telo uvek obećava i smrt. Zasićene boje sveta i obećavajuće prozirno (neprozirne) boje monohromne plohe. Neko čita da su kritički levičarski orijentisani slikari apstraktnog ekspresionizma Rothkovu sublimnost tumačili kao korupciju. Monohromno slikarstvo me uzbuđuje. Sublimno i avangarda (Lyotard pokreće mogućnost umnožavanja sublimnog). Uzbuđenje pogleda ili dodira pred cvetom orhideje i pred monohromnom slikom nije isto. Estetika nema svoj *organ* – to se može razjasniti i razabrati iz Wittgensteinovih predavanja o estetici, Jerry Fodor to eksplicitno tvrdi. Wittgenstein čini estetiku bližom jeziku ili bližom svakodnevnom ponašanju. Wittgenstein ukazuje na površnost, na površinu koja stoji iza svake prividne dubine ponašanja. Izgubiti dubinu, ah! Od Oxforda ka Cambridgeu i sasvim akademizovana *filozofija jezika*.

291. Jezik, pogled i prostor se strukturiraju kroz njegovo ponašanje. Ljudske norme ne mogu biti univerzalne. One su pravila, ali ne i zakoni. Foucault je obećao važan zahvat: kako prestati da budeš čitalac i kako postati korisnik. Kapitalizam je, takođe, sklon ovoj taktici, pri čemu korisnik, ubrzo, postaje potrošač. Foucault njega uvodi u arhivarski rad. Prelistavati naslage fragmentiranih narativa i u činjenicama otkriti interpretaciju. Arhivarstvo postaje opsesija.
292. Bihevioralna interpretacija umesto psihološki motivisane priče, kako izbeći : bla bla bla – on piški u krevet, ona nosi tatin šešir, ono se igra s klupčedom: *Fort Da!* Monohromno slikarstvo je jedino moguće slikarstvo. Nespojivost boja, nepovezanost izazova, tragovi. Razmišljam o Rothkovom samoubistvu i njegovom konačnom gestu ispisivanja iz logike. Njujorška škola. Izvan konačnog smisla. Veoma budistički, život i kosmos počinje sa čovekom i život/kosmos se završava sa čovekom.
293. Klasna borba i muvanje po spratovima velike prazne neoklasicističke sindikalne zgrade. Razlika biografije i pikturalne plohe dela. Tu nema simbola ili obećanja simbola. Kod Reinhardta ono (sublimno) nestaje, gubi se u monotoniji

monohromije. Monotonija. Mrtva sublimna monohromna slika i mrtvački živa orhideja. Opscenost cveta i sublimnost površine slike. Kao leš pored leša. Viktorijanska ukočenost i fatalni gest njujorškog-ruskog jevrejina. U tom trenutku spajam dva nespojiva sveta: kulturnu paradigmu i individualni izraz.

294. Zašto on nije otišao na Kubu ili u Vijetnam? Izbegavao je konfrontacije. Birao je kritičnu distancu od konflikta, da bi u svakodnevicu otkrio napetost i, zatim, sukob.

295. Iza mene/ili/njega ostaje Kewgarden. Ulaзим u voz i putujem u noć. Koraci. Nema nikog ... Prazna ulica. Prazna sećanja... Pijanista okreće potencijometar i pisak postaje sve *jači*, kao da obećava ton, ali... šum remeti očekivanje tona.

296. Logika je intenzionalno prostiranje po površini. Logika je prvo pravo veliko odricanje od dubine *metafizike*. Logika jeste *oko* zapisa. Uvek sam bio bliži načinu na koji se uspostavlja referenca nego samom referentu (TU prisutnom objektu, onom, tako precizno izvedenom lakanovskom *petit a*). Distanca sveta i mene, distanca koju ispunjava logika. Za logiku ja jesam jeste hipoteza koja kaže ja jesam za jezik ili ja jesam od jezika ili ja jesam kao jezik ili ja jesam

odraz jezika ili ja jesam zbog jezika... Nešto je implicirano jezikom i to ostaje u njemu. Ali, sve se dešavalo u mojoj glavi. Svet je premešten u fantazam, a fantazam je konstruisan po uzoru na logiku.

297. Reč konstruisan upotrebljavam na onaj način na koji je Naum Gabo *spajao* limene ploče glave tehnoïdola koji sada (tada) stoji na ulazu u Tate galeriju. Rapava žućkasta ili okerasta površina rđe. Boja rđe. Rđa njegove skulpture je i haptička i optička. Paradoksalni spoj tehnološkog (konstruktivističkog) identiteta građenja komada i *primitivističkog motiva* (idola). Simbolizam i konstruktivizam se suočavaju (lacanovski rečeno: *boromejski čvor*). Topologija forme kao topologija logičkih figura. Senka i otvor i izbočina i spust. Ući pogledom u gvozdenu šupljinu. Bez emocija, bez izraza, samo prisustvo gvozdenog lica koje se podiže ispred mene. Pogled? Nečitljiva ekspresija.

298. Ona ne prestaje do govori o nemačkim teroristima, Picassovi ili Kirchnerovi *primitivni* motivi su čitani na hegemon evropski način, u njih je učitavana (akumulirana) zapadnjačka emocija koja traži svoju racionalnost, koja ima svoj metajezik, svoje ugovore i njihove potvrde (zavete)

i njihova kršenja (avangarde). Prestupnik. Gabo, naprotiv, ne učitava ništa, a da bi to učinio, da bi subvertirao učitavanje zapadnjačke emocije i iz nje izvedene racionalnosti, on se poziva na konstruktivističku morfologiju inpersonalnosti (ne i na *aikonički* jezik konstruktivizma).

299. Ikoničko i aikoničko su u sasvim relativnim odnosima. Tehnološka mašinska ili građevinska konstrukcija, često, može biti bliža označiteljskoj praznini idola/kipa koji su načinili *divljaci* ili *primitivci*, nego laka, oslobađajuća, impulsivna gestualnost emocije foviste, ekspresioniste, kubiste. Kako razumeti Matisseovu plavu podlogu ispod/iza stilizovanog tela, sada već figure, plesača. Emocija krije zametak, upravo, zapadne racionalnosti. Falocentričnost matisovskog rada, zanata... tek tada – slušam feminističku kritiku slike.

300. Portreti Franka Auerbacha, racionalnost boje. Gest. *Sandrin portret* (1974), potez prikazuje gest, a gest kao da nudi *pikturalni glas* za nepriputnu – odloženu – emociju. Prikazivanje izraza: brada, nos, oko, kosa, grimasa, potez preko lica, potez kao da pojačava lice... Prikazivanje shematike ekspresionizma, prikazivanje prikazanog gesta ili emocije ili onoga što prethodi

racionalnosti. Prikazivanje *jezika emocija*. Na drugom kraju pogleda Kitajov *Istočnjak* (1976-77): vertikalni format, odsutna emocija, figura za stolom, kapa i brada, svetiljka, tonska opozicija kape i brade, naglašena razlika prednjeg i zadnjeg plana, mirovanje. Orijent kao mirovanje, jedna sasvim neprozirna ontologija, odsustvo priče jeste element naracije, podloga i površina. Matisse i transgresija matisovske plohe (kolekcije planova). Prikazati orijent u njegovoj premeštenosti. Izmeštenost, engleski kontekst i orijentalni indeksi.

301. Telo u transu. U okretu, u oslobođenju koje jeste stapanje s njim. Da li je to sloboda, da ili ne? Ko traži odgovor, ne nalazi... Šta? Moj iranški poznanik govori o sinoćnom nastupu Barišnjikova. Govori o njegovom skoku i okretu. Smeši se, klima glavom i odlazi da čita *K'uran* pre večerašnjeg izlaska. Sada, skoro vek kasnije, mislim na Orlan. Kako lagano oštrica hirurškog skaplela klizi po njenom mekom i nežnom licu. Šta u taj potez sečivom upisujem. Šta?

302. Zvuk pet klavira. Michael Nyman. Kumulativna melodija: 1, 1+2, 1+2+3, 1+2+3+4, itd. Od minimalističke postavke ka parafrazi valcera i od poznog modernizma ka eklektičnom

postmodernizmu. Zvuk pet klavira. Razlikuje se zvuk po zvuk. Doslovno vreme i prostor, a u isto vreme nedoslovno vreme i prostor. Relativnost. Zvuk koji prikazuje zvuk za osluškivanje otklona od izvora muzičkog dela. Bez porekla. Elektronika poništava svako poreklo. Dobro se osećam među drugima. Pietro je ljubomoran na devojkicu iz Brazila. Ona brže priča od njega, katalonkinja je.

303. Dosada u disko klubu, nervoza, polumrak. Tvrdi rok. Basovi. Trenutni bljesak svetlosti. Buka i mrak. Dojka. Sasvim bela koža. Hodao sam u osenčenoj ulici Chelseya. Hladnoća senke. Senke viktorijanskih građevina su hladnije. Zveckanje nakita i povorka beduina, sasvim blizu Albert Halla. Viktorijanske priče deluju tako nevino, blede, belo, možda i pegavo. Cenzura. Telo u parku.

304. Viktorijanske priče skrivaju svoju univerzalnu kolonijalnu moć (ambicija, vizija, posedovanje, hegemonija, sigurnost, identitet, obuhvatajuće pripadanje). Dragulj. Viktorijanske priče su kontratransfer razlikama i raskolima velikog eklektičnog poznomodernog grada. Londonska imperijalnost je moderna, a londonska eklektičnost (multikulturalizam) je postmoderna.

Fluksevi svuda, ubrzani – njihovi preseči su ne-
očekivane slike.

305. Logika je mehanizam ili *mašina jezika*. Grad je *mašina flukseva*. Proizvodnja jezika. Logika je kombinatorika koja ništa ne govori o egzistenciji. Delili smo voćnu salatu i komade suvog grožđa. Među slučajnim prolaznicima ne postoji solidarnost. Među nama koji smo bili na putu (među strancima, trenutnim beskućnicima, dobrovoljnim izgnanicima, decom srednje klase) postoji solidarnost. Solidarnost nije i prijateljstvo. Solidarnost je strah od samoće i beskućništva i od onih koji TU nisu stranci.

