

Miško Šuvaković

POSTMODERNA



POJMOVNIK
KNJIGA

10

НАРОДНА КЊИГА

UVOD

Poslednjih godina sam sakupljao fragmente i fraktale teorijskih diskursa i fantazama koji smisaono, ideološki, duhovno, etički i estetički dovršavaju XX vek. Rezultat sakupljanja, zbiranja i povezivanja nije homogeno telo sintetičke teorije (uređena kolekcija), već heterogena mreža indeksa (hipotetička hrestomatija, biblioteka, arhiv) tekstualnih produkcija i učinaka u simboličkom, imaginarnom i realnom prostoru savremene kulture.

Pojmovnik POSTMODERNA je zbirka lokacija, deskripcija i ineterpretacija produkcija, zavodenja, razmena i tragova intertekstualnog teorijskog i umetničkog rada u poznom modernizmu i postmodernoj. Rasprava pojedinačnih pojmova je određena sledećim pretpostavkama o postmodernoj epohi: (1) postmoderna epoha je epoha umetnosti u doba teorije (ne može se ući u jezičke igre umetnosti bez poznavanja jezičkih igara poststrukturalizma, hermeneutike, pragmatizma, semiologije i filozofije jezika), (2) postmoderna epoha je epoha teorije u doba medija (teorija se misli, piše, ali i medijski produkuje, umnožava, mimikrijski prikriva i egzibicionistički razotkriva u tehnosistemima koji realizuju poredak označitelja) i (3) postmoderna epoha je epoha medija u doba kulture (postoje stalna medijska kruženja između umetnosti i kulture koja nas suočavaju sa pitanjima kako razaznati, opisati i interpretirati transfiguracije i transformacije umetnosti u kulturu i kulture u umetnost, odnosno, efekti medija su dovedeni do stupnja rada kulture). Hermeneutički krugovi kruženja od umetnosti do kulture i njihovi hijatusi (raskoli zeva jezičkih igara) su metode kojima pristupam razumevanju i produkcivanju teksta. Svaki tekst je tako generisan (izbegavam, namerno, reči mišljen i pisan) da može da se indeksno

povezuje sa drugim tekstovima gradeći polje, mrežu ili mapu pojmova (metafora hiperteksta mi je bliska). Istovremeno kretanje kroz više različitih-razlikujućih tekstova stvara vrtoglavicu ekstatičkog uživanja. Tekstualni promiskuitet, prolaženje kroz privilegovane 'koridore' tekstualnosti i velika brzina premeštanja iz teksta u tekst čine moj nezaštićeni svet pokretanja 'mehanizama jezika' (mašine želje su opsesivne metode pokretanja mašina jezika).

Ove knjige ne bi bilo bez razloga za pisanje i podrške koju su mi pružili: Vladimir Kopicl, Dubravka Đurić, Darko Šimić, Vlado Martek, Džejms Šeri, Čarls Bernstin, Slobodan Tišma, Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović, Milan Damjanović i Gojko Tešić.

ALEGORIJA

Alegorijsko značenje je nedoslovno pridodato značenje književnom tekstu, slici, filmu ili događaju performansa. Alegorijsko značenje se ne čita i ne prepoznaje u direktnoj recepciji samog dela, već dešifrovanjem skrivene poruke koja se otkriva u značenjskim relacijama dela i konteksta, tj. sveta umetnosti i kulture, u kome delo nastaje i u kome se razumeva. Alegorijsko značenje nije značenje koje umetničko delo 'pokazuje', već ono koje proizlazi iz označiteljske kombinatorike i strukture umetničkog dela. Alegorijska dimenzija pozorišne predstave japanske grupe Sankaji Đuku (Sankai Juku), Piter Grinavejevog filma *Crtičev ugovor*, fotografija Sindi Šerman i Barbare Kruger, 'pornografskih romana' Ketii Aker, jezičke poezije Čarlsa Bernstina ili Vladimira Kopicla ne proizlazi iz njihovog sadržaja, već iz stilske nužnosti glume, režije, fotografskog koncepta i pisanja određenog tipa teksta. Njihovi različiti umetnički radovi ne uzdižu se do alegorije putem tematike, nego interpretativnom, kolažnom, montažnom, citatnom i simulacionom organizacijom označivačke ekonomije upotrebe postojećih značenjski vrednih slika. Postmodernistička alegorija se zasniva na prisvojenim postojećim (likovnim, filmskim, diskurzivnim) slikama, na primer, film koristi slike slikarstva, fotografije sliku reklame, slikarstvo diskurzivnu sliku poezije, itd. Postmoderni umetnik-alegorist postojeću 'sliku' reinterpreтира pridodajući joj nova značenja. Novo značenje nije proizvoljno pridodata nalepnica (označeno), već proizlazi iz značenske motivisanosti, nedorečenosti, fragmentarnosti i semantičke otvorenosti upotrebljene slike. Prema Ovensu, film je najvažniji posrednik za alegoriju, pošto sastavlja naraciju iz sleda konkretnih slika, čije značenje

kao celine ne proizlazi iz pojedinačnih doslovnih značenja filmskih kadrova. Po Ulmeru post-kritičari, tj. kritičari postmoderne, pišu alegorijski pošto pišu diskursom drugih: onim već-napisanim diskursom. Teorijsko pisanje postmoderne nikada nije izvorno pisanje već interpretacija napisanog napisanim. Alegorija je retorička figura postmoderne teorije kojom se ona teatralizuje.

LITERATURA:

- Jacques Derrida *Writing and Difference*, University of Chicago, Chicago, 1978.
- Paul de Man *Allegories of Reading*, Yale University Press, New Haven, 1979.
- Gregory Ulmer Alegorija iz "Predmet post-kritike", *Republika* br. 10-12, Zagreb, 1985.
- Joel Fineman *The Structure of Allegorical Desire*, iz *October - The First Decade*, 1976-1986, The MIT Press, Cambridge Mass, 1987.
- Miško Šuvaković "Cognitive importance and functions of: Ready-made, Metaphor, Allegory and Simulation", *Vestnik* br. 1, SAZU, Ljubljana, 1988.
- Crag Owens "Alegorijski impuls: ka jednoj teoriji postmodernizma" *Delo* br. 9-12, Beograd, 1989.
- Craig Owens *Beyond Recognition - Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992.

ANTIUMETNOST

Antiumetnost je subverzivni pokušaj avangardi i neoavangardi da se umetnost dovede pod sumnju i prevazide. Ali, umetnost je privilegovana disciplina koja upravo sopstvenu krizu, kraj, prevazilaženje, destrukciju i integraciju u druge discipline kulture preobražava u umetničko delo ili svest o umetnosti. Drugim rečima, 'antiumetnost', paradoksalno, može da stvara samo umetnik. Čudesni preobražaj iz umetnosti u antiumetnost (nešto što je drugačije od umetnosti) i preobražaj antiumetnosti u umetnost ne ispušta iz svog domena delovanja nijedan primer 'antiumetničkog' gesta, predmeta ili egzistencije. Postoje tri karakteristična modela 'antiumetnosti': (1) opozicija umetnosti i života, (2) autodestrukcija i relativizacija specifičnosti sveta umetnosti i (3) umetnost u političkoj funkciji.

Opozicije umetnosti i života otkrivaju se u romantičnom činu bekstva iz kulture, a time i umetnosti, u drugu egzotičnu kulturu. Pesnik Rembo je otišao u Abisiniju gde se bavio trgovinom, a slikar Gogen je živeo rastrzan između Tahitija (čiste prirode) i Pariza (sveta umetnosti, kulture). Pripadnici konceptualističke grupe OHO su 1971. godine napustili svet umetnosti i uspešnu karijeru umetnika zasnivajući život u duhovnoj i poljoprivrednoj komuni u selu Šempas u Vipavskoj dolini. Italijanski transavangardni slikar Frančeško Klemente živi nomadski u Italiji (evropska tradicija), Njujorku (postmoderni megalopolis) i Indiji (suočenje sa Drugim).

Autodestrukcija i relativizacija specifičnosti sveta umetnosti svojstvene su dadi, neodadi i fluksusu. Marsel Dišan je primer genijalnog stratega preobražaja umetnosti u antiumetnost i života u umetnost. Dišanovi redimejdi su predmeti svakodnevice koji postaju umetničko delo time što ih umetnik interpretira kao umetnički izuzetne predmete. Istovremeno oni kao strano telo, morfološki različito od drugih objekata umetnosti, umetnost čine drugačijom (neumetničkom) u odnosu na zapadnu tradiciju. Nemački dadaista Kurt Šviter briše granice između umetnosti i života. Ako nije pisao pesme, onda je lepio kolaže, ako nije radio to, onda je ukrašavao stub ili prao noge u istoj vodi gde je kupao i svoju zamorčad, zagrevao lonac sa lepkom u svom krevetu, hranio kornjače u kadi za kupanje, recitovao, crtao, štampao, cepao časopise, primao prijatelje, itd. U neodadi, fluksusu i hepeningu postojala je paradoksalna težnja da se umetnost pravi od ne-umetnosti, tj. da svet života bude estetizovan umetnošću, a umetnost deestetizovana trivijalnošću života i svakodnevice. Kejdž je pisao da su prvi radovi sa nemuzičkim tonovima (šumom, bukom) bili destrukcija muzike (antimuzika), ali da je šum ubrzo postao sastavni deo umetnosti. Muzika je šumom dekonstrisana, a šum je, zatim, reinterpretiran kao umetnički fenomen. Antiumetnost u periodu između Prvog svetskog rata i 1968. godine nastaje kao antislika (Pijero Manconi, Julije Knifer), antičasopis (od dadaističkih do fluksus časopisa).

pisa), antiroman (od Džojse do Solersa), antifilm (underground film, Pansini), antimuzika (Kejdz), itd.

Antiumetnost kao umetnost u političkoj funkciji je karakteristična za ruski konstruktivizam ranih dvadesetih godina i levičarske intelektualne krugove postšezdesetoosmaške kulture. Ruski konstruktivizam je ranih dvadesetih godina objavio kraj umetnosti i time zamisli 'konstruktivističkog oblikovanja' stavio u službu boljševičke revolucije. Neposredno nakon 1968. godine i pobuna mladih, francuski intelektualci poststrukturalističkog usmerenja (autori oko časopisa *Tel Kel*) svoj književno teorijski rad su povezali sa maoizmom. Romanopisac i teoretičar poststrukturalizma Filip Solers je pisao da su pojmovi autora ili individualnog stvaroca sumnjivi i da bi se funkcija 'autora' morala zameniti funkcijom zapisivača koji učestvuje u ogromnom poduhvatu 'pisanja u množini', odnosno, kada govori o sebi on ne govori kao umetniku, već uzvikuje: "Da, gospodine, mi smo bili teroristi! I teoretičari".

LITERATURA:

- Mihovil Pansini "Što je to antifilm" iz *Knjiga Geffa 1*, Geff, Zagreb, 1963.
- Hans Richter *Dada: Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, London, 1966.
- Gregory Battcock "Marcuse and Anti-Art", *Arts Magazine*, New York, Summer 1969.
- Ursula Meyer "The Eruption of Anti-Art", iz *Idea Art - A Critical Anthology*, A Dutton Paperback, New York, 1973.
- Tomaž Brejc "Obitelj u Šempasu" iz Marijan Susovski (pr.) *Nova umjetnička praksa 1966-1978.*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
- Slobodan Mijušković (ed.) "Anti-umetnost", ideologija, revolucija (temat), *Ideje* br. 6, Beograd, 1979.
- Julije Knifer "Zapisi", *Život umjetnosti* br. 35, Zagreb, 1983.
- Filip Solers i Pjer Bonsen iz "Književni dijalozi", *Treći program RB* br. 86-87, Beograd, 1990.

APSURD

Apsurdom se naziva odsutnost egzistencijalnog smisla koju pokazuje, prikazuje i alegorijski prezentuje umetničko delo. Razlikuju se tri tematizacije apsurd:

(1) umetničko delo svojom narativnom strukturom razvija pripovest o apсурdnim događajima, bihevioralnim situacijama i ljudima akumulirajući osećaj apsurd, izazivajući katarzu ili kritički raskrinkavajući otuđenost zapadnog potrošačkog racionalističkog društva (filozofi i pisci Alber Kami, Žan Pol Sartr), (2) označivalačka struktura umetničkog dela, a ne njegova narativna tematizacija pripovesti, otkriva rad apsurd, drugim rečima, apsurd je u samom materijalnom jeziku (sintaksi, semantici) pripovedanja ili odsutnosti pripovedanja (dramski pisci Antonen Arto, Samjuel Beket, Ežen Jonesko, Living teatar), i (3) apsurd nije ni u narativnoj tematizaciji pripovesti ni u samoj materijalnoj strukturi jezika umetnosti, već u životnoj drami i tragičnoj smrti umetnika (pisca Albera Kamija, slikara Džeksona Poloka, glumca Džemsa Dina, režisera Paola Pazolinija, performerera Rudolfa Švarckoglera). U istorijskom smislu razlikuju se 'pro-egzistencijalistički okviri' rada apsurd (od četrdesetih do šezdesetih godina) i 'postmodernistički okviri' rada apsurd (od kraja šezdesetih). Proegzistencijalistički apsurd karakteriše individualni ljudski bol, mučnina i drama odsutnog smisla. Postmodernistički apsurd karakteriše odsutnost realnog bola i drame jer je suština apsurd 'postmoderne kulture' u činjenici da je ljudski bol tek mimezis ili simbolizacija pojma, fantazma, fikcije, narativne konstrukcije bola u kulturi i istoriji. Postmodernistički apsurd je kolektivni osećaj odsutnog smisla uokviren medijima i medijskom realnošću masovne kulture. Subjekt proegzistencijalističkog apsurd sedi sam u sobi. U noći čuje iz daljine poziv-krik osobe kojoj neće pomoći. Subjekt postmodernog apsurd sedi ispred ekrana i voajerski posmatra dramu Drugog. On je istovremeno sam i deo kolektivne ekstaze spektakla koju mediji projektuju. On ne učestvuje u događaju, ali svojim pogledom gradi/podržava realnost koju ekran stvara.

LITERATURA:

- Arnold P. Hinchliffe *The Absurd*, Methuen, London, 1976.
- Kasim Prohić (pr) *Egzistencija, mogućnost, sloboda - Eitičko pitanje u filozofiji egzistencije*, Svjetlost, Sarajevo, 1978.

- Alber Kami *Mit o Siziifu*, Veselin Masleša-Svjetlost, Sarajevo, 1987.
- Sandra Miller "Excuse Me Madam But It Seems To Me Unless I'm Mistaken That I've Met You Somewhere Before" (A Conversation with Eugene Ionesco), *Artforum*, New York, March 1987.
- Milan Živković, Mladen Kožul (pr) "Samuel Beckett" (temat), *Quorum* br. 4, Zagreb, 1990.
- Miško Šuvaković "Drama označitelja - ka teoriji apsurda u savremenoj umetnosti", *Quorum*, Zagreb, 1991.
- Žan Bodrijar *Simbolička razmena i smrt*, Dečje Novine, Gornji Milanovac, 1991.

AUTOBIOGRAFIJA

Autobiografskim tekstom, performansom, filmom ili instalacijom naziva se delo koje govori o svom autoru. Klasična autobiografska dela su dnevnički, introspektivni ili memoarski spisi koji otkrivaju tajni, javni ili stvaralački život umetnika, filozofa ili ratnika. Postmodernistička autobiografska dela nas vraćaju samom činu pisanja, javnom samopokazivanju (egzibicionizmu) ili dokumentarnoj rekonstrukciji fragmenta sopstvenog života, pri čemu u prvi plan ne izlaze priповести, podaci, činjenice ili fantazmi, već jezik pisanja, samopokazivanja ili dokumentarnog rekonstruiranja. Stvaranje postmodernističkog autobiografskog umetničkog dela je neka vrsta jezičke igre, a jezička igra je 'životna aktivnost' iz koje nastaje delo i koja govori o stvaranju dela. Kada se kaže da Bartov pseudo-esej *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, prozna 'jezička' pesma Lin Hadžinien *Moj život*, dekonstruktivistički erotski romani Ketii Aker, Tame Janović ili Dejvida Levita, mistifikacije sopstvenog detinjstva kroz dokumentarne fotografske instalacije Kristijana Boltanskog ili performansi označeni sintagmom 'javni performansi: privatna sećanja' Lori Anderson i Džulije Hejvard, grade narativne reprezentacije subjektivnosti kroz 'životnu aktivnost', tada se dolazi do središta postmodernističkog mišljenja, a to je 'hipotetički subjekt'. Bart zapisuje 'Ja ne kažem: 'Ja ću opisati sebe.' već: 'Ja pišem tekst i nazvaću ga R.B.'" Postmoderni subjekt, pa time i subjekt umetnika, pisca, teoretičara književ-

nosti nije 'biće od krvi i mesa', već hipoteza o subjektu. Hipoteza o subjektu postoji kao mimezis drugih hipoteza iz istorije književnosti, umetnosti, filma, masovne kulture, politike ili tipizirane trivijalne svakodnevice. Sva ova autobiografska dela su dela o hipotezi subjekta koji je 'od' književnosti, teorije, likovnih umetnosti, performansa ili filma. Za razumevanje postmodernističke autobiografije bitna je Lakanova teza da "Nema metajezika!", što znači da autobiografija nije privilegovani objektivni diskurs, već jezik u koji se upisuju fragmentarne hipoteze životne igre i želje da se jezikom dosegne do bića, na primer, pisanja. Postmodernističke književne ili teorijske autobiografije su primeri 'mekog, rasutog i fragmentarnog pisma' pošto su kruženje od metajezika (govora o govoru, govora o fantazmima o sebi, govora o prikazivanju sebe) do prodora subjektivnosti, hipotetičnosti, želje, egzibicionizma, prikazivanja drugog i sopstvenih reprezentacija u diskursu drugog, u metajezik. Postmodernističke autobiografije su najčešće: (1) dekonstrukcije teorijskog diskursa (Bart, Julija Kristeva), (2) primeri feminističkog diskursa i diskursa različitih marginalnih grupa koje ne pripadaju dominantnoj kulturi i 'diskursu gospodara' (etničkih, homoseksualnih, političkih mikrokultura), (3) mimezisi diskursa i reprezentacija popularne kulture (dnevni-proza Lori Anderson iz sedamdesetih godina) i (4) ironijske, ludističke i simulacijske projekcije individualnih mitologija postmodernog umetnika (Vlado Martek).

LITERATURA:

- RoseLee Goldberg "Public performance: private memory", *Studio International*, London, July/Aug. 1976.
- Lori Anderson "From For Instants" iz *Individuals*, A Dutton Paperback, New York, 1977.
- Lyn Hejinian *My Life*, Sun&Moon Press, Los Angeles, 1980.
- "Glasovi New Yorka" (temat), *Quorum* 2-3, Zagreb, 1990.
- "Christian Boltanski in Conversation with Lynn Gumpert" iz "New Art International", *AD*, London, 1990.
- Linda Hutcheon *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London, 1991.
- Julija Kristeva "Samuraji", *Quorum* br. 1, Zagreb, 1991.

- Rolan Bart *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Svetovi, Novi Sad, 1992.
- Ketí Aker *Don Kihot*, Gradina, Niš, 1992.
- Béla Szabados "Autobiography after Wittgenstein", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 50, no. 1, USA, 1992.
- William H. Epstein (pr.) *Contesting the Subject - Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, Purdue University Press, USA, 1992.
- Vlado Martek *Martek & Tekst / Biografija Vlade Marteka*, 8. samizdat, Zagreb, 1993-94.

AVANGARDA

Avangardom se u istoriji umetnosti, književnosti, pozorišta, muzike i filma nazivaju radikalni pristupi transformacijama umetnosti, umetnika, sveta umetnosti i umetničkog dela. Radikalni su utopijski, ekscenčni, eksperimentalni, intermedijalni i kritički pristupi otvorenom umetničkom delu i činu. Razlikuju se tri tipa 'transformacije umetnosti': (1) utopijski projekti revolucionarnog preobražaja modernog društva kroz umetnost, (2) destrukcija estetskih, etičkih, običajnih i ideoloških normi građanskog društva u gestovima antiumetnosti i (3) teorijsko i praktično formulisanje novog pojma umetnosti, umetnika i umetničkog dela. 'Transformacija umetnosti' nastaje iz zamisli: (1) kritike i prekoračenja modernističkih granica autonomije medija i disciplina umetnosti, (2) povezanosti 'desnih' avangardnih umetnika sa religioznim i humanističkim projektima transformacije sveta (teozofijom, hrišćanskim socijalizmom, utopijskom tradicijom), (3) povezanosti 'levih' avangardnih umetnika sa revolucionarnim marksizmom i boljševizmom, i (4) građanske dekadencije, tj. egzotične, erotične, mladalačke i antiautoritarne pobune protiv moralnih ograničenja puritanskog građanskog društva.

Karakteristične su tri interpretacije istorijskog smisla avangardi. Prvi pristup. Avangarda je radikalna umetnost moderne epohe od sredine XIX veka do sredine tridesetih godina. U tom periodu su delovali Kurbe, simbolisti, impresionisti, postimpresionisti, ekspresionisti, kubisti, Gertruda Stein i Ezra Pound,

Džejms Džojls, Erik Sati, Rajmon Rasel, Žan Kokto, futuristi, dadaisti, kubofuturisti, suprematisti, konstruktivisti, zenitisti, nadrealisti, itd. Drugi pristup. Avangarda je radikalna umetnost XX veka. Razlikuju se: (1) 'klasične avangarde' od sredine XIX veka do Drugog svetskog rata, (2) 'neoavangarda' od ranih pedesetih godina do 1968. godine (postenformel, neodada, flaksus, nove tendencije, neokonstruktivizam, konkretna i vizuelna poezija, strukturalistička književnost, hepening, novi roman, strukturalni film, underground) i (3) 'postavangarde' od kraja šezdesetih do danas (konceptualna umetnost, transavangarda, simulacionizam u književnosti, filmu i likovnoj umetnosti, umetnost spektakla, metaproza, jezička poezija). 'Klasične avangarde' su pionirski utopijski pokreti koji su revolucionisali i razvijali modernu umetnost, tj. prethodnica su i radikalizacija modernizma. 'Neoavangarda' je: (1) realizacija i konkretizacija utopijskog projekta 'klasičnih avangardi' u neokonstruktivizmu, strukturalnom filmu, konkretnoj i vizuelnoj poeziji, novom romanu, i (2) kritika etablirane i začaurene modernističke umetnosti sprovedena u neodadi i flaksusu. 'Postavangarda' je dekonstrukcija, teorijsko pretraživanje i medijska simulacija istorije modernizma i avangardi u postistorijskom vremenu. Treći pristup. Avangarda je aktivnost transformacije 'prirode umetnosti' u okviru specifičnih autonomnih, ali nezačaurenih, umetničkih disciplina (književnosti, likovnih umetnosti, filma, pozorišta). Književnu, likovnu, pozorišnu, muzičku ili filmsku avangardu karakteriše relativizacija žanrovskih i medijskih granica. Specifični pojmovi slikarstva, skulpture, poezije, romana, muzičkog komada, drame i baleta se proširuju netipičnim, u tradicionalnom smislu, formama izražavanja. Pojam slikarstva se proširuje strategijom kolaža (kolaži analitičkog kubizma). Pojam skulpture se razvija u zamisli redimejda, asamblaža i konstrukcije. Pojam romana se modifikuje citatno-kolažno-montažnim razaranjem logike naracije (Džojsov 'roman' *Fineganovo bdenje*). Pojam poezije se destruiira sintaktičkim razbijanjem stiha i reči (Kručonišove samoglasničke pesme), stvaranjem no-

vog jezika (zaumni jezik Hlebnjikova), diskurzivnim poetskim mimezismom filma, radio programa, reklama i novinskih tekstova (fudurizam, zenitizam), automatskom upotrebom reči (simulacije nesvesnog u nadrealizmu). Pojam filma se unapređuje i transformiše traganjem za istim optičkim filmom (fuduristički i konstruktivistički filmovi) i razbijanjem 'filmske naracije bioskopskog filma' (nadrealistički film, američki avangardni film tridesetih i četrdesetih godina). Pojam muzike se destruiše i proširuje u rasponu od atonalne muzike do šuma.

LITERATURA:

- Renato Padoli *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.
- Donald Curtis *Experimental Cinema*, A Delta Book, New York, 1971.
- RoseLe Goldberg *Performance - Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, London, 1979.
- Mirjana Veselinović *Svaralaka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983.
- Peter Bürger *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, 1984.
- Aleksandar Flaker *Poetika osporavanja / Avangarda i književna ljevica*, Školska knjiga, Zagreb, 1984.
- Aleš Erjavec (pr.) *Coexistence among the Avant-Gardes 1-2*, Društvo za estetiko, Ljubljana, 1986.
- Marjorie Perloff *The Futurist Moment / Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Repture*, The University of Chicago Press, 1986.
- Miško Šuvaković *Scene jezika - Uloga teksta u likovnim umetnostima - Fragmentarne istorije 1920-1990 I-II*, ULUS, Beograd, 1989.
- Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić (pr.) *Pojmovnik ruske avangarde 1-9*, GZH, Zagreb, 1984-1993.
- Branko Vučićević (pr.) *Avangardni film 1895-1936 (I,II)*, DK "Studentski grad", Beograd, 1984-1990.
- Gojko Tešić *Srpska avangarda & polemički kontekst*, Svetovi, Novi Sad, 1991)

B

BIBLIOTEKA, MUZEJ, SKLADIŠTE

Zamisao biblioteke, arhiva i muzeja kao okružja i ljudskog sveta velika je tema postmoderne umetnosti. Umetnost, kultura i civilizacija vide se kao beskrajni lavirint u kome su nagomilani spisi, knjige, predmeti, slike, sećanja i tragovi istorije. Za postmodernu je celokupna istorija prisutna i dostupna, mada kao u lavirintu ili snu istovremeno je na dohvata ruke i u nedodiru. Prvobitnu zamisao 'biblioteke kao sveta koji čine neodređeni i možda beskrajni broj soba' je izneo Horhe Luis Borhes u priči "Vavilonska biblioteka" sredinom pedesetih godina. Nemački postmodernistički filozof Peter Sloterdijk u eseju-predavanju "Poetika počinjanja" razmatra 'peščanu knjigu' iz jedne Borhesove priče. Peščana knjiga je knjiga bez početka i kraja. Ona je istovremeno neodoljivi izazov za svakog čitaoca i nepodnosiva mora. Ona alegorijski ukazuje na teškoću započinjanja, teškoću na koju nailazi svaki 'knjigoljubac' i 'postmoderni pripovedač' (mislilac). Ona je alegorija nemogućeg početka postmoderne misli, a to znači čitanja. Umberto Eko se u romanu *Ime ruže*, pisanom osamdesetih godina, poslužio modelom biblioteke da bi svoja istorijska i semiotička istraživanja estetike srednjeg veka preobrazio u slojevitu pripovest o Aristotelovoj izgubljenosti drugoj knjizi poetike o komičnom. Aristotelova izgubljena knjiga postaje fiktivni mimezis Ekovih teorija i fantazija o velikom književno istorijskom gubitku. Ekove fantazije su fantazije istoričara književnosti, bibliotekara i kolekcionara knjiga. U vizuelnim umetnostima zamisao 'muzeja' kao skladišta predmeta i kao sveta u kome se dešava životni performans umetnika i posmatrača inicirana je Dišanovim kutijama, na primer *Zelena kutija* (1934), u kojima je on kolekcionirao svoje radove gradeći minijaturne skla-

dišta kao nešto između škrinje, knjige i imaginarnog muzeja. Beogradski slikar Leonid Šejka je izrađivao asamblaze i slikao skladišta i dubrišta prikazujući tragove i ostatke nestajućeg sveta moderne potrošačke kulture. Jozef Bojs je realizovao instalacije i ambijente sa nadenim predmetima i ritualnim skulpturama rekonstruišući šamanistički obredni svet predmeta. Bojsova 'socijalna skulptura' kao politički preobražaj društva kroz umetnost je dokidanje muzeja jer je društvo postalo 'estetski fenomen'. Dok je modernista Andre Malro maštao o 'imaginarnom muzeju' kao izuzetnoj kolekciji koja svet prevodi u 'intelektualni' i 'duhovni' muzej, umetnici postmoderne su od muzeja i biblioteke preuzimali moć kolekcioniranja i interpretacije pretvarajući umetničko delo u mimezis muzeja. Njihove interpretacije su pokazale da je svet postmoderne 'globalno selo' (sve je dostupno u prostoru) i 'biblioteka, muzej' (sve je dostupno iz istorijskog vremena). Postmoderna kultura se vidi kao aistorijski tren u kome se prelamaju tragovi istorije, ekstaze sadašnjosti i vizije budućnosti.

LITERATURA:

- Horhe Luis Borhes "Vavilonska biblioteka" iz *Maštarije*, Nolit, Beograd, 1963.
- Željko Kipke "Venecijanska enciklopedija čuda" iz *Iluminatori novog ciklusa*, Quorum, Zagreb, 1989.
- Douglas Crimp "Na ruševinama muzeja", *Quorum* br. 6, Zagreb, 1987.
- Peter Sloterdajk *Tetovirani život*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.