306. Ali, ipak, ne pijem pivo, mada volim da gledam u zamagljenu kriglu s engleskim radničkim crnim pivom na rubovima severnog Londona. Miris hmelja, miris piva, ukus predgrađa. Bluz. Šaram prstom po valovitoj zamagljenoj površini krigle. Ne pijem. Miris piva ili hmelja? Ne znam? Severni London ('Aktntaun'), pakistanska hrana i Irci. Irska zelena boja. Sveti Patrick i njegov dan: kolači i ulica. Pakistanska zelena boja. Nisam sasvim siguran u ukus hrane. Jezikom dodirujem zalogaj hrane. Žvaćem. Ukus me vara. Grčka hrana i Japanci. Bio sam srećno dete, na Temzi sam video različite ljude. Boja

kože se menja. Ne postoji sigurnost u identitet. Bez grubosti, dugačak razgovor sa starim Poljakom. Ispod lipe. Miris leta. Poljska, sada već daleko sećanje za njega. Za mene tek jedna sličica, možda, logički predikat.

307. Prvi korak je intuitivan, često i slučajan. Zatim, reči se nadovezuju jedna na drugu. Otužni miris orhideje. I zurim u slike. Rothkova crvena, Blakeova umbra, Rymanova bela, Turnerova crveno-žuta, Reinhardtova prividno crna, Kleinova plava, Manzonieva *acromia*, Monetova prozirna zelena, Baconova ljubičasta-kao-od-trulog tela, Charltonova indiferentna maslinastosiva. Nabranje je uvek pojednostavljenje. Nabranje je i prizivanje dejstva reči, ne i ne, to su samo označitelji. Rainnhardtova crna, kulna crna, najčešće, zapravo, jeste zelena koja postaje crna ili crvena koja se izvodi iz crnog ili... Razlike boja. Razlike tonova boje. Charltonova je maslinastosiva monohromija. Ostatak redukcije, trag *svedene* istorije slikarstva. Istorija slikarstva naspram prošlosti slikarstva. Istorija i koncept, prošlost i arhiv. Slikarstvo dovedeno do svoje materijalne osnove.

308. Slušam kompoziciju Terrya Rileya *Četiri organe*. Riley sam prvi put slušao u Parizu

(sunčani oktobar 1977). Četiri monotona zvuka traju. Trajanje poništava vreme, tako što vreme ispunjava prostor. Muzika dovedena do svoje materijalne osnove. Zvuk i samo zvuk, ne ton, ne šum, nemoguća analogija metafori ili alegoriji tonske slike. Muzika je na *pragu* označitelja. Doslovni zvuk i doslovna boja. Retki su trenuci kada različite umetnosti dolaze do označitelja, do svog konačnog kraja i kada se to tada ogleda jedno u drugom. Kraj u kraju. Tada je bio teroristički napad na Pariz. Eksplozija, žandari s puškama trče. Jedem princez krofnu sa šlagom i jagodom, pokušavam da čitam Derridu, vraćam se Barthesu.

309. Sarah Kane će se u ratnim *devedesetim* pitati *kakva bi sličnost mogla biti između silovanja u hotelu u Leedsu i onoga što se dešavalo u Bosni?* Ona će, na jednom drugom mestu, insistirati na *dezintegraciji ljudskog uma pod pritiskom ljubavi, gubitka i želje*. Kako razumeti to otuđujuće i usamljeno „This is a set-up, so I didn't do it”.

310. Da li epistemološka moć poseduje politički potencijal? A šta se dešava sa umetnošću: da li je znanje podvrgava političkoj moći ili znanje obećava mogućnost kritike ili, čak, subverzije

političke moći? Na koji način je konceptualna umetnost izokrenula fenomenalizam *minimal arta* i šta se sa njim desilo kada je fenomenalizam masovne medijske kulture transfigurisao epistemologiju konceptualne umetnosti u mnogostrukosti post/neo-konceptualne umetnosti?

311. Slika kao stanje sveta. Orhideja i njena nepostojana smrtonosna/seksualna boja. U snopu svetlosti koji se prelama kroz gustu veštačku atmosferu staklene bašte menja se boja orhideje. Izdvojene (odvojene boje od tela orhideje) u svesti postaju samo boje. Boje u svesti se razlikuju od boja u rečima, ali i od boja u slikarstvu i sasvim od boja u muzici. Boja. Teške boje u svesti postaju mekše, prozirnije. Svest kao boja. Usredsređenost na mentalne predstave boje. Kao da vidim propozicije. Istorija slikarstva se svodi na boju, a boja na mentalnu predstavu. Ali, gde je tu materija? Odakle izbija podloga kroz površinu u boju i zatim pogled? Da li iz *metafizičke* dubine (prvog uzroka, izvora umetnosti, način upitanosti Heideggera) ili iz same površine (materijalizam poststrukturalista)? Poništavanje (*canceled*) i to je tada bila konceptualna umetnost, a ja u njoj.

312. Crta sa crnom i žutom. Debela hartija, oseća se miris drveta. Jednog dana slikar G. U. ga vodi u prodavnicu papira. Meki japanski prozirni papiri. Meka prozirnost, kao da se taktilno i vizuelno podudaraju. Erotika papira. Beli duguljasti komad sa zlatnim nitima. Erotika papira, sasvim različita od erotike orhideje ili svih tada još mladih tela po ulicama grada. Komad po kome se ne može ni slikati ni crtati ni pisati, prazni znak, označitelj. Delo izvan polja smisla, značenja i vrednosti. Uživanje. Zlatna nit koja prolazi kroz mekoću papira kao da ima zvuk. Zvuk nije ni prirodni (glas), ni mehanički (žica), ni artificalni (elektronika). Zvuk koji *gledam* u strukturi papira je mogući (označiteljski) zvuk. Rezak, metalan, ali i drvenom masom hartije prigušen. Sve se to dešava u mislima. Orhideja i bekstvo u logiku. Da li je orhideja *prošiveni bod* (*point de capiton*) ili, tek povod za... metafore i retoričke obnove figure. Figure su obećane! Kao da će sutra svuda biti samo figure.

313. Postmoderne figure se pojavljuju, ali ih još niko ne vidi. Ručak u piceriji, u blizini Britanskog muzeja, čini mi se da se zvala *Venecija*. Lutz Becker govori da su se tu skupljali istoričari umetnosti i umetnici, levičari, čini mi se u

50-im. Govori o C. G. Opsednutost ruskom avangardom. Fetišizacija avangarde. Ljuti šnitovi salame, paradajz i začini, zato, posle halapljivo jedem tvrdi i neprozirni kasato. Sladoled je tvrd, homogen, lagano se topi u ustima, sloj po sloj. Opekotine od vrućeg i opekotine od hladnog. Ruska avangarda kao mitski konstrukt. Rodčenkova oslikana daska, čini mi se *vrata*. Konstrukcija sa krugovima. Crno. Kljunov crveni krug. Crveni krug u Londonu izgleda sasvim drugačije nego na Istoku. Idem kroz bolničko dvorište ka maloj galeriji na prvom spratu, tu se mogu naći *papirići* ruske avangarde.

314. U dvorištu crkve St. James u blizini Pikadi-lija. Neko je radio crno-beli (super 8) film. Kretanje ruke po kamenom zidu. Između dlana i kamena je *između*. Zev. Međusloj, razmak, hijatus, rastojanje, blizina, dodir, nedodir. Između dlana i kamena je zev koji popunjava logika. Ne, to nije bilo religiozno iskustvo – mada je neka daleka slika seksualnosti sadržana u taktilnom dodiru ili nedodiru kamena. Hrišćanstvo okamenjeno. Povlačiti, blago, po površini kamena rukom. Topao kamen. Jeretički budizam Zapadnjaka. Disidentski avangardizam Istočnjaka. Materijalizam poststrukturalista. Bela/žuta

koža mlade japanske kaluđerice. Katolikinja koja čita Dostojevskog. Kamen topao od sunca. Hladan kamen. Hladan od senke. O seksualnosti i religioznosti. Kamen nije zamena za nadraženu kožu tela, ali ni za bestelesnog Boga. Intenzionalno sa mnogo slobode (proizvoljnosti) možemo povezati sa ekstenzionalnim dodira i svim onim *blebetanjem* koje psihoanaliza dopušta o telu. Čijem telu? Blebetanje psihoanalize je njena samosvest o besmislenom manjku oko koga ona strukturira glasove. Kamen naspram kože jeste logika. Mislio sam na sasvim određenu kožu i određen kamen. Crno-bele sličice, tautologija, gest sveden na *sam* gest, monotona radnja, monotono ponavljanje radnje, sporost, sasvim lagano se ponavlja jedan ritam. Rez.

315. Pored Caroove neprekinute skulpture (skulptura još nije postala instalacija) i zatim pored Rodenovih građana Kalea. Bez postamenta, na tlu. Skulptura na tlu. Figure na tlu. Zatim, bezuspešno traženje originala. Pored prozora. Zatvoren klub. Džentlmen sa cigarom i pićem u ruci. Boja somota. Somot i prašina u klubu. Prašina, miris prašine u klubu sasvim različit od mirisa prašine u biblioteci. Ulica i drvored. Senke. Duchamp i senka. Zatim, još jedan *ready made*. Crveni pločnik.

316. Naumanovi *body art* filmovi, telo kao bista. Bojeno telo. Dvostrukost tela kao kipa (zdele simbola) i kao materijalnog mesta (mesta za telo) koje se nudi činu. Trenutni čin. Performativnost određuje okvire (*frames*) smisla, telo po sebi nema smisao, tek čin, gest, akcija ili praksa daju okvir za njega. Zato su u Art&Languageu radili s konceptom *rama* ili konteksta (*Frame-works*).

317. U praznoj podrumskoj sali zuju projektor 'šesnaestica'. Naumanov torzo. Boja se nanosi na kožu. Zlatna boja preobražava telo u kip. Narcizam. Preobražaj bez mimezisa. Kip koji ne prikazuje telo, već kip koji jeste telo. Voajerizam. Kip postaje posuda, ali još ne i *posuda simboličkog smisla* (mnogo kasnije će Tomaž Brejc zapisati, verovatno, o skulpturama Anisha Kapoora). Budin kip i posuda prosjaka. Egzibicionizam. Gaboova bezimena konstrukcija glave arbitrarnog mehaničkog idola. Rđa. Komadi u prostoru.