BOLEST U POSTMODERNOJ ERI

Tematizacija bolesti u umetničkom delu je metaforička i alegorijska naznaka 'zla', ali i 'izuzetnosti'. Po Žanu Bodrijaru bolest potpada pod rad 'simboličke razmene', drugim rečima, bolest je beleg, značenje, kultura, izvor vrednosti i princip društvene organizacije. Najozbiljnija opasnost koju bolesnik predstavlja, ono po čemu je on zaista asocijalan i sličan opasnom ludaku, jeste u njegovoj dubokoj potrebi da bude priznat kao takav i da simbolički razmeni svoju bolest. Upravo

je 'simbolička razmena' i prihvatanje izuzetnosti i misterioznosti bolesti osnova njene metaforizacije i alegorizacije. Kuga je bila simbol zla koje je izvan individue i kolektiviteta, zapravo metafora i alegorija demonskog zla (barokni diskursi) ili univerzalnog suštinskog zla (egzistencijalistički kamijevski pogled) koje napada kolektiv i zatim individuu kao pripadnika kolektiva (epidemija). Tuberkuloza je bolest jednog organa i jedne individue. Tuberkuloza metaforizuje specifični, individualni i organski subjekt poznog romantizma, koji i kada je među jednakima (bolesnima od tuberkuloze) ostaje specifična individua (Manov *Čarobni breg* je pun takvih junaka) u vlasti tajnovitih gotovo magijskih sila. U Stendalovoj *Armansi* majka glavnog junaka odbija da kaže 'tuberkuloza' jer se plaši da će izgovaranje te reči pogoršati sinovljevu bolest (što je magijsko shvatanje jezika). Naprotiv, rak je bolest modernizma. Rak je individualna neprenosiva bolest sistema slična velikim svetskim ratovima koji brišu granicu između fronta i pozadine, odnosno, totalitarnim režimima (fašizam, nacionalsocijalizam, realkomunizam) koji zahvataju celinu društva. Metaforizacija raka ne vodi ukazivanju na univerzalno zlo, kao kod kuge ili na izuzetnu inicijaciju tragičnim (tuberkuloza), već modernističkom racionalističkom objašnjenju: ekološka zagađenost, nezdrav život, neusaglašenost kibernetikog (biološkog i veštačkog) sistema, itd. AIDS (SIDA - sindrom imuno-deficitarnog sistema) postaje metafora postmoderne ere. AIDS nije naziv za bolest, već za stanje čije posledice predstavljaju čitavu lepezu bolesti. Tajnovitost AIDSa tumači se paradoksalno simulakrumom bolesti (veštački proizveden virus) i grehom (povezanošću bolesti sa seksualnim odnosima i zarazom). Kao što postmodernistički diskurs dekonstruiše aktuelna i istorijska značenja proizvodnjom simulakruma i mimezisa romana, poezije i filma uništavajući stabilnost i realističke deskriptivne funkcije jezika, tako i AIDS uništava imunološku stabilnost organizma. Odnos umetničkog sveta, na primer Njujorka, prema AIDSu je sinhrono konkretan i alegorijski: (1) umetnički svet megalopolisa je ugrožen od

AIDSa, (2) govor o AIDSu postaje borba za simboličko društveno priznavanje 'bolesti greha' kao 'bolesti', i (3) filmovi, romani, pozorišne predstave, likovni umetnički radovi i eseji tematizuju AIDS kao metaforu i alegoriju artifičijelne, simulirane i apsurdne ljudske situacije postmoderne epohe.

LITERATURA:

- Žan Bodrijar "Razmena bolesti" iz *Simbolička razmena i smrt*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.
- Suzan Sontag *Bolest kao metafora*, Rad, Beograd, 1983.
- Suzan Sontag *SIDA i njene metafore*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1990.
- Craig Owens *Beyond Recognition - Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992.

C

CINIČKI UM

Cinički um je postmodernistička naznaka (metafora) granica kritike, nedovršenosti filozofije, moći znanja, moći razaranja i prirode modernizma. Nemački filozof Peter Sloterdajk 'postmoderni filozofski diskurs' gradi na kvarenju i ruženju tipično nemačkih pogleda koji uranjaju u metafizičku tradiciju. Razlažući i kombinujući margine, tragove, fantazme i nedorečenosti velike zapadne filozofske tradicije on se suočava sa varljivom prirodom modernosti (prosvetenom voljom za znanjem i znanjem koje postaje moć). On želi razotkriti: (1) fundamentalne modele u duhovnoj istoriji zapadnoevropske civilizacije i (2) dimenzije nepredate i neraščišćene 'zle savesti' svojstvene svesti prosveteno-obrazovanog subjekta modernosti. On pokazuje da su profano, metafizički izuzetno, instrumentalno i ciničko fragmenti kulture modernosti koji se uzajamno podržavaju.

Po Sloterdajku sasvim na početku evropske istorije filozofije odzvanja smeh koji je otkazao poštovanje ozbiljnom mišljenju. Reč 'kyon' na grčkom znači pas i prema jednoj od verzija odatle vodi poreklo naziva filozofske škole 'kinika'. Tradicionalni antički cinizam je težnja uvećanju prostora slobode, slobode za kritiku: drastičnu i neobuzdanu kritiku koju je na primer, Diodor sistemski ostvarivao porugom, satirom, pantomimskim gestom ne prežući ni od javne sablazni. Naprotiv, moderni cinizam je sasvim različit (suprotan) u odnosu na tradicionalni. U modernoj verziji cinizam je 'zla' verzija razvoja prosvetiteljstva. Parafrizirajući Marksa, on konstatuje da je cinizam prosvetljena lažna svest. Ona više ne prepoznaje mogućnosti kritike ideologije, ona kroz svoje autonomije (mimikrije, jezičke igre, farse, šarm, institucije, opravdanja) gradi hijerar-

hije moći. U tom smislu cinik je danas svako ko se u obavljanju svog posla služi izrazima, modelima, strukturama i hijerarhijama nauke i obrazovanja zauzimajući makar i skromno mesto na društvenoj lestvici. Cinik je čovek koji se služi svim sredstvima da bi uvećao svoj standard, političar koji je lovac na glasove birača, učeni pravnik, okretni urednik, anonimni činovnik i sistematični teoretičar. Moderni cinizam je potisnuo do zaborava univerzalni optimizam: verovanje da se život može utemeljiti izvan prostora straha i predrasuda koje potiču iz naučno-prosvetiteljskih osnova. Cinizam je produkt svesti etablirane moći. Forme njegovog ispoljavanja su nepregledne. One su nepregledne zato što su vođene praznom instrumentalnošću. Moderni cinizam se ispoljava kod Geteovog Mefista ili Velikog inkvizitora Dostojevskog, ali i u instrumentalnim formacijama svakodnevice: vojni cinizam, cinizam države i moći na vlasti, seksualni cinizam, tehnike nipodaštavanja smrti, uloge dvostrukih agenata u špijunaži, medicinski cinizam, cinizam religije, cinizam znanja. Na primer, pozornica za nastup i grimase seksualnog cinizma stvorena je idealističkom ideologijom ljubavi, koja telu, u odnosu prema 'višim osećanjima', pripisuje manje vrednu ulogu. Kasnogradanska pornografija, kazuje Sloterdajk, u kapitalističkom društvu služi kao uvežbavanje u Ne-sada. Njena šizoidnost proizlazi iz toga što iskonsko, dato i samorazumljivo prikazuje kao neki daleki cilj, kao utopijsku seksualnu draž. Lepota tela, koja je u platonizmu bila priznata kao putokaz duše k najvišem entuzijastičkom iskustvu istine, u modernoj pornografiji služi za učvršćivanje odsutnosti ljubavi.

Na jednom mestu Sloterdajk uzvikuje "Bolje ki- ničko pseto nego integrisana svinja." On govori o odri- canju od moći. On bi želeo da Marks govori jezikom Kjerkegora, a da Kjerkegor govori o Marksovima te- mama. Odricanje od moći se vidi u odbacivanju i 'rasplinjavanju' subjektivnosti. 'Rasplinjavanje' subjek- ta instrumentalne represije, subjekta nastalog iz represivnih ograničenja prosvetljenih društvenih autonomija, za Sloterdajka predstavlja osnovni filozofski problem.

Um lišen subjektivnosti gubi svoju polemičku i agre- sivnu oštrinu i postaje um osposobljen za 'fiziogno- mičnu' interpretaciju likova života i uživljajno obo- gaćivanje iskustva. Filozofija u tom kontekstu postaje mekša, ritmična i nepolemički borbena. Ali, ona je paradoksalno i kritička (kinička) i postkritička (postmo- dernistički meka).

Ona je prevrtljiva, paradoksalna i razblažujuće sve- obuhvatna. Sloterdajk započinje teatralizaciju filozofije izvođeci 'mislioca na scenu'. Njegov diskurs je mek, književno poučan i subverzivan, spekulativan, estetizo- van i bez osećaja za sentimentalnost i poštovanje: go- vorio je u odeći budističkog monaha i filozofirao je sa propovedaonice u crkvi. Njegov diskurs je istovremeno smešten: (1) iza kraja moderne filozofije, (2) da bi tematizovao modernost i (3) teatralizovao sama isho- dišta filozofije (biti pas na sceni filozofije znači biti fi- lozof posle Ničea).

LITERATURA:

- Peter Sloterdijk "Nove forme podele rada" (intervju) iz "Postmoderna aura III", *Delo* br. 9-12, Beograd, 1989.
- Peter Sloterdijk *Mislilac na pozornici*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990.
- Peter Sloterdijk *Tetovirani život*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.
- Peter Sloterdijk *Kritika ciničkoga uma*, Globus, Zagreb, 1992.
- Klaus Laermann "Od Apo do apokalipse - Rezignacija i radosna znanost na primeru Petera Sloterdijka" iz Peter Kemper *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993.

CITAT I TRAG JEZIKA

Citat je doslovno ili nedoslovno prenošenje i pre- meštanje elemenata, podstruktura ili celine jednog umetničkog dela, filozofskog, književnog ili bilo kog drugog teksta ili diskursa u nastajuće umetničko delo. Strategije rada sa citatima (citatnošću) 'materijal' pre- nošenja i premeštanja shvataju kao 'trag jezika'. Delo nastalo citiranjem ili kolažno montažnim povezivanjem citatnih fragmenata ukazuje se kao mapa tragova jezika

i jezičkih konteksta iz kojih preuzeti materijal potiče. 'Trag jezika' je fragmentarni doslovni ili nedoslovni navod koji svojom različitošću i neuklopljenošću u delu u kojem se nalazi ukazuje na sopstvenu istoriju premeštanja (citiranja). Svaki 'trag jezika' sadrži 'kod' ili 'gen' svog porekla, tj. moguće je zamisliti mapu puteva premeštanja 'traga' (mapu kodova i gena teksta). Premeštanje traga nije samo značenjski postupak, već, pre svega, označiteljski pomeraj restrukturacije tekstualnog polja (polja umetničkog dela).

U avangardama strategija citata je primenljivana u formalnoj, destruktivnoj i antinarativnoj funkciji razaranja organske celovitosti umetničkog dela i originalnosti stvaralačkog čina. U postmodernoj umetnosti citat se upotrebljava kao sredstvo eklektičkog i mimikrijskog semantičkog prikazivanja (odslikavanja) jezika u jeziku. Postmodernizam pokazuje da originalnog i izvornog teksta i umetničkog dela nema, već da samo postoje transformacije i premeštanja postojećih jezičkih tvorevina (citati citata, transfiguracije citata, jezički tragovi). Istorija umetnosti i kulture pokazuje se kao mreža i mapa 'tragova jezika' kojima se umetnik arbitrarno služi proizvodeći trenutne, nestabilne i otvorene reprezentacije.

Razlikuje se pet citatnih odnosa: (1) tekstovi istog medijskog ranga (citiranje književnosti u književnosti, slikarstva u slikarstvu, filma u filmu), (2) vlastiti tekstovi (citiranje sopstvenih dela - citiranje koje vodi klišeu i citiranje kao samoparodiranje), (3) tekstovi o tekstovima (citiranje teorijskih diskursa u umetničkim delima, citiranje umetničkog dela u teorijskim tekstovima - kretanja posle filozofije i posle umetnosti), (4) tekstovi različitog medijskog ranga (citiranje književnosti u slikarstvu, slikarstva u filmu, filma u pozorištu), (5) vanumetnički tekstovi (novinski, dokumentarni, religiozni, politički ili magijski materijali citirani u umetničkom delu). Postmoderno umetničko delo je 'registar' diskursa. Kompleksna umetnička dela postmodernizma (Ekov roman *Fukoovo Klatno* ili Linčova TV serija *Tvin Piks* ili Fabrova pozorišna predstava *Moć pozorišnih ludosti*) svoju označiteljsku strukturu regi-

stra grade na sinhronijskoj upotrebi različitih citatnih odnosa. Umetničko delo je mreža i mapa različitih citatnih tragova jezika koji grade odnose subjekta, likova i Drugog. Citat je izraz (indeks) za Drugog, a sopstveni citat je subjekt koji sebe postavlja za drugog, itd. U TV seriji *Tvin Piks* režiser serije Dejvid Linč se pojavljuje i kao jedan od glumaca (aktera radnje - lik). On time citira Hičkokovo pojavljivanje u glumačkoj ulozi, što je metafilmski učinak. Linč je i subjekt i meta-objekt narativnog događaja: on prikazuje sebe kao subjekta koji citira, sebe kao citat Drugog (Hičkoka) i kao lik narativnog toka radnje. Ovim citatnim registrom odnosa razara se 'prirodnost narativnog toka' i TV serija postaje umetničko delo metafikcije (metafilma), ali i parodija društvene podele rada (razlike režisera (metanaratora) i glumca (figure poze)). Jan Fabre u predstavi *Moć pozorišnih ludosti* preuzima citatne označiteljske mehanizme transavangardnog slikarstva pretvarajući petočasovni performans u pačvork slika, predstava, događaja i jezika. Fabre citira privatna iskustva, emocije, predstave iz istorije umetnosti i pozorišne tradicije. U predstavi se govori na četiri jezika.

LITERATURA:

- Jacques Derrida *Writing and Difference*, Routledge, London, 1981.
- "Era postmodernizma - umetnost osamdesetih", *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983.
- *Moć pozorišnih ludosti*, Bitez 18, Beograd, 1984.
- Dubravka Oraić "Citatnost" iz *Pojmovnik ruske avangarde*, GZH, Zagreb, 1985.
- Dubravka Oraić Tolić "Citatnost u avangardi i postmoderni", *Umjetnost riječi* br. 2-3, Zagreb, 1989.
- Jan Fabre *Risbe, modeli & objekti*, Moderna galerija, Ljubljana, 1989.
- Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, GZH. Zagreb, 1990.

DEFINICIJE UMETNOSTI

Razlikuju se tri pristupa definisanju umetnosti: (1) estetičke definicije umetnosti, (2) avangardističke interpretacije umetničkog dela i umetnosti i (3) postavangardna modelovanja i simulacije pojma umetnosti, umetničkog dela i sveta umetnosti.

Zadatak estetike i filozofije umetnosti je da konstruiše i interpretira definiciju umetničkog dela i umetnosti, odnosno, da pruži argumentaciju za tvrđenje kako neki predmet, situacija, događaj ili tekst jeste ili nije umetničko delo. Estetika je metajezička filozofska teorija koja pruža vrednosni, značenjski i teorijski legitimitet nečemu što bi moglo da postane, da se doživi, razume i vrednuje kao umetnost. Estetičke definicije umetnosti su ontološke kada umetničko delo određuju kao morfološku pojavnost i strukturu specifičnog materijalnog i fenomenalnog karaktera: diskurzivnost književnog teksta, zvuk muzike, pikturalnost plohe slike, trodimenzionalnost i plastičnost skulpture, vremenitost pokreta u filmu, itd. Estetičke definicije umetnosti su relativističke kada umetničko delo definišu kao konvencionalno prihvaćeni predmet, situaciju ili događaj. Relativističke teorije umetnost vide umetnost kao jezički kulturološki determinisan sistem proizvodnje, distribucije, recepcije i potrošnje značenja realizovanih različitim medijima.

Avangardna umetnička dela sadrže kao bitni aspekt interpretaciju pojma umetnosti i umetničkog dela, odnosno, zahtevaju sinhronicitet prezentacije autopoeitičke teorije i umetničkog dela. Poezija kubofuturizma je nastajala sinhrono istraživanjima ruske formalističke teorije književnosti. Kandinski je morao da konstruiše 'teoriju apstraktne umetnosti' da bi obezbedio smisleni okvir za semantičku verifikaciju apstraktne neprikazi-

vačke slike. Dišanovi redimejdi zasnivaju se na interpretacijama koje 'vanumetnički predmet' (lopatu, pi-soar, sušilicu za flaše) premeštaju i smeštaju u kontekst i istoriju umetnosti kao umetničko delo. Dišanova interpretacija nije estetički metadiskurs o umetničkom delu, već način upotrebe, povezivanja i označavanja samog predmeta.

Postavangardi od konceptualne umetnosti do postmodernizma (transavangarda, neokonceptualizam) nije svojstveno stvaranje novih formi ili značenja, već produgovanje novih definicija umetnosti. Umetnost kao društvena, proizvodna i značenjska disciplina simboličkog izražavanja, razmene i potrošnje postaje objekt umetničkog rada. U konceptualnoj umetnosti grupa Art&Language 'umetnost', do tada definisanu kao aktivnost proizvodnje predmeta ili likovnog izražavanja, definiše kao teorijsku praksu o umetnosti. Transavangarda proglašava postistorijsku epohu i u njoj eklektički obnavlja (prikazuje, simulira) slikarstvo i istoriju slikarstva.

LITERATURA:

- Morris Weitz "The Role of Theory in Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XV, USA, 1956.
- *Art Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980.
- Charles Harrison i Fred Orton *A Provisional History of Art&Language*, Eric Fabre, Paris, 1982.
- Joseph Margolis "The Definition of Art" iz antologije *Philosophy Looks At the Arts*, Temple University Press, Philadelphia, 1987.
- Stephan Davies *Definitions of Art*, Cornell University Press, New York, 1991.

DEKONSTRUKCIJA

Dekonstrukcija je kritički i spekulativni filozofski poststrukturalistički metod analize, rasprave, simulacije i prikazivanja prirode i granica jezika (govora i pisma) filozofije i književnosti koji je razvio francuski filozof Žak Derida krajem šezdesetih godina. Tokom sedamdesetih su zamisli dekonstrukcije primenjene na diskurse, retoriku i teoriju književnosti (jelska škola dekonstrukcije), na teoriju arhitekture, slikarstva, po-

zorišta, filma i popularne kulture (autori okupljeni oko umetničkog časopisa *Oktober* ili filmskog časopisa *Skrin*). Od kraja sedamdesetih i tokom osamdesetih dekonstrukcija je razvijena kao teorija postmoderne pluralističke kulture i poetika postmodernističke eklektične i citatne umetnosti.

Pojam 'dekonstrukcija' temelji se na stavu da je književno pismo 'prag jezika' koji filozofska teorija mora da pređe u procesu samorazumevanja i samoreprodukcije sopstvene prirode. Za razliku od 'tradicionalnih teorijskih škola' (strukturalizma, fenomenologije, hermeneutike i analitičke filozofije) dekonstrukcija ne teži redukciji i odstranjivanju paradoksa, višeznačnosti i mistifikacija iz filozofskog diskursa, već upravo u njoj prepoznaje metafizičke potencijale produktivnosti jezika. Dekonstrukcija nije određena samo deskriptivnim i eksplanatornim metodama, već i razvojem produktivnih moći jezika koje otkrivaju, pokazuju i demonstiraju prirodu nastajanja, razvoja, kolapsa, raspada i obnove istorijskih jezika zapadne metafizike. Subjekt dekonstruktivističkog diskursa je 'pluralni subjekt', što znači da on ne sadrži jedan legitimni i apsolutni glas metajezika koji utvrđuje spoznajni poredak, već mnoštvo glasova koji se sučeljavaju i pretvaraju diskurs u scenu jezičkog događaja. Zatim, dekonstrukcija razrađuje postupke 'prikazivanja prikazanog' (mimézisa mimézisa). Dekonstruktivistički mimézis prikazuje (citatom, kolažom i montažom) različite rekonfiguracije jezičkih i simboličkih formi aktuelne i istorijske protežnosti umetnosti i kulture. Diskurs dekonstrukcije je eklektični pluralni spoj koji govori o svojim tematizacijama, ali i o tome kako odslikava diskurse kulture. Dekonstrukcija nije destrukcija, pošto ništa iz polja dejstva diskursa ne odbacuje, ali to što prikazuje prikazuje kao rastavljeno (kolažirano, montirano), neuzglobljeno, nestabilno i otvoreno promeni. Za Deridu znak nije statični odnos označitelja i označenog, već tek jedan tren u procesu označavanja. Dekonstruktivistička arhitektonska dela nastaju povezivanjem raznorodnih stilova (nacionalnih, marginalnih, istorijskih) sa modernističkim konceptom arhi-

tekture narušavajući njenu formalnu i značenjsku konzistentnost i celovitost. Rani primer dekonstruktivističke arhitekture je ekskluzivni trgovački centar *Best* (Hjuston 1975) koji je realizovala grupa SITE. Ovo arhitektonsko delo u duhu dekonstrukcije protivrečno suočava modernističku paralopipednu formu zgrade i skulptorske simulacije ruševine. Dekonstruktivističko književno delo je višeslojni tekst u kome se najčešće suočavaju glasovi i razlike govora i pisma filozofa, teoretičara i subjekata različitih istorijskih epoha, a to znači različitih 'profilu subjektivnosti'. Dekonstrukcija egzistira na fantazmatскоj granici prodora subjektivnog i pluralnog u ozakonjeni metajezikički diskurs.

LITERATURA:

- Jacques Derrida *Gramatologija*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.
- Miroslav Beker (pr.) "Poststrukturalizam u suvremenoj američkoj kritici" iz *Suvremene književne teorije*, Liber, Zagreb, 1986.
- David Carroll *Paraesthetics - Foucault * Lyotard * Derrida*, Methuen, New York, 1987.
- Jacques Derrida *Istina u slikarstvu*, Svjetlost, Sarajevo, 1988.
- Andreas Papadakis, Catherine Cook, Andrew Benjamin (pr) *Deconstruction - The Omnibus Volume*, Rizzoli, New York, 1989.
- Kristofer Noris *Dekonstrukcija*, Nolit, Beograd, 1990.
- Jonathan Culler *O dekonstrukciji - teorija i kritika poslije strukturalizma*, Globus, Zagreb, 1991.
- "Jacques Derrida," Tekst 2a i 2b, *Delo* br.1-2,3-4, Beograd, 1992.
- Žak Derida *Razgovori*, Književna zajednica Novi Sad, Oktob Podgorica, OJIGP Duga Šamac, 1993.

DISKURS UMETNOSTI

Diskurs je specifičan govor koji je istovremeno prvostepeni govor (izlaganje misli, komunikacija, prikazivanje, pripovedanje) i metagovor (ukazivanje na ulogu govornog subjekta, prirodu, kontekst, stilske i žanrovske aspekte značenja i smisla govora). Zamisao diskursa je u teorijama postmodernizma primenjena na različite oblike izražavanja i produkcije umetničkog

dela. Ukazuje se na diskurs poezije, diskurs eseja, diskurs slikarstva, diskurs filma, itd. U tom smislu diskurs je specifični oblik produkcije (stvaranja, komunikacije i recepcije) značenja koji je strukturiran kao odnos prvostepene pojavnosti dela (vizuelni izgled slike, zvučanje poezije, narativno značenje teksta) i metajezickog posredovanja odlika stila, žanrovskih specifičnosti, kontekstualnih i istorijskih odrednica.

LITERATURA:

- Anthony Easthope *Poetry as Discourse*, Methuen, London, 1983.
- Norman Bryson "Image, Discourse, Power" iz knjige *Vision and Painting / The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, 1983.
- Charles Harrison "The Orders of Discourse: The Artist's Studio", katalog *Art&Language*, Ikon Gallery, Birmingham, 1983.
- Victor Burgin "Discourse and discursive formation", iz *The End of Art Theory / Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International INC, 1987.
- Shlomith Rimmon-Kenan (pr) *Discourse in Psychoanalysis and Literature*, Routledge, London, 1987.
- Anders Pettersson *A Theory of Literary Discourse*, Lund University Press, Lund, 1990.
- Jessica Prinz *Art Discourse / Discourse in Art*, Rutgers University Press, New Brunswick N.J., 1991.
- Jean E. Howard *Discourse of the Theatre*, Routledge, London, 1993.

E

EKSPLOATACIJA MRTVIH

Sintagmom 'eksploatacija mrtvih' naziva se postmoderni rad na dekonstrukciji umetničkih i ideoloških simbola. Ukazuje se: (1) na upotrebu i iskorišćavanje (eksploataciju) mrtvih poetika: suprematizma, socijalističkog realizma i geometrijske apstrakcije, i (2) na upotrebu simbola krsta i zvezde koji su prvobitno predstavljali čoveka, zatim su postali simboli religije i ideologije, a danas su znaci na nadgrobnim pločama. Radovi Mladena Stilinovića u ciklusu *Eksploatacija mrtvih* su slike malih formata na kojima su u maniru suprematizma, geometrijske apstrakcije i socrealizma naslikani simboli krsta i zvezde, ispisane ideološke parole, trivijalne fraze svakodnevice i umetnikov komentari. Stilinovićev rad je dekonstruktivan pošto on trivijalne i uobičajene klišeje ideoloških diskursa i likovnih reprezentacija pokazuje u njihovoj političkoj ogoljenosti i istrošenosti. Zamisao eksploatacije mrtvih znakova zasniva se na sledećem autopoetičkom iskazu: "Tema mog rada je jezik politike, odnosno prelamanje tog jezika u svakodnevice. Ovi radovi nisu izmišljeni. Volio bih slikati. Slikam, ali slika me izdaje. Pišem, ali napisano me izdaje. Slike i riječi pretvaraju se u ne moje slike, ne moje riječi i to je ono za što se želim izboriti ovim radom - za ne moju sliku. Ako je jezik (boja, slika, itd) vlasništvo ideologije, želim i ja postati vlasnikom takvog jezika, želim ga misliti s konsekvencama. Tu se ne radi ni o kritici ni o dvosmislenosti. Ono što mi se nameće, nameće se kao pitanje, kao iskustvo, kao posljedica. Ako boje, riječi, materijali imaju više značenja, koje je ono koje se nameće, što ono znači i da li znači ili je prazan hod, varka. Pitanje je kako manipulirati onim što te manipulira, tako

očigledno, tako drsko, ali ja nisam nedužan - ne postoji umjetnost bez posljedica". ("Tekst nogom", 1984)

LITERATURA:

- Mladen Stilinović *Eksploatacija mrtvih* 1984-88 (katalog), Galerija Proširenih medija, Zagreb, 1988.
- Miško Šuvaković "Nema umetnosti bez posledica - Čitanje diskurzivnosti i nediskurzivnosti Mladena Stilinovića", *Quorum* br. 4, Zagreb, 1988.
- Mladen Stilinović *Eksploatacija mrtvih* 1984-1989 (knjiga umetnika), Edicija Darka Šimičića, Zagreb, 1989.

ELEKTRONSKA UMETNOST

Elektronska umetnost je zbirni naziv za različite oblike umetničkog izražavanja u vizuelnim umetnostima, muzici i popularnoj umetnosti spektakla koji se zasnivaju na upotrebi elektronskih medija. Oblici elektronske umetnosti su: video umetnost, kompjuterska umetnost, kinetička skulptura, neonski radovi, laserska umetnost i holografija, kseroks umetnost, elektronski tekst i elektronska muzika. Može se govoriti i o sekundarnoj primeni elektronskih medija u performansu (prenos događaja preko satelita i televizije), pozorištu (uvodjenje kompjutera kao scenografije ili artificijelnog aktera predstave), filmu (kompjuterska obrada filmske slike, kompjuterska animacija) ili realizaciji književnih dela (pisanje na kompjuteru, stono izdavaštvo, zamisao 'hiperteksta'). Era 'elektronske umetnosti' započinje nakon Drugog svetskog rata, neo-avangardni period je doživio vrhunac šezdesetih, a postmodernistička elektronska umetnost nastaje osamdesetih i devedesetih godina. Sa elektronskim medijima radili su neokonstruktivisti Nikolas Šefer, Oto Pein, Zoran Radović i Vladimir Bonačić, minimalista Den Flevin, konceptualni umetnik Jozef Bojs, performans i video umetnici Les Levin, Nam Džun Pajk, Bil Vajola, performans i rok zvezda Lori Anderson, neokonceptualna umetnica Dženi Holcer i muzičari Karlhajn Štokhauzen, Džon Kejdž, Vladan Radovanović, Filip Glas, Le Mont Jang, Srdan Hofman, Miša Savić, itd.

Video umetnost je zasnovana na upotrebi video sistema (elektronske kamere, uređaja za snimanje i mo-

nitora za projektovanje snimka). Video umetnost je nastala iz tradicije eksperimentalnog filma i iz dokumentovanja procesualnih umetničkih eksperimenata (body-art, land-art, fluksus, performans). Rani video radovi su nastajali snimanjem nereziranih događaja (performans ili akcija umetnika), a karakteristični su sledeći tehnički aspekti: kamera je statična (jedan do dva kadra) dok dužina trajanja filma odgovara realnom vremenu događanja (nema narativnog filmskog sažimanja vremena). Razvoj video umetnosti je vodio: (1) složenim video i filmskim događajima, gde se video rad približava televizijskom filmu ili narativnom postmodernističkom bioskopskom filmu, (2) video instalacije su prostorne postavke ambijentalnih umetničkih dela u kojima video monitor kao predmet i video slika kao dinamički element događaja igraju konstitutivnu ulogu, (3) video performansi su akcije ili događaji koje umetnik izvodi i koji se tokom izvođenja snimaju i projektuju na taj način da projektovana slika bude sastavni element tekućeg živog događaja. Kompjuterska umetnost je tokom šezdesetih godina razvijana u okvirima neokonstruktivističkih inovatorskih i pronaučnih istraživanja vizuelnog oblikovanja. Kompjuterska umetnost postmodernizma (osamdesetih i devedesetih) pre svega je simulacijska umetnost od koje se očekuje da stvara novu artificijelnu realnost otuđenog semiotičkog postmodernog društva. Kompjuter je sredstvo vizuelnih simulacija likovnih produkata (slika, crteža). Postmodernistička umetnost je posredstvom kompjutera i videa transformisala zamisao kolaža u koncept i pojavnost simulacione elektronski sintetizovane slike. Kinetička skulptura, kibernetički sistemi, neonski radovi, laserska umetnost i holografija su oblici 'oblikovanja' predmeta, prostora, pokreta, procesa ili vizuelne iluzije pomoću elektronskih uređaja. Kinetička skulptura se zasniva na mehanizmima (električnim, elektronskim i mašinskim) koji omogućavaju pokretanje delova skulpture, celine skulpture ili svetlosnih izvora. Kibernetički radovi nastaju povezivanjem kompjuterskih, elektronskih, mikroklimat-

skih, prostorno-vremenskih i organskih sistema i pojava u umetničko delo (situaciju, ambijent, performans).