318. Nerazumevanje Flanaganove ironične postavke sa džakovima. Antiforma, protiv forme. Flanagan i Caro kao suprotne pozicije. Formalizam i antiformalizam. Pokazati genitalije. Odbrana autonomije skulpture i njeno poništavanje.

Čvrsti komad oštih ivica koji je spojen sa nekim drugim komadom i nabacani džakovi. Forma kao konačna autonomna forma i antiforma kao negacija moguće forme. Ironija daje legitimnost i olakšava da se prihvati ono što bi se teško prihvatilo. Ironija oslobađa od dodatnih objašnjenja, mada deluje prosvećeno. Intelektualizam.

319. Ali, mene su tada zanimala *upravo dodatna* (suvušna) objašnjenja između forme, neforme i koncepta. Svakako, *ponišćavanje* je bilo u duhu vremena. Duh vremena je ipak tek jedna naracija među drugim naracijama. Naracijama o krugovima između voajerizma i egzibicionizma. Gledati telo. Pokazivati telo.

320. Bilo je leto i Libanci su bežali iz Bejruta, bežali su dalje od građanskog rata. Užasi građanskog rata iz druge polovine sedamdesetih godina. Bacon i lažna (prljava) roza boja raspadanja tela. Mermerni pod ulazi u Baconov fiktionalni i pikturalni prostor i biva integrisan u kompoziciju. Kompozicija je teška, otužna. Kružna početna postavka i varijante krsta koje dele plohu na sekcije su tragovi nekada datih značenja (kod Caravaggia ili ... ili Goye). Tragovi značenja su smrtonosni, otvoreni užasu

tela koje može biti samo kao figura slikarstva. *Užasi smrti* ne proizlaze iz deformacija (stilskog shematizma poznog ekspresionizam) piktoralne forme, već iz grča figure koja nikada neće biti telo ili u fikcionalnom smislu tela koje zna da je figura i da ne može biti (ponovo) telo. Gestualno nanescena boja priča priču. Egzistencijalizam je otužan i bljutav, ali ipak deluje. Dramatičan je. Baconov mazohizam je univerzalistički i odbojan. Odbojnost je takva da se pogled zapliće u nju i iz središnjeg kruga prelazi na krst i sa krsta na meso raspadajuće zgrčene bezvredne i bolne figure. Boja mesa čini da o boji govorim kao o mesu, mada znam da to ispred oka jeste boja.

321. Građanski ratovi Salvadora Dalija. Žuto-kaplavičastom tonu besformne pozadine. *Užas rata*. Zlo koje izbija, besmisao smrti kao znak za ono drugo ili zlo ili intencijom nekontrolisano razaranje. Samo znak i samo ponuda. Od Dalija se vraćam ka Baconu. Nadrealizam se ne može podvesti pod egzistencijalističku fetišizaciju užasa. Baconov egzistencijalizam ulazi u iskrivljenu gestualnu formu i nadvladava površnost i transparentnost nadrealizma. Dali obećava nešto što će za nastupajuću postmodernu biti privlačno: svaka emocija je tek površna transparentna

predstava predstave od beskrajnog mnoštva tragova prikazivanja. Ekran, fantazam, predstava predstave.

322. Libanci. Govorili su mnogo i bili su izbežumljeni. Bili su obrazovani i svesni kataklizme. Jedan svet, njihov svet, raspadao se. Želeli su da budu ljubazni, bliski. Među njima je bilo sasvim malo žena/kćeri, bili su hrišćani, bili su to sinovi bogatih ljudi. Budući pravnici, lekari, pisci, inženjeri, posednici, samoubice. Budući... bez budućnosti i bez domovine. Neki će postati Englezi, neki Amerikanci, neki Tajlandani, neki Novozelandani ili Južnoafrikanci, a neki će ostati usamljeni izgubljeni nomadi, uplašeni stranci, izgubljene individue. Ništa. Razlikovali su se od svih nas, po tome što nisu govorili o povratku *kući*. Irski pansion u Londonu ima svoju životnu igru, društvenu logiku i prećutna razumevanja neobičnih biheavioralnosti. Pansion je mesto građanske diskrecije, ljubaznosti, malih intriga, izvesnog zajedništva i beskrajne emocionalne distance. Bliski stranci. Slučajna i prolazna bliskost. Logička fragmentacija, ispuštanje i konzistentnost ispuštenog. O *Ne-Celom* (Pas Tout) logike učio sam iz Russelovog ili Wittgensteinovog *meta-pisma o pismu*.

323. Ako ne izgovoriš reč, kao da referenta (objekta, komada, bića, pojave) nije ni bilo, ako izgovoriš reč ne znači da je referenta bilo. Libanci su bili deo londonske atmosfere. Imali su novca, bili su uplašeni. Strah čini ljude neobičnim. Njihov strah kao da je imao telo, a telo kao da je bilo u grču. Taj grč sam upoznao tek četrnaest ili petnaest godina kasnije, u trenucima jugoslovenskih građanskih ratova devedesetih. Strah se ne uči čitanjem (kao književnost) ili gledanjem (kao slikarstvo) ili slušanjem (kao muzika). Strah se uči samo telom, i to svakim pojedinačnim, izdvojenim i nedeljivim telom. Telo se boji. Duh, duša ili um žele da prevare strah, ali telo se boji. Logici se suprotstavlja fiktionalna moć jezika. Referent u jeziku je trag fikcionalizacije. Logika pokazuje arbitrarnost fikcionalnosti.

324. Tih dana, sredinom sedamdesetih godina, umrla je Barbara Rose. Našli su je posle više dana u stanu, samu, umrla je od srca. Našli su je unakaženu. Živela je sa mačkama. Čitao sam njene tekstove o Sigmaru Polkeu i o anticipaciji geografskog lokalnog eklekticizma koji je Polke lukavo pre postmoderne, ali za nju, anticipirao. Pisala je fascinantno. Prvi put sam je video u

Beogradu aprila 1974. Sva u pokretu, debela žena. Jedina koja je mogla da bude onaj Drugi za Beuysa, da mu se konfrontira. Tada mi je izgledala užasno stara, mada je bila srednjih godina. Svi su pričali o njenoj smrti. Urkom je sa tipičnim emigrantskim nihilizmom i tugom ponavljao: „Svi ćemo tako završiti”, misleći na te usamljene i tužne beskućnike koji su u Londonu tražili svoju geografiju i svoju umetnost i svoju asimetričnu samoću. Tuga se u Londonu rasplinjava, a sa prvom kišom i izmaglicom nestaje...

325. Mnogo kasnije, dvadeset godina kasnije, Anthony Howell će pričati, ponovo, o njoj i njenim pijanstvima i njenim tekstovima i njenoj smrti. Smrt blede u sećanju. Više se ne sećam njenog glasa i nervoznog koraka: samo negde blede par rečenica iz njenih analiza Polkea.

326. Dve godine kasnije, bilo je to proleće 1978, Iranci su demonstrirali protiv Šaha. Nosili su maske na licu. U gradu se osećao strah od iranske šahove tajne policije. Juriš na zgradu je bio silovit. Zov – privid – slobode je podmuklo nudio još veće ropstvo. Prevara. Totalitarizam se uvek cinički ruga, kada pada – prepušta se nekontrolisanom *zlu* i još većem *totalitarizmu* koji u haosu potencijalnosti utvrđuje teror. Teror države je uvek najstrašniji teororizam.

327. A, nekontrolisano *zlo* postmoderne, kome će se – mnogo godina kasnije – vraćati u drami Sarah Kane (*Crave*, 1998) ili u instalacijama Sarah Lucas (*Au Naturel*, 1994) – bez motivacije je. Jednostavno izbija bez kontrole i bez opravdanja. Paradoks postmoderne je u tome što se usred arbitrarnosti post-istorijskog pluralizma pojavljuje *religiozni fundamentalizam* i upravo kao takav potvrđuje entropijsku rasutost razlika postmoderne. Pluralnost *mape* potvrđuju lokalni totalitarizmi (fundamentalizmi, jednodimenzionalnosti, diktature, nemotivisana moć birokratije, mafijaške porodične mreže, simulakrumi patrijarhalnosti).

328. Istorijski, u tridesetim godinama XX veka bila je konfliktnost između liberalizma demokratskog Zapada, desnog totalitarizma nacional-socijalizma i levičarskog totalitarizma staljinizma. Pokazaće se tek mnogo kasnije da su staljinisti i hitlerovci u mnogo čemu slični, a paradoks je upravo taj da će to morati da izgovori kritička *levica* ako želi da bude i levica i kritička.

329. Iranci na londonskim ulicama, u tom trenutku, bili su najslobodniji ljudi na svetu. Najbliži slobodi. Sloboda je *lebdela* iznad pločnika. Kap

krvi na asfaltu. Naslućivala se u fijuku bačene kocke izvađene iz kolovoza. Mogla je da se doirne i pomiriše. Imala je svoju erotiku i spiritualnost. Cilj je bio na dohvata ruke. Sve ono pre i posle biće samo zla zamka ropstva, bede, poniženja, prevare. Zlo nije jednosmerno, naprotiv! Ideali slobode se nude kao prolaz i zatim, sledi, slepa ulica. Istina je fikcionalizovani diskurs, ne stanje sveta. U njihovoj veri u jednog Boga je bio poraz. Ali, bez Boga nisu mogli da pobede. Biti bez Boga, sam. London je obećavao samoću, mogućnost da se bude bez Boga. London je, tada bio, bezbožnički, usamljenički, materijalistički grad. Označitelji su gmizali ulicama. Engleski ateizam je obećavajući. Demonstrirali su i katolici Irci. Ali tu nije bilo iluzije, samo doslovno predočeni simboli. Nada i nevinost. Njihov istoimeni Bog, a drugi od njihovog Boga. Ne, nisam siguran u njihovu nevinost, ali su tako izgledali. Sećam se njihove pesme, duboki glasovi, mršava koščata visoka tela, riđe kose, uzdržanost i ozbiljnost. Bombe i eksplozije. Mršave i visoke žene strogih pokreta i zapovednog glasa. G. U. govori o Ircima s toplinom. Logika je otpor jezika poretku sveta. Logika je otpor zavodjenju. Logika je otpor logici.

330. Japanska katolička kaluđerica kojoj su se svi studenti bezuspešno udvarali govorila je o braći Karamazov. Njena žuta koža se nazirala oko dekoltea majice. Govorila je o mističkom obrtu, o otkrovenju Boga. Govorili smo o Kewgardenu i o panovima new agea. O zlom i dobrom obećanju. O *metafizičkom Ocu*. Njena dobrota je bila kontrolisana. Uzdržane emocije, ispod privida dostupnosti ledena površina njene ili njihove *istine*. Pravo na istinu. Pila je crno pivo. Želela je seks, mada je odbijala svakog uspaljenog dečaka. Devojčice iz Centralne Amerike su je gledale sa čuđenjem, sa blasfemičnim strahom. Slobodoumnost i religioznost. Pristupačnost i nedodirljivost. Sve je izmešano u sećanju. Crn-purasti dečak iz Saudijske Arabije koji se klanja devet puta dnevno, Italijan sa tankim brčićima koji pere sudove celu noć i dolazi u školu neispavan, Brazilci koji brzo pričaju i uživaju u opscenim ne-katoličkim pornografsko-turističkim ekstazama megapolisa, ćutljivi i tajanstveni ili diskretni Francuzi.

331. Posmatrao sam kroz izlog paba Gilberta i Georga. Pili su svetlo pivo iz velikih krigli. Oni piju pivo i razgovaraju. Zatim se u jednom trenutku ukoče. Kip. Živa skulptura. Zatim,

pokret, trzaj i nastavak razgovora. Privatnost kao javni čin. Iluzija identiteta. Identitet jeste *interpolacija* u arbitrarne fikcionalne poretke koji prekrivaju logiku. Jezik nije logika, ali jezikom dato biva dato i logici. Logika nije jezička igra već privid skeleta egzistencije.

332. Poigravao sam se onim malim razlikama (distancama, rastojanjima) mene i sveta, razlikama sintakse (mene) i semantike (sveta, objekta, drugog, *petit a*). Ispušteno, zanemareno, potisnuto, skriveno u odnosu sa drugim jeste jezik, nikada biće. Bića nema. Slike, brzo prelazi pogledom od Picassovih ka Mondrianovim, ali, vraćam se Grisuu. Analitički kubizam izgleda veoma engleski: atomizovan u logici razlaganja. Mada, po poreklu je mediteranski. Analitički kubizam pokazuje kako se upisuju ravne crte mogućeg pikturalnog sveta plohe. Modalna logika i čitanje Husserlovog spisa o geometriji. Ravna crta i kolažna neravnina papira ili tkanine, ili drveta. Kolažni odnos postaje bitan i paradigmatički multipliciran, mnogostrukost kolažiranja.

333. Veliki svet se razlikuje od malog sveta po tome što su sve granice identiteta relativne, otvorene i u premeštanju. U velikom svetu možeš

Iako sakriti sebe. Jezik ne može biti *biće*, reč ne postaje *telo svetlosti*, ali jezik je moj izabrani svet. U jeziku se osećam sasvim udobno. Udobnost jezika. U orhidejama u stakleniku ogledam se samo kao jezik. Stranac. U njenoj koži ogledam se kroz jezik. Logika je sredstvo, alatka, produžetak tela. Logičke proteze. Odlazak u Bethovenovu ulicu. Crnci. Siromaštvo je siromaštvo. Priča se da su belci linčovali crnog dečaka i da crnci sada kolju belce. Oseća se strah na ulici. Osvrće se. Brže hodam nego što bi trebalo. Strah i nelagodnost. Na potpuno pustom pločniku. Uvek pribegava tautologijama kada se očekuje jaka ekspresija, strast, strah, opasnost, radost. Štamparija i, na spratu, atelje. Razgovor traje celo posle podne. Miris uljane boje i naprsli zid. Bele slike, belo na belom na belom na belom. Granica vida. Slepilo. Koncept belog i odsjaja sunca u/na belom... Rolat sa marmeladom na novinskoj hartiji. Veoma slikarski i veoma kubistički. Miris kolača, miris olova i mirisi hartije. Slikar gleda kroz naočare s debelim staklima. Kroz zid se vidi zadnje dvorište.

334. Prijatelj prijatelja živi usamljeno. Kao da je u progonstvu. Par meseci pre mene posetio ga je konceptualni umetnik Tom Marioni, ja sam mu

bio sledeći gost. Marionija sam video u Beogradu tog proleća. Logika je poredak. *Biće* je samo jedna kombinacija od četiri slova (b, i, ć, e), fikcionalizovana reč otrgnuta od tela logike, ali odvojena i od egzistencijalnog tela.

335. Pevanje budističkih monaha. Cageova elektronika, veoma kratak rezak zvuk, ponovljen i, zatim, ponovljen, a u pozadini šum. Elektronski šum, smetnja i na kraju buka. Muzika od šumova, bez tonova. Zaturena jezička igra društvenosti, seksualnosti, borbenosti, uklopljenosti, ambicija, straha, moći... je otvorena (otvarajuća) logika jezika o jezicima ili *jezicima metafizike*. Metafizika je materijalna. Apstraktne slike. Zatim kofa obešena o kuku i koturaču, *besmislena mašina* ili tek jedan prazan odnos u ICA-u. On, tj. M.C.M. izlaže instalaciju, multipliciran princip (formula) *ready madea*. Saputnici koji su me pratili do izložbe rekli su da to nije umetnost. Tada je sve moglo biti umetnost. Njeni Karamazovi ili njegovi baletski igrači. Dve godine kasnije posmatram njegove slike, monohromna geometrijska kompozicija (pravougaonika) u čiji je levi ili desni ugao upisana mimetička kopija fotografije (crtež ili slika). Izgleda kao umetnost. *Image* progovara i smešta se u svet

pogleda. Pogled je progutan mnogostrukošću slike. Osećam se prevaren: Voda je prosuta iz kofe i to je umetnost. Posmatram kako kap vode klizi niz glatku kožu orhideje.

336. Gledam fotografije velikog formata. On (umetnik) posmatra ženu. Modernistički stereotip prenet u višemedijalnost konceptualne umetnosti. Fotografije pogleda. Pogled koji gleda ženu. Uхватiti svetlosni trag pogleda, veoma fiktionalizovano. J. K. fetišizira pogled voajera i multiplicira ga u bezbroj kolor fotografija velikog formata. Između fotografije velikog formata i slike slikarstva kao da više ne postoji neka bitna razlika: barem ne očigledna fenomenalizovana i semantizovana razlika.

337. Fetišizam preuzima funkcije koncepta. Pojavljuje se moćno (a odsutno) Lacanovo *petit a* (njene grudi, njegova guza, njene noge, njegov osmeh, njen pramen, njegove patike, njeni peškiri, njegove knjige, njene trake s muzikom, itd...). Niko još ne spominje Lacana, osim, možda, stidljivog Victora Burgina. Burgin čita i interpretira poststrukturalizam u nesigurnim okvirima nestajuće konceptualne umetnosti. Od konceptualne umetnosti ka poststrukturalizmu i, zatim, semioumetnosti. Engleska igra sa

francuskim znanjem. Prenos. Epistemološki prenos. Skupo francusko vino. Kontrtransfer je pokretanje. Žučkasti odsjaj u čaši. Tanka šnicla, luk i karmin. Burgin obećava efekte označitelja. Levica je *potrošena*, njeno mesto kao da zauzimaju Barthes, Lacan, Derrida, Foucault, Kristeva. Ali još postoji preplet: poststrukturalistički materijalizam Althussera.

338. Radikalizam se nije sasvim povukao pred ekstazom uživanja u potrošnji nemogućeg i izmišućeg *petit a*. Na izložbi kratko razgovaram sa starijim apstraktnim slikarom. On ne razume fotografije pogleda. Seda brada i tihi glas. Ploha slikarstva je memorisani kôd. Razgovor s feministkinjama, tada feminizam još nije bio povezan sa psihoanalizom i *lacanovim kćerima i unukama*. Feminizam je bio novolevičarski i revolucionaran, ali to je bio kraj ili početak.

339. Revolucija je bila nemoguća. U Italiji se pucalo. U Francuskoj je vladao napeti muk. U nemačkoj borba države i alternativnih borbenih grupa. Samoubistva, atentati, hapšenja. Ekonomska recesija. Besposlenost. Tony Negri se krio. Istočnoevropske tajne službe su se 'muvale' po Zapadu. Nisu svi bili povezani sa KGB-om, naprotiv... Otrgnuti bez tela. Artaudovo telo bez organa se pretvorilo u organe bez tela.

340. *Najs-stajl* (Nice Style) i rituali svakodnevne bihevioralnosti. Srećem, slučajno, Bracu Dimitrijevića, sasvim površan susret. Govori o svojoj novoj kući u Londonu i o tome kako nema novca za benzin. Slušam njegov engleski, užasno govori, mnogo gore nego ja. Njegov egzotični balkanski šarm deluje na Engleze. Prethodi Kusturici i Bregoviću. Obećava sirovu balkansku paradigmu mekoj Evropi, da li??? Zatim, *najs-stajl* performans i iluzija lokalnog engleskog parodiranja građanskih kôdova ophođenja u registrima svakodnevice. Ulica, ljudi. *Metafizika* je bol u stomaku, poredak reči u rečenici i ono što ne može biti zahvaćeno ni stomakom (varenjem), ali ni jezikom (sintaktičkom defikcionalizacijom autobiografske pripovesti i semantičkom fikcionalizacijom primarnog sintaktičkog poretka znakova). *Metafizika* je *materijalna*.