Neonski radovi su u minimalnoj umetnosti realizovani kao svetlosni ambijenti, a u konceptualnoj umetnosti su korišćene neonske fluocevi u obliku slova da bi se pisali tautološki zapisi i poruke. Laserska umetnost je nastala krajem šezdesetih godina. Laser je uređaj koji stvara koncentrisan svetlosni snop. Laserska svetlost je korišćena u ambijentalnim radovima (svetlosni laserski prostori) i u spektaklima pop kulture (svetlosna scenografija na rok koncertima). Holografija je trodimenzionalna fotografija zasnovana na laserskom osvetljavanju holografskog snimka čime se stvara iluzija trodimenzionalnog predmeta. Kseroks umetnost je nastala krajem šezdesetih godina upotrebom kseroks kopir mašine: (1) kseroks se koristi za jeftino i brzo umnožavanje umetničkog rada (malotiražne knjige umetnika), ili (2) za stvaranje originalnih dela posredstvom kopir mašine (kopiranje delova ljudskog tela, krvi, rada časovnika). Elektronskim tekstovima nazivaju se tekstovi neokonceptualnih umetnika (Dženi Holzer) koji se reprodukuju preko video monitora i displeja. Karakteristični su radovi koji koriste reklamne displeje u javnim urbanim prostorima i umesto reklama i tekućih informacija (temperatura, vreme) reprodukuju tekstove umetnika. Elektronska muzika je razvijana tokom XX veka od 'elektronske preistorije' (futuristička muzika Rusole iz 1913. izvedena na električnim instrumentima za stvaranje šuma) preko perioda trijumfalnog razvoja elektronike tokom pedesetih i šezdesetih godina do eksperimenata minimalista i postmodernističke baroknosti koja elektronsku muziku i simulaciju stavlja u funkciju obnove muzičke simbolike, arhetipskih, alegorijskih i narativnih formi izražavanja. Po Štokhauzenu, četiri su svojstva elektronske muzike: (1) kompozicija održava muzički kontinuitet vremena, (2) dekompozicija zvuka, (3) kompozicija višeslojne prostornosti i (4) ravnopravnost tona (muzičkog) i šuma (van muzičkog, uvedenog u muziku). Posebno područje eksperimenta sa zvukom predstavljaju radiofonska dela koja se zasnivaju na elektronskoj kolažno-

montažnoj obradi elektronskog zvuka, prirodnog zvuka, muzike, glasa koji govori smislen tekst, šumova, itd.

LITERATURA:

- Jonathan Benthall *Science and Technology in Art Today*, Thames and Hudson, London, 1972.
- Vladan Radovanović (pr) "Elektronska kosmologija", *Delo* br. 12, Beograd, 1988.
- Margot Lovejoy *Postmodern Currents: Art And Artists In the Age of Electronic Media*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1989.
- Karl Heinz Stockhausen *Četiri kriterijuma elektronske muzike*, SKC, Niš, 1989.
- Marina Gržinić (pr) "Video, video", *Quorum* br.5-6, Zagreb, 1990.
- *Holographische Visionen - Bilder durch Licht zum Leben erweckt*, Museums für Holographie & neue visuelle Medien, Edition Braus, 1991.
- Lesley Kaiser, John Barnett *Like They Are Now: Electronic Artwork Texts*, Queen St. Auckland, New Zealand, 1991.
- Douglas Kahn, Gregory Whitehead (pr) *Wireless Imagination - Sound, Radio, and the Avant-Garde*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1992.
- Timothy Druckrey, Gretchen Bender *Ideologies of Technology*, DIA Center for Arts, New York, 1992.

ENTROPIJA U POSTMODERNOJ KULTURI

U fizici se entropijom naziva mera za stepen nereda u fizičkom sistemu. U teoriji informacija entropija je stepen gubitka informacije iz poruke koja se prenosi. Postmoderna kultura se prepoznaje kao civilizacija u znaku entropije. Postmodernu kulturu karakteriše odsustvo političkog i religioznog centra, odsustvo moćne i jedinstvene ideologije, relativnost moralnih zakona, nepostojanje jakog subjekta (političkog vođe, mesije ili velikog umetnika), gubljenje razlika između polova (muškobanjaste žene i feminizirani muškarci, meki ili slabi diskurs), razumevanje jezika saglasno njegovim unutarjezičkim funkcijama (značenje jedne reči je određeno njenom upotrebom u jeziku) a ne saglasno referentnom ukazivanju na svet izvan jezika, konfuzna smeša jezika svakodnevice, književnog diskursa i slen-

ga, nestajanje žanrovskih granica, prisutnost različitih nacionalnih jezika, metaforizacija i alegorizacija naracije, brisanje razlika između baze (proizvodnje), potrošnje i nadgradnje (kulture) i narušavanje granica između aktuelnog (sadašnjeg) i istorijskog (prošlog).

LITERATURA:

- Robert Smithson "Entropy and the New Monuments" (1966) iz Nancy Holt (pr) *The Writings of Robert Smithson*, New York University Press, New York, 1979.
- Hall Foster *Postmodern Culture*, Pluto Press, London, 1983.
- Džon Bart "Književnost obnavljanja", *Polja* br. 290, Novi Sad, 1983.
- Thomas Pynchon "Entropija" iz "Postmoderna aura" I, *Delo* br. 1-3, Beograd, 1989.
- R. Ferguson, W. Olander, M. Tucker, K. Fiss *Discourses: Conversation in Postmodern Art and Culture*, MIT Press, Cambridge Mass, 1990.

EPISTEMOLOŠKI ANARHIZAM

Epistemološki anarhizam je zasnovan na uverenju da moderni sistemi nauke i filozofije nauke proizvode kriterijume koji ograničavaju, onemogućavaju i institucionalno podređuju druge oblike izražavanja, razumevanja i objašnjavanja sveta. Nauka se vidi kao skup formalnih i empirijskih zakona, pravila, modela istraživanja i prikazivanja sveta koju moderno društvo prihvata kao 'paradigmatsku' sliku i naddeterminaciju na mestima gde su se u tradiciji nalazile metafizičke istine. Epistemološki anarhizam, na primer Pola Fajerabenda, polazi od unutar-teorijske autokritike naučne metodologije i kriterijuma naučnog rada (filozofskih deskripcija i interpretacija nauke) da bi se proširio na kritiku institucionalnih modela i efekata nauke na kulturu i društvo u celini. Institucionalna kritika modela nauke pokazuje kako se prirodni zakoni i formalna pravila naučnog rada transformišu u metateorijske konstrukcije, društvene kriterijume istine i uslove egzistencije. Fajerabend je zasnovao kritiku evropocentrizma ili šovinizma naučne samointerpretacije, autoritarnog mišljenja i prikazivanja.

Radikalna interpretacija epistemološkog anarhizma i filozofskog relativizma vodi od pozno modernističke kritičke teorije ka postmodernističkom mekom pismu koje prelazi prag književnosti i medija. Različiti autori, kao što su teoretičar književnosti Ihab Hasan ili filozof Đani Vatimo, postmodernističku subverziju modernizma vide u kršenju konzistentnosti važećih interpretativnih diskursa. Parola "Everything goes!" (sve prolazi) ima tri konkretna efekta: (1) ukazuje na epistemološki nihilizam po kome je u svakom zreom civilizacijskom stadijumu značenje i smisao funkcija rećorićkih, a ne epistemoloških verifikacija (istina je kategorija kulture, kao što su i značenje, verovanje, intuicija), (2) ukazuje na mekoću višeznačnog pluralnog pisma po uzoru na pismo Drugog (žene, marginalca, vanevropljanina) i (3) ukazuje da teorijski diskursi u poznom vremenu, kada novih epistemoloških pomaka nema pažnju usmeravaju na sebe (pismo), a put ka samom pismu (mestu pisma) vodi preko praga književnog diskursa.

Po Vatimu teorijski zadatak postmoderne je da se otkrije i pripremi teren za ultra ili postmetafizičke šanse planetarne tehnologije. Ovo će se ostvariti ponovnim uspostavljanjem kontinuiteta između tehnologije i tradicije Zapada. Vatimo se poziva na Hajdegerovu tezu o tehnici kao kontinuitetu i ostvarenju zapadne metafizike. Dospeti do svoje suštine, pošto se izgube determinante koje je obezbedila metafizika, moguće je ukidanjem razlika između subjekta i objekta. Kako su subjekt i objekt konsolidovali pojam realnosti, njihovim ukidanjem čovek ulazi u područje koje oscilira i koje se po Vatimu može zamisliti kao svet jedne 'olakšane realnosti'. Zato je manja razdvojenost između istine i fikcije, informacije, slike. U takvom svetu ontologija u pravom smislu reći postaje hermeneutika. Metafizički pojmovi objekta i subjekta gube svoju 'težinu', može se govoriti o 'slabojoj ontologiji' kao o jedinosti mogućnosti izlaska iz metafizike. Prihvatanje-ozdravljenje-distorzija postmoderne nema ništa zajedničko sa kritičkim prevazilaženjem karakterističnim za modernizam. Po njemu postmoderna misao traži novi, oslabljeni novi

početak. Vatimo sluti i nagoveštava 'novu istoriju' i time postmodernu vidi kao jedan od privilegovanih izlaza koji vode ka ...

Apokaliptički diskurs Bodrijara sličnim punktuacijama i indeksiranjima slika i pojmova nudi sasvim razlikujuću sliku aktuelnosti (TU prisutnosti). Savremena društva, pod pritiskom smisla, informacije i transparentije, prekoračila su graničnu tačku, a to je tačka neprestane ekstaze: društva (masa), tela (gojaznost), seksa (opscenost), nasilja (strah), informacija (simulacija). Savremena društva su u ekstatičkom prekoračenju sopstvenih granica i zato se stvari više ne mogu pomiriti sa svojom suštinom (ovo je pozicija krajnjeg antiesencijalizma). Dok Vatimo iz kvaziontološkog, on ga naziva 'slabom ontologijom', izvodi ideju novog početka, Bodrijar konstatuje efekte beskrajnog produženja trajanja (iza kraja istorije). Opčinjenost je strast bez tela koju ima pogled bez predmeta, pogled bez slike. Ništa se nije desilo, a mi smo time prezasićeni. Komedijska opscenost i pornografija se igra (misli na zapadna društva), dok drugi igraju komediju birokratije i ideologije (misli na komunistička društva). Opscenost počinje kada više nema iluzije, kada sve postane providno i neposredno vidljivo, kada je sve izloženo sirovoj i neumoljivoj svetlosti informacije i komunikacije.

Pornografija nastaje kada hladna komunikaciona opscenost zamenjuje toplu, privatnu, skrivenu i seksualnu opscenost. Promiskuitet seksualnosti je organski, unutrašnji i telesni. Promiskuitet koji vlada na komunikacionim mrežama je promiskuitet površnog zasićenja, neprestanog traženja, uništavanja međuprostora. Ono što ostaje, što je invarijanta, mada joj se ne može jasno razaznati ontološki poredak jeste ekran (čist ekran, čista površina koja upija i usisava mreže upliva). Svet ekrana je apokaliptički svet koji je izgubio želju subjekta i prepustio se sudbini objekta. Sudbina objekta nije 'ironija subjekta pred objektivnim poretom', nego objektivna 'ironija stvari uvučenih u sopstvenu igru' kojima subjekt više nije potreban. Sudbina objekta je uvek fatalna zato što fatalno uvek predka-

zuje kraj na samom početku, ono je prethodnica kraja koji ima za posledicu to da izokrene režim uzroka i posledica. Ekran kao organ medijske mreže upravo to i čini, remeti poredak uzroka i posledice. Smisao objekta zato uvek izmiče subjektu i fatalno ga izneverava.

LITERATURA:

- Paul Feyerabend *Protiv metode - skica jedne anarhističke teorije spoznaje*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987.
- Đani Vatimo *Kraj moderne*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1991.
- Ihab Hassan *Komadanje Orfeja - Prema postmodernoj književnosti*, Globus, Zagreb, 1992.
- Žan Bodrijar *Drugo od istoga - Habilitacija*, LARIS, Beograd, 1994.

ESEJ

Esej je kraći ni-prozni-ni-poetski-ni-teorijski tekst umetnika kojim on izlaže svoja uverenja, vizije i razmišljanja, odnosno, razvija raspravu umetnosti, estetike, politike, kulture, religije, morala, subjektivnosti. Esej je drugostepena (meta) praksa u odnosu na uobičajenu normalnu književnu, likovnu, filmsku, pozorišnu, baletsku ili muzičku produkciju umetnika. U istorijskom smislu razlikuju se četiri koncepta eseja: (1) pred i ranomodernistički esej (od Montenja do Dositeja) koji iznosi nauk i poduku (prosvetiti i poučno zabaviti narod), (2) modernistički esej (T. S. Eliot, Pound, Hlebnikov, Kandinski) utemeljuje estetički pogled i viziju umetnika, esej je uzorak tekstualne prakse izvedene iz umetničke prakse kao oblik intelektualne i pred-teorijske nadgradnje, (3) esej visokog modernizma i nastajuće postavangarde (od Rolana Barta do Art&Languagea) preobražava neprozirni spekulativni jezik intuicija modernističkog diskursa eseja u teorijsku strukturalnu i konceptualnu, lingvističku i semiotičku analizu označivalačkih praksi kulture ili paradigme umetnosti - karakterističan je primer slavni rad Art & Languagea: 'kao umetničko delo' u galeriji izlaže se uramljeni esej koji raspravlja o tome šta znači izložiti esej kao umetničko delo, i (4) postmodernistički eseji od šezdesetosmaškog strukturalističkog i maoističkog

pisma autora oko časopisa *Tel Kel* preko dekonstruktivista i lakanovaca do neodređenog poližanrovskog pisma poznog Barta, Žila Deleza i Feliksa Gatarija, Julije Kristeve, Ketii Aker, Viktora Burgina, Ričarda Prinsa, Džona Barta, Čarlsa Bernstina, Bore Čosića ili Žana Fransoa Liotara. Postmodernistički esej karakterišu dve tendencije: od teorije ka 'pragu pisma' i od umetničkog diskursa ka teorijskoj metajezici. Preći prag pisma (ući u književni diskurs) znači otkriti prirodu jezika. Ući u metajezik znači na pismo književnosti gledati spolja. Postmodernistički esej želi da bude istovremeno i 'u diskursu' i 'izvan njega'. Derida je naznačio da je prag filozofije književno pismo. Pozni Bart je napisao esej "Brujanje jezika" kojim dekonstruiše strukturalističku pronačnu i formalnu analitiku književnog diskursa: "Sebe danas zamišljam pomalo kao starog Grka, onako kako ga opisuje Hegel: on je ispitivao - kaže on - sa strašću, bez predaha, brujanje lišća, izvora, vetrova, ukoliko drhtanje Prirode, da bi u tome zapazio plan nekog razuma. A ja, ja ispitujem drhtanje smisla osluškujući brujanje jezika - onog jezika koji je moja priroda u meni, modernom čoveku." Liotarov esej "Sans Appel" posvećen slikaru Karlu Apelu pisan je iz čitanja Apelovih tekstova razbijanjem uobičajene sintagmatske strukture nizanjanja rečenica eseja u strukturu 'slobodnog stiha'. Liotar ukazuje i na označiteljsku prirodu slikarevog imena koje je na francuskom jeziku 'označiteljski slično' reči 'apel' ili 'poziv'. Liotarev esej postaje po svojoj formi 'i-proza-i-poezija' o slikaru pomerajući metajezik teoretičara i filozofa ka 'produktivnoj snazi jezika' koja subvertira eksplanatorne i interpretativne dimenzije diskursa. Esaj jezičkog pesnika Čarlsa Bernstina "Veštačke apsorpcije" se zasniva na diskurzivnom interpretativnom kruženju između teorijskog spisa o poeziji i pesničkog teksta načinjenog od 'teorijskog diskurzivnog materijala'. Čosićeva zbirka eseja *Povest o Miškinu* je montaža citata, kolaža i simulacija istočno i srednje evropskih fragmentacija književnih i civilizacijskih diskursa. Čosićeva simulacija 'srednjoevropskog' diskursa otkriva u jeziku metafizičko zlo koje je od stvari jezika (užasi jezika).

Esej konceptualnog i postmodernog vizuelnog umetnika i teoretičara Viktora Burgina "Čaj sa Madlenom" pisan je kao 'paralelni esej' koji grade dva teksta, tako da je u knjizi na levoj strani štampan narativan tekst, a na desnoj interpretativni psihoanalitički tekst. Fizička topografska povezanost tekstova i njihova semantička razlika grade nužni intertekstualni odnos prvostepenog književnog diskursa i N-to stepenog psihoanalitičkog diskursa simulirajući 'razliku diskursa' sveta kulture i sveta umetnosti. Postmoderni esej radi sa rascepom, razlikom i rupom koju označiteljski poredak otvara u metajeziku uvođenjem naracije, narativne atmosfere, alegorizacije i retoričke igre.

LITERATURA:

- Roland Barthes "Brujanje jezika", *Republika* br. 1, Zagreb, 1985.
- Charles Bernstein *Artifice of Absorption*, Paper Air, 1987.
- Brian Wallis (pr.) *Blasted Allegories - An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1987.
- Jean-Fransoa Lyotard "Sans Appel", *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, London, 1989.
- Bora Čosić *Povest o Miškinu*, Prosveta, Beograd, 1991.

FANTAZAM

U zapadnoj tradiciji fantazam označava 'imaginarni svet i njegov sadržaj' u koji je pesnik ili neurotičar zaronjen. Psihoanaliza ukazuje na razliku između sanjarenja i 'nesvesnih fantazija' (nesvesnog scenarija). Lakanovska psihoanaliza govori da je fantazam čvor u kome se spajaju želja i nagon, želja i njen imaginarni objekt, odnosno, fantazam je mesto gde se uspostavlja relacija između subjekta i njegovog manjka. Lakanovski fantazam nije 'sanjarenje', 'romantično nesvesno', 'fantazija u kojoj borave noćna božanstva', kao što je to slučaj u jungovskoj tradiciji arhetipa. Naprotiv, fantazam je 'nesvesni scenario', tj. poredak označitelja koji se odvija kao događaj i efekat. Fantazam je struktura koja konstituiše subjekt. Kako nema subjekta izvan jezika (i nesvesno postoji kao jezik; subjekt je hipoteza u jeziku) to je fantazam struktura koja konstituiše jezik. Ako fantazam konstituiše jezik on konstituiše i simptom i umetničko delo. Fantazam pripada redu imaginarnog i zato stapa (povezuje, preklapa, prošiva, tka) raznorodne elemente u jedinstven pripovedni tekst. S druge strane, fantazam je i prepreka koja smeta primaocu da se upiše u označiteljski lanac diskursa, da dosegne istinu i smisao diskursa. Fantazam može biti prikazan kao vizuelna ili diskurzivna slika. Slika koja prikazuje fantazam uvek ima dva nivoa: (1) nivo 'tabloa' koji predstavlja vizuelnu strukturu čija suština može da se opiše rečima (da se prevede u govor ili pismo, odnosno, iz govora i pisma u metajezik) i (2) nivo 'hijeroglifa' koji predstavlja neizrecivo, manjak, tj. ono što ispada, biva izgubljeno, zapravo, rupu.

Zamisao fantazma je svojstvena za postmodernu naraciju pošto slika, fotografija, film, prozni ili poetski tekst, pozorišni ili muzički 'komad' pokazuju strukturu

raspada organskog jedinstva dela na 'tablo' i 'hijeroglif'. Postmoderna priča se pripoveda, ali ne da bi bila ispričana već da bi se ukazalo na pozadinsku scenu koja se ne može videti, odnosno, na nesvesni scenario koji proizvodi imaginarni i simbolički red 'mogućeg sveta'. Postmoderna kultura je označiteljska kultura pošto fantazam ne proizvodi samo subjekt (biološko biće, već i hipotetički (mehanički, elektronski, informacijski i jezički) subjekti koji imaju svoj 'automatizam rada' (neutemeljenost u Ja, kao i nesvesno). Za postmodernu kulturu 'plutajući' jezici medija stvaraju želju, manjak i nagon koji su scenario odsutnog smisla i događaja bez prologa, razrade i zaključka.

LITERATURA:

- *Gospodstvo, vzgoja, analiza - Zbornik tekstov Lacanove škole psihoanalize*, Analecta, Ljubljana, 1983.
- Jacques Lacan *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.
- Jacques-Alain Miller *Osnovni tok lakanovske misli*, Teorija br. 1-2, Beograd, 1986.
- Victor Burgin "Diderot, Barthes, Vertigo" iz *The End of Art Theory*, Humanities Press International, INC, 1986.
- Victor Burgin, James Donald, Cora Kaplan *Formations of Fantasy*, Methuen, London, 1986.
- Radoman Kordić "Fantazmatika struktura poezije Laze Kostića", LMS, Novi Sad, februar 1991.
- Radoman Kordić "Boromejski čvor i umetnost", *Ovdje* br. 291-292, Podgorica, 1993.

FILMSKA TEORIJA

I POSTMODERNISTIČKI FILM

Modernističku filmsku teoriju određuju dve dominantne tendencije: (1) autonomna univerzitetska teorija filma specifična i autonomna u odnosu na estetiku i teorije likovnih umetnosti, književnosti i pozorišta, i (2) autopoetički diskurs 'o filmu' proizašao iz filmske stvaralačke prakse razvijan u smeru (2.1) univerzitetske teorije filma ili u smeru (2.2) teksta umetnika (manifest, autorefleksivna analiza, pionirsko koncipiranje temeljnih pojmova filma, na primer, uvođenje pojma 'montaže' u tekstovima Ejzenštajna). Postmodernističku teoriju filma karakteriše rad u domenu

poststrukturalističke teorije: (1) razrade Altiseovog marksizma primenjenog na 'svet filma' i uslove proizvodnje filmskog značenja i smisla (kao vrednosti i kao ideologije), (2) psihoanalitičke analize filma sa stanovišta Lakanove optike (*Četiri temeljna koncepta psihoanalize*), teorije označitelja i analize fantazma, želje, simboličkog rada, (3) razvoj feminističke teorije filma kao teorije 'filmskih reprezentacija' (prikazivanja žene, nemoguće želje žene, polne razlike, tela, ideoloških okvira 'mekog' ženskog filmskog pisma), (4) dekonstruktivističke teorije filma nastale iz deridijanskog interpretativnog čitanja 'filmskog pisma' i razvijene u smeru 'filma' kao praga diskursa (paradigmatskog vizuelnog diskursa) za vizuelne umetnosti XX veka, (5) delezovske analize filma sa stanovišta 'pogleda' (optike) Drugog, i (6) simulacionističke bodrijarovske ili virilijevske teorije koje razmatraju funkcije filma (televizije i videa) u simulaciji postmoderne realnosti, kao i razvoji poetičkih modela za kompjutersko-filmski simulacijski model prikazivanja i pripovedanja u filmu. Postmodernistička teorija filma nema za cilj stvaranje poetičke programske i produktivne teorije ili autonomne nauke o filmu, već ugrađivanje interpretativnih diskursa i njihovih gledišta u pismo o filmu ili u sam 'diskurs filma' koji film pretvara u tekst (tekstualnost filma, film je vizuelni tekst, tekst je produktivni okvir za stvaranje filma). Kasni Godarovi, Fasbinderovi, De Palmi, Vendersovi, Grinavejevi, Džermanovi ili Linčovi filmovi, ma koliko se razlikovali, tekstualni su filmovi po tome što 'vizuelnu fenomenologiju filma' transformišu u produkciju filmskog značenja ili značenja 'od' filma. Transformacije značenja se ostvaruju relativizacijom žanra, parodijskim citiranjem karakterističnih modernističkih kodova, nekonzistentnom naracijom, sinhronom simulacijom 'glasova' i 'raskola' avangardnog, underground i dominirajućeg holivudskog filma.

Jedna od značajnih tema lakanovske teorije filma je analiza filmova Alfreda Hičkoka koja 'hičkokovski film' interpretira kroz 'postmodernističke anomalije' koje remete i subvertiraju holivudske modernističke

narativne kodove. Dominantne teme poststrukturalističke teorije filma su: (1) odnos aparata i pogleda, ekrana i oka, (2) vizuelno zadovoljstvo, zadovoljstvo u filmu i zadovoljstvo 'od' filma, (3) necelovitost i nekonzistentnost filmske naracije, (4) mesto interpretativnog narativnog ili vizuelnog glasa (glasova) u filmu, (5) prikazivanje polne razlike/raskola, seksualnosti i erotskog (autoerotski, heteroseksualni, homoseksualni film), (6) feminističke tematizacije, (7) odnos autora, žanra (poližanrovskog) i gledaoca, (8) film i diskursi moći i ideologije, (9) funkcije rimejka (filmsko prikazivanje već prikazanog). Naznačene teme se razrađuju u rasponu od njihovih modernističkih teorijskih utemeljenja (od Grifita i Ejzenštajna do strukturalističke i semiološke teorije filma šezdesetih) kroz paraestetske, dekonstruktivne i spekulativne jezičke igre koje destabilišu pojam filmskog medija i jezika. Postmodernistički film je rimejk, citat, mimezis i simulacija filmova (ili diskursa i koncepta filma), književnog pisma, televizijskih modela prikazivanja ili likovnog uobličavanja slike. Postmodernistički film je 'druga scena' (scena nesvesnog, rebusa, lavirinta) u odnosu na modernistički bioskopski i avangardni umetnički film, pošto prikazuje, dekonstruiše ili 'beskrupulozno' troši njihove filmske, likovne i narativne mehanizme i klišeja oblikovanja fantazije i fascinacije filmom.

LITERATURA:

- Brian Wallis (pr.) *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984.
- Annette Kuhn *The Power of the Image - Essays on Representation and Sexuality*, Routledge, London, 1985.
- Gilles Deleuze *Cinéma I: L'Image - mouvement i Cinéma II: L'Image - temps*, Minuit, Paris, 1983, 1985.
- Victor Burgin, James Donald, Cora Kaplan (pr.) *Formations of Fantasy*, Methuen, London, 1986.
- "Film & Črta Glas Črta Pogled Realno(st) Želja", *Problemi* br. 11-12 i *Ekran* 9-10, Ljubljana, 1987.
- Hrvoje Turković *Razumijevanje filma - ogledi iz teorije filma*, GZH, Zagreb, 1988.
- Wim Wenders "Tokyo - Ga (filmski dnevnik)" iz "Postmoderna aura III", *Delo* br. 9-12, Beograd, 1989.

- "Peter Greenaway" (temat), *Quorum* br. 1, Zagreb, 1990.
- Ann E. Kaplan *Psychoanalysis and Cinema*, London, Routledge, 1990.
- "Hitchcock II", *Analecta*, Ljubljana, 1991.
- Dušan Stojanović *Leksikon filmskih teoretičara*, Naučna knjiga i Institut za film, Beograd, 1993.
- Gerlad Mast, Leo Braudy (pr) *Film Theory and Criticism*
- *Introductory Readings*, Oxford University Press, Oxford, 1992.

FRAGMENTARNO, NECELO I FRAKTALI

Postmodernistički koncept umetnosti i kulture polazi od stava da su značenja i vrednosti kulture i umetnosti fragmentarni i nekonzistentni produkti. Fragmentarnost (nedovršenost, necelovitost) i nekonzistentnost (neusaglašenost) svakog totalizujućeg sistema je svojstvo koje postmoderna misao razrađuje u rasponu od logike i matematike (kritika konzistentnosti deduktivnog formalnog sistema) preko umetnosti (kritike autonomije apstraktnog slikarstva) do politike (sloima totalitarnih jednopartijskih sistema).

Lakanovska teorijska psihoanaliza je pokazala da je konstitucija subjekta, kulture i društva 'necelovita' i da sistem uvek pokazuje izvestan manjak. Manjak je nazvan 'Ne Celo' (Pas Tout). Zamisao 'Ne Celog' proizlazi iz 'psihoanalitičke činjenice' da priroda i kultura ne čine dve kružnice koje bi na bilo koji način mogle da se udruže u jednu (Nema polnog odnosa!). Ukazuju se samo njihovi preseki, iz kojih nešto ispada. Učenje o 'Ne Celom' subvertira dve hiljade godina dugu zapadnu tradiciju ideologije komplementarnosti, celovitosti i konzistentnosti. Zamisao 'Ne Celog' ukazuju na polnu određenost govorećeg (pišućeg, slikajućeg) bića. Govor psihoanalitičara i pacijenta, pojavnost umetničkog dela ili život postmodernog građanina nikad nisu celoviti, uvek postoji barem jedan element koji narušava konzistentnost njihovog sveta. Taj element pokazuje ono bitno: znanje o preuzimanju vlastitog pola u govoru (pisanju, slikanju, življenju).