341. Pronalazim *tu* (određeni član *the*) malu zabačenu ulicu. Srebrni pehar. Dodirujem srebro. Zvuk udarca nokta o srebrnu površinu. Čist zvuk. Kao da zvono u daljini zvonu. Zvuk srebra. Pokušavam da u mislima načinim razliku između dodira srebra, kože i kamena. Rokeri na ulici. Notting Hill Gate. To je *doba* kad rok

sasvim prestaje da bude *alternativa* i postaje dominantna masovna kultura. *Rock* mi nije previše blizak, mada ponekad slušam Hendrixa. Gitara i zubi. Mislim o jeziku. Hladnoća srebra. Ogleda-nje u srebru. Anarhizam je puritanski odlučan.

342. Zatim, čitam rane i kasne tekstove Art&Languagea, stalno ih čitam, ponavljam čitanje. Oni su kritični. Negde između Wittgensteina i Marxa. Bave se logikom: „Interesantna stvar, međutim je, da mi radimo sa transformacijama logičkog prostora, ne sa transformacijama u logičkom prostoru.” Engleska varijanta Art&Languagea (indeksna logika, *reductio ad absurdum*, shematizam sintakse, modalna logika, frankfurtska kritička teorija i logička analiza) bliža mi je od njujorške varijante (privremena/provisional kritika društvenih institucija). Koncentrišem se na logiku raskola Art&Languagea, na razliku Atkinsona i njegovog radničkog realizma i Baldwina i njegove paradoksalne logike (*ad absurdum*). Atkinson pojačava modernu do njenog vrhunca i ruba na vrhu, Baldwin anticipira arbitrarnost i apsurdnost postmoderne koju nikada neće prihvatiti, mada.... Baldwinov nihilizam nije postistorijski, već a-istorijski. On naglašava da ideja dijalektičkog kretanja ne izražava

prirodu nadređenosti, već činjenicu da ljudi teže da je racionalizuju. Razlike su ideološke, ideologija je ono što suštinski određuje horizont mogućeg sveta i načine davanja reference u mogućem svetu.

343. Pokušavam da vodim dnevnik stranca. Crtam. Sebe sam tada video kao crtača. Crtam noću. Crtam tekstove. Tamna neprozirna London-ska noć i glasovi iz susednih soba pansiona. Probudila me je mačka. Ušla je kroz otvoren prozor. Samo za trenutak sam dodirnuo krzno. Posle, uvek zatvaram prozor. Strah od životinje. Strah od dodira. Životinje me odbijaju, orhideje me privlače. Nelagodnost od dodira krzna. Orhideja iz Kewgardena se ogleda u *metafizici*, a *metafizika* kao konkavno ili konveksno ogledalo zakrivljuje/deformiše lepotu ili obećavajuću proždrljivost orhideje. Njena koža, da tu negde ima mesta i za psihoanalizu. Miris truleži. To je miris tropske džungle. Simulakrum. Miris trulog tela i vlaga na licu u staklenoj bašti. Vraćam se u Kewgarden. Duž Temze hodam brzo. Nisam sam. Ne može se biti sam. Čamci sa veslima, udar vesala o vodu. Prasak. Koraci. Kupaći. Japanka kaluđerica i japanka sekretarica. Pivo i rakija. Polupijanstvo. Italijan, dečak. Brz

i zavodljiv. Golub. Kewgarden i sasvim usredsređen pogled (*gaze*) na odsutno prizivanje orhideje.

344. Pronalazim malu sliku/studiju Georgesa Seuralta u *Courtauld Institut of Arts*. Tragovi, udarci krhotine boje. Plaža. Institucija zabave i lenjosti. Građansko uživanje u lenjosti. Tragovi boje, boja, boja, boja. *Atomski* (analogno Wittensteinovom i Russellovom pojmu *atomske stavovi*) tragovi poentilizma. Da li je potez (udar) kistom *stav* (*statement*). Boja kao stav. Boja kao trag fizike. Boja kao građanska emancipacija. Tačka u kojoj se usredsređuje slika. Tačka koja gradi figuru i prizor. Atomska jedinica slikarstva. Stalno građenje i razgrađivanje piktoralnog polja. Svet i slika. Slika i svet u pogledu koji kao da rekonstruiše scenu (sekvenca). Čitam, pažljivo, red po red, tekstove konceptualnog fotografa i putnika Hamisha Fultona: „U proleće 1970, posetio sam ostrvo Eren na zapadnoj obali Škotske. Jednog dana sam odlučio da plivam pola milje između Kingskrosa na Erenu i svetionika na Holiajlandu. Nikada nisam bio na Holiajlandu. Dok sam plivao uz stene pored svetionika ugledao sam muškarca i ženu kako idu preko stena ka meni. Pozvali su me

da izađem iz vode na obalu. Muškarac je bio moj nastavnik geografije u školi koga nisam video šest godina. On je sada svetioničar na ostrvu.”

345. Nisam otišao u Škotsku, mada su me ubjeđivali da bi trebalo da vidim obalu, stene i more. Škotska. More, stene i obala. Fotografija Edinburške botaničke bašte u jednoj knjizi u jednoj antikvarnici privlači moju pažnju. Privlači me odnos crne emulzije fotografije i crnog teškog drvenog rama koji uokviruje Fultonovu fotografiju s tekstom. Iz galerije se izlazi liftom pravo na ulicu. Galerista će kroz dve ili tri godine biti uhapšen, pronevera (R. S.). Učim da je umetnost posao.

346. Ulica i početak Sohoa. Miris usijanog asvalta. Miris kineske hrane. Začini. Kineskinja koju ne razumem. Kineskinja u spisu Julije Kristeve i Kineskinja kao telo na ekranu: „La femme, ce n'est jamais ça...” Fantazam o Kineskinji. Godardova filmska Kineskinja (1967). Miris bibera. Miris smrti i miris seksa. Boja zamenjuje i smrt i seks. Mada, ... tigar od papira se sprema da skoči.

347. (Dok ovo pišem pauk se lagano spušta s plafona ka ekranu kompjutera. Imam poseban

odnos prema paucima, ali i prema kompjuterima. Veoma prijateljski.)

348. Bez asocijacija. Doslovnost zvuka. Logika izneverava naraciju, ali naracija pobeđuje logiku. Daju se filmovi Makavejeva, oni tada nisu mogli da se vide u Beogradu. Zabranjeni su! Ne gledam ih. Između ulice i bioskopa uvek biram ulicu. Slušam samo engleski, uživam u trenutnom otpadništvu, samoći, mislim na lošem engleskom i zatim, neočekivano, sasvim novi ljudi. Tela oko mene, tela u pokretu, lakoća pokreta, lakoća odnosa, lakoća rastojanja, hodam do granice izdrživosti. Beskrajni poverljivi razgovori. O Brazilu, o gotskoj arhitekturi, o nemačkom jutru na slikama Kaspara Davida Fridricha, o Brazilu i pornografiji, o londonskoj kiši i budizmu. Neko s osmehom govori o nudizmu, a ne o budizmu.

349. Ne želim da govorim doslovno o sebi. Ali, sve to možda izgleda i drugačije: možda *jezik* ne želi doslovno da govori mene? Da li je *logika* *pakao* ili je *pakao* sasvim prijatna erotizujuća priča o ulici i buci na ulici, mirisima začina i nagoj koži, tesnoj odeći i ružičastom mesu, bleđom mesu i setnoj duši karamazovštine... Godinu dana kasnije upознаću osobu koja zna

da priča o *duši*, ali *logika je pakao*. Pronalazim Wittgensteinove beleške: *logika je pakao*, *pakao*, *p-a-k-a-o*.

350. Otkrio sam Beuysove šamanističke crteže. Mislim, kod Nigela Greenwooda. Mala galerija. Veliki ili osrednji biznis. Izvesna zbunjenost. Skeleti su skeleti, makar ih i Beuys iscrtavao.

351. Njegovi crteži, blede.

Frau (1957)

Irisches Kreuz (1958)

Cygnide (1959)

Chinesische Lampe (1958)

Hogan (1958)

Haus des Schamanen II (1959)

Tier (Tiersein) (1955-1960)

Organisch-physiologische Maschine (1960)

Zur plastischen Theorie (1960)

Fett und Rasterprinzip (1960)

Liste mit Wolf (1962)

Fluxus-Raum (1963)

Auschwitz (1963)

Partitur zu Eurasia (1963)

Schamane (1963)

Sibirischer Tanz (1964)

352. Kosti su tanke. Linije su debele. Potez natopljenom četkom. Gusta boja. Odnos traga četke

i traga pera, otisak ruke. Brisani trag magije i ritualnog šamanističkog pokreta telom. Transparentnost boje. Kosti-linije su *simboli simbola* (tragovi tragova), magijski simboli. Magija kao politički aparat. Od simbola se očekuje efekat (socijalna skulptura preobražaja čovečanstva). Preobražaj Zapada. *Euro-Azija* je već u to vreme remekdelo, performans sa bezbroj *repova*. Beuysov drhtavi glas prizivam u sećanju (slušao sam ga u Beogradu). Između germanske mitologije i škotskih misterija i balkanske neodređenosti. Beuys je *rađen* željom asimetrične drugačije Evrope i izgubljene Azije. On ukazuje prostore evropskih i azijskih teritorijalizacija, koje za *evropsku svest* izgledaju kao teritorije *nesvesnog* (zatureno, nemotivisano, a homologno našoj svakodnevnoj egzistenciji). Osećam se nelagodno. Beuysova lobanja je poremećaj arhetipa. Arhetip koji gubi univerzalnost i potvrđuje svoju pojedinačnu simbolnu, a uvek, materijalnu različitost. Jungovski interpretativni *glas* se sprema da prepusti mesto lakanovskim interpretativnim glasovima.