Fraktalna geometrija je matematička teorija koja opisuje i modeluje prirodne i veštačke haotične i nepravilne sisteme. Fraktalni oblici su nasuprot euklid-

skim promenljivi i nepravilni u svakoj (mikro, makro) razmeri. Fraktalni oblici se mogu pronaći u prirodi (struktura rasta paprati i karfiola, oblaci, erozivni predeli) i u digitalnim/kompjuterskim veštački generisanim i simulacijski dobijenim slikama. Zamisao fraktala je metafizička metafora za artifičijelne, nepravilne i beskrajno promenljive simulacijske strukture (od strukture svesti, izražavanja, do percepcije prirode i umetničkog dela). Po Žanu Bodrijaru, transcendencija je razbijena u hiljade fragmenata, koji su kao parčad ogledala, u kojima se još uvek može uhvatiti sopstveni lik. Fraktalni objekt se odlikuje time što su sve informacije, karakteristične za taj objekt, uključene u naj-sitnije pojedinosti. Fraktalni subjekt je jastvo koje se raspada u mnoštvo sićušnih istovetnih ega. On teži da se podudari sa svojim delovima - on je istovremeno Celo i mnoštvo u kome se odslikava Celo i zato je uvek Ne Celo (odraz celine u pojedinačnom). Beskrajno izjednačavanje čoveka sa samim sobom ostvaruje se beskrajnim umnožavanjem elektronske slike. Želja je usmerena na nove, beskrajne, kinetičke, numeričke, fraktalne i veštačke slike. Objekt želje je slika slike. U tim se slikama kao i u pornografskim slikama ne traži imaginarno carstvo, već vrtoglavica i uzbuđenje njihove površnosti (površine kože, površine ekrana).

LITERATURA:

- Matjaž Potrč "Vtisk subjektovoga obstoja" iz *Zbirka, Založba Obzorja*, Maribor, 1984.
- "Putovi paradoksa", *Domesti* br. 5-6, Rijeka, 1983.
- Matjaž Potrč "Prazan, pun ili otvoren prostor: Etičko pitanje", *Domesti* br. 8, Rijeka, 1983.
- Jacques Lacan *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.
- Benoa Mandelbro "Fraktali - geometrija prirode", *Treći program RB* br. 84, Beograd, 1990.
- Jane Flax *Thinking Fragments - Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West*, University of California Press, Berkeley, 1991.
- Žan Bodrijar "Svet videa i fraktalni subjekt" *Kažnjak* br. 11, Vršac, 1993.

HERMETIZAM, ALHEMIJA, MAGIJA I ŠAMANIZAM U MODERNIZMU I POSTMODERNIZMU

Mističkim učenjima se nazivaju: (1) hermetička tradicija tajnih spisa Hermesa Trismegistusa, (2) alhemijско prednaučno ili paranaučno bavljenje preobražajem oblika pojavnosti materije, na primer, olova u zlato, (3) magijska ritualna delovanja na bića, prirodu, kulturu i duhovni svet, i (4) šamanistički činovi i delovanje izuzetne jedinice koja za pleme, grupu, narod ili čovečanstvo izvodi ritual izlečenja, iskupljenja ili preobražaja.

Za dominantnu modernističku umetnost mistička učenja (hermetizam, alhemija, magija i šamanizam) predstavljaju završene i prevaziđene sisteme ljudskog življenja, razumevanja i interpretacije sveta. Kako modernizam nije homogena celovita kultura na njegovim rubovima (marginalne utopijske grupe) i u jednom delu avangarde i neoavangarde zapaža se interesovanje za mistička učenja: (1) u sektama, komunama i pokretima koji su stvarali predmodernističku duhovnu oazu u svetu modernizma (teozofija, antropozofija), (2) u pokretima koji su težili integraciji sa modernim društvom i njegovim evolucionim/revolucionarnim preobražajem (pokret 'novo doba', ekološki pokreti, transmijska literatura), (3) pioniri apstraktnog slikarstva (Kandinski, grupa De Stijl, suprematizam) ili zaumne (Hlebnikov, Kručonih), nadrealističke (Bretton) i modernističke poezije (Eliot, Pound) u mističkim tekstovima su pronalazili semantičke potvrde za upotrebu neikoničkih vizuelnih ili ne-narativnih diskurzivnih izraza, i (4) mistička učenja za avangardne i neoavangardne umetnike postaju izvor opsesivnog utopijskog rada na sintezi umetnosti i života (destilovska

prava realnost plastičkog sveta, bauhausovska transformacija društva kroz integraciju umetnosti, Maljevičeva filozofija suprematističkog sveta ili Bojsova socijalna skulptura). Dišanov pristup redimeđu kao sistemu alhemijских simboličkih transformacija predmeta iz sveta običnih stvari u izuzetni posvećeni predmet umetnosti porednako anticipira avangardne i neoavangardne strategije, kao i postmodernističke simulacijske modele. Ova interesovanja su oblici utopijskog sintetičkog povezivanja, tj. premošćenja raskola, modernističke racionalnosti i formalizma sa intuitivnom i kontemplativnom sferom ljudskog duha. Sintetički elementi su naglašeni i u egzistencijalnim postavavardnim suočenjima zapadnih i istočnih hermetičkih, alhemijских, magijskih i šamanističkih tehnika, oblika ponašanja, simboličkih modela izražavanja i uverenja sa dematerializacijom umetničkog dela (u poeziji i konceptualnoj umetnosti grupe OHO, u performansima Jozefa Bojsa, u ambijentalnoj umetnosti Valtera De Marije, u pozorištu Grotovskog).

Postmoderna umetnost osamdesetih i devedesetih sa mitskog, mističkih učenja i religije skida oreol egzotičnog, izuzetnog ili marginalnog oblika življenja, izražavanja i delanja, pretvarajući tragove mističkih učenja u potrošnu robu-znak, informaciju, označiteljsko dejstvo i javni spektakl. Avangarda je u mističkim učenjima tražila direktni izvor duhovne snage (čisti fenomen dohvočnosti, ekspresije i života). Postmodernizam naglašava raskol racionalnog i intuitivnog, odnosno, raspadanje transcendentalnog, prikazujući mistička učenja kao posredne simulacije koje simbolički uređuju i upravljaju artificijelnim umetničkim delom. U postmodernizmu se razlikuju dva pristupa mističkom: (1) eklektička, citatna, kolažno-montažna i retorička upotreba simboličkih, narativnih i konceptualnih mističkih modela (oblika prikazivanja, istraživanja, simbolizacije i alegorijskih slika) u umetničkom radu (slikarstvu, prozi, poeziji, filmu, pozorištu), drugim rečima, umetničko delo je artificijelna, nekonzištentna i estetizovana mapa postmodernističkih reinterpretacija tragova simboličkog rada hermetizma, al-

hemije, magije i šamanizma, i (2) umetničko delo simulira fantazmatsku fiktionalnu realnost postmodernog doba ili apokaliptičke budućnosti stvarajući poližanrovski model, na primer, filma u kome se ukrštaju elementi istorijskog filma (simbolika antičkog i keltskog čarobnjaštva, megalitske ili neolitske kulture, indijanskih rituala) sa naracijom modernističkog trilera i scenografijom naučnofantastičkog (SF) postatomskog katastrofičkog filma. U Linčovoj TV seriji *Tvin Piks* je sofisticirano i parodijski iskorišćen model TV serije (izraz masovne meke kulture), mehanizam zapleta trilera (zločini, istraga) i psihodelična upotreba magijskog (univerzalno zlo koje lebdi-pluta svetom). Linč gradi 'transcendentalni doživljaj' univerzalnog zla koje se fragmentira i parodijski iskrivljuje do 'figura poze' TV serije i istovremeno ekran (projekcije TV serije) locira kao poslednji trag transcendencije zla. Postmoderno transcendentalno je 'razbijeno ogledalo', nekontrolisani 'rad elektrona video ili kompjuterskog ekrana' ili rasuti pesak pustinje ispod aviona sa turistima.

LITERATURA:

- "Double Trouble", ZG no. 11 i *Art&Text* no. 15, New York, 1984.
- "Religion", ZG no. 12, New York, 1984.
- Maurice Tuchman (pr.) *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Abbeville Press, New York, 1986.
- Zoran Belić, Dubravka Đurić i Miško Šuvaković (pr.) "Kulture Istoka - vizuelna umetnost zapada XX veka", *Mentalni prostor* no. 3, Beograd, 1986.
- Bojana Pejić "Umetnost i (ne)vidljivo", *Polja* br. 377-378, Novi Sad, 1990.
- Antje von Graevenitz "The Art of Alchemy" iz "New Art International", AD, Academy Editions, London, 1990.
- "David Lynch" (temat), *Quorum* br. 4, Zagreb, 1991.

I

IDEOLOGIJA I POLITIČKA UMETNOST

Ideologijom se u umetnosti naziva skup estetskih, poetičkih, političkih i etičkih gledišta, uverenja, vrednosti, ciljeva i modela ponašanja, izražavanja i delovanja u svetu umetnosti, kulturi i društvu. Zamisli avangarde (futurizam, ekspresionizam, konstruktivizam, dadaizam, nadrealizam) nastale su oko velikih utopijskih ideologija s kraja XIX i početka XX veka: boljševičkog revolucionarnog marksizma, hrišćanskih socijal utopijskih ideja, antropozofije, fašizma. Neoavangarde su povezane sa pragmatičnim realizacijama 'konkretna utopije' (neokonstruktivizam, vizuelna poezija) i individualnim subverzijama ideologije modernističke kulture (neodada, flaksus). Vrhunac politizacije umetnosti je u periodu od 1966. do 1976. Taj period karakteriše: (1) 'revolucija svakodnevice' u duhu situacionizma, (2) individualna pobuna mladih (hipi pokret, antiratni pokret, rok kultura), (3) ideološka materijalistička i maoistička teoretizacija diskursa o umetnosti u postavangardnim spisima francuskog strukturalizma i poststrukturalizma - književnici i teoretičari okupljeni oko časopisa *Tel Kel*, slikarska grupa *Support Surface* (*Podloga-Površina*), teoretičari slikarstva i slikari okupljeni oko časopis *Peinture - Cahiers Theoriques* (*Slikarstvo - teorijske sveske*), šezdesetomaški filmovi Godara), (4) pozni konceptualizam englesko-američke grupe-pokreta Art&Language (Jezik i umetnost) zasnovan na lingvističkoj, logičkoj i marksističkoj analizi sveta umetnosti, (5) akcionizam nemačkog umetnika Džozefa Bojsa koji je svoje performanse povezao sa političkom i ekonomskom teorijom antropozofskog mislioca Rudolfa Štajnera, istorijskim materijalizmom i šamanističkom ritualnom ulogom umetnika, njegov rad je uključen u delovanje

nemačke alternativne, ekološke i anarhističke podkulture, (6) anarhistički aktivizam i tekstualna praksa novosadskih pesnika i konceptualnih umetnika Slavka Bogdanovića i Miroslava Mandića.

Razlikuju se tri ideološka okvira 'politizacije umetnosti' u postmodernoj: (1) povratak umetnika idejama desnice i građanskom modelu života (neokonzervativizam na Zapadu i nacionalizam na Istoku Evrope), (2) razvoj kritičkog dekonstrukcionističkog rada koji parodijski, ironijski i formalno-semantički razlaže (demonтира) jezičke mehanizme produkcije prikrivenih (nesvesnih) ideoloških značenja i vrednosti u potrošačkoj kulturi (tekstovi Dženi Holcer, fotografije Barbare Kruger, slike Mladena Stilinovića), i (3) simulacija društvenog, političkog i ideološkog sistema produkcijom umetničkog rada kao simptoma ili političkog ekscesa, na primer, dela ruskih umetnika (perestrojka art) koja simuliraju atmosferu beznada poznog real socijalizma, odnosno, retrogardne simulacije totalitarne (nacističke, boljševičke) ikonografije, scenografije, diskursa i oblika ponašanja slovenačkog pokreta Neue Slowenische Kunst (Nova slovenačka umetnost). Politizacija postmoderne umetnosti je anti-utopijska i fragmentarna, pošto ne počiva na velikim projektima društvenog preobražaja kao modernistička umetnost, već na lokalnim, marginalnim i označiteljskim ekscesima, subverzijama, poremećajima.

Pesnici i teoretičari jezičke poezije (language poetry), čiji rad pripada postavangardnom krilu postmodernističke književnosti osamdesetih i devedesetih godina, ukazuju na uslove politizacije sadržane u jeziku i funkcijama književnog izražavanja. Oni razlikuju: (1) političko u procesu pisanja, (2) političko u procesu čitanja, (3) političko poetske forme, (4) politički karakter poetskog tržišta (publikovanje, distribucija), i (5) političko u društvenim odnosima u kojima se uspostavlja poetski diskurs (grupa, poetska scena, individua, institucije društva i kulture).

LITERATURA:

- "Neue Slowenische Kunst", *Problemi* br. 6, Ljubljana, 1985.
- Aleš Erjavec *Ideologija in umetnost modernizma*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1988.
- *On the Passage of Few People Through A Rather Brief Moment in Time - The Situationists International 1957-1972*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1989.
- Catherine Gudis (pr.) *A Forest of Signs - Art in the Crisis of Representation*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1989.
- Charles Bernstein (pr) *The Politics of Poetic Form - Poetry and Public Policy*, Roof, 1990.
- D. A. Ross *Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in Era of Late Communism*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1991.
- Charles Harrison *Essays on Art & Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1991.

INSTITUCIONALNA TEORIJA UMETNOSTI

Institucionalna teorija umetnosti uspostavlja i određuje uslove prihvatanja neumetničkog predmeta ili događaja, odnosno, netipičnog likovnog, književnog, pozorišnog ili muzičkog produkta za umetničko delo. Dišanovi redimejdi (pisoar ili lopata), Kejdzovi radovi sa šumom, bukom ili tišinom, Beketove pozorišne predstave bez događanja ili fizičke akcije glumaca Living teatra, hepeninzi i performansi skulptora i slikara, kolažne slike Raušemberga ili monohromije Rajnharta, Klajna ili Rajmana, Solersova proza bez interpunkcije i malih i velikih slova - sve su to 'komadi' koje je po morfološkim odlikama teško prihvatiti za skulpturu, muziku, slikarstvo, pozorišno delo ili roman. Američki estetičar Džordž Diki je izneo teoriju po kojoj su netipični primeri umetničkog rada 'kandidati za umetničko delo' koje svet umetnosti i njegove institucije (muzeji, izdavači, producenti) konsenzusom (ugovorom i dogovorom) prihvataju (ili ne prihvataju) za umetničko delo. Institucionalna teorija je uvedena sinhrono uspostavljanju moćnih umetničkih i kulturnih institucija modernističke kulture koje su svet zapadne umetnosti tokom šezdesetih transformisale iz 'boemskog i revolucionarnog alternativnog prostora' u 'industriju kulture' specifičnu za visoki modernizam.

LITERATURA:

- Arthur Danto "The Artworld", *The Journal of Philosophy* LXI, USA, 1964.
- George Dickie *Art and the Aesthetic - An Institutional Analysis*, Cornell University, New York, 1974.
- "Status umetničkog dela" (temat), *Treći program RB* br. 64, Beograd, 1985.

INTERPRETACIJA I HERMENEUTIČKI KRUGOVI JEZIKA UMETNOSTI

Interpretacija je objašnjenje umetničkog dela koje sadrži gledišta, uverenja i vrednosti, odnosno projektuje značenja interpretatora (umetnika, kritičara, teoretičara umetnosti, istoričara umetnosti, estetičara). Tradicionalno logocentrično tumačenje interpretaciju vidi odvojenu od umetničkog dela. Interpretacija se umetničkom delu pridodaje naknadno tokom njegovog razumevanja i smeštanja u svet umetnosti i kulturu. U savremenim estetičkim teorijama iznosi se teza da je umetnički rad ono čime ga interpretacija čini, odnosno, da interpretacija konstituiše umetničke radove. Znanje šta umetnost jeste nije razumevanje manifestne ili latentne suštine već mogućnost prepoznavanja, opisivivanja i objašnjavanja fenomena koji se nazivaju umetnost pomoću sličnosti, analogija, interpretativnih tragova, razlika, intertekstualnih ili interslikovnih veza. Svaki umetnik je prvi interpretator svog rada pošto je 'umetničko delo' izvor (generator) značenja (semantičkih vrednosti umetnosti). Dišanovi redimejdi ili kubofuturističke zaumne pesme uvek su i reintepretacije ne-skulptorskog ili vanknjiževnog fenomena kao umetničkog dela. Recepcija umetničkog dela je iščitavanje interpretativnih (hermeneutičkih) puteva nastajanja dela, njegovog prenošenja iz konteksta u kontekst. Čitalac i gledalac dovršavaju umetničko delo svojom interpretacijom. Interpretacija može biti: (1) konstitutivni deo umetničkog dela (metaproza i metapoezija), (2) specifični poredak kodova umetničkog dela koji ukazuje na njegovu konceptualnu i teorijski odredljivu prirodu (redimejd), (3) atmosfera sveta umetnosti u kome delo nastaje i u kome se prezentuje (uobičajeni odnos interpretacije i umetničkog dela) i (4)

transformacija umetničkog dela ('komada': pesme, proze, slike, filma, muzičkog rada) u teorijski primer ili teorijski diskurs (poststrukturalistička teorija, konceptualna umetnost).

Izvesna umetnička dela rade sa interpretativnim tragovima sadržanim u i oko dela obrazujući 'hermeneutičke interpretativne krugove' u samom umetničkom delu. U tom smislu su, na primer, nastajali konceptualni tekstovi *Art & Language*, Džozefa Košuta, Lorenza Vintera, grupe Kôd i (Ξ, Grupe 143). Konceptualna umetnost je gradila interpretacije u samom delu pomerajući tekst, vizuelnu strukturu ili telesni događaj u metajeziku interpretaciju. Ali, za razliku od estetičkih, teorijskih ili istorijskih interpretacija koje su utvrđivane kao 'hijerarhija znanja o umetnosti' (naučne discipline o umetnosti), interpretativni krugovi konceptualne umetnosti su produkovani da bi bili prekinuti, da bi se celokupna vertikalna hijerarhija metajezika invertovala iz N-to stepenih jezika u nove prvostepene pojavnosti slike, gesta, govora ili pisma. Ovo kruženje može biti beskrajno građenje i razgrađivanje registara (mape, rizoma) hijerarhija metajezika umetnosti i kulture.

LITERATURA:

- Arthur Danto *The Philosophical Disenfranchisement of Art* Columbia University Press, New York, 1986.
- Charles Harrison "The Orders of Discourse: The Artist's Studio" iz kataloga *Art&Language*, Ikon Gallery, Birmingham, 1983.
- Wendell V. Harris *Interpretative Acts: In Search of Meaning* Oxford University Press, Oxford, 1988.
- Alan H. Goldman "Interpreting Art and Literature", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 48 no. 3, USA, 1990.
- Miško Šuvaković *Teorija u umetnosti i analitička filozofija I-III*, doktorska disertacija, FLU, Beograd, 1993.

ISTOK I UMETNOST ZAPADA

Za umetnost XX veka uticaj Istoka (islam i sufizam, hinduizam i tantra, budizam, taoizam i zen) imao je prevratničku ulogu u destrukciji, dekonstrukciji i idealističkom prevladavanju logocentričnih antičkih, hriš-

ćanskih, prosvetiteljskih, materijalističkih i pragmatičnih okvira zapadne kulture. Karakteristični su modeli suočenja kultura Istoka i umetnosti Zapada: (1) na prelazu XIX u XX vek Istok je paradoksalno viđen kao kolonijalno područje (britanski viktorijanski pisci, slikari i fotografi putnici), ali i kao egzotično 'carstvo znakova' u koje umetnik može pobeći iz evropske civilizacije (francuski pesnici Pol Klodel i Viktor Segalen u Kini pronalaze čudesni svet ideogramskog pisma), (2) za rane avangarde Istok je i intelektualni duhovni izazov - Paul Kle gradi slike po uzoru na kinesko i japansko ideografsko pismo, Ezra Paund u svoja monumentalna *Pevanja (Cantos)* ugrađuje kineske ideograme, rumunski skulptor Konstantin Brankuzi inspiriše se tantrističkim simbolima, itd. (3) posle Drugog svetskog rata dolazi do 'recirkulacije ideja' između Istoka i Zapada, na primer, u Japanu grupa Gutai povezuje postupke američkog akcionog slikarstva i evropske lirске apstrakcije sa japanskom zen tradicijom kaligrafskog slikanja preobražavajući čin slikanja u performans, a u SAD Džon Kejdž uvodi tišinu kao kvalitet 'akustičke praznine', slikar Ed Rajnhart slika potpuno monohromne crne slike, dok u Evropi Iv Klajn izlaže prazninu (belu sobu) kao alegoriju meditativne ispražnjenosti ni-predočavanja-ni-nepredočavanja, (4) američki bit pesnici od pedesetih i tokom šezdesetih godina integrišu duh zena sa neočekivanim obrtima i trivijalnom svakodnevicom, (5) krajem šezdesetih sa hipi pokretom, rokom, komunama, guruima, sektama i psihodeličnom umetnošću kultura Istoka postaje potrošačka autoterapijska kultura zapadne mladježi, (6) francuski intelektualci strukturalisti i post-strukturalisti u svojoj težnji da budu 'teroristi i teoretičari' otkrivaju maoizam koji ih vodi iza maoizma (podsvesti maoizma) klasičnom kineskom konfučijanizmu i taoizmu - Julija Kristeva otkriva Kineskinju i započinje svoj psihoanalitički feministički diskurs 'prelaženja znakova', Filip Solers preko klasne borbe i kulturne revolucije stiže do Tajne jezika, Rolan Bart piše čudesnu knjigu *Carstvo znakova* koja postaje legitimno čitanje Drugog, Delez i Gatari razmišljaju o 'rizomu'

kao simboličkom modelu Orijenta, (7) Istok kao alegorija ne-celog 'ljubavi' figurira u 'mekom porniču' nazvanom *Emanuela*, ali i u egzotičnoj prozi poznog ili kvazi 'novog romana' Margaret Diras, (8) u vizuelnim umetnostima De Marija radi instalacije sa metalnim šipkama u obliku heksagrama Jin i Janga, Dejvid Nez istražuje strukturu mandale, Marina Abramović radi simulacijske performanse i video filmove sa budističkim sveštenicima i meditacijom, Zoran Belić W. rekonstruiše antropološke ambijentalne modele zen kulture, italijanski transavangardista Frančesko Klemente bira za svoju drugu domovinu Indiju baveći se citatima hinduističke ikonografije i šaljivih zen crteža monaha, itd. U postmodernoj kulturi Istok je metafora Drugog, ali i fragmentarni prizor razglednice koju šalje turista putujući egzotičnim svetom preobražavajući ga u svoj jezik i bivajući preobražen u Drugog. U postmodernoj ne postoji stabilni subjekt već 'pokretna mapa' tragova kultura koje subjekt prelazi i kroz koje prolazi. Istok nije utopija novog sveta, već Drugi koji čini mogućim subjekt u svim njegovim premeštanjima, modifikacijama, putovanjima i jezičkim igrama sa istorijom i civilizacijama.

LITERATURA:

- Allen Ginsberg *Indian Journals*, Dave Haselwood Books, San Francisco, 1970.
- "En Chine", *Tel Quel* 59, Paris, 1974.
- Julia Kristeva *Prelaženje znakova*, Svetlost, Sarajevo, 1979.
- Giles Deleuze, Felix Guattari *On the Line*, Semiotext(e), New York, 1983.
- Maurice Tuchman (pr.) *The Spiritual in art: Abstract Painting 1890-1985*, Abbeville Press, New York, 1986.
- Zoran Belić, Dubravka Đurić, Miško Šuvaković (pr) "Kultura Istoka i umetnost Zapada XX veka", *Mentalni prostor* br. 3, Beograd, 1986.
- Mirko Radojičić "Crte i tačke za studiju o prisustvu kultura Istoka u delima francuskih stvaralaca", *Mentalni prostor* br. 4, Beograd, 1987.
- Roland Barthes *Carstvo znakova* August Cesarec, Zagreb, 1989.
- Rada Iveković *Indija - Fragmenti osamdesetih - filozofija i srodne discipline*, HFD, Zagreb, 1989.

JEZIČKA POEZIJA

Jezička poezija je pesnički pokret koji deluje u SAD tokom sedamdesetih i osamdesetih godina. Jezička poezija je zasnovana na pretpostavkama: (1) suština poezije je jezik i rad sa jezikom, (2) rad sa jezikom poezije ukazuje na materijalnu prirodu jezika (sintaksu, semantiku, pragmatiku), i (3) jezik nije 'čista' forma bezinteresnog nevinog pevanja (autonomnog pesničkog i lirskog stvaranja), već je oblik ideološki usmerenog i društvenim kontekstom uslovljenog pisma, odnosno, iz jezika se može izvesti i jezikom prikazati ideološki smisao stvaranja, čitanja i upotrebe pesničkog teksta. Po Čarlsu Bernstinu jezik je materijal mišljenja i pisanja, odnosno, jezik nije odvojen od sveta, već je sredstvo kojim se konstituiše svet. Jezički pesnici smatraju da pesnički diskurs nije izražavanje rečima individualnog subjekta (subjektivnosti) govora, već stvaranje tog subjekta 'od' konkretnih diskursa kulture, društva, istorije, politike i seksualnosti. Zato, po njima, nema prirodnog po sebi razumljivog stila pisanja. Ne postoji prirodni položaj ili zvuk poezije. Svaki element je u odnosu sa drugim elementima kulture. Poezija je beskrajno 'polje' premeštanja diskursa.

Jezička poezija je nastala kao alternativni i kritički projekt preispitivanja i dovršenja 'američkog poetskog modernizma' (od Gertrude Stein, Vilijama Karlosa Vilijamsa i Luisa Zukofskog do Blek Mauntin koledža i Roberta Krilija), odnosno, ona je anticipacija pesničkog postmodernizma. Za jezičku poeziju je svojevremeno paralelnost praktičnog rada sa jezikom poezije i teorijskog formalno-jezičkog i ideološko semantičkog istraživanja. U teorijskom smislu jezičku poeziju karakteriše čitanje filozofskih spisa Ludviga Vitgenštajna kao 'književnog pisma', ukazivanje na filozofiju jezika, pri-

hvatanje neo i postmarksističke kritike društva i prihvatanje dekonstruktivnih metoda simulacije i razgradnje žargona, žanrova, stilskih obrazaca i paradigmatičkih estetskih vrednosti američkog modernizma. Ranij jezičkoj poeziji sedamdesetih svojstven je sintaktičko-formalistički pristup jeziku kao semiološkom sistemu produkcije značenja, a jezičkoj poeziji osamdesetih svojstveno je dekonstruktivno preuzimanje poližanrovskih, žargonskih i stilskih shema kao oblika tematizacije i simulacije. Predstavnici jezičke poezije su Čarls Bernstin, Ron Silimen, Lin Hadžinien, Beret Voten, Brus Endrijus, Džejms Šeri, Alen Dejvis, Dejvid Meserli, Majkl Dejvidson, Dajana Vord, Suzan Hau, itd.

LITERATURA:

- Bruce Andrews, Charles Bernstein (pr) *L=A=N=G=U=A=G=E* no.1 - no. 13 i sup. 1-3, New York, 1978-1981.
- Bruce Andrews, Charles Bernstein (pr) *L=A=N=G=U=A=G=E Issue*, Open Letter 5.1, Toronto, 1981.
- Bruce Andrews, Charles Bernstein (pr) *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, Southern Illinois University Press, 1983.
- Ron Silliman (pr) *In the American Tree*, National poetry Foundation INC, 1986.
- David Messerli (pr) *Language Poetries - An Anthology*, A New Direction Book, New York, 1987.
- Dubravka Đurić (pr) *Jezička poezija*, Delo br. 8, Beograd, 1989.
- Charles Bernstein (pr) *The Politics of Poetic Form*, New York, Roof, 1990.
- Dubravka Đurić (pr) "Um-Jezik-Pisanje" (temat), *Gradina* br. 2-3, Niš, 1991.

JEZIČKI RELATIVIZAM

Jezički relativizam je filozofska doktrina po kojoj značenja jezika nisu određena spoljašnjom referencom (predmetom na koji jezik ukazuje), već konvencijama, ugovorima i kontekstualnim determinacijama jezika i jezičkog čina, odnosno, autonomnim označiteljskim poretkom koji anticipira smisao, značenja i vrednosti. Jezički relativizam započinje kao kritički relativizam. On nastaje kritikom, analizom i raspravom esencijaliz-

ma, ontologije i realizma. Relativista pokazuje da naučne teorije, ideološki modeli i estetske-umetničke tvorevine nisu izrazi (odslici) postojeće realnosti nezavisne od uticaja naučnika, političara ili umetnika. Objekt nije sama stvar, već 'stvar zahvaćena' percepcijom, znanjem, konvencijama, klišeima prikazivanja i razumevanja. Začetak jezičkog relativizma može se pronaći u Vitgenštajnovom pomeraju od jezika kao slike (*Tractatus*) do jezika kao jezičke igre (*Filozofska istraživanja*). Prema filozofu Nelsonu Gudmanu jezik (od verbalnog do slikovnog) ne prikazuje realnost time što je morfološki sličan njoj, već na osnovu konvencija i navika na osnovu kojih se konstituišu kliše prikazivanja. Umetničko delo ne prikazuje realnost, već učestvuje u stvaranju pojma i predstave realnosti. Realnost je za jednu kulturu stvorena sinhronijskim radom nauke, ideologije, umetnosti, masovnih medija. Jezik ne odlikava realnost, on joj konvergira.

U teorijama postmodernizma kritički stav 'jezičkog relativizma' preobražava se u univerzalnu koncepciju prikazivanja, razumevanja i doživljaja sveta. Svet se ne razumeva i ne doživljava kao stabilna realnost, već kao otvoreni i promenljivi skup tekstova i reprezentacija. Jedno društvo stvara koncept (mrežu uverenja, vrednosti, značenja, predstava) koji prihvata za svoju realnost. Ekstremni i ekstatički stupanj relativizma, koji se razvija od jezika do elektronskih slika, predstavlja Bodiřarov koncept simulacije i hiperrealnosti.

Reći za teorije postmoderne da su antiesencijalističke znači da one prekidaju ontološke veze jezika (i drugih artifićijelnih reprezentacija) i objekta prikazivanja (sveta). Teorije postmoderne su zasnovala antiesencijalizam kao kritiku logocentrizma (transcendiranja teksta u vantekstualno), realizma (ontološke veze teksta i sveta) i institucionalno-birokratske represije modernistićkog dogmatizma (dominacije nauke, prevlasti ideologije, autonomije umetnosti). Tu se javlja ključna kontroverza: (1) postmodernistićka teorija sprovodi kritiku metode, i (2) zasniva pluralistićko polje diskursa, ali (3) ne postaje puko blebetanje (everything goes = sve prolazi). U modernistićkom

smislu metoda je konzistentan skup uverenja, vrednosti, strategija i značenja koje posredstvom propisane procedure sprovodi grupa praktičara. Oni teže da se metoda autokritički pročisti do jednoznaćnog metazakona koji proceduralno i institucionalno upravlja istraživanjem. Za postmodernistićke teorije je bitan stav da istovremeno može da postoji više razlićitih metoda. Svaka pojedinaćna metoda nema pretenziju da postane JEDINA metoda (celovit sistem), već pokazuje svoju necelovitost i konaćnu nekonzistentnost. Ne može se reći da je Deridin, Bodiřarov, Liotarov ili Hasanov diskurs 'blebetanje' u kome sve prolazi, ali je činjenica da su njihovi diskursi: (1) dekonstrukcija jedinstvene i konzistentne metode ukazivanjem na sinhronijsko dejstvo razlićitih metoda, (2) upisivanje više od jedne taćke gledišta u diskurs, čime diskurs proizvodi razlike i raskole, i (3) prividni kaos je retorićka dimenzija postmodernistićkog diskursa koja omogućava da tekst porred epistemoloćkog rada ostvaruje i retorićko-estetske ućinke, odnosno, da dovede pod sumnju autoritet i estetićko čistunstvo modernistićkog diskursa.

LITERATURA:

- Nelson Goodman *Languages of Art*, Hackett Publishing Co, Indianapolis, 1969.
- Ihab Hassan "The New Gnosticism; Speculations on an Aspect of the Postmodern Mind" iz *Paracriticism*, University of Illinois, 1975.
- Źan Bodiřar *Fatalne strategije*, Knjićevna zajednica Novog Sada, 1991.
- Miško Šuvaković "The Critical Relativism" iz "Non-Opera and Opera", iz Aleř Erjavec (pr) *The Subject in Postmodernism*, Slovensko društvo za estetiko, Ljubljana, 1989.
- Vladimir Biti (pr) *Bahtin i Drugi*, Naklada MD, Zagreb, 1992.

KOLAŽ I MONTAŽA

U modernizmu 'kolaž' označava pikturalnu (slikovnu) kompoziciju nastalu povezivanjem (lepljenjem) fragmenata drugih slikovnih ili predmetnih celina. Prvi kolaži su nastali u kubističkom slikarstvu. Zamisao kolaža je proširena na avangardna književna dela zasnovana na citatima fragmenata postojećih književnih i vanknjiževnih diskursa. Pojam 'montaža' je preuzet iz filma, gde označava uklapanje i povezivanje sekvenci filma u jedinstven filmski vizuelni i narativni tok. U opštem slučaju, u kolažu se povezuju raznorodni fragmenti po formalno-pikturalnom i sintaktičkom principu, a montažom se povezuju slikovni ili tekstualni fragmenti od kojih se očekuje simbolički i semantički (metaforički, alegorijski) učinak. U postmodernističkoj teoriji kolažom i montažom se nazivaju semiotički postupci prikazivanja nastali eklektičkim preuzimanjem i povezivanjem fragmenata iz postojećih kulturom stvorenih reprezentacija (mimesis mimezisa). Umetničko delo ne može direktno da izrazi osećanja ili da prikaže svet, već posredno kroz kolažno-montažno posredovanje postojećih ili istorijskih primera izražava osećanja i prikazuje svet. Elementi jezika nemaju značenja i smisao po sebi, već ih stiču kolažno-montažnim premeštanjem i smeštanjem u tekst ili sliku (ili bilo koju drugu znakovnu strukturu fotografije, filma, plesa) i uspostavljanjem značenjskih odnosa sa drugim elementima, podstrukturama i celinama teksta, slike ili filma. Kolažno-montažno delo postmoderne je mapa koja prikazuje prostorno-vremenske 'putanje' premeštanja istorijskih i aktuelnih fragmenata i tragova značenja, vrednosti i predstava.

LITERATURA:

- Groupe Mu (pr.) *Collages*, Union Generale, Paris, 1978.
- Dubravka Oraić "Kolaž", iz Aleksandar Flaker, Dubravka Ugrešić (pr) *Pojmovnik ruske avangarde 7*, GZH, Zagreb, 1990.
- Jacques Derrida *Dissemination*, University of Chicago, Chicago, 1981.
- Gregory Ulmer "Kolaž-montaža" iz "Predmet post-kritike", *Republika* br. 10-11-12, Zagreb, 1985.
- Hrvoje Turković *Razumijevanje filma - Fikcionalnost, stereotipije i originalnost*, GZH, Zagreb, 1988.
- Dušan Stojanović "Montažni prostor u filmu", Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1989.
- Dubravka Oraić Tolić "Citatnost u avangardi i postmoderni", *Umjetnost riječi* br. 2-3, Zagreb, 1989.
- Matthew Teitelbaum (pr) *Montage and Modern Life: 1919-1942*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1992.

KONCEPTUALNA POEZIJA

Konceptualna poezija je pesnička praksa koja međunarodnim spisom, pesmom ili teorijskim diskursom istražuje prirodu jezika i mišljenja o poeziji, književnosti i umetnosti. Konceptualna poezija je metajezik praksa pošto govori o jeziku književnosti i umetnosti. Zamisao konceptualne poezije izvodi se iz: (1) istraživanja jezičke i konceptualne strukturiranosti konkretne i vizuelne poezija kako su je definisali Zigfrid Šmit i Mario Đakono, i (2) tekstualnih istraživanja konceptualne umetnosti gde se 'tekst' definiše kao metajezik (jezik o jeziku umetnosti) koji je u relaciji sa jezicima likovne umetnosti, književnosti, filma, pozorišta ili muzike. Slavko Bogdanović (1948, Kôd) u zapisima 'ideja' povezao je formu 'pesničkog diskursa' sa konceptom koji je plan moguće akcije u prostoru i vremenu: "1. zapisu mojih 200 ideja tih 200 ideja ću sabrati u knjigu koja će se zvati 200 ideja; 42. prodaću svoj lež za 120 hiljada i za te pare kupiti eksere; 42a. gledaču kako ti ekseri rdaju na kiši." Miroslav Mandić (1949, Kôd) je pisao tautološke pesme koje govore o tome kako je pesma napisana i o sopstvenoj semantičko sintaktičkoj strukturi: "Kad pesma odluči da se ispiše / Ona se preko onoga koji ju je ispisao / i preko onoga

koji je prijatelj zapisničar / Doturi do nekih novina ...". Slobodan Tišma (1946, Kôd) i Vladimir Kopicl (1949, grupa (Ξ) pisali su metazezičke (metasimboličke i autorefleksivne) tekstove koji istovremeno prikazuju i analiziraju jezik kao materijal umetničkog mišljenja i konceptualnog oblikovanja misli (subjekta diskursa) u jeziku. Oni grade 'hermeneutičke krugove' preobražaja poezije u tekstualno delo konceptualne umetnosti i metajezička konceptualne umetnosti u metonimijsko, metaforično i alegorijsko prvostepeno pismo pesništva. Slavko Matković (1948, Bosch+Bosch) u projektu *Fotobiografija Leonida Matkovića-Idasa* 1903-67 u formi pesme gradio je tekstualnu interpretaciju porodičnih fotografija, a u radu "Ličnosti iz mog dnevnika" sedamdesetih godina pesničku formu ode (pesme posvećene određenoj ličnosti) je transformisao u dokumentarne iskaze o ljudima njegovog svakodnevnog sveta. Za Vladu Marteka poezija nastaje u jeziku, a ne u pesniku. On je 'koncept poezije' sprovodio kroz različite vrste i nivoe: (1) tautološke materijalizacije (zapis na ogledalu), (2) strategije redimejda (olovka za lepljena iznad zapisa reči koja je njom napisana), (3) agitacije za poeziju (plakati sa natpisom "Čitajte pjesme Branka Miljkovića") i kroz diskurzivni jezik poezije. Poezija Dubravke Đurić je drugostepena u odnosu na konceptualnu poeziju sedamdesetih godina i transfiguriše formalno-jezički potencijal pesničkog teksta u arhetipsko i političko postfeminističko pismo. Po Dmitriju Prigovu, jednom od vodećih autora moskóvske konceptualističke scene, ruski književni konceptualizam nastaje nakon što je konceptualizam uspostavljen u vizuelnim umetnostima. Ruska konceptualna poezija je određena 'verbalizacijama vizuelnog prostora'. Tehnike ruske konceptualne poezije su redimejd postupci preuzimanja postojećih tekstova, stilskih konstrukcija i mrtvih književnih klišeja. Ruska konceptualna poezija u parodiranim i dekonstruisanim fragmentima jezika pronalazi proširene bodove političkog i spiritualnog potencijala pesničkog jezika. Konceptualna pesma je 'poligon' suočenja avangardnog govora (ruske avangardne tradicije koja je ugušena tridesetih

godina) i socrealističke retorike prikazivanja (dominantne sovjetske kulture). Konceptualna pesma razotkriva i konceptualizuje potisnuto, neuzglobljeno, prekriveno, ispušteno i zaturno mesto 'glasa' književnosti, zapravo, njegovo NeCelo. Pored Prigova, značajni predstavnici ruskog konceptualizma su Arkadij Drago-moščenko, Lev Rubinštajn i Aleksej Parščikov.

LITERATURA:

- Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Slobodan Tišma, *Index* br. 201 i 207-8, Novi Sad, 1970.
- Vladimir Kopicl "tekstovi", *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972.
- Vladimir Kopicl *Aer i Parafraze puta*, Matica srpska, Novi Sad, 1978. i 1980.
- Slavko Matković *Fotobiografija*, Matica srpska, Novi Sad, 1985.
- Vladan Radovanović "Osnove poetike vokovizuelnog u svetu i u Jugoslaviji", iz *Vokovizuel*, Nolit, Beograd, 1987.
- Vlado Martek, *kseroks-monografija*, izdanje Šimičić, Zagreb, 1991.
- Dubravka Đurić *Priroda meseca, priroda žene*, Matica srpska, Novi Sad, 1989.
- Aleksdandar Dragomoshchenko "Synopsis - Syntax", Lev Rubinshtein "Mamma was washing the window frame", D. Prigov "Conceptualism and the west", A. Parshchikov "New Poetry", *Poetics Journal* no. 8, Berkeley, 1989.
- David A. Ross (pr.) *Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1991.
- Dubravka Đurić "Tipologija srpske poezije posle 1970.", *Književnost* br. 11-12, Beograd, 1993.

KONCEPTUALNA UMETNOST

Konceptualna umetnost (1966-78) internacionalni je umetnički pokret koji se zasniva na teorijskom (lingvističkom, semiotičkom) istraživanju, analizi i raspravi prirode i koncepta umetnosti. Pojam 'konceptualna umetnost' uveo je američki umetnik Sol LeVít 1967. da bi ukazao da su njegovi crteži, skulpture i instalacije izvedeni i realizovani iz koncepta i da prikazuju konceptualni, a ne vizuelni poredak umetničkog dela. Američka kritičarka Lusi Lipard je uvela pojam 'dematerijalizacija umetničkog dela' da bi opisala

umetničke radove koji nastaju redukcijom i transformacijom umetničkog dela u bihevioralni proces, energetski proces, tekst, dijagram, mentalno ili kontemplativno stanje. Karakteristični primeri su kontemplativni i telepatski radovi Roberta Berija i grupe OHO. Tekstualna konceptualna umetnost je nastala transformacijom vizuelnog umetničkog dela u tekstualni rad: (1) koji govori o vizuelnim i prostornim fenomenima (Robert Beri, Lorens Viner), (2) koji autorefleksivno i tautološki govori o procesu pisanja i čitanja teksta, odnosno, o mentalnim stanjima umetnika i čitaoca (Viktor Burgin, Vladimir Kopicl, rani Džozef Košut, Jan Vilson), (3) koji je tekstualna teorijska rasprava prirode i smisla umetnosti (engleska grupa Art&Language, njujorško "Društvo za teorijsku umetnost i analizu", Džozef Košut, Mirko Radojičić). Ranu konceptualnu umetnost karakterišu tautološka i analitička istraživanja statusa umetničkog objekta, subjekta umetnika i jezika umetnosti. Konceptualnu umetnost sredine sedmadesetih godina (postkonceptualna umetnost) karakterišu tri tendencije: (1) zasnivanje ideoloških i kulturoloških analiza sistema umetnosti i kulture (Art&Language, Oktobar 75, Mladen Stilinović), (2) primena teorijskih i tekstualnih istraživanja na analizu videa, filma, fotografije, crteža i slikarstva (Viktor Burgin, Grupa 143, Neša Paripović) i (3) antropološko semiološke analize simboličkih oblika izražavanja u različitim vanevropskim civilizacijama (Ričard Long, Hamiš Fulton, Zoran Belić W, Nenad Petrović). Neokonceptualnom umetnošću naziva se rad američkih umetnika Barbare Kruger, Dženi Holcer, Ričarda Prinsa, itd. iz osamdesetih i devedesetih godina, koji se zasniva na primeni konceptualnih metoda na istraživanje društvenih praksi proizvodnje značenja, oblika prikazivanja u popularnoj kulturi i mehanizama proizvodnje i potrošnje vrednosti u postmodernom društvu.

LITERATURA:

- Ursula Meyer (pr) *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972.
- Mirko Radojičić (pr) "Konceptualna umetnost", *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972.
- Lucy R. Lippard *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Studio Vista, London, 1973.
- Miško Šuvaković (pr) *Primeri analitičkih radova*, Galerija SKC Beograd, Galerija Nova Zagreb, 1978.
- *L'art conceptuel, une perspective*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1989.
- Juan Vte. Aliaga, José Miguel G. Cortes (pr.) *Conceptual Art Revisited*, Departamento de escultura, Facultad de Bellas Artes, Valencia, 1990.
- Christian Schlatter (pr) *Conceptual Arts Conceptual Forms*, Galerie 1900-2000, Paris, 1990.

KRAJ KNJIŽEVNOSTI I KRAJ FILOZOFIJE

Kraj književnosti i kraj filozofije su privilegije semantičkog, interpretativnog, narativnog i simulacijskog potencijala postmodernističkog književnog i filozofskog pisma da proizvede sopstveni smisao, kraj, vrhunac, pad, i prelazni (transistorijski) period. Postmoderna umetnost radi sa jezičkim materijalom aktuelnosti, istorije i retrospektivnim istorizacijama i simulacijama značenjskih tragova istorije umetnosti, filozofije, ideologije, običaja, mode, žargona. Kraj književnosti, kao i kraj umetnosti, vidi se u transmutacijama književnog narativnog i poetskog diskursa u metajezičke teorije. Za razliku od hegelijanskog, ranomodernističkog logocentričkog koncepta, koji kraj umetnosti vidi u tome što ona postaje 'sam duh', postmodernistička teorija kraj književnosti vidi u preobražaju književnog pisma u pismo teorije. Naprotiv, filozofska teorija svoj kraj doživljava kao 'prelazak praga književnog pisma'. Filozofsko pismo razara metajezičke privilegije objektivnosti i logocentrizma prepuštanjem narativnom i poetskom potencijalu stvaranja značenja koje subvertira eksplanatorne i interpretativne dimenzije filozofskog teksta. Filozofski tekst se pretvara u pluralistički retorički diskurs, a čin filozofske teoretizacije preobražava se u postničeanski

ritual filozofa na sceni 'postmodernog spektakla'. Filozofski tekst zadobija aspekte ekstaze, izražavanja želje, uživanja, ritualizacije, teatralizacije, samoparodiranja i preživljavanja sopstvene 'teorijske' smrti.

LITERATURA:

- Arthur Danto *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.
- David Carroll *Paraesthetics - Foucault Lyotard Derrida*, Methuen, New York, 1987.
- Peter Sloterdijk *Tetovirani život*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.
- Miško Šuvaković "Paraestetika: pluralizam i pluralizmi", referat na naučnom skupu Estetičkog društva Srbije "Pluralizam u estetici", Beograd, 1993.

KRITIKA

Kritika je drugostepeni (meta)diskurs koji prati, proučava i promovise (prepoznaje, opisuje, objašnjava i interpretira) aktuelnu umetničku (književnu, likovnu, filmsku, pozorišnu) produkciju. Kritika može biti: (1) institucionalno izvan aktuelnih produktivnih dešavanja koja prati - jasna razlika između kritičkog 'objektivnog diskursa' i 'diskursa umetnosti', tj. kritičar i umetnik su pripadnici različitih svetova kulture, (2) konstitutivni deo aktuelnih produktivnih dešavanja - preklapanje ideoloških domena kritike i umetničke prakse, tj. kritičar i umetnik su saradnici, i (3) inicijator i 'pogonska snaga' nastajanja, definisanja, promovisanja i prezentacije umetnika, umetničkog pokreta - kritičar je autor, on stvara umetnika, pokret i atmosferu sveta umetnosti. Od kraja šezdesetih do devedesetih razlikuju se oblici postavangardne i postmodernističke kritike: (1) 'akritička kritika' je kritika koja doslovno i dokumentarno beleži i konstatuje umetnička dešavanja ne razvijajući objašnjenja i interpretacije (Suzana Sontag, Derrano Čelant, Lusi Lipard), (2) 'kritika kritike' je kritika koja postavlja autorefleksivna metajezika pitanja o prirodi i smislu kritike, odnosu kritike i umetnosti i odnosima kritike i drugih teorijskih disciplina kao što su semiologija, strukturalizam, filozofija jezika i psihoanaliza (Rolan Bart, Žan Starobinski, Filiberto

Mena), i (3) postkritika je kritika postmodernističke kulture i umetnosti razvijana kao (3.1) metajezika hijerarhija (od drugostepenih do N-to stepenih diskursa) analize, interpretacije i rasprave prirode, koncepta i jezika umetnosti (konceptualna umetnost, poststrukturalizam *Tel Kela*), (3.2) dekonstrukcija metafizike modernističke teorije kritike kroz strukturalno semantičko razlaganje, razdvajanje i razobličavanje logocentrizma tipičnih modernističkih diskursa (dekonstrukcija jelske škole, Ihab Hasan), (3.3) citatno i kolažno-montažno preuzimanje romantičnih, opsesivnih, erotizovanih, mističkih, alegorijskih i fantazmatičkih obrazaca pripovedanja u kritičkom tekstu (kritika transavangarde, neoekspresionizma, neoromantizma) i (3.4) simulacijska kritika zasnovana na poststrukturalističkoj teoriji posredstvom koje se grade hijerarhije interpretativnih metajezika (hermeneutički krugovi), ali i konstruisu prekidi, procepi, inverzije metajezika u prvostepeni jezik, pri čemu sami prekidi 'hermeneutičke kritičke interpretacije' postaju središte kritičkog napora da se prikažu oblici 'prikazivanja i izražavanja' u modernističkoj i postmodernističkoj kulturi (lakanovci, liotarovci, bodrijarovci, sloterdajkovci).

LITERATURA:

- Germano Celant *Za akritičku kritiku*, Novine Galerije SC br. 24, Zagreb, 1971.
- Dejan Đuričković (pr.) *Francuska nova kritika*, Svjetlost, Sarajevo, 1981.
- Filiberto Menna "Kritika kritike", *Domesti* br. 7-8-9, Rijeka, 1981. i br. 9-10, 1984.
- Gregory Ulmer "Predmet post-kritike", *Republika* br. 10-11-12, Zagreb, 1985.
- Miroslav Beker *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986.
- Paul De Man *Critical Writings: 1953-1978*, University of Minnesota Press, 1989.
- Peter Sloterdijk *Mislilac na pozornici*, Veselin Malseša, Sarajevo, 1990.
- Žan Starobinski *Kritički odnos*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.
- Jonathan Culler *O dekonstrukciji - teorija i kritika poslije strukturalizma*, Globus, Zagreb, 1991.

KRITIKA HUMANIZMA

Postmodernističkoj teoriji i umetnosti je svojstvena kritika celovitog i organskog humanističkog pogleda na svet. Humanistički pogled na svet, razvijan od renesansne rekonstrukcije helenističkog humanizma preko romantičarske subjektivnosti do modernističkog (antropološkog) pojma subjekta kao celovitog i autonomnog individuum, stavlja čoveka u središte prirode, civilizacije, kulture i umetnosti. Humanizam je kao ideologija (pogled na svet) otkriće čoveka i sveta, odnosno, rasprava smisla čoveka (ljudskog) u središtu sveta. Subjekt u rasponu od telesnog do transcendentnog jastva je uvek u središtu dela. Humanističko logocentrično umetničko delo uvek transcendiraju visoke i izuzetne ljudske vrednosti (duha, etosa, rase, nacije, klase, pola). U postmodernizmu se naglašava razlika biološkog čoveka i njegovog statusa kao subjekta postmoderne. Subjekt postmoderne je proizvod jezika kulture. On/ona je izraz i reprezentacija istorijskih i aktuelnih označivačkih moći, tragova i modela prikazivanja u kulturi i umetnosti. U postmodernizmu se pokazuje da su velike humanističke ideje (celovitosti, pravde, istine, progresu) ideološki fantazmi koji stvaraju 'ono' (predstave, izreze) što konkretno društvo prihvata za svoju realnost. Realnost je proizvod rada jezika, a nije, kao što se u okviru humanističke tradicije verovalo, produkt rada čoveka, kulture i istorije. Pošto postoje različite ideologije, postoje i različiti koncepti realnosti, pa se kultura postmodernizma naziva pluralističkom kulturom.

U konkretnom poetičkom smislu kritika humanističkog gledišta se ukazuje: (1) kao svođenje umetničkog dela na konkretni predmet, situaciju i događaj, tj. kritika nastaje odbacivanjem poetike prikazivanja prema kojoj je čovek 'ogledalo' u kome se ogleda svet i iz čijeg odraza nastaje umetničko delo, (2) kao tvrdnje da intuicije umetničkog dela nisu proizvodni, direktni, neproverljivi i najdublji uvidi u istine ljudskog postojanja i bivanja, već prećutna znanja i uverenja koje dele pripadnici jedne kulture, zajednice, stila, škole i (3) kao razlikovanje i razdvajanje umetničkog, estet-

skog, političkog, formalnog i aksiološkog prosuđivanja u posebna područja delovanja. Postmodernističko delo je sa stanovišta humanizma 'ontološki prazno', relativistički proizvoljno i bez subjekta (subjekt je samo hipoteza u i o jeziku umetnosti). Sa stanovišta postmodernizma humanistička tradicionalna i visoko modernistička dela su iluzija (privid) celovitosti izraza i subjekta. Humanizam prikriva svojom retorikom svoju ne celovitost (svoje NeCelo (Pas-Tout)). Humanizam je jedna od ideologija zapadnog sveta koju treba odbaciti (reizam, konceptualna umetnost, strukturalizam) ili koju treba parodijski dekonstruisati do jezičke igre ili retoričke vežbe (transavangarda, simulacionizmi). Naličje humanizma (šavovi, rubovi, bodovi) je područje delovanja 'postmodernog' umetnika. Jedan rani primer kritike humanizma je slovenačka 'reistička poezija'. Pesnici od Tomaža Šalamuna do Istoka Gajstera Plamena su, po Tarasu Kermauneru, sredinom šezdesetih godina počeli da se orijentišu na stvari. Time su dovršili put koji je vodio kroz tri slike Bitka: od Boga preko Čoveka do Stvari. Zato više nema subjekta i objekta. Umetnička dela nisu više 'sredstvo komunikacije' preko kojih bi 'unutrašnjost čoveka' opštila sa unutrašnjošću drugog čoveka. Reč nema značenja koja joj je dao čovek, njen stvaralac. Reč jednostavno 'jeste', pošto svoja značenja nosi kao i bilo koja druga stvar na svetu. Dok je humanizam govorio 'čovek je lep', 'olovka je tanka, tvrda, crna i šiljata', 'odnos između nas je neprijateljski', reizam besumučno ponavlja svoje 'jeste': olovka jeste, čovek jeste, most jeste, reč jeste.

LITERATURA:

- Taras Kermauner "Humanistička kritika i reistička nekritika" iz *Eseji i kritike*, Narodna knjiga, Beograd, 1978.
- *Art&Language: Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont Köln, 1972.
- Braco Rotar "Retorički humanizam (mesto intelektualnog)", *Domesti* br. 1,2,3, Rijeka, 1984.
- Žan Bodrijar *Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991.

MASOVNA KULTURA

Masovnom ili popularnom kulturom naziva se medijska, potrošačka kultura spektakla i zabave (film, televizija, reklame, spotovi, pop muzika, štampa, sport). Masovna kultura visokog modernizma (pedesete i šezdesete godine) zasnovana je na potrošnji materijalnih dobara i na formiranju institucija masovne kulture (industrije zabave). Masovnu kulturu postmoderne karakterišu: (1) razvoj medijske tehnologije koja nije samo posrednik roba i informacija, već i 'proizvođač' nove veštačke realnosti (simulakruma sveta), (2) preobražaj radikalnih alternativnih pokreta, na primer, rok i pank kulture, u industriju zabave i spektakla, (3) prožimanje masovne kulture i visoke umetnosti (transavangarda, grafiti, neo-geo, neokonceptualizam, jezička poezija). Prožimanje masovne kulture i visoke umetnosti odvija se kroz: (a) preobražaj umetničkih eksperimenata u spektakl (koncerti-performansi Lori Anderson) i (b) upotrebu komunikacionih kanala, medija i oblika izražavanja i prikazivanja masovne kulture u neokonceptualnoj umetnosti i jezičkoj poeziji. Neokonceptualna umetnost za razliku od siromašne i konceptualne umetnosti popularnoj i potrošačkoj kulturi ne pristupa subverzivno, već koristi njene produktivne mehanizme, finansijsku moć i kontekste komunikacije da bi je prikazala, odnosno, za razliku od pop arta, ona potrošačku kulturu ne glorifikuje, već zadržava hladnu specifikatorsku logiku ispraznog doslovnog prikazivanja prikazanog, potrošenog i dešifrovanog. Ironija i parodija neokonceptualizma nisu subverzija značenja i vrednosti, već retorika i žargon poze koju umetnik uzima teatralizujući svoju egzistenciju po uzoru na svet spektakla. U tom smislu Lori Anderson je mimezis i simulakrum rok zvezde, koja vremenom po-

staje prava zvezda pošto su zvezde uvek produkti sveta kulture, a ne prirodnog dara. Razlika između Lori Anderson i rok zvezda kao što su Džimi Hendriks ili Dženis Džoplin ili Frenk Zapa u tome je što su rok zvezde šezdesetih sledile kliše drugosti alternativnog pobunjenika (isti onaj koji karakteriše život pisca Albera Kamija, glumca Džemsa Dina, slikara Džeksona Poloka ili režisera Paola Pazolinija), a zvezde spektakla osamdesetih i devedesetih žive simulakrum poze, teatralizacije i žargona razbijajući i poslednju iluziju o prirodnosti aktuelne kulture i njene potrošnje.

Po teoretičarki književnosti Mardžori Perlof 'medijska kultura' stvara novi prostor pesničkog izraza prekidajući i lomeći konzistentnost modernističke lirike i poezije. Ona u fragmentarnosti i eklektičnosti povezivanja nespojivog u postmodernoj poeziji pronalazi uticaj 'medijske logike'. Ni jedna reč koju pesnik upotrebi, nije njegova sopstvena i u tom smislu svaka je pesma 'nađeni tekst'. Ne postavlja se pitanje da li je tekst originalan, da li je sastavljen od citata, već kako se odvija pesnički proces citiranja. Postmodernistički tekstovi mada izgledaju formalno-sintaktički realizovani, zapravo su mimetički, pošto odslikavaju svet 'medijske realnosti'.

LITERATURA:

- Catherine Gudis (pr) *A Forest of Signs - Art in the Crisis of Representation*, MIT Cambridge Mass, 1989.
- Tricia Henry *Break All Rules! Punk Rock and Making of a Style*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1989.
- K.Varnedoe, A.Gopnik (pr) *High and Low - Modern Art and Popular Culture*, MOMA, New York, 1990.
- Marjorie Perloff *Radical Artifice - Writing Poetry in the age of Media*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991.

MEKO PISMO

Meko pismo je tekstualna praksa svojstvena za postmodernu teorijsku i književnu produkciju koju karakterišu: (1) odsutnost jakog logocentričnog subjekta, tj. tekst ne govori o konkretnom biološkom, psihološkom i socijalnom subjektu, već o razlikujućim hipotetičkim subjektima pisanja, (2) prisutnost više

razlikujućih hipotetičkih subjekata (pluralnost diskursa) koji govore iz teksta i koje tekst uobličava za čitaoca priznajući njihovu različitost, (3) relativizacija polnog ili rasnog monizma, tj. dekonstrukcija zahteva da tekst govori samo glasom muškarca (od biblijskog glasa Boga do Eliotovog ili Paundovog modernističkog jakog subjekta) ili belca (od Platona o Egipćanima do britanske i francuske kolonijalne literature), (4) narušavanje objektivnosti pripovedanja, metajezičke legitimnosti i realističkih korespondencija (obrazaca) prikazivanja retoričkim i teatralnim diskursom, erotizacijom pisma, prepuštanjem radu želje i govoru o želji, fragmentarnosti, humorom, jezičkim igrama i nedoslovnošću, i (5) izgradnja etike slabosti koja nije ni malo jednostavna pošto etiku dekonstruiše obrascima estetike pokazujući da je pobjeda jednog žanra ili pola nad ostalima lišena smisla. Meko pismo zamisao 'ženskog pisma' (pisma Drugog u odnosu na dominantno muško pismo zapadne civilizacije) prihvata kao paradigmatički model pisma postmoderne. Logiku mekog pisma precizno opisuje Šošana Felman "Da li je dovoljno biti ženom da bi se govorilo kao žena? Je li 'govoriti kao žena' predodređeno nekim biološkim uslovom ili pak strateškom, teorijskom pozicijom: anatomijom ili kulturom?"