353. Smena *igrača*. Ona je opasna. Znak gubi vizuelna referencijalna usmerenja. Znak ostaje znak Beuysa za drugog. Ali, Drugi izmiče, njegova

asimetrija ostaje. Privid šamanizma i visoka umetnost. Lakoća naracije i fikcije, lakoća prikazivanja se vraća sa Beuysom, mada on govori o samom životu. Oni igraju tenis. Posmatram ruku koja se pomera iz ramena. Udarac. Blesak. Ona leti. Lopta pada. Plave linije skeleta, drhtavi potez, odsustvo zanata, velika koncentracija, crvena kontura, zatim braon mrlja i preko mrlje crni otisak. Zelena tanka linija preseca format i, zatim, naglo se krivi. Kriva grčevita linija. Upitnik, uho ili štap šamana ili kao Kleeova zagubljena linija u memorisanom Beuysovom gestu. Gestovi memorišu druge gestove i zato slikarstvo preživljava kao hibridna tradicija. Gest se ne mora misliti da bi se znao, on je negde i nekad akumuliran u crtačkom obrtu od Kleeove *metafizičke nevinosti* do Beuysove zavodničke i magijske lažljivosti (laž kao odsutna istina, ali laž i kao iluzionizam prikazivanja istine). Tražim u engleskim rečima reči koje su nemačkog porekla i često nalazim reči francuskog porekla. Dvoglasje, ponavljanje nije bez razloga. Govoriti istovremeno na mnogostrukosti jezika.

354. Noć u zadimljenom pabu, engleski *beli bluz*, promukli glasovi, dim, suzne oči, miris znoja,

nasmejani muškarci u belim košuljama sa podignutim rukavima. Nasmejane žene na štiklama, u kratkim suknjama, u vlažnim košuljama/majicama pripijenim uz telo, vlažne od znoja i prozirne. Frizure se kvare. Smeh. Muzika nadjačava glasove. Gitare bruje, glas postaje sve hrpaviji. Ne volim pabove, ne volim miris oznojanih zadimljenih tela, ne volim smeh koji želi da nadjača muziku. Ne volim rezervat opuštanja i podavanja. Loše se osećam na mestima za zabavu. Od svih mesta za zabavu jedino volim plaže, zidane urbane ili prirodne udaljene, ili sasvim divlje. Plaža ili tako nešto, u H. parku i, kasnije, na Temzi. Posmatram. Opet u pabu. Tamo smeh liči na krik očaja. Zatim u parku, na ležaljci. Voda. A, zatim sam među Kinezima. Sasvim drugačiji miris, orijentalni miris. Mislim na miris belca/belkinje. Začini i *odloženo* telo. Izvesna bestelesnost. Evropljani su telesni, nerotični, možda seksualni. Kinezi su ezoterični i zato, možda erotični. Evropljani su kao mehanizam sa zupčanicima, a Kinezi su kao barut ili vatromet. Ali, sve je to ritualna igra privida i figura. Nedopustiva pojednostavljenja.

355. Iluzije i razlike, privid i očiglednost moje teškoće da s ljudima komuniciram na pravi način.

Prepuštam se sigurnosti jezičkih igara. Kao da sam pronašao izgubljeni kontinent, ali sve je to tek trenutni otklon od hodanja po gradskim ulicama. I tu logika pokazuje svoje zube, svoj jezik i svoju moć vladanja nad propozicijama. Propozicije i njihovi izrazi u jeziku.

356. Otkrio sam propozicije i indekse u maloj svesci Art&Languagea: „Razmotri indeksne izraze...” U Art&Languageu je indeksima beležena kontekstualizacija promenljivog i borbenog odnosa individuum i zajednice: „Art&Language je promenljivi skup indeksa, modaliteta učenja, itd. koji se otkrivaju kao (možda, transcendentni) indeksi iskustva većine ljudi.” (1974) i „Naš uobičajeni i normalni način razgovora i mišljenja zahteva da prepoznamo pravila (Won Right, 1951) kao takva (propozicije kao takve). Ovi apstraktni entiteti su centralni i želimo da ih naglasimo. Ako mislite da u društvu postoje elementi koji nisu pokriveni biologijom, fizikom, hemijom i de facto antropologijom i sociologijom, zašto se tada ne koncentrišete na ono što se može naučiti od drugih? Sada su sistemi pravila od suštinske važnosti; postoji mnogo logika koje treba razmotriti. Mi se bavimo metodom indeksiranja u kome možemo sortirati neke

modalitete povezane sa onim što učimo jedni od drugih.” (1972)

357. Razmotri govor i svaki dijalog s drugim prevedi u indeksnu shemu (mapu) koja jeste jedan mogući svet. Jedan mogući svet i različiti jezici.
358. Govorim tebi, ti kao da odgovaraš meni. Razumevanje nije otkrivanje skrivenog smisla (Beuysov crtež lobanje, kostiju, ritualnog zanoša šamana, skrivenog vladanja seksualnošću, vladanja sa druge scene ovom *scenom*), već suočavanje različitih govora ili glasova čiji smisao proizlazi iz indeksnog međuodnosa (trenutnih pozicija: ideologije Art&Languagea). Ideologija Art&Languagea otkriva *mehaniku* ideologije. Njihov jezik od 1976. ka 1978. postaje sve više levičarski (čak i birokratsko realsocijalistički, ponekad staljinistički), svakako *kao* revolucionaran. Egzotika komunizma u središtu klasnog nastajućeg neoliberalizma. Jedina zemlja koja je bila spremna za *radničku* revoluciju (Engleska), revoluciju je dobila u *rezervatu* postkonceptualne umetnosti. Oni govore/pišu o buržoaskom revizionizmu, proleterijatu, klasnim barijerama, klasnoj borbi, ideološkim granicama... paranoični sukobi.

359. Film je znatno otuđeniji od slikarstva (mazanja, nanošenja boje) ili pisanja (škrabnja, ispisivanja) rukom. Film je zamrznuta invarijanta svetlosti i film je iluzionističko odmrzavanje invarijante svetlosti u postajanje slike fluksom kôdova. Kôdovi podležu logici. Ono što vidimo na svetlosnom ekranu pokretnih sličica nije ni crkveno dvorište anglosaksonskog religioznog *ateizma*, ni moja ruka u dodiru kamena koji izmiče, ni priča o umetnosti ili skrivenoj/sakrivenoj pri-povesti o *telu* koje se pomera i nestaje u sećanju – danas postoji samo invarijanta svetlosti zamrznutog sveta odmrznuta posle mnogo godina. Čuje se zujanje filmskog projektora. Zvuk *osmi-ce*. Bez emocija, sentimenta ili potisnute priče. Sećanja su varljiva.

360. Engleski romantizam i budistički hram. Kubrickov film po T.-ovom romanu, teške zasićene boje pejzaža. Zeleno je veštačka boja. Artificijelnost zelenog potvrđuje iluziju prirodnosti svakog pejzaža. Pronalazim *opise* (polazne motive) u T.-ovom rukopisu: „Između ova dva sela i francuskih redova tekao je jedan potočić, koji nije imao više od dve stope u širinu, kroz barovito zemljište (koje su vrućine u to doba bile gotovo sasvim isušile), i taj potok je bio jedina

pregrada između dve vojske – naša je stigla i počela se utvrđivati za boj pred Francuzima u šest časova ujutru; tako da je naša linija bila sasvim otkrivena prema njima; i cela ta velika ravnica crnila se, pokrivena četama, više časova pre početka topovske paljbe” (V.M. Teker, *Henri Ezmond*). Zasićene boje filmske slike vraćaju ka pseudo-romantičnim motivima/formama engleskog slikarstva prizora u Nacionalnoj galeriji. Engleski slikarski romantizam je sasvim zelen: od prozirno zelenog do tamno neprozirnog zelenog. Zelena engleska trava. Viktorijanski pričana priča se u filmu realizuje romantičarskim poretom slike (mimezismom romantičarskog zasićenja vidnog polja). Ponovo, ukus čokolade s rumom. Čokoladu ne žvaćem, ona se topi u ustima. Mljackam jezikom, želim da ukus traje što duže. Bitka na filmskom platnu. Japanska kaluđerica govori o cveću. Boja je teška, kao da će spasti s platna.

361. Ljubav je sasvim veštačka *praksa*, mada... Dodiri telima su namerni, bez strasti, ispitivački. Bitka traje. Istorijski filmovi su banalni, prizori (eksterijeri) su predivni, oduzimaju slikarstvu njegovu moć prikazivanja/pokazivanja. Kubrick i T. se razmimoilaze: priča sve manje

ima smisla, a sve više ostaju slike bojom (tonovima) zasićenih prizora. Filmom se parafrizira slikarstvo romantizma. Film može da barata (rekombinuje atmosferu) formama prikazivanja romantizma, zato što ima dinamičnu ontologiju, pokretljiv je i jedino što pokazuje to je romantičarska pokretljivost figura koje kao da se utapaju i, zatim, izdvajaju iz guste zelene podloge ili plave tame (emulzija i zrak svetla). Pokretljivost figura je sama sebi smisao, polje bitke je filmska slika koja kao da uživa slikarstvo. Kubrick pokazuje kako film uživa slikarstvo, kako uživanje slikarstva postaje simulacija pikturnosti i prizora *zaronjenog u pikturnost*. U filmu se pikturnost naslućuje u zasićenoj gustini boje na filmskoj traci. Zasićena gustina boje i trivijalnost priče (avanture osamnaestovekovnog junaka) preobražava u-kao-pikturnu težinu ili gustinu filmske slike. Pokretna slika filma postaje teška, nepomična, puna. Slika je TU prisutna. Slika je prisutna i konfrontira se odsutnosti priče. Film simulira ili mimetički prikazuje pikturnu gustinu boje romantičnog slikarstva. Zasićenost boje ostaje u sećanju. Kad god čitam ili slušam o narativnim varijacijama XVIII/XIX veka ili o prosvetiteljskom *impulsu* prizivam u sećanju zasićenu boju Kubrickovog filma.