LITERATURA:

- Shoshana Felman "Women and Madness: The Critical Phallacy", *Diacritics* 5.4, 1975.
- Gianni Vattimo "Dijalektika, različitost, slaba misao" i Rada Iveković "Postmoderna otvorena sistematika razrješenja u 'mekoj' misli", *Republika* br. 10-12, Zagreb, 1985.
- Rada Iveković (pr) "Interes i razlika" (temat), *Filozofska istraživanja* br. 16, 1986.
- Žan-Fransoa Liotar *Postmoderno stanje*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1988.
- Jonathan Culler "Čitati kao žena" iz *O dekonstrukciji - teorija i kritika poslije strukturalizma*, Globus, Zagreb, 1991.
- Miško Šuvaković "Meko pismo" iz *Paraestetika: pluralizam i pluralizmi*, referat na naučnom skupu Estetičkog društva Srbije *Pluralizam u estetici*, Beograd, 1993.

MELANHOLIJA

Prema psihoanalitičkoj teoriji: (1) u individualnom smislu melanhlija je svojstvena za depresivni temperament neurotika koji nastaje iz žalosti za 'majčinskim objektom', (2) u kolektivnom smislu melanhlija je svojstvena za religijsku sumnju (Julija Kristeva je zapisala da nema ništa tužnije od mrtvog boga), njoj su sklone epohe u kojima se odigravao kolaps religijskih i političkih ideala (u vreme krize melanhlija rasprostrire svoju arheologiju, proizvodi svoje predstave i znanje), i (3) posebne ženske melanhlije izražava se kao agresivnost prema samoj sebi i tu je ključno pitanje uslova pod kojima je aktuelni kulturni i simbolički poredak ženama prihvatljiv na takav način da one pristaju na njega. Melanhlija kao paradigmatički model postmoderne epohe je postistorijska tuga odsutnog smisla: (1) postmoderno doba je melanhlično doba pošto je to vreme ne samo iza smrti boga (ničeanski modernizam), već i vreme iza sloma istorijske i utopijske nužnosti modernističkog progressa, (2) postmoderno doba karakteriše saznanji raspad individua na razlikujuću biološki organizam i simbolički subjekt, a simbolički subjekt postaje legitimni jezički i semiotički reprezent hipoteza o čoveku, i (3) smisao postmoderne epohe i njena beskrajna tuga koju smenjuju kratkotrajne 'poze spektakla' (analogije radosti) proizlazi iz njene institucionalne jezičke otuđenosti koja gradi veštački svet fantazmatičke i iluzionističke realnosti koja više nije proizvod čoveka (kao što je to bilo u modernizmu ili boga kao što je bilo u srednjem veku), već otuđenog praznog označiteljskog rada jezika.

LITERATURA:

- "Interview with Julia Kristeva", *Flash art* no. 126, Milano, 1986.
- Julia Kristeva *Crno sunce*, Svetovi, Novi Sad, 1994.
- Julia Kristeva *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb, 1989.
- Julia Kristeva "O melankoličnom imaginarnom", *Quorum* br. 4, Zagreb, 1989.
- John Fletcher, Andrew Benjamin (pr.) *Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia Kristeva*, Routledge, New York, 1990.
- Žan Bodrijar *Simbolička razmena i smrt*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.

METAPROZA

Metaproza je književno 'učeno' pisanje koje iscrpljuje estetiku modernizma ukrštajući paradoksalne 'obrasce pisanja': (1) visokomodernistički autorefleksivni pogled na postupak pisanja - pripovetke Voltera Ebiša iz zbirke 99: *Novo značenje* formom redimejda (citata) i naglašenom fragmentarnošću se ukazuju kao autorefleksivne specifikacije i tragovi pisanja koji sebe razotkrivaju, (2) fragmentarnu teoretizaciju ugrađenu u narativni tok - Mario Vergas Ljosa prozni tekst "Stalna orgija" razvija u tri dela (i) poverljivi razgovor sa Emom Bovari, (ii) kritičku studiju nastanka spisa i (iii) navod Floberovog romana dat u obliku pitanja i odgovora, (3) stilsku i žargonsku simulaciju modela romana (rimejk) - Doktorov u *Regtime* istorizuje i mitski kôdira epohu 'regtimea' (20-tih godina), a Džon Bart u romanu *Trgovac duvanom* simulira 'sočnost' ranog engleskog romana, (4) međusobno isključujuće pripovedačke tokove - Džon Foulz u romanu *Žena francuskog poručnika* ili Džon Bart u noveli *Izgubljen u kući smeha* ekspliciraju sinhrono način (metod) pripovedanja, i (5) narativni diskontinuitet se razvija u rasponu od prekida toka pripovesti umetanjem autorefleksivnih fragmenata ili dokumentarnog materijala do razbijanja uobičajenog topografskog rasporeda teksta na stranici knjige (Rajmond Federmen *Dvostruko ili ništa*). Metaproza razrađuje paradokse prikazivanja koji proizlaze iz uverenja da se istorija saznaje kao istorija diskursa. Autorefleksivni aspekti sugerišu da 'realističnost naracije' nije izvedena iz realnosti koju prikazuje, već iz konvencija koje definišu smislenost naracije i fantazma koji društvo prihvata za aktuelnu i istorijsku realnost. Džon Bart u romanima *Pisma* i *Studijsko putovanje* gradi polifonijski tekst u kome glavni likovi i autor 'govore' složenim glasovima i stilovima kako bi se redukovao autoritet (centriranost) pripovedača. Odnos proznog teksta i komentara (navođenje literature, objašnjenja imena i pojmova) strukturiran je tako da razara kontinuitet naracije i naratora.

LITERATURA:

- Patricia Waugh *Metafiction - The theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London, 1984.
- Brian McHale *Postmodernist Fiction*, Methuen, London, 1987.
- David Lodge *Načini modernog pisanja* Globus/Stvarnost, Zagreb, 1988.
- Linda Hutcheon *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London, 1991.
- Ričard Bredberi "Postmodernizam i Bart i sadašnje stanje umetničke proze" iz Američka postmoderna proza (temat), *Književna reč* br. 426, Beograd, 1993.

MINIMALNA UMETNOST

Minimalnu umetnost šezdesetih i sedamdesetih godina karakteriše: (1) traganje za primarnim vizuelnim, jezičkim, zvučnim ili telesno-gestualnim oblicima i strukturama koje su u osnovi umetničkog izražavanja, (2) otkrivanje smisla umetnosti u procesu redukcije koji iza simboličkih naslaga kulture i istorije umetnosti otkriva 'bit umetnosti' i (3) suočenje modernističke dogme o redukcionizmu i čistoti medija, avangardističkog odbacivanja medijski prepoznatljivog dela i postavangardnog kritičkog pristupa metafiziци modernističkog subjekta (stvaraoca). Slikarski i skulptorski minimalizam (Frenk Stela, Donald Džad, Robert Morris) karakteriše umetničko delo koje nije ni-slika-ni-skulptura, već specifični objekt, konceptualno determinisana struktura ili prostorna instalacija 'komada' koji obrazuju seriju ili geštalt. Književni minimalizam je svojstvena za: (a) vizuelnu i konkretnu poeziju, (b) poznu reduktivnu poeziju pripadnika Blek Mauntin koldža (Robert Krili, Lari Ajgner) ili slovenačkog reizma (Istok Gajster Plamen), i (c) prozna sažimanja ili kratku priču (David Albahari). Minimalna muzika je eksperimentalna (elektronska, instrumentalna ili vokalna) postkejdžovska muzika zasnovana na serijalnoj, monotonij i reduktivnoj tonalnosti u kojoj se istražuju odnosi kompozitora i izvođača, performansa i reprodukcije, koncertnog slušanja i ambijentalne recepcije zvuka (Filip Glas, Le Mont Jang, Stiv Rajš, Miša Savić). Minimalni (ili postmoderni balet) zasnovan je na re-

dukciji baleta na ples i plesa na telesno-gestualni pokret telom (performans) u ambijentu (Ivona Rajner, Triša Braun, Lora Din, Simone Forti, Stiv Pakston).

LITERATURA:

- Gregory Battcock (pr) *Minimal Art*, Dutton Paperback, New York, 1968.
- Yvonne Rainer *Work 1961-73*, New York University Press, 1974.
- Miša Savić *Nova/minimalna muzika*, SKC, Beograd, 1977.
- Bojan Jovanović (pr) *Poetika sažetosti*, Gradina br. 2, Niš, 1980.
- Mihajlo Pantić, *Iskušenje sažetosti*, Matica srpska, Novi Sad, 1984.

MODERNIZAM

Modernizam je makroparadigma kulture (megakultura) zasnovana na projektu modernosti (aktuelnosti) i društvenog, proizvodnog, ekonomskog i kulturnog progresu. Modernizam kao megakultura iniciran je sredinom XVIII veka. Modernizam nastaje u doba prosvetčenosti velikom civilizacijskom deobom jedinstvenog transcendentnog hrišćanskog pogleda na svet i nastajanjem autonomnih institucionalnih oblasti kulture (nauke, prava, politike i umetnosti). Modernističku kulturu određuju tri perioda: (1) modernizam kao izraz liberalnog francuskog buržoaskog društva u drugoj polovini XIX veka, (2) stvaranje nacionalnih modernističkih kultura i njihovo povezivanje u potencijalnu internacionalnu kulturu između Prvog i Drugog svetskog rata, (3) ustanovljenje internacionalne nadnacionalne modernističke kulture umetnosti posle Drugog svetskog rata i definisanje internacionalne kulture po uzoru na multinacionalnu kulturu Sjedinjenih Američkih Država.

Zamisao modernizma kao konteksta umetničkog stvaranja i produkcovanja začeta je kritikom realističke i naturalističke umetnosti u drugoj polovini XIX veka, a dovršena krajem šezdesetih godina XX veka pobunama mladih (alternativne kulture) i zasnivanjem kritičke i proteorijske umetnosti (poststrukturalistička književnost, konceptualna umetnost).

Modernističku estetiku karakteriše: (1) razvoj autonomnih, začaurenih i specijalizovanih umetničkih disciplina, (2) eksperimentalno i autorefleksivno usavršavanje i pročišćavanje medija na osnovu kojih se definišu umetničke discipline, (3) prikazivanje istorije modernizma kao usmerenog razvoja od mimetičkog prikazivanja ka apstraktnom stvaranju, i (4) prevođenje radikalnih ekscesa avangardi i neoavangardi u umereni modernizam i masovnu potrošačku kulturu.

Pojam modernizma referira na sledeće modele umetnosti i kulture: moderno doba, moderna, rani modernizam, avangarda, umereni modernizam, krize modernizma, visoki modernizam i pozni modernizam.

Moderno doba obuhvata period od renesanse, po nekim autorima od Kolumbovog otkrića Amerike, do eksplozije prve atomske bombe u Hirošimi i Nagasakiju. Moderno doba je epoha relativizacije i transformisanja hrišćanskog feudalnog sistema uspostavljanjem buržoaskog društva i građanske klase.

Modernom (Die Moderne, nem) naziva se skup umetničkih pojava krajem XIX veka koje nastaju kao reakcija na naturalizam i realizam a razvijaju se od simbolizma do secesije i impresionizma. Modernom se naziva period ustanovljenja projekta modernosti kao egzistencijalne atmosfere i prilagođenja aktuelnom duhu vremena.

Rani modernizam je blizak pojmu moderne i označava širi skup različitih umetničkih pojava pre svega u Francuskoj koje karakteriše zalaganje za autonomiju umetnosti (L'art pour l'art - umetnost radi umetnosti) od poznog realizma preko simbolizma do impresionizma i postimpresionizma.

Avangarda je radikalni i militantni oblik modernizma, a to znači da se projekt modernosti ostvaruje kroz ekscesne, političke i intermedijalne aktivnosti. Avangarda razara autonomiju disciplina modernističke kulture pokazujući da se kroz umetnost može izvesti revolucionarni preobražaj života, društva, kulture i umetnosti.

Umereni modernizam je naziv za različite nacionalne i multinacionalne oblike stvaranja građanske kul-

ture i umetnosti. Umereni modernizam nastaje u različitim periodima pred Prvi svetski rat, između dva svetska rata i posle Drugog svetskog rata preobražavajući ekscesne rezultate avangardi i neoavangardi u umerenu, potrošačku i masovnu kulturu građanske klase i srednjih društvenih slojeva. Umereni modernizam u zapadnim društvima je povezan sa dominacijom tržišta i masovnih medija. Posle Drugog svetskog rata u SSSR-u, Istočnoj Evropi i na Balkanu, u zemljama realnog socijalizma, sa slabljenjem ideologije socijalističkog realizma i nastankom građanskog srednjeg sloja birokratske, tehokratske i humanističke inteligencije 'umereni modernizam' nastaje kao ideološki neutralna i estetizovana umetnost.

Krize modernizma su bile različite i nastajale su usled ekonomskih (hiperprodukcija, inflacija), političkih (revolucije, kontrarevolucije, ustanovljenje totalitarnih društvenih sistema, svetski ratovi) i umetničkih (iscrpljivanje avangarde, prevlast umerenog modernizma, kulturni totalitarizam masovne kulture) previranja. Jedna od najvećih kriza modernizma se zbila tridesetih godina: (1) uspostavljanjem fašizma u Italiji i integracijom futurizma u imperijalnu fašističku umetnost, (2) uspostavljanjem nacionalsocijalizma u Nemačkoj i brutalnom likvidacijom modernističke i avangardne umetnosti, (3) učvršćivanjem staljinizma u SSSR-u i likvidacijom avangardi u ime socijalističkog realizma, (4) velikim ekonomskim krizama i dominacijom umerenog modernizma u zapadnim demokratskim društvima (umetnost Nju dila (New Deal) u SAD).

Visokim modernizmom naziva se elitna i ezoterična umetnička praksa zasnovana na vrednostima individualnog stvaranja, originalnosti, autonomije izražavanja i visokog estetizma. Pojam visokog modernizma ne podrazumeva identična određenja za muziku, književnost, pozorište, likovne umetnosti i film. Visoki modernizam u muzici je određen ekspresionističkim i postekspresionističkim inovacijama Igora Stravinskog i Arnolda Šemberga. Visoki modernizam u prozi je razvijen kroz postavangardne forme nelinearne naracije

(od Franca Kafke do Žan-Pol Sartra). Visoki modernizam u poeziji je ustanovljen kroz autonomiju slobodnog stiha i postignuće transcendentálnih vrednosti prikazivanja i izražavanja jastva (od T.S. Eliota do Ezre Paunda). Evolucije visokog modernizma u pozorištu mogu se pratiti kroz transformacije dramskog teksta od Antonena Artoa do Ežena Joneska i Samjuela Beketa. U baletskoj umetnosti je zamisao plesa dovedena do transcendentálnog univerzalnog izraza (od Rudolfa Labana preko Marta Gream do Mersa Kaningama). U filmu visoki modernizam je realizovan kroz razvijanje autonomnih žanrova bioskopskog filma (od Frica Langa do Alfreda Hičkoka).

U likovnim umetnostima pojam visokog modernizma označava epohu koja započinje sa Drugim svetskim ratom, kada umetnici širom Evrope odlaze u emigraciju u Francusku, Englesku i SAD, gde stvaraju internacionalni jezik modernističke umetnosti. Zamisli visokog modernizma vezane su za SAD i Njujork kao novi centar svetske umetnosti. Po istoričaru umetnosti Čarlsu Harisonu istoriju modernizma posle Drugog svetskog rata određuju dva suprotstavljena koncepta modernosti: (1) koncept visokog modernizma koji ideje i vrednosti autonomije apstraktnog umetničkog dela dovodi do vrhunca i estetičke dogme, i (2) kritički koncept visokog modernizma koji zamisli intuicija, spontanosti, ekspresije, estetike i ideologije vidi kao oblike vrednosne, značenjske i političke organizacije društva, kulture i sveta umetnosti, a ne kao po sebi razumljive odrednice umetnosti (neodada, fluksus, delimično pop art, neokonstruktivizam). Grinbergova koncepcija visokog modernizma kao estetička teorija slikarstva dominantna je između kasnih četrdesetih i sredine šezdesetih godina. Nju karakterišu uverenja: (1) da kreativno stvaralačko nadilazi kritičko, (2) da umetničkom praksom vladaju intuicije, direktni izrazi emocija i direktni sveobuhvatni doživljaj umetničkog dela, (3) da umetnička proizvodnja uvek prethodi teoriji, tj. da je teorija tek sekundarni dodatak organskoj celovitosti i punoci umetničkog izraza (Grinberg je pisao da je umetnost striktno stvar iskustva, a ne prin-

cipa), (4) da su umetničke discipline zatvorene i autonomne, (5) da je cilj umetnikovog autorefleksivnog istraživanja prirode umetnosti traženje posebnosti medija u kome radi, a to znači da slikarstvo i skulptura nemaju istovetne aspekte, već da treba pronaći minimalan broj aspekata (plošnost, pikturalnost, apstraktnost, gestualnost) koji su specifični i jedinstveni, na primer, baš za slikarstvo i koje slikarstvo ne deli sa drugim umetničkim disciplinama. Grinberg naglašava da modernističko slikarstvo (apstraktni ekspresionizam, postslikarska apstrakcija) zahteva da se literarne teme prevedu u striktno optičke, dvodimenzionalne oblike pre nego što se uvedu u pikturalnu umetnost. Za Harisona grinbergijanski visoki modernizam (od apstraktnog slikarstva do postslikarske apstrakcije) predstavlja izraz hladnoratovske politike i koncepta kulture poznog kapitalizma Sjedinjenih Američkih Država.

Poznim modernizmom naziva se umetnost šezdesetih i ranih sedamdesetih godina u kojoj dolazi do kritike autonomije umetnosti visokog modernizma kroz razvijanje intermedijalnih, intertekstualnih i interslikovnih produkcija u književnosti, muzici, filmu, likovnim umetnostima i pozorištu. U književnosti nastaje francuski novi roman, u muzici postkejdžovska minimalna muzika, u filmu francuski novi talas, u likovnim umetnostima postobjektna umetnost, a u pozorištu ambijentalno pozorište.

Odnos modernizma i postmoderne u teoriji savremene umetnosti i kulture izlaže se kroz mnogobrojne i često suprotstavljene pozicije: (1) modernizam i postmodernizam se vide kao dve različite i razdvojene megakulture XX veka, (2) postmodernizam se vidi kao reakcija na modernizam - ta se reakcija u poeziji dešava na prelazu pedesetih u šezdesete godine (bit poezija), u arhitekturi tokom sedamdesetih (postmodernistička arhitektura), a u slikarstvu na prelazu sedamdesetih u osamdesete godine (transavangarda i neоекspresionizam), (3) odnos modernizma i postmodernizma vidi se kao odnos dijalektičkog para suprotnosti koji se izrazito pojavljuje u velikim krizama modernosti tokom XX veka, i (4) smatra se da je modernizam megakultura

dok su postmoderna kultura i umetnost modusi modernizma u njegovoj istorijskoj protežnosti, pa se o postmodernoj govori kao o hiper-modernizmu, korigovanom modernizmu, egzoteričnom modernizmu. Jednu od temeljnih odbrana modernizma na početku postmodernističke euforije ranih osamdesetih godina izneo je nemački filozof Jirgen Habermas ukazujući da je moderna nedovršen projekt i da je nastajuća postmoderna tek kriza i neokonzervativna reakcija na modernizam. Sredinom devedesetih kada su efekti i učinci postmodernizma istorijski rekapitulirani, engleski istoričar umetnosti Pol Vud je zapisao: "Na kraju, eklekticism i dekadencija retorički konstituisanog postmodernizma služe jedino za to da se ponovo otvore teška pitanja samog modernizma."

LITERATURA:

- Theodor W. Adorno *Filozofija nove muzike*, Nolit, Sazvežda, 1968.
- M. Bradbury, J. McFarlane (pr) *Modernism 1890-1930*, Penguin Books, England, 1976.
- Miško Šuvaković "Koncept napretka u modernističkom i post-modernističkom diskursu" iz *Umetnost i progres*, Estetičko društvo Srbije, 1988.
- J. Habermas "Modernost - jedan necelovit projekt" iz *Umetnost i progres*, Estetičko društvo Srbije, 1988.
- Dubravka Oraić Tolić "Avangarda/Postmoderna" iz Aleksandar Flaker, Dubravka Ugrešić (pr) *Pojmovnik ruske avangarde 8*, GZH, Zagreb, 1990.
- Ihab Hassan *Komadanje Orfeja - prema postmodernoj književnosti*, Globus, Zagreb, 1992.
- Filiberto Menna *Moderni projekat umetnosti*, Press Express, Beograd, 1992.
- Philip Rice, Patricia Waugh (pr) *Modern Literary Theory - A Reader*, Routledge, New York, 1992.
- Charles Harrison, Paul Wood (pr) *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Basil Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA, 1993.
- Francis Frascina, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb, Charles Harrison *Modernity and Modernism - French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, London, 1993.
- Charles Harrison, Francis Frascina, Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction - The Early Twentieth Century*, Yale University Press New Haven, London, 1993.

- Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism - Art between the Wars*, Yale University Press, New Haven, London, 1993.
- Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, C. Harrison, *Modernism in Dispute - Art since the Forties*, Yale University Press New Haven, London, 1993.
- Wolfgang Iser "Postmoderna / Genealogija i značenje jednog spornog pojma" iz *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993.
- Steve Gilles *Theorising Modernisms*, Routledge, New York, 1993.
- Paul Wood "Mistaken Identities", *Art-Language* New Series Number 1, Banbury, 1994.

MODERNIZAM POSLE POSTMODERNIZMA

Modernizam posle postmodernizma je oznaka za tematizacije, istraživanja i rasprave tradicije modernizma u književnosti, likovnim umetnostima, filmu, teatru i teoriji kulture krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina. Modernizam posle postmodernizma pripada postmodernoj epohi, ali se radikalnim formalizmom i zanimanjem za vitalne aspekte modernističke estetike i kulture odvaja od postmodernističkih tendencija (od eklektičkog postmodernizma ranih osamdesetih). Postmodernistički trendovi s kraja sedamdesetih i ranih osamdesetih (transavangarda, neoekspresionizam i retrogarda) su nastali kao kritika modernističke estetike i poetike odbacivanjem formalnog redukcionizma i utopijskih projekata. Kritika postmodernističke subjektivnosti, originalnosti i ekspresivnosti je realizovana u samoj postmodernističkoj umetnosti.

Metaforično, pobednici (postmodernisti) ne mogu trijumfalno da uživaju u svojoj pobjedi, a pobedeni (modernisti) ne mogu sladostrasno i tajno da pate u svom porazu. Sadizam pobednika i mazohizam poraženog gube smisao u opscenoj igri prepleta, okreta, zavrtnja i hijatusa (zeva) smisla, značenja i vrednosti aktuelnosti.

U pitanju su pragmatične figure razlika koje kroz deterritorijalizacije savremenosti preobražavaju istorijske i postistorijske formacije u aktuelne teorijske ra-

skole. Preobražaji koje ostvaruju kritika i teorija umetnosti performativni su iskoraci iz 'diskursa o umetnosti' u 'diskurs koji produkuje' pojedinačne sisteme ili, u terminologiji modalne logike, moguće svetove umetnosti. Svaki pojedinačni diskurs (govor, pismo, tekst) moguć je svet nastao uspostavljanjem reference (sveta umetnosti na koji se ukazuje kroz razlike indeksa) i 'programiranjem' načina na koji se daje referenca. Programiranje načina na koji se daje referenca određeno je ideološkim horizontom projektovanja crta sveta. Projekti (projektovanja) su lokalne produktivne strukture za jednokratnu ili višekratnu upotrebu, ali ne i univerzalni transcendentni modeli velike sinteze (Gesamtkunstwerk modernizma). Razlika reference i načina na koji se ona projektuje za moguć svet umetnosti je hijatus (zev) istine i znanja o i u umetnosti.

Preplet modernizma i postmodernizma može se opisati frazom 'drugo od istoga' (L'autre par lui-même, fr). Očevi postmodernističke scene, Derida, Bodrijar, Liotar, nikada sebe nisu nazivali postmodernistima. Njihov diskurs je relativizacija (omekšavanje) paradigmatičkih ili stilskih dorečenosti i završenosti modernizma, a ne definisanje nove teritorije (hijerarhije moći). Njihove 'kćeri' i njihovi 'sinovi' ili 'kćeri i sinovi njihovih kćeri i sinova' govore o postmodernizmu kao supermodernizmu ili egzotičnom modernizmu.

U Liotarovom smislu raskol označava sukob bez mogućnosti razrešenja. Raskoli modernizma i postmodernizma su drastično otvoreni. Dijalektika modernizma i postmodernizma je različita od dijalektike smene dvadesetovekovnih pokreta (izama i artova). Dijalektika smene dvadesetovekovnih izama i artova analognog je sintagmatskoj vremenskoj osi uzastopnih promena (izmi smenjuju izme, a artovi smenjuju artove). U visoko modernističkoj interpretaciji ona je evoluciona smena, a u radikalno modernističkoj ili avangardističkoj varijanti ona je katastrofa (kataklizma, lom, kraj, smrt) jedne paradigme u trenucima nastanka nove-druge. Za rani postmodernizam, na primer, Olivinu transavangardnu para-revoluciju ili Dantoov kraj umetnosti koji se desio u konceptualnoj umetnosti

preobražajem umetnosti (objekta) u teoriju (ili, hegelijanski rečeno, sam duh), svojstvena je svest o kraju istorije i prelaznoj (trans) postistorijskoj epohi. Naprotiv, postmodernističke interpretacije na početku devedesetih ukazuju da je logika uzastopnih evolucija ili katastrofa ili postistorijskih shematizacija samo jedan od modela ili pragmatičnih strategija uspostavljanja hijerarhije moći u bazi ili nadgradnji sistema umetnosti. Odnosno, govori se o dijalektici prepleta moderne i postmoderne. Zamisao prepleta se može alegorizovati do lakanovskog 'okretaja zavrtnja' (Šošana Felman). Okretaj zavrtnja poništava (čini očiglednim) sve opozicije podele moći (istorija = modernizam i postistorija = postmodernizam). Modernizam i postmodernizam postaju diskurzivno (interpretativno, narativno) u alegoriji 'okretaja zavrtnja' međusobno zamenljivi, šta više nerazdvojivi, isto se dešava i sa tradicionalnim psihoanalitičkim parovima suprotnosti: egzorci i opsednuti, lekar i pacijent, bolest i lečenje, simptom i predloženo tumačenje simptoma.

LITERATURA:

- Tomaž Brejc "Modernizam poslije postmodernizma?", *Moment* br. 11/12, Beograd, 1988.
- Zdenka Badovinac (pr) *Izkušnja predmeta / Experience of the Object*, Moderna Galerija, Ljubljana, 1989.
- Igor Zabel (pr) *Razprte Podobe*, Szombathelyi Keptar, Szombathely i Ernst Museum, Budapest, 1989.
- "New Art International", *A&D*, Academy Editions London, St. Martin Press New York, 1990.
- Miško Šuvaković "Three basic concepts of form - A visual form's analysis after the 'postmodern'" iz *Form in art and aesthetics*, Filozofski Vestnik br. 1, Ljubljana, 1991.
- Ješa Denegri, predgovor katalogu *Mondrian 1872-1992*, Galerija SKC, Beograd, 1992.
- Ješa Denegri, Miloš Arsić, Petar Ćuković (pr) *Rane devedesete - jugoslovenska umetnička scena*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1993.
- Paul Wood "Mistaken Identities", *Art-Language*, new series, No.1, England, 1994.

N

NARATIVNA STRUKTURA

Dva su određenja narativnog: (1) narativna struktura je predstava događaja u jeziku i određuje se kao referencijalni (mimetički) diskurs koji evocira iskustveni univerzum prostorno-vremenskih događaja u kojima učestvuju predmeti i bića, i (2) narativna struktura je uslovljena pripovednim stvaralačkim ili produktivnim mehanizmima govora (usmena pripovest mita), pisma (zapis mita, priče, novele, romana), slike (vizuelna naracija slikarstva i fotografije) i intermedijalnih relacija govora, pisma, slike i modelovanog događaja (pozorište, film video i televizija). Prvi strukturalni model narativnog određen je rekonstrukcijom događaja u jeziku, a to znači da postoji realna ili 'kao realna' referenca na koju se jezik odnosi, zatim, narativni tok je zasnovan poštovanjem vremenske logike događaja (pre, sada, posle) bez obzira na to da li se događaj doslovno prikazuje ili se rekonstruiše inverznom vremenskom logikom. Drugi strukturalni model narativnog određen je mehanizmima pripovedanja razvijanim u svim vremenskim smerovima fikcije i semantičke nadgradnje u produkovanju jednog apsolutnog žanra (modernistički ideal) ili polijanrovskim iskoracima (postmodernistički produkti).

Modernizam karakterišu kritika, redukcija i odbacivanje naracije kao integrišućeg modela umetničkog mimetičkog prikazivanja i pripovedanja. Kritika 'narativnih modela' se zasniva na problematizovanju granica žanra, subjekta pripovesti i vremenske logike događaja (Tomas Man, rani Džojz, Miloš Crnjanski). Redukcija naracije se ostvaruje kroz: (1) kolažno-montažno premeštanje i kombinovanje narativnih elemenata čime je pripovest redukovana na kvazinarativnu strukturu (Džojsovo *Fineganovo bdenje*, 77 *samoubica* Ve Po-

ljanskog), (2) traženje 'nultog nivoa narativnog pisma' (od Beketa do minimalista) ili (3) prekoračenja semantičke granice naracije, time je pripovest postala tekst, a tekst struktura formalnih ili arbitrarnih odnosa znakova (od letrizma do konkretne i vizuelne poezije ili strukturalističkih eksperimenata autora oko Tel Kela).

Za pozne neoavangarde i postavangarde sve priče su ispričane i piscu ostaje da o njima govori metajezikom koji je izvan književnosti. To su teroristički i teoretski diskursi koji dovršavaju istoriju modernosti (Solversove maoističke-semiološke teorijske rasprave društvene granice jezika ili Kopiclove autorefleksivne konceptualističke spekulacije o ishodištu pisma koje su pripovest o autoru od jezika).

Postmoderna kritikom modernističkih strategija u središte produktivnog rada stavlja naraciju: (1) rekonstrukcija i obnova predmodernističke naracije kroz osavremenjavanje postupaka tematizacija, najčešće, fantazmatskim ili folklornim modelima 'barokne' fikcije (južnoamerička kratka priča i roman, srpska postmoderna proza od poznog Kiša preko Pavića do najmlađih), (2) erotizacija diskursa što ne znači samo tematizaciju erotskog objekta pripovesti, već i potenciranje erotike pisma (tela jezika) koje narativne tokove prikazuje kao TU prisutno brujanje jezika (pozni eseji Rolana Barta, pornografski eseji i romani Ketii Aker ili Milka Valenta, romani utopljeni u zrelost, rasutost i mekoću jezika Dragana Velikića), (3) artistska intelektualna metaprozna produktivnost u rasponu od američke kolažno-montažne produkcije (Džon Bart) do simulacije nemogućih diskursa srednje i istočne Evrope (Bora Ćosić) ili postkomunizma (Aristid Teofanović), (4) poližanrovski spisi umetnika (slikara, skulptora, baletskih koreografa, režisera) koji teorijski diskurs o umetnosti vraćaju narativnoj strukturi i 'pričanju priče o svetu umetnosti' kroz tematizacije erotskog, institucionalno-birokratskog, bolesti, snova, homoseksualizma, dovršenja estetskog ili nemogućnosti metajezika (Lori Anderson, Ričard Prins, Raša Todosićević, Željko Kipke), (5) ekscentrični i egzotični prekidi hermeneutičkih meta-interpretativnih teorij-

skih krugova strukturalizma i poststrukturalizma kroz rekonstrukciju žanra romana u obrtima 'ka književnom stvaranju' teoretičara informacija Umberta Eka, semiotičarke Julije Kristeve ili teoretičarke književnosti Dubravke Ugrešić, (6) amoralno, cinično, parodijsko i spektakularno simulacijsko pripovedanje o hiperrealnosti urbanih megalopolisa postmodernizma koje sadrži sve aspekte 'realističke pripovesti', ali kako je realnost mimezis mimezisa sveta kulture (spektakla), to ono postaje simulacija urbanih kodova (Tana Janović, Dejvid Levit, Bret Iston Elis) i (7) disidentski (u doba komunizma) i postkomunistički nacional-realistički narativni povratak predmodernističkoj formi integralnog organskog pripovedanja o istoriji, naciji, porazu modernosti i nemogućem Drugom.

Naratologija je teorija pripovedanja. Šezdesetih godina nastaju suštinske promene u definisanju i razumevanju teorije pripovedanja. Teorija proze postaje teorija pripovedanja. Književna teorija pripovedanja u strukturalizmu i poststrukturalizmu se transformiše u opštu teoriju produkcije značenja, smisla, sadržaja, pripovedanja i prikazivanja u književnosti, filmu, pozorištu, likovnim umetnostima i post-filozofskim teorijama. Naratologija temeljno menja odnos prema pojmu pripovedanja: dekonstruiše se mimetička problematika pripovedanja i zasniva strukturalni okvir pripovednog teksta. Pripovedanje se shvata kao jedan od suštinskih mehanizama organizacije čovekovog ukupnog odnosa prema svetu, jeziku, psihologiji. U strukturalizmu i poststrukturalizmu osnovna jedinica pripovednog teksta definiše se kao funkcija, a funkcija je potencijal (moć) jednog elementa da stupi u odnose sa drugim elementima i da 'stvori' priču. Postoji više tipologija naratologije, kao operativna ukazuje se tipologija Vladimira Bitija: (1) izučavanje strukture pripovednog teksta, (2) analiza konfiguracije i komunikacionih aspekata pripovednog teksta, (3) psihoanalitička analiza priče i statusa subjekta priče, usredsređenje na pitanje "Ko koga čita?" i (4) rasprava ideologije čitanja pripovednog teksta.

LITERATURA:

- Cvetan Todorov *Poetika*, Filip Višnjić, Beograd, 1986.
- Brian Wallis (pr) *Blasted Allegories - An anthology of Writings by Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1987.
- Gajo Peleš *Priča i značenje*, Naprijed, Beograd, 1989.
- Christopher Nash (pr) *Narrative in Culture - Storytelling in the Sciences, Philosophy and Literature*, Routledge, London, 1989.
- Linda Hutcheon *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London, 1989.
- Vladimir Biti (pr) *Suvremena teorija pripovedanja*, Globus, Zagreb, 1992.
- "Suvremena srpska proza - enigma postmoderne i posle" *LMS*, februar-mart 1993.

NEOAVANGARDA, AVANGARDA I POSTMODERNIZAM

Neoavangarda je širi skup avangardnih ekscenih, kritičkih i eksperimentalnih projekata transformacije umetnosti i društva od ranih pedesetih do kasnih šezdesetih godina. Neoavangarda je interdisciplinarna paradigma pošto povezuje različite paradigme umetnosti u multimedijalne projekte i *mixed media* realizacije. S druge strane, razvijani su specifični eksperimenti i ekscesi u okviru autonomnih disciplina i tada se govori o neoavangardnoj književnosti, slikarstvu, pozorištu ili filmu. U odnosu na avangardu i modernizam karakteristična su određenja: (1) neoavangarda je zakasneli produžetak 'klasičnih avangardi' sa početka XX veka, (2) neoavangarda je konkretna realizacija utopijskih alegorija i vizija 'klasičnih avangardi' koje su mogle da se ostvare tek u razvijenoj industrijskoj kulturi posle Drugog svetskog rata, (3) neoavangarda je autonomna u odnosu na prethodne avangarde i izražava eksperimentalni, kritički i ekscenistički duh vremena poznog kapitalizma, hladnoratovskih kultura i postindustrijskog društva izobilja, (4) evropska neoavangarda (neokonstruktivizam, vizuelna poezija, fluksus, novi roman, novi talas u filmu) predstavlja realizaciju projekta visoke modernosti, (5) anglosaksonska neoavangarda (neodada, fluksus, hepening, strukturalni film, under-

ground film, bit poezija, telesni teatar, pop art) ukazuju se kao kritička druga linija u odnosu na grinbergijansku estetiku visokog modernizma (autonomiju umetničkih disciplina, estetsku formalističku apstrakciju u slikarstvu i poeziji), (6) istočnoevropska neoavangarda (nove tendencije, neodada, vizuelna poezija, strukturalistička književnost i eksperimentalni underground-politički film ili crni film) paradoksalno je egzistirala kroz ideološke sukobe socrealističke dogmatske kulture, nastajuće umerene modernističke umetnosti novog birokratskog i tehnokratskog socijalističkog društvenog sloja i utopijskih, liberalnih i anarhističkih koncepcija. Često se u interpretacijama postmodernizma (Fridrik Džejmson) zamisli postmodernističke fragmentarnosti, citatnosti, kolažno-montažnih spojeva i deestetizacije otkrivaju u avangardnim i neoavangardnim pojavama, čime se zamisao postmodernosti proširuje i brišu činjenične istorijske razlike. Izdvajaju se koncepcije: (1) zamisao postmodernizma je moguće primeniti na različite reakcije (kontraudare, lomove avangardi) tokom XX veka, na primer, metafizičko slikarstvo kao reakcija na futurizam i nacistička umetnost ili socrealizam kao likvidacija nemačke i ruske avangarde, (2) formalna 'kolažno-montažna' sličnost produkata avangardi i neoavangardi sa produktima postmodernizma je morfološka, a ne konceptualna ili ideološka, što znači da avangardne i neoavangardne pokrete karakteriše ideja političkog, egzistencijalnog i estetskog projekta preobražaja umetnosti, a postmodernističke pokrete odsutnost projekta, neokonzervativizam i svest o nemogućnosti promene koja se izražava kroz sinhronijsku i eklektičnu interpretaciju istorijskih stilova i žanrova u umetničkom delu, (3) pojedini autori su imali neoavangardnu i postmodernističku fazu: Jozef Bojs je delovao u fluksusu (neoavangarda) i neoekspresionizmu (postmodernizam) čime je u nemačkoj umetnosti izgradio 'koridor' između avangardističkih utopija i neoekspresionističke simulacije mitske i arhetipske svesti, a Bora Ćosić je pisao formalne neoavangardne kolažno-montažne književne i umetničke tekstove/knjige šezdesetih i sedamdestih (*Sodoma i Gomora*, *Mixed*

Media) i postmodernističke simulacije srednjoevropskih erotsko-ideoloških diskursa (*Intervju na ciriškom jezeru ili Povest o Miškinu*) osamdesetih.

LITERATURA:

- Peter Bürger *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, 1984.
- Frederic Jameson "Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma", *Kulturni radnik*, br. 3, Zagreb, 1985.
- Ješa Denegri "Razlog za drugu liniju" iz *Jugoslovenska dokumenta '89*, Olimpijski centar Skenderija, Sarajevo, 1989.
- Ron Siliman "Postmodernizam: znak za borbu, borba za znak" *Gradina* br. 2-3, Niš, 1991.
- Miško Šuvaković "Od socrealizma preko modernizma do neoavangarde", *Tesliana* br. 1, Beograd, 1993.
- Peter Kemper (pr) *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993.

NEOEKSPRESIONIZAM I NEOROMANTIZAM

Neoekspresionizam je pluralistička umetnička postmodernistička klima na prelazu sedamdesetih u osamdesete godine, koju karakteriše slikarski/skulptorski (transavangarda, novi divlji, new image), pozorišni (transavangardno pozorište Jana Fabra) i književni (neoromantizam, na primer, simulacija sonetne forme i rime) obrt od formalne-reduktivističke estetike visokog modernizma i kritičke teorije rane postavangarde ka eklektičnom, citatnom i kolažno-montažnom pretraživanju ekspresionističke i romantičarske duhovnosti. U ranom nemačkom ekspresionizmu i apstraktnom ekspresionizmu pedesetih zamisao ekspresije (izraza) stoji naspram zamisli prikazivanja (mimezisa). Izraz je trag unutrašnje nužnosti ili duhovne krize modernog čoveka, a umetničko delo izvorni i originalni dokument 'mikrokosmičkog sveta čoveka'. U neoekspresionizmu slikovna ili diskurzivna ikonografija ranog ekspresionizma prihvata se kao 'originalni izraz' koji svi sledeći ekspresionizmi citiraju, dekonstruišu, premeštaju i prikazuju. Neoekspresionizam prikazuje oblike izražavanja ekspresionističke umetnosti. On nije ekspresionizam iz druge ruke, već simulacija izvornog ljudskog krika koji ukazuje da u postmodernoj epohi

'ljudska drama' postoji kao mimezis već odigranih i prikazanih ljudskih drama u istoriji umetnosti i književnosti. Od romantizma, a to određuje neoromantičarsku dimenziju neoekspresionizma, preuzimaju se i dekonstruišu ideje remekdela, subjektivnosti, figuralnog (slikarstvo) ili narativnog (književnost, pozorište) izraza, erotizovanog govora, težnje ka celovitom umetničkom delu (*Gesamtkunstwerk*) i političkog konzervativizma, odnosno, one se povezuju sa ikonografijom ulične umetnosti, pank kulture ili marginalnih društvenih grupa.

LITERATURA:

- Benjamin H.D. Buchloh "Figures of Authority, Ciphers of Regression", *October* no.16, New York, 1981.
- "Era postmodernizma - umetnost osamdesetih", *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983.
- Donald Kuspit "Novi(?) Ekspresionizam kao oštećena roba" iz *Izbor tekstova*, MSU, Beograd, 1985.
- Jan Fabre, Moderna Galerija, Ljubljana, 1989.
- Stephan Schmidt-Wulffen "U potrazi za postmodernom slikom" iz Peter Kemper (pr) *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993.

NEOKONZERVATIVIZAM

Postmodernu karakteriše odsutnost projekta modernosti (progrsa, revolucije, novog sveta i novog čoveka), a u političkom smislu prisutnost obnove i simulacije konzervativnih političkih ideologija. Postmodernizmu nije svojstven sukob leve (revolucionarnih utopijskih ideja) i desnice (tehničkog progressa, kapitalističkog ekonomskog rasta i razvoja racionalne administracije), već razlikovanje konzervativizma (zamrznutih društvenih procesa, odsustvo projekta, pluralističko priznavanje sinhroniciteta regresivnog i progresivnog) i kritičkog pristupa (kritike totalitarnih ideologija, logocentrizma, potrošačkih mehanizama). Odnosi konzervativnog i kritičkog su relativni, na primer, poststrukturalistička teorija u Evropi ima odlike konzervativne, a u SAD odlike kritičke teorije. Realistička umetnost u anglosaksonskom svetu ima kritičku dimenziju preispitivanja i odbacivanja ideološke i se-

mantičke neutralnosti i začaurenosti visokog (grinbergijskog) modernizma, a u postkomunističkim zemljama znači nastajanje nacional-realističke umetnosti (folklornog spektakla, hrišćanskog slikarstva, istorijskog romana) koja je simulakrum socrealizma u nacionalno-mitskoj euforiji. Konzervativizam postmoderne ima pet usmerenja: (1) uočavanje poraza utopijskih revolucionarnih ideologija i sloma modernističke vizije permanentnog ekonomskog i kulturnog progressa iz čega se izvodi zamisao kritike logocentričnih učenja i prihvatanje kulturnog relativizma kao osnovne interpretacije društva, kulture i umetnosti (post-strukturalistička učenja), (2) odbacivanje modernizma kao poraza humanističkih ideala celovitog čoveka i kritičko razmatranje modernističke diferencijacije nauke, morala i umetnosti (vraćanje klasicističkim tematizacijama, romantizmu i mitsko-arhajskom jedinstvu, post-hajdegerovski ideali traženja univerzalnog ishodišta), (3) prihvatanje razvoja moderne nauke sve dok ona podržava racionalni i funkcionalni tehnički progres, kapitalistički razvoj i racionalnu administraciju, zatim, određenje politike kao praktičnog sredstva funkcionisanja društva i ograničenja estetskog iskustva na privatnost oduzimanjem umetnosti utopijskog i političkog prava preobražaja sveta (konzerviranje poznog visokog modernizma, pozni kapitalizam), (4) ukazivanje na aktuelnost sadašnjeg trenutka u kome su kao značenja prisutni i istorija i utopija, odnosno, realnost društva se vidi bez iluzija (amoralno, erotizovano, perverzno) kao simulacija simulacije proizvodnje i potrošnje značenja i vrednosti (postbodrijarovska uverenja, simulacionizmi), i (5) neokonzervativizam tipičan za postkomunistička istočnoevropska i realsocijalistička društva zasniva se na idealističkom fantazmu predmodernističke ili ranoromantičarske nacionalne celovitosti koja se ostvaruje integracijom komunističkih (realsocijalističkih) institucija i folklorno-nacionalističkih uverenja (mitova, predideoloških diskursa i fantazama).

Primer inicijalnog neokonzervativnog stava je Bodrijarovo odbacivanje kritike (kritičkog rada, smisla kritike). Po njemu je svaka kritika, tj. svaka suprotna

snaga samo pothranjivanje dominantnog (vladajućeg) sistema: "Barem smo je mi tako doživeli, i iskusili ne samo u praksi nego i u teoriji. Za mene se sada radi o prelasku sa perspektive subjekta na perspektivu objekta, u odnosu na koji više nema kritike. Polje objekta je polje zavodenja, sudbine, fatalnosti, odnosno, polje jedne druge strategije. Uz kritiku se stanovište subjekta mora čuvati sa svim njegovim strategijama. A upravo mi ove strategije izgledaju zastarele i iscrpene. Međutim, to je više jedan poziv nego fakt, odnosno, neko određeno filozofsko stanovište. Meni se čini boljim da se pređe preko polja subjekta i da se govori s obzirom na objekt, ako je to ikako moguće. To je možda jedno nemoguće stanovište, međutim, mi ga moramo držati na umu i moramo napustiti stanovište subjekta."

LITERATURA:

- Brian Wallis (pr) *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986.
- Jirgen Habermas "Modernost - Jedan Necelovit Projekat" iz *Umetnost i progres* (zbornik), NIRO "Književne Novine", Beograd, 1988.
- Jean Baudrillard "Trenutno nemamo stil" (intervju) iz "Postmoderna aura III". *Delo* br. 9-12, Beograd, 1989.
- Bryan S. Turner (pr) *Theories of Modernity and Postmodernity*, SAGE Publications, London, 1990.
- Jochen Köhler "Kritika jezika namjesto kritike ideologije" i Axel Honneth "Foucault i Adorno - dva oblika kritike moderne" iz Peter Kemper (pr) *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993.
- Miško Šuvaković *Estetički i politički spisi - modernizam, postmoderna i postkomunizam, rukopis*, Beograd, 1993.

NOVA TEHNOESTETIKA

Nova tehnorestetika je postmodernistička teorija koja savremeno društvo, kulturu i umetnost opisuje, objašnjava i interpretira posredstvom tehnoloških informacijskih modela prikazivanja sveta i generisanja nove tehnorealnosti sveta ljudi i mašina. Tri su karakteristične koncepcije tehnorestetike u XX veku: (1) tehnorestetika avangarde (od futurizma do konstruktiv-

vizma) projektuje utopijsku viziju novog industrijskog društva (brzine i masovne potrošnje), (2) tehnostetika neoavangarde (umetnost posle enformela, neo-konstruktivizam, nove tendencije) ostvaruje utopijsku viziju (konkretna utopija) sinteze nauke i umetnosti kroz artikulaciju laboratorijskog istraživanja umetnika ili grupe umetnika po uzoru na rad naučnika, i (3) nova tehnostetika postmoderne elektronskim informacionim sistemima (video i TV mreža, kompjuter i kompjuterska mreža, kibernetički prostor, holografske predstave) pristupa kao sredstvima (orudima, efektima) masovne kulture i potrošnje informacija.

Temelje poznomodernističke i postmodernističke tehnostetike zasnovali su Žan Bodrijar, Pol Virilio, Feliks Gatari, Teorijski kolektiv iz Majamija, itd. Po Žanu Bodrijaru danas više nema scene i nema ogleдала, postoje samo ekran i mreža. Nema više transcencije i dubine, postoji samo imanentna površina na kojoj se odvijaju delatnosti, glatka i delatna površina komunikacije (ekran). Prostor kulture nastao produkcijom novih medija (TV ekran, video ekran, ekran kompjutera i terminala, itd) gradi svet nove realnosti (hiperrealnosti). Modernistička kontemplacija izdvojenih i autonomnih estetskih i umetničkih svojstava umetničkog objekta zamenjena je ekstazom spektakla prožimanja masovne i visoke umetnosti, a ekstaza spektakla zamenjena je usamljeničkom opscenošću, opčinjenošću, fatalizmom i narcističkim suočenjem sa ekranom i svetlosno-informacijskom igrom zavodjenja. Prevladavanje ekstaze spektakla vođeno je zamenom performativnog materijala informativnom mrežom (performativnog čina informativnom recepcijom). Op-scenost počinje kada više nema iluzije, kada sve postane providno i neposredno vidljivo, kada je sve izloženo sirovoj i neumoljivoj svetlosti informacije i komunikacije. Ekstaza nastaje kada se sve funkcije ukinu i svedu na jednu jedinu dimenziju, dimenziju komunikacije. Kada se svi događaji, svi prostori, sva sećanja dokidaju u jednoj jedinosti dimenziji informacije - to je opscenost. Ove igre više ne podrazumevaju igre na sceni (spektakl za Drugog). One su usamljeničko uživanje

u čistoj opčinjenosti, slučajnoj i psihotropičnoj. Ako je scena spektakla zavodila, opscenost opčinjava. Jedina istinska želja jeste želja za tehničkom veštinom produkcije predstava na mestu realnosti (uživanja). U ekstremnom obliku 'jedina istinska želja' jeste 'želja mašine' (Delez) koja na mestu ljudske želje nudi varijante elektronske želje. Fatalizam je svest o tehničkom kruženju koje briše vidljiv i smislen odnos uzroka i posledice, sve se dešava u 'carstvu' regulacije (feedbacka). Fatalizam se otkriva u tome što je sve poznato na samom početku i što je otkrivanje ili istraživanje ponavljanje (odslikavanje) početnog znanja o 'tehničkom' ishodu igre. Narcizam je odnos subjekta i ekrana koji subjekta preobražava (metamorfoza) u objekt: (1) kiborg sistem (subjekt ispred ekrana i ekran grade novi regulacioni sistem bića i nebića, želje i simuliranog objekta želje), i (2) hipotezu o poretku koji za predstavu na ekranu prikazuje to što prikazuje (figure koje se pojavljuju na ekranu, figure virtuelnog elektronskog prostora simulacije).

Tehnostetika je uvela niz novih termina koji se koriste i kao metafore (socijalno, psiholoških i estetskih deskripcija) i kao doslovni opisi aktuelnog prostora egzistencije. Važniji termini su: softver, hardver, ekran, kiborg, virtuelna realnost (VR), kiberprostor, kiberontologija, telekultura i hipertekst.

Hardver je konkretan objekt (elektronska struktura, uređaj) koji omogućava da se softver realizuje u procesu unošenja, obrade i iznošenja podataka. Hardver je elektronska struktura koja poseduje odredljivu, konačnu i specifičnu ontologiju. Ontologija hardvera je materijalistička ontologija realnog prostora i vremena.

Softver je formalni jezički zapis ili sistem zapisa pomoću kojih kompjuter prima, obrađuje i saopštava odgovarajuće sadržaje. Softver ima odlike lingvističkog, semiotičkog i, u razrađenim korisničkim varijantama, semiološkog sistema. Zato je softver kvaziontološki sistem kao i bilo koji drugi jezik. Softver nije određen aspektima postojanja u realnom prostoru i vremenu,

već aspektima prikazivanja (od imaginarne do simboličke predstave).

Ekrani je površina na koju se projektuje svetlosni snop ili elektronski snop koji obrazuje vizuelnu predstavu (prezentuje prepoznatljiv poredak svetlosnih informacija). Ekran je deo hardvera koji je softverski pokrenut da bi biološki sistem primio vizuelnu informaciju. U kibernetičkom smislu ekran postaje deo regulacionog biološko-elektronskog sistema pomoću koga biološki sistem proširuje svoj čulni opseg prostornih i vremenskih informacija. U psihoanalitičkom smislu ekran je mesto na kome se svaki subjekt pretvara u objekt, i to u nemogući ili nepostojeći objekt želje. Ekran pruža subjektu željeni objekt koga nema. U tehnostetskom smislu ekran je 'organ' koji performative scene (činjenja) preobražava u TU prisutne informacije koje grade realnost ispred oka i za oko.

Kiborg je veštački 'organizam'. Razlikuju se dva koncepta kiborga: (1) kiborg je veštačko telo (na primer, robot) različito od drugih tela i izdvojeno iz prostora, i (2) kiborg je veštački regulacioni sistem uspostavljen između biološkog organizma ili ekološke prirodne sredine i elektronsko-mehaničkog sistema. U metaforičnom smislu kiborgom se naziva svako veštačko telo, otelotvorenje ili oprostorenje u rasponu od video-kompjuterske instalacije preko mehaničkih lutaka ili bioloških tela sa protezama do kibernetičkih produkata (robotika) ili naučno fantastičkih zamisli paramitskih bića (sa drugih planeta ili proizvedenih u elektronskim i genetičarskim laboratorijama). Kiborg je metaforično biće travestije u ekranskom svetu 'nove elektronske simulacione realnosti'.

Termin kiberprostor (cyberspace) uveo je Vilijam Gibson u romanu *Neuromanser* (1984) koji predstavlja jedno od ključnih dela kiberpunk literature (cyberpunk literary movement). Po njemu je kiberprostor virtualno apstraktno okruženje u kome ekonomske informacije mogu biti vizualizovane kao geometrijske strukture. Termin je skovan da opiše veštački prostor generisan u kompjuterskim programima. Džon Voker je kiberprostor definisao kao trodimenzionalan domen u kome

se odvijaju kibernetičke povratne sprege (feedback) i kontrola. Kiberprostor se naziva i virtualna realnost, VR ili artifičijelna (veštačka) realnost. Zamisao kiberprostora ostvaruje se stvaranjem povratne sprege (feedback) između korisnikovog senzornog sistema i domena kiberprostora korišćenjem interakcije u realnom vremenu između fizičkih i virtualnih tela.

Kiberontologija je ontologija odsutnog označitelja. Ontološki utemeljenim naziva se sistem čija se prisutnost može odrediti u realnom prostoru i vremenu (materijalistička definicija). Kvaziontološki sistem je svaki jezički (lingvistički, semiotički i semiološki) sistem koji produkuje arbitrarna (motivisana ili nemotivisana) značenja koja se nude i izgledaju kao referentna značenja. Drugim rečima, jezik je kvaziontološki sistem zato što proizvodi svoj objekt kao značenje, tj. značenje ne uzima iz sveta. Kiberontologija je ontologija kibernetičke (ekranske) produkcije realnosti (hiperrealnosti). Kiberontologija je ontologija imaginarnog (predstava za oko) koje proizvodi kibernetički sistem na mestu gde bi se očekivale predstave realnosti. Kiberontologija je ontologija odsutnog označitelja. Kiberontologija je ontologija 'sigurnog seksa' (seksa u medijskoj *fantaziji*) ili 'dematerijalizovane umetnosti' elektronskih površina. Prostor i vreme (Virilio) sažimaju se u vremenu. Realno vreme (vreme putovanja, vreme pogleda, vreme estetskog zadovoljstva, vreme erotskog nadražaja) skraćuje se i dovodi do jediničnog trenutka elektronske obrade i prenosa podataka.

Telekultura je planetarna mreža televizijskih informacija koje sažimaju i prostor i vreme do trenutka prenosa televizijske informacije (brzine svestlosti). Televizija i teleakcija ne zahtevaju više (Virilio) ljudsku telesnu mobilnost. Telemarketing (razmena dobara), telezaposlenje (radno mesto za terminalom u privatnom domu), e-mail (elektronska pošta), teleteorija (teorija video ekrana, Ulmer), itd. grade 'nevidljivu mrežu' promenjenih odnosa baze i nadgradnje. Subjekt telekulture je telo produženo elektronskim 'protezama' koje sažimaju svet (prostor) i istoriju (vreme) u stanje ekrana.

Hipertekst je tekst čija je svaka jedinica (reč, sintagma, rečenica, paragraf, poglavlje) povezana sa drugim tekstovima. Iz jedne tekstualne jedinice prelazi se u druge tekstove i iz njihovih jedinica u nove i nove tekstualne formacije. Zamisao hiperteksta povezana sa odgovarajućim kompjuterskim sistemom omogućava beskrajno povezivanje svakog postojećeg teksta sa svakim drugim postojećim tekstom (elektronski tekstualni promiskuitet). Time je zamisao intertekstualnosti dovedena do univerzalnog sistema generisanja varijantnog tekstualnog sveta. Varijantni tekstualni svet, analogno kiberontologiji, otvoren je i promenljiv sistem koji omogućava beskrajno produkovanje (simulaciju, kolažiranje, montiranje, citiranje, razvijanje) tekstova i njihovih fragmenata.

LITERATURA:

- Gregory Ulmer, *Teletheory: Grammatology in the Age of Video*, Routledge, New York, 1989.
- Félix Guattari *Les trois écologies*, Galilée, Paris, 1990.
- Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
- Eyal Amiran, John Unsworth (ed) *Essays in Postmodern Culture*, Oxford University Press, New York, New York, 1993.
- Pol Virilio *Mašine vizije*, Svetovi, Novi Sad, 1993.
- Verena Andermatt Conley (ed) *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis Press, London, 1993.
- *Virtual Reality: An Emerging Medium*, Guggenheim Museum SOHO, New York, 1993.
- Žan Bodrijar "Svet videa i fraktalni subjekt", *Košava* br. 11, Vršac, 1993.
- Žan Bodrijar *Drugo od istog - Habilitacija*, Lapis, Beograd, 1994.

ORALNA I ZVUČNA POEZIJA

Oralna (govorna) poezija je zasnovana na semantičkoj upotrebi ljudskog glasa, govornog čina i socijalne govorne situacije. Od šezdesetih godina u američkoj poeziji se upotrebljava opšti termin *oralna poezija* za poetske performanse Dejvida Entina, Džeroma Rottenberga, Džekson Mek Loa i Džona Kejdža koji se zasnivaju na činu izgovaranja i izvođenja poetskog teksta. Entin za svoju poeziju koristi termin 'govorna pesma' (talk poem), a Kejdz 'predavačka poezija' (lecture poetry). Oralna poezija se zasniva na semantički definisanom tekstu (simboličkom, narativnom, eksplanatornom, demonstrativnom) koji se izgovaranjem (intonacija, boja, visina glasa, tempo, ritmika, vrsta žargona) i performansom (telesni gestovi, bihevioralne situacije, prateća muzika) realizuje kao 'govorni čin' i 'govorna situacija'. Značenja 'oralne pesme' ne proizlaze samo iz semantičkog značenja teksta pesme, već i iz intencija i načina izgovaranja (govornog čina). Značenijske funkcije oralne poezije mogu biti i performativne, što znači da se činom izgovaranja smisao, funkcija i značenje izgovorenog ostvaruje i ispunjava (naredbe, izvinjenja, magijske šifre, zavodenje). Oralna poezija vraća poeziju ritualnom i šamanističkom činu.