362. Zelena... Konačna zelena boja. Kraj ljubavne priče. Kraj istorije. Gusta zelena boja emulzije. Haptička razlika zelene boje uljanog slikarstva i zelene svetlosne boje na filmskom ekranu. James Coleman oponaša sekvence filma u statičnim foto-instalacijama. Umetnost postaje slikom od medijskih slika. Film ili televizija nisu više jedna od umetnosti, već ono što se prikazuje. Coleman počinje da iluzionizuje deziluzionizirana dela konceptualne umetnosti. Cindy Sherman izvodi, namerno ili nenamerno, simulakrume ženskih figura. One su tako prepoznatljive i bliske. Kao da su 'od' Godarda, Forda, Hitchcocka ili Tarantina.
363. Veoma nežan dodir, neobavezni razgovori za *doručkom na travi* i novi dan. Pansioni imaju svoje tajne intrige. Deca trče i znaju sve priče. *Notinghilgeit* je pun ljudi. Aljkava otmenost. Psi i mačke. U otmenosti više srednje klase, posebno intelektualnih jezičkih igara, pokazuje se aljkavost. Pseće groblje. Isprepletane ulice. Strani studenti su uvek prepoznatljiviji. Na obali Temze crnci sa skijaškim kapama. Te godine London je bio tropski grad sa 35C. Crnci su nosili vune skijaške kape. Vuna i toplota. Vuna, toplota i crna koža. Kao da se pred očima na ulici

odigrava *arte povera* ili *antiform* umetnost (toplota, miris tela, vuna). Otkrivam *skulptorski* rad Roberta Morrisa. Prvo meke filcane skulpture, a zatim se vraćam u prošlost njegovim minimalističkim *gestaltičkim* instalacijama. Mekoća filca naspram tvrdoće poliestera. Elastično naspram krtog. Meke skulpture opčinjavaju. Učim da skulptura ima materiju. Otkrivam da se materija menja od tvrdoće poliestera ili odlivene bronzne ili izbrušenog čelika do mekoće džaka sa vunom ili filca. Filc poništava optiku. Ali, zato, pojačava prisustvo. Pada sloj preko sloja, oblikuje se u polju gravitacije doslovna postavka materijala. Nastaju nabori, zadebljanja, prevoji i ravna padanja. Filc jeste filc. Filc ima svoju težinu, debljinu, mekoću i, neočekivanu, čvrstinu. Beuysov filc i vosak. Tautologija. Kada Beuys koristi filc, tada je to druga mitska priča. Između slojeva se traži duh, šalim se. Ali, ipak, postoji, nešto sablasno. Sablasno i transcendentno. Da li govorim i o sublimnom? Kod Morrisovih filcanih postavki nema ničeg drugog do filca koji pada preko filca. Doslovnost me uči da gledam, konačno me oslobađa velike humanističke *zavrzlake* da u filcu moram da pronađem još nešto drugo, ako ništa drugo, onda barem *duh* ili

njegove modernističke varijacije (mentalno, ideologiju, seksualnost, sublimno).

364. Neko je pričao o rasnim nemirima. Belci i crnci. Crnci i belci. Italijani su prali sudove. Japanke su se opijale pivom. Iranac je išao na balet, pio džin u *Hiltonu*, pušio *travu*, vozio se taksijem i nije razgovarao s drugim studentima u pansionu. Bio je bogat, veoma bogat. Ponekad smo šetali po kvartu i govorio je o tome da se neće vratiti u Iran. Irci su konzervativni i štedljivi. Egipćani su poročni na starinski način koji poštuje idealitete perverzije. Italijani se nagi zavijaju u mokre čaršave i trče po hodnicima i zavodljivo, neodoljivo, uznemiravaju Irce. Amerikanci su nepristojno bučni, galame i njihova ljubaznost opterećuje. Irci se ljute. Vrućina, London kao da gori. Julska žega. Klišeji, klišeji i stereotipi – male diskretne igre, pojednostavljenja. Rasni nemiri, radnički nemiri.

365. U Evropi, tamo preko Kanala, teroristi. U Nemačkoj, u Italiji i u Francuskoj. Zelena trava u parku. Tišina i lenjo kretanje velikog psa. Beli oblak i novčić na pločniku. Eksplozija u drugom bloku. Ona navija za njih. Dok proždire pomorandžu, govori o revoluciji. Mnogo kasnije, u trećem vremenu od tada, čitaću o njima:

- „Na prvi pogled tri potpuno neusporediva lika: dostojanstvena Antigona, žrtvuje se zbog uspomene na svojega brata; promiskuitetna Juliette odaje se užicima preko svake mjere (upravo preko granice do koje užitak još uvijek pobuđuje zadovoljstvo); fanatična-asketska Gudrun koja želi svojim terorističkim akcijama trgnuti svijet iz svakodnevnih zadovoljstava i kolotečine – Lacan nam omogućuje da u svim trima prepoznamo istu etičku poziciju: 'ne popusti pred svojom željom'. To je razlog zašto sve tri izazivaju isto *Che vuoi?*, ono isto pitanje 'Što one zapravo žele?': Antigona svojom nepopustljivošću ustrajnosti, Juliette svojim besćutnim promiskuitetom, Gudrun 'besmislenim' terorističkim akcijama: sve tri dovode u pitanje Dobro utjelovljeno u Državi i uvriježeni moral" (Žižek).
366. Dok joj se lice lepi pomorandžinim sokom – zgrada *Mercedesa* leti u vazduh. Eksplozija i pometnja. Pozorište grešaka i greške u ponašanju. Prestup. Logika ponašanja je tu. Pravila ponašanja i logička kazna. Prelazim s kraja na kraj Londona. Logičko strukturiranje performansa. U starom javnom kupatilu škola *teatra grešaka* (The TING: The Theatre of Mistakes). Sintaksa je sintaksa. Teatar u krugu, krug kao sistem

pokazivanja/prikazivanja bihevioralnih grešaka. Slušam Anthonyja Howella i Fionu Templeton o *Elementima umetnosti performansa*. Prelivanje vode iz suda u sud. Zvuk preliivanja se razlikuje od zvuka prosipanja. Voda. Uslovi. Telo. Aura (teozofska ili benjaminovska). Vreme i prostor. Oprema. Manifestacije. Hermeneutika performansa. Performans kao krajnja instanca svake umetnosti.

367. Moji susreti sa Anthonyjem Howellom su sasvim diskontinuirani: 1977. izlažemo na *Pariskom bijenalu*; 1978. slušam njegovo predavanje o performansu u Londonu, čitam *Elemente umetnosti performansa*; iste godine gostuje u Beogradu; 1994. Srećem ga u New Yorku, govorimo o Lacanu i Wittgensteinu u MOMA-i, zatim, čitam njegov rukopis *Psihoanaliza performansa* u L.A; 1996. gostuje u Novom Sadu na *Infantu*, a 1997. ponovo u Beogradu. Mi se ne razumemo.
368. Istočni London je prazan, radničke četvrti. Beskrajna rasutost radničkih četvrti. Tada još nisam poznavao *ništavilo* radničke klase, tek mnogo kasnije, biću unutra u beznađu industrijske proizvodnje i svakodnevice radničke klase. Fabrika je zatvor. *Living teatar* je to pokazao.

Neočekivano, mali bezimeni ulični teatar. Glumica koja kao da je ptica u kavezu, a zatim maoističke parole u Čelziju. Sličice filmskog kretanja su strukturalni elementi sintakse, a struktura sintakse je logika. I sintaksa i logika izmiču erosu iz koga (kao da) potiču. Da li je nizanje crnobelih sličica ruke na kamenu priča o? ili moja opsjednutost logikom koja postaje mikro-događaj u crkvenoj bašti. M. S. mi je, jednog proleća u Beogradu, poklonio rukom rađenu belu knjižicu na kojoj je ispisao poruku: *oslobođenje od znanja*. Pokušavam da se setim kako je M. M. izgledala. Ne mogu da prizovem njen lik iz filma. Naprotiv, ona počinje da liči na Andyja. Da li je reč o: *petit a*. Proizvesti *petit a*. Zapovest ili molba, možda želja?

369. Još su mogli da se vide hipici, a u istočnim predgrađima su se pojavili pankeri. 1977. i 1978. Cvetne šarene dezene zamenjuje crna tkanina, a nage nadražene grudi probušeni nosevi i obrijane lobanje i koža i lanci i nitne i... Dojka naspram lobanje. Belilo dojke, belilo lobanje. Pisak. Lanci i cveće. Potencijalno erotizovano nasilje panka naspram prisutne dostupne i pokazane seksualnosti hipija. Tada se pevalo:

I'm the world's
Forgotten boy.
The one who's searching
And searching
to destroy.
(Iggy Pop, 1977)

370. Kao da se Beuysovi crteži materijalizuju u *mašinama grada*, ulični performans, nasilje se nagoveštava. Postmoderna obećava besmislene *mašine nasilja*. Razlika. Zov slobode postaje osećaj arbitranosti. Pasivnost nestaje ispred agresije. Neskriveni seks biva zamenjen perverz-nim zajedništvom, individua masom, što znači da decu srednje klase potiskuju deca radnika. Deleuze i Guattari pišu o *rizomima* – tačnije njihova pisanja o rizomima počinju da se prevode na engleski. O radničkoj klasi treba učiti u Engleskoj. Radnička klasa je tu *ontološka* siva materija (označiteljska hrpa) egzistencije/bihevioralnosti. Ulica ima svoje zakone. Stranac ih posmatra i pamti samo površne znakove, nabore znakova. Tu nema nužnosti, već samo slučajni susreti.

371. Znakovi se menjaju. Umesto monohromije prvi pejzaži, umesto teksta politički simboli, umesto koncepta *mašina želje*. Umesto

radikalizma, pomirljiva i tek povremeno ekstatična ili parodijska estetičnost i svuda obećavajuće nasilje. Smena generacija nije bila bolna, bila je postupna i prividno neprimetna, a zatim totalizujuća i sveprožimajuća. Tog proleća (1978) je nestajao jedan ceo svet. Ovo nije *čarobni breg* ovo je *London*. Ideja je zamenjena gestom, projekat slučajem, doslovnost simulacijom, propozicija alegorijom, istorijska nužnost arbitrarnošću prošlog... Prirodnost je iluzija. Jedan svet je nestajao, a toga niko (da li?) nije bio svestan.

372. Slušao sam anarhiste, protestante, katolike, feministkinje, budiste, njuejdžovce, hipike, pankere, analitičare, psihoanalitičare, harekrišne, fizičare, umetnike, naturiste, levičare, analitičke filozofe, poststrukturaliste, zelene, Jevreje i Irce, Engleze, Libance, Iranice. Sve je govorilo o kraju epohe, a ja sam se prepuštao uživanju (uživanje u uživanju, ne određena intencionalna usmerenost). Želja potpada pod drugačija pravila od pravila političke ili kulturne ekonomije i istorije. Želja je bliska umetnosti. Zamenjuju se objekti. Hodao sam brzo i malo sam jeo. Jeo sam kiflu sa suvim grožđem. Dugo sam žvakao. Ukus suvog grožđa. Povremeno ga prizivam u

sećanju. Ukus suvog grožđa je ukus viktorijanske kulture. Zatim, park. Zeleno parka. Sunce i drhtavica. Otpaci na ulici, veliki gradovi su najtužniji nedeljom u rano jutro. Veliki gradovi su jedina bezbedna mesta (utočišta) za *izolovanu jedinku*.

373. Tada sam, sasvim slučajno, pronašao foto dokumentaciju performansa Terrija Foxa i Josepha Beuysa o *izolovanoj jedinki*. Fox u hladnom podrumu oguljenih i naprslih zidova. Beuys na dlanu drži mrtvog miša. Malo-sivo-mrto telo miša na dlanu. Ritualni krug. Fikcionalizacija kraja civilizacije. *Kraj* je *roba* kao i svaka druga roba (kao nafta, vuna, keleraba, slike, telo, nagost, cveće, sreća, zvuci, LP ploče, knjige, maramice, travestije, čokolada, skrivanje, odlaženje).
374. O situacionizmu tada nije ništa znao. Ali, svi su živeli situaciju. To je bila borba za situaciju tu i sada. Situacija pogleda kroz koje se strukturira telo na otvorenom i nesigurnom prostoru ulice. Jednom je pronašao, kod uličnih *dealera*, strip za koji je mnogo godina kasnije otkrio da govori o situacionističkoj internacionali. Situacionizam je nudio aure, ne postupke.

375. Posmatram Raphaelovu sliku. Sasvim mali *komad*. Tragovi (semantika) neoplatonizma. Ikonografija mu je potpuno nerazumljiva (1976) i ponovo pogled na površinu Raphaelove slike. Prepoznavanje smisla (1978). Iščitavanje *pikturalnog pisma*. Preći sliku pogledom, pogled prekriva površinu i u jednom trenutku postaje čitanje neoplatonističkog reda. Red je poredak pikturalnih znakova koji kao fantazam odvajaju jedno čitajuće 'ja' i samu tu realnost. Pokret, premeštanje – haotično izmicanje jednog jezika i jednog identiteta. Veoma različiti akcenti mi odzvanjaju u uhu: japanski tvrd i odsečni, italijanski melodičan i protežni, crnački zapevajući ritmičan, nemački fragmentirajući i trajan, srpski promenljiv.

376. Počeo sam da čitam Barthesa: prvo u tekstovima-radovima *Art&Languagea*, a zatim u njegovim knjigama. Prvi tekst u kome sam iščitao ime Barthes je tekst *Art&Languagea* „Ekvivalentno naslovu / Tekst no. 12” (1967): „... Barthes je pokušao da primeni lingvističke sheme na vizuelne discipline. U Barthesovom pristupu (*Rhetorique de l'image*) ...” Zatim dolazi čitanje *Nultog stepena pisma* i *Elemenata semiologije*. Bart privlačno obećava: „To je, dakle, primer

pisma (écriture) čija funkcija nije samo opštenje ili izražavanje već isticanje one oblasti s onu stranu jezika koju istovremeno čine Istorija i naša opredeljenja u njoj” (1953).

377. Nema prave i iskrene ekspresije, nema oslobađanja eruptivne potisnute emocije u delu, nema direktnog čina i izraza. Umetnost, kao i kultura, postajala je posredna, posredovana označiteljskim lancima i arbitrarnim vezama označitelja i označenog. Metafora i alegorija su zamenili tautologiju. Dve godine razmaka (leto 76. i proleće 78) i dve sasvim različite planete. *Logiques*: umnožavanje logike u pokretnim sličicama filma. Film jeste tekst i kao tekst govori o onome o čemu doslovno ne govori. Kamen i ruka. Monotonost. Figure su bile zamenjene, figure su uvek zamenjive i ja na ulicama, u hodu i govoru koji je govorio mene bio sam zamenljiv.

378. Opasnost od sopstvene fantazije, identifikacije sa ulogom. Cinički smeh fantazma je neodoljiv. Pobednički. Logika se suprotstavlja naraciji fantazma, obećanoj priči sa podeljenim ulogama.

379. Tematizacija logike je jedina uzbudljiva životna forma umetnosti. Da li hipoteza koju pripisujem sebi, onom maglovitom i nestabilnom

JA, može ostati logična do kraja? Zašto sam se poslužio Sollersovom *Logikom* (*Logiques*), da dvadeset godina kasnije govorim o svetu koji nije bio Sollersov? Sollersov Pariz i moje 'ja' u Londonu su bila dva grada. Kao u romanu o *dva grada*. Pauk je sasvim iznad ekrana. Plete u vazduhu mrežu, lebdi, pada, širi se. Smotuljak bez forme. Kao u priči o *dva grada*: Sollers-Pariz i 'ja'- London. Da li se zaista mora izaći iz jednog jezika da bi se o njemu govorilo? Da li da bi se govorilo o umetnosti moramo da se služimo jezicima ideologija (o gradovima) ili jezicima biologije (o paucima), a da bismo govorili o religiji moramo da se služimo jezicima psihoanalize i seksualnosti i materijalizma? Vraćam se spisima Julije Kristeve o zazornosti (*abject*). Oblik koji postaje ne-oblik se razlikuje od oblika koji gubi obličje.

380. London je bio cela planeta i ja sam uživao celu planetu. Razlika. Boja kože i zvuk misli, miris začina ili zemlje botaničke bašte. Grad može biti planeta, biće, zamka, mesto, brava (*lock*), kutija, rupa, telo, ali i utočište za sva buduća sećanja... Ali, sećanja su entropični tekstovi! Neko je vikao: „Eno tamo na ulici.” i zaista se sve dešavalo na ulici.

381. Vraćam se beleškama. Telo teksta upija druge tekstove, tela. Preklapanja i izmicanja koja određuju moj život između dva grada. Tekst je naslojen tekstom. Nasipanje, nasip, spiralni nasip tekstova. Moja sećanja i moje želje jedino imaju smisao kroz nasipanje tekstova koji upijaju tela.

382. Nisam mogao da prepisujem Sollersa: oktobra 1977. Šetao sam među kestenovima pariskih parkova, zatim, eksplozija u *mercedesovom predstavništvu*, žandarmi oko Opere, Devadove plavobeke slike, Hilliardove fotografije, razlike tonova... Clementeov pozni konceptualizam koji prethodi transavangardi, Kieferove piktoralne figure. Jedrilica u vodi. Odsjaj sunca oko jedrilice koja plovi u krug. Impresija zalazećeg sunca. Ipak prepisujem Sollersa. Raj. Žuto. Lišće. Kestena. Kasnije u zadimljenom *beogradskom Manježu* pričam sa slikarem Andražom Šalamunom o pariskom žutom lišću tog oktobra. Šalamun i lišće. Revolucije. Ipak prepisujem Sollersa: „Kao što je 1893. godine napisao Engels, doba koje dolazi podseća na potres prelaska iz feudalizma u kapitalizam, onako kako se prelo mio u Danteu.”

383. I, nešto dalje:

384. „Priča tada dobija trostruku funkciju: trans-lingvističku, gnoseološku, političku.”
385. I na sasvim drugom mestu:
386. „... prekoračujući povijest onoga koje nas odsada nosi u nama trošeći – prskotine, fragmenti mnogo kraći od kosti, čestice, geste, kosmos.”

O AUTORU

Rođen 1954. godine u Beogradu. Doktorirao na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu 1993. godine. Redovni profesor na Fakultetu muzičke umetnosti. Predaje teoriju umetnosti na Interdisciplinarnim postdiplomskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Bio je član konceptualističke Grupe 143 (1975-80) i neformalne teorijske zajednice „Zajednica za istraživanje prostora” (1982-89). Učestvovao u uređivanju časopisa „Katalog 143” (Beograd, 1976-77), „Mentalni prostor” (Beograd, 1982-87), „Transkatalog” (Novi Sad, 1995-1998), „Teorija koja Hoda” (Beograd, od 2001), „Razlika” (Tuzla, 2002), „Sarajevske sveske” (Sarajevo, Zagreb, Beograd, Ljubljana, 2005), „Art Luk” (Varšava, 2006). Počasni je član *Slovenskog društva za estetiku*. Objavio knjige *Scene jezika* (1989), *Pas Tout* (1994), *Prolegomena za analitičku estetiku* (1995), *Postmoderna* (1995), *Asimetrični drugi* (1996), *Estetika apstraktnog slikarstva* (1998), *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne*

umetnosti i teorije posle 1950 (1999), *Paragrami tela / figure* (2001), *Anatomija angelova* (2001), *Figura, askeza in perversija* (2001), *Martek – Fatalne figure umjetnika – Eseji o umjetnosti i kulturi XX stoljeća u Jugosločkoj, Istočnoj i Srednjoj Europi kroz djelovanje umjetnika Vlade Marteka* (2002), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991* (2003), *Politike slikarstva* (2004), *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (2005) itd.

Izdavač zahvaljuje Upravi za kulturu grada Novog Sada na pomoći pri objavljivanju ove knjige

SADRŽAJ

PITANJA O FILOZOFIJI	7
PITANJA O UMETNOSTI	32
PITANJA O KULTURI I MULTIKULTURALIZMU	68
PITANJA O ZAZORNOSTI (<i>ABJECT</i>)	91
PITANJA O PRESTUPU ILI METAFIZICI <i>TRANSGRESIJE</i>	107
PITANJA O OPTIČKOM NESVESNOM	115
PITANJA O HIBRIDNIM TEORIJAMA I RODU (<i>GENDER</i>)	120
PITANJA O UMETNOSTI U TRANZICIJSKIM KULTURALNIM PRAKSAMA	137
PITANJA O PRIVATNOM I JAVNOM	148
O AUTORU.....	217