Pojam 'zvučna poezija' obuhvata asemantičku i semantičku poeziju zasnovanu na upotrebi zvuka kao nosioca poetskog izraza. U evropskim neoavangardnim pesničkim eksperimentima razlikuju se tri tipa 'zvučne poezije': (1) zvučna poezija zasnovana na konkretističkoj upotrebi 'fonetskog materijala' u stvaranju 'minimalno semantičkih' ili asemantičkih efekata ponavljanjem rečenica ili razbijanjem rečenica na reči i reči na glasove, (2) zvučna asemantička poezija koja se po svojoj strukturi približava zvučnim vokalnim ek-

sperimentima, tj. muzičkoj organizaciji zvuka, i (3) zvučni eksperimenti zasnovani na verbalno-silabičko-fonemskom materijalu koji ostvaruju semantičke lingvističke ili semiotičke značenjske funkcije izgovorenog zvuka (verbovoko). U domenu zvučne poezije su radili: Pjer Garnije, Ernst Jandl, Anri Šopen, K.H.Lil, Katalin Ladik, Vladan Radovanović, Mirosljub Todorović.

LITERATURA:

- Marjori Perloff "No More Margins: John Cage, David Antin, and the Poetry of Performance", iz *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Northwestern University Press, 1983.
- Vladan Radovanović "Zvučno (zvučna poezija, semiosonik, verbovoko)" iz *Vokovizuel*, Nolit, Beograd, 1987.
- Henry M.Sayre "So Much to Tell - Narrative and the Poetics of the Vernacular" iz *The Object of Performance - The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, 1989.

OZNAČITELJ

Uticajnu metafiziku označitelja razvio je francuski strukturalista i psihoanalitičar Žak Lakan. On je Sosisorovu formulu lingvističkog znaka definisanu odnosom označenog (ili označenika) i označitelja:

O
-
O

koji se čita: 'Označitelj kroz označeno', gde crta između označitelja i označenog ima karakter pregrade. Dijalektiku znaka karakteriše dominacija označitelja nad označenim (seksualnost upotrebljene metafore je očita, označitelj odgovara idealitetu falusa, označeno je pasivni, proizvedeni element, možda i žrtva označitelja). Pregrada simbolički prikazuje opiranje (otpor) uspostavljanju značenja. Lakan je dao više definicija označitelja od kojih se izdvajaju dve: (1) od znaka postaje označitelj, moment kome je oduzet smisao, čista materijalnost, neutralna tačka koja se otvara primanju različitih smislova, i (2) označitelj je ono što predstavlja subjekt za jedan drugi označitelj, a ovaj označitelj biće,

dakle, označitelj zbog koga svi drugi označitelji predstavljaju subjekt, što će reći da u nedostatku tog označitelja svi ostali ne bi predstavljali ništa. Jezik sa svojom strukturom uvek već postoji pre nego što subjekt u jednom trenutku svog mentalnog razvoja pređe njegov prag, tj. jezik je strukturiran u nesvesnom što znači da je nesvesno dato kao označiteljski poredak (lanac označitelja, mreža označitelja). U estetičkom i poetičkom smislu bitna je zamisao 'prošivenog boda' (point de caption). 'Prošiveni bod' je intervencija 'novog označitelja' koji sam po sebi ne donosi nikakvo novo značenje, ali koji upravo kao takav (označitelj bez označenog) vrši čudesni preobražaj celokupnog datog značenjskog polja i time redefiniše njegovu čitljivost. Primer prošivenog boda, prema Slavoju Žižeku, može se naći u opisu koji je režiser Karl Drajer izneo povodom filma *Vampir*: "Zamislite da sedimo u sasvim običnoj sobi. Iznenada nam neko saopštava da se sa druge strane vrata nalazi mrtvac. Soba u kojoj sedimo iznenada se menja. Sve je u njoj drugačije: svetlost i atmosfera su se promenile, mada su u stvari ostale iste. To se zbilo stoga što smo se mi promenili, a predmeti su onakvi kakvim ih vidimo. Taj učinak bih voleo da postignem u ovom filmu".

Sa stanovišta teorijske psihoanalize umetnička dela, magijski predmeti, religiozni obredi, seksualni ili kulturnarski običaji i svakodnevni govor podređeni su označiteljskom poretku. Klasična tradicija se metaforično može imenovati kao 'kao imperija simbola', modernistička kultura kao 'imperija znaka', a postmoderno doba kao 'imperija označitelja'. U tradicionalnoj zapadnoj umetnosti mimezisa označiteljski poredak anticipira značenja teksta (religioznog, književnog, likovnog, pozorišnog, muzičkog) stvarajući osnovu za preobražaj znaka u simbol i strukturalnog poretka simbola u metaforični ili alegorijski narativni tekst. Označiteljski mehanizmi su skriveni u dubinskim (arheološkim) slojevima jezika. Modernizam, avangarda i neoavangarda karakteriše redukcija tradicionalnog metaforičnog, alegorijskog i simboličkog narativnog teksta u nenerativni aikonički znak (tekst-znak, sliku-znak, balet-znak, po-

zorište-znak, film-znak). Kada kubofuturistički pesnik Aleksej Kručonić piše pesmu sastavljenu od samoglasnika on teži bespredmetnoj i besformnoj pojavnosti čiste materijalnosti jezika (označitelju), ali njegov produkt postaje znak-pesma, tj. minimalni poredak koji za sebe kazuje da je pesma dobijena iz pesme (znak za pesmu). Slično se dešava u bespredmetnom suprematističkom slikarstvu, bezformnosti oblika enformela, strukturalnom optičkom filmu ili konkretnoj poeziji. Za modernistički reduktivistički utopijski poredak umetničkog dela označitelj je ideal kome se teži, ali koji se ne dostiže i koji izmiče.

Teorija označitelja je u francuskoj kulturi (evropskom civilizacijskom horizontu) nastala kao intelektualna pozna modernistička teorija jezika, semioloških sistema i subjekta. Razvoj postmodernističke teorije u SAD pokazao je da tehnološka i proizvodna makroorganizacija društva u 'eruptivnoj i nekontrolisanoj proizvodnji roba, informacija i potrošnih vrednosti' prelazi preko znaka (ide iza znaka) dolazeći do označitelja i lančanih odnosa označitelja koji u potrošnji zastupaju subjekt i uvek iznova redefinišu njegov društveni status. U postmodernoj teoriji umetnosti zamisao označitelja se ne otkriva u formalnim rezultatima redukcije strukture umetničkog dela, već, naprotiv, u obilju narativnih diskursa koji gube realnu referencu u svetu i time se pokazuju kao anticipacije povezivanja označitelja u stvaranju, transformaciji, premeštanju i potrošnji značenja. Ne može se doći do samog označitelja (besformne, prazne čiste materije), jer taj poslednji reduktivni oslonac kada se formuliše kao umetničko delo uvek postaje znak i biva podređen simboličkom radu i redu. Označitelj se može nagovestiti i naslutiti u efektima prikazivanja prikazanog (mimezisu mimezisa) i u dekonstruktivnoj arheologiji prikazivanja značenjskih relacija u narativnim pripovestima i produktivnosti teksta. Postmoderna umetnost i teorija postmoderne otkrivaju označitelj pokazujući da se u strukturi jezika (diskursa, umetničkog dela, oblika ponašanja, mode, običaja) nalazi označiteljski poredak. Označiteljski poredak ne donosi novo značenje, ali po svojoj prirodi

uvek anticipira smisao razotkrivajući unekoliko unapred njegove razmere.

LITERATURA:

- Slavoj Žižek *Znak označitelj pismo*, Mladost, Beograd, 1976.
- Rolan Bart *Književnost Mitologija Semiologija*, Nolit, Beograd, 1979.
- Žak Lakan *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983.
- Joseph H. Smith, William Kerrigan (pr) *Interpreting Lacan*, Yale University Press, New Haven, London, 1983.
- Slavoj Žižek *Birokratija i uživanje*, SIC, Beograd, 1984.
- Matjaž Potrč *Zbirka, Založba Obzorja*, Maribor, 1984.
- Mirko Radojičić, Matjaž Potrč, Nenad Mišćević, Radoman Kordić, Miško Šuvaković, Zoran Belić i Žak Lakan "Žak Lakan i teorija umetnosti", *Posebne sveske LMS* (2), Novi Sad, 1987.
- "The Trial(s) of Psychoanalysis", *Critical Inquiry* vol. 13 no. 2, Chicago, 1987.
- Radoman Kordić "Označitelj i njegovo odredište", *Polja* br. 395-396, Novi Sad, 1992.

PARADIGMA, SVET I KONTEKST UMETNOSTI

Paradigma umetnosti je skup uverenja, vrednosti, značenja, metoda, stilskih obrazaca i oblika ponašanja koje dele članovi jedne grupe praktičara u svetu umetnosti. Razlikuju se makro i mikro paradigme umetnosti. Makro paradigme umetnosti su renesansa, barok, klasicizam, romantizam, modernizam ili postmodernizam. Na primer, makro paradigme modernizma i postmodernizma se razlikuju po: (1) uverenjima da je umetnost projekt permanentnog razvoja (modernizam) i da je umetnost eklektični spoj različitih istorijskih tragova-diskursa koji čine tu-sada-prisutnu memoriju i 'jezičko telo' umetnika (postmodernizam), ili (2) vrednostima, za estetiku visokog modernizma vredno umetničko delo izražava autonomiju i specifične vrednosti discipline u kojoj je nastalo (plošnost slikarstva, plastičnost skulpture, vremenitost filma), a za postmodernizam vredno umetničko delo prikazuje intermedijalne, intertekstualne i interkontekstualne relacije različitih istorijskih, aktuelnih, medijskih, estetskih i ideoloških sistema (ono je kolaž i montaža značenjskih 'razlika'), tj. za visoki modernizam ideal umetničkog dela je 'čisto reduktivno jednoznačno delo', a za postmodernizam protivrečno, citatno, kolažno-montažno, eklektičko i u psihoanalitičkom smislu subjektivno ili 'prljavo' umetničko delo. Mikro paradigme umetnosti su lokalni svetovi umetnosti (svet Njujorka, Pariza, Praga ili Beograda), discipline umetnosti (paradigma književnosti, filma, slikarstva ili poezije) ili avantgardni pokreti i grupe.

Svet umetnosti je skup individua i institucija, odnosno, socijalnih, psiholoških, estetskih, ideoloških i ekonomskih odnosa koji u vremenu i prostoru uokvi-

ruju procese stvaranja, recepcije i potrošnje umetnosti. Svet umetnosti je egzistencijalni kontekst paradigme umetnosti. Svako umetničko delo nosi značenjske tragove (indekse) koji ukazuju na svet umetnosti. Recepcija filma, baleta, slike, romana ili pesme nije razumevanje 'samog komada' (objekta, tokena) koji se posmatra i čita, već i razumevanje istorije i konteksta nastanka dela, namera umetnika i kritičkih interpretacija.

Kontekst umetnosti je neposredno značenjsko i vrednosno okruženje stvaranja i razumevanja umetničkog dela. Modernističkoj umetnosti je svojstven stav da kontekst nije bitan za doživljaj umetničkog dela, već da se delo doživljava direktno na osnovu svojih materijalnih, jezičkih i fenomenalnih aspekata. Za avangarde, neoavangarde i postmodernističku umetnost umetnost je funkcija konteksta, a umetničko delo se stvara transformacijom kontekstualnih značenja i vrednosti u specifično umetničko delo. Umetničko delo je odraz i produkt svog konteksta i time je artifičijalni kulturološki fenomen sasvim različit od prirodnih fenomena. Kontekst je jezičko, vrednosno i funkcionalno okruženje koje gradi svet umetnosti i paradigmu umetnosti čineći mogućim stvaranje i recepciju dela. Da bi se delo razumelo i doživelo potrebno je da bude utvrđen njegov kontekst i određeno njegovo mesto u kontekstu, a posredstvom konteksta dešifrovan svet i paradigma umetnosti koji ga uokviruju. Svako novo čitanje, objašnjenje i interpretacija transformišu njegov kontekst. Svako umetničko delo prikazuje tragove (istorije) konteksta kroz koje je prolazilo u svom nastajanju i recepciji pokazujući se kao otvorena i nestabilna mapa tragova-indeksa.

LITERATURA:

- Arthur Danto "The Artworld", *The Journal Philosophy* LXI, USA, 1964.
- Tomas Kun *Struktura naučnih revolucija* Nolit, Beograd, 1974.
- Charles Harrison, Fred Orton (pr.) *Modernism * Criticism * Realism, Alternative Context for Art*, Harper&Row, London, 1984.

- Roland Barthes "Od djela do teksta" iz M.Beker (pr) *Suvremene književne teorije*, SNL, 1986.
- Joseph Kosuth *Art after Philosophy and After - Collected Writings 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1991.

PARAESTETSKO

Paraestetika je Postmodernistička kritička teorija poststrukturalističkog usmerenja koja sprovodi dekonstrukciju i delegitimizaciju sistemskih dogmatičnih, logocentričnih, makroestetičkih i metajezikskih sistema zasnovanih na autonomnim estetičkim pretpostavkama, kriterijumima, metodama, značenjima i vrednostima. Pojam paraestetskog uveo je američki dekonstrukcionista Dejvid Kerol razvijajući zamisli Mišela Fukoa, Žan Fransoa Liotara i Žaka Deride u smeru kritike 'teorijskog dogmatizma' i 'estetskih ograničenja' koje estetske i književno poetske strategije utvrđuju i nose. Kritika teorije predstavlja kritiku granica i ograničenja diskursa, a može se izvesti dekonstruktivnim metodama: (1) kako misliti politiku u terminima želje i želju u terminima politike, ili (2) kako izvesti kritiku psihoanalitičara Frojda pomoću slikara Sezana ili marksističke teorije pomoću slikarstva apstraktnog ekspresioniste Poloka. Kerol želi da pokaže uzajamna ograničenja i suočenja umetnosti i teorije, odnosno, puteve premeštanja iz umetnosti u teoriju i iz teorije u umetnost. Paraestetika 'iscrtava' filozofska, politička i istorijska uokvirenja (polja) sa kojima su umetnost i književnost povezane. Nije dovoljna kritička teorija ili kritička estetika u smislu autorefleksivnog pročišćenja estetičkog domena ili kritička teorija kao društvena analiza produkcionih odnosa, već stalno i dramatično konfrontiranje ograničenja kritičkog i teorijskog u estetičkom i umetničkom diskursu. Paraestetika ne govori o kraju umetnosti i kraju teorije, već o kraju metateorije, ako se pod metateorijom razume filozofska estetika u svojoj sistemskoj i totalizujućoj metanarativnoj formi.

U paraestetičkoj teoriji koriste se izrazi sa prefiksom 'para': (1) paraiskustvo je iskustvo modela, a ekstremni liotarovski pristup kazuje da pravila više ne

regulišu, tj. da kategorije i žanrovi više ne odvajaju diskurse u posebna područja, već da postoji nužna potreba da se fraze diskursa kulture međusobno povezuju, a to povezivanje je tako problematično da se doživljava kao nemogućnost (Liotar ukazuje na upotrebu reči posle Aušvica), (2) paramoć suđenja je po Liotaru 'moć suđenja' koja nije povezana sa određenom teritorijom (disciplinom, žanrom), već je ona kao u Kantovoj estetici prosuđivanje koje prekoračuje granice teritorije ili domena koji uspostavlja autoritet svakog pojedinačnog žanra i discipline, (3) paraliterarnim se naziva deridijanska upotreba literature u kritičkom preispitivanju (premeštanju) filozofskih i ideoloških diskursa, odnosno, privilegovani prolaz teorije do pisma kroz književnost pri čemu dolazi do deteritorijalizacije same književnosti, (4) paralogičko je alternativna kritička metodologija i strategija koja rezultira iz kritike teorije i njene utvrđene dominirajuće i legitimne logike, i (5) parateorija (parathetic) je 'pačvork' (patchwork) ili 'pastiš' koji parodijski, hiperbolički, saglasno radu želje, u duhu mekog pisma ili mimezisa mimezisa ukazuje na rascepe, premeštanja i totalizujuće moći sistemskih teorija pomeranjem diskursa preko granice teorije (jedan primer parateorije je Liotarovo čitanje Marksa zasnovano na 'ekonomiji želje').

LITERATURA:

- Jacques Derrida *Writing and Difference*, University of Chicago Press, 1978.
- David Carroll *Paraesthetics - Foucault Lyotard Derrida*, Methuen, London, 1987.
- Žan-Fransoa Liotar *Raskol*, Izdavačka knjižarnica Zoran Stojanović, Sremski Karlovci, 1991.
- Miško Šuvaković "Paraestetika: pluralizam i pluralizmi", referat na naučnom skupu Estetičkog društva Srbije *Pluralizam u estetici*, Beograd, 1993.

PERFORMANS

Performans je oblik postobjektnog umetničkog rada zasnovan na realizaciji prostorno-vremenskog događaja kao umetničkog dela. Performans karakteriše stav da umetničko delo ne mora biti završeni 'komad'

(slika, skulptura, pesma, prozni spis), već čin delovanja umetnika i njegovih saradnika. Značenje performansa proizlazi iz samog čina izvođenja (što odgovara performativnim funkcijama jezika). Ideja performansa kao umetničke discipline začeta je u futurističkim i dadaističkim (u jugoslovenskom prostoru zenitističkim) akcijama i festivalima. Performans je nastao iz avangardnih interdisciplinarnih i multimedijalnih pokušaja prevladavanja partikularnosti i začaurenosti modernističkih umetničkih disciplina. Razlikuje se nekoliko tipova performansa u zavisnosti od početne discipline koja je transformisana u umetnički događaj ili akciju.

U likovnim umetnostima performans je nastao relativizacijom i dematerijalizacijom umetničkog objekta: (1) hepening se zasniva na nerežiranom, uglavnom spontanom, događaju umetnika i publike, zamisao hepeninga vodi iz akcionog slikarstva usredsređenjem na akciju od koje se ne očekuje produkt, kao i iz neodadaističkih i fluksus prekoračenja likovnog, književnog, muzičkog i pozorišnog (Alen Kaprou, En Helpin, grupa OHO), (2) akcije su događaji koje umetnik realizuje koristeći svoje telo, kretanje i ponašanje, preobražavajući smisao umetničkog rada iz proizvodne u egzistencijalnu delatnost (Franc Erhard Valter), (3) akcionizam je termin koji su austrijski umetnici (bečki akcionizam) upotreбили da označe orgijastičke hepeninge u kojima se čin umetnika i akcija publike realizuju kroz rituale ekspresivne i pseudomitske događaje (Herman Nič, Oto Mul, Ginter Brus), (4) body art je postskulptorska umetnost u kojoj umetnik koristi svoje telo kao mesto ili sredstvo intervencije (analitički body art: Denis Openhajm, Brus Nojman) ili izražavanja emocija (ekspresivni body art: Dina Pane, Teri Foks), (5) performans umetnika je režirani konceptualno kompleksan događaj koji konkretno ponašanje i simulaciju društvenog ili ritualnog ponašanja koristi za izražavanje autobiografskih poruka (Era Milivojević, Lori Anderson), političkih poruka (Raša Todosijević *Was ist Kunst?*), mističkih, ritualnih i mitskih duhovnih i egzistencijalnih stanja (Jozef Bojs, Marina Abramović, Zoran Belić), parodijske kritike sveta umetnosti (Gil-

bert i Džordž, Nice Style), (6) narativni postmodernistički performans je zasnovan na obnovi naracije i predstavlja pomeraj od direktnog umetničkog čina ka teatralizaciji ponašanja umetnika (Hari de Kron, De Stil Marković, Vlasta Delimar). Umetnosti poznih šezdesetih i sedamdesetih godina svojstveni su filmski i video performansi u kojima se čin snimanja filma ili video rada izvodi kao događaj (akcija). U slučaju filmskog rada, film ostaje dokument događaja (Den Grem, Neša Paripović, Grupa 143), a u slučaju video rada tokom događaja i snimanja projektuje se video slika koja postaje deo događaja (Denis Openhajm, Marina Abramović).

Zamisao performansa je već sadržana u konceptu muzičkog izvođenja i razlikovanju muzike kao 'tipa' (zapisa muzike) i 'tokena' (čina izvođenja muzičkog komada). Obrt od muzike ka performansu izveo je Džon Kejdž pedesetih godina usredsređujući pažnju na sam čin izvođenja (meditativni čin, slučajni čin, stvaranje nemuzičkog zvuka) ili na rituale sveta muzike, a ne na reprodukovanje muzike. Muzički performans svojstven je za eksperimentalnu umetnost šezdesetih i sedamdesetih godina. U Beogradu je iniciran radom Vladana Radovanovića i Pola Pinjona, a razvijala ga je i grupa OPUS 4 u rasponu od (1) kritičkog parodiranja sveta muzike (Milomir Drašković), preko (2) ispitivanja fizičkih i vremenskih granica i moći izvođenja muzike (Miša Savić), do (3) preobražaja muzičkog događaja u intelektualni metagovor o muzici i umetnosti (Lazarov Miodrag Pashu).

Književni performansi su realizovani u obliku oralne i zvučne poezije.

Razvoj performansa u pozorištu i baletu određuje se sa tri često sinhronne tendencije: (1) narušava se granica između scenariste, reditelja, publike i glumaca tima što pozorišna predstava postaje hepening (američka pozorišna neoavangarda šezdesetih), ili metapozorište (pozorišna laboratorija, radionica, škola) u kome ne važi odnos publika-glumci, već učitelj-učenik ili guru-sledbenik (Ježi Grotovski, Eudenio Barba), (2) predstava se izvodi u nepozorišnom pro-

storu ulice, garaže, galerije ili privatnog života, i (3) realizator predstave ili baletskog komada nije izvođač, glumac, igrač, već sam autor događaja koji ne teži da glumi ili pleše, već izvodi egzistencijalni, duhovni ili politički čin.

LITERATURA:

- Vladimir Kopicl (pr) *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*, Tribina mladih, Novi Sad, 1972.
- "Performance", *Studio International* vol. 192, no. 982, London, 1976.
- Anthony Howell, Fiona Templeton *Elements of Performance Art*, The TING: Theatre of Mistakes, London, 1977.
- RoseLee Goldberg *Performance - Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, London, 1979.
- *Private Performance Issue*, TDR vol. 23, no. 4, New York, 1979.
- *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980. - pojedinci, grupe, pojave*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.
- Henry M. Sayer *The Object of Performance - The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.

PERFORMATIV

Performativni su oni iskazi čije se značenje ostvaruje njihovim izvršenjem (izgovaranjem, ispisivanjem i čitanjem). Analitički filozof Dž.L.Ostin je zamisao performativa pokazao primerom: kada u hodu prolaznik gurne prolaznike i izgovori Izvinite, on izvršava radnju izvinjenja. Od performativnih iskaza se ne očekuje prenos poruke, već učinak. Oni nisu ni istiniti ni lažni, ali, da bi postigli očekivani učinak moraju biti izrečeni saglasno društvenim konvencijama (izgovaranja i prihvatanja izvinjenja).

Za teorijsku psihoanalizu performativ svoj efekt smešta u polje Drugog: (1) subjekt se konstituiše kao subjekt čina izjavljivanja, (2) on nužno žrtvuje svoju slobodu pravilima sveta u kome deluje i (3) performativom ne govori govornik, već institucija čije konvencije preuzima. Poseban sofisticiran slučaj analize performativa razvila je Šošana Felman ukrštajući na tekstu Molijerovog *Don Žuana* zamisao 'performativa' datu u kontekstu analitičke filozofije (Ostin) i zamisao 'za-

vođenja' datu u kontekstu teorijske psihoanalize (Lakan). Performativ je jezički čin rušenja reference (spoljšnjeg kriterijuma istine jezika). Performativ je čin davanja obećanja koje se ispunjava (za govornika, Don Žuana) u trenutku izgovaranja. Za Drugog (ženu) upućeno obećanje je igra zavodenja koja se uspostavlja između jezika i tela. Felmanova naglašava da Ostin poput Don Žuana razvija retoriku zavodenja, strategiju govornih činova nagovora: poučavanje poput ljubavi postaje izvođenjem obećanja, činom obavezivanja koji podstiče želju i uživanje. Lakan poput Ostina (a nakon Frojda) ponavlja Don Žuanov skandal. Skandal na koji ukazuje Felmanova nije u odnosu erotike i jezika, već u činjenici da je erotika uvek lingvistička. Reč skandal ne prebiva toliko u seksu koliko u jeziku, s obzirom na to da je ovaj prožet činom neuspeha kojim telo promašuje samo sebe. Činjenje tela se nikad ne uspeva iskazati, dok se kazivanje uvek uspeva učiniti. Ljudski seksualni čin se uvek podudara sa govornim činom - činom tela u govoru koje postoji jedino govoreći. Zato je jezik uvek neka vrsta opscenosti.

Tri su pristupa performativu u umetnosti: (1) Dišanovo proglašavanje redmejda je performativni čin pošto se kao posledica proglašavanja menja institucionalni status predmeta (sušilice za flaše, češlja) koji postaje umetničko delo, (2) dela performansa su performativna pošto se od čina izgovaranja i neverbalnog telesnog gesta očekuje egzistencijalni, estetski ili ekspresivni efekt na gledaoca, tj. umetničko stvaranje je usmereno na čin u socijalnom kontekstu, a ne na proizvodnju predmeta, (3) u neokonceptualnoj umetnosti performativne strukture tekstualnih umetničkih radova nemaju za cilj 'realni učinak', već simboličko razobličavanje društvenih konvencija, kada Dženi Holcer na elektronskom displeju postavljenom na gradskom trgu izlače tekst "Zaštiti me od onoga što ja želim", ona ispisuje performativni iskaz koji se izvršava njenim pozivom u pomoć, ali ona ne očekuje konkretni odgovor, već izlaže tipičnu traumatičnu situaciju hiperpotrošačkog postmodernog društva.

LITERATURA:

- John Langshaw Austin *Philosophical Papers*, Oxford University Press, Oxford, 1970.
- John Langshaw Austin *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1975.
- Nenad Mišćević *John Langshaw Austin - Jezik kot dejavnost*, Analecta, Ljubljana, 1983.
- Jelica Šumić-Riha *Realno v performativu*, Analecta, Ljubljana, 1988.
- Miško Šuvaković "Teorije teksta" iz *Teorija u umetnosti i analitička filozofija II*, doktorska disertacija, FLU, Beograd, 1993.
- Shoshana Felman *Skandal tijela u govoru - Don Juan s Austinom ili zavodenje na dva jezika*, Naklada MD, Zagreb, 1993.

POL, SEKSUALNOST I EROTSKO

Prema lakanovskoj psihoanalitičkoj teoriji pitanja pola, seksualnosti i erotskog determinišu svaki zapis i upis u tekst, sliku, film, fotografiju, bihevioralni gest na sceni i izvan nje. Polnost, seksualnost i erotsko su diskurs i to diskurs Drugog. Pol kao diskurs i polnost diskursa otkrivaju se u tradicionalnom razlikovanju dominantnog zapadnog diskursa-gospodara (logocentričkog muškog diskursa koji transcendiraju pismo i sliku) i marginalnih diskursa koji grade razlike i raskole sa dominantnim polom zapadnog diskursa: žensko pismo, dečji upis, magijski preobražaji, diskursi malih parahrišćanskih sekti, homoseksualni diskursi.

Postmodernističke zamisli mekog i ženskog pisma razrađuju 'raskol' dominantnog i marginalnih diskursa ukazujući na želju žene (feminističke dimenzije) i na želju pluralističkog diskursa (dimenzije postmodernog subjekta 'od' jezika). Postmoderna na nivou pisma čini legitimnim sinhronu egzistenciju više polova 'govora' i 'upisa' u telo teksta. Seksualnost je neposredovani (biološki, psihološki, duhovni) model produkovanja i ispunjenja želje (preobražaj teksta u rad i događaj tela). Predmodernizam i rani modernizam karakteriše 'cenzura seksualnosti', koja se u modernizmu prekoračuje (emancipacija seksualnosti, seksualna revolucija), a u postmodernizmu transformiše u erotski diskurs (jezika,

tela-jezika, ekstaze spektakla). Erotsko je simbolički posredovana seksualnost koja proizvodi želju, mada je ne mora i ispuniti. Erotsko je proizvod teksta, za razliku od polnog koje proizvodi tekst i seksualnog koje tekst preobražava u telo reprodukcije i ispunjenja želje. Erotsko postoji u naraciji, premeštanju simbola u metaforu i metafore u alogeriju, odnosno, u simulaciji ekonomije želje koja postaje deo društvene razmene. Erotsko kao tekst je naddeterminacija želje koju kultura kroz umetnost pokazuje, prikazuje i izražava. Erotsko vlada različitim zakonima označavanja od pornografskog diskursa (doslovno pokazane, prikazane i izražene genitalne seksualnosti) preko estetizovanog erotizma (pokazanog, prikazanog i izraženog 'glatkog tela' kao idealnog mesta želje) do transcendentnog erotizma (pokazanog, prikazanog i izraženog metaforičnog i alegorijskog govora o večnoj ljubavi, božanskom daru, kosmičkom poretku).

LITERATURA:

- Toril Moi *Sexual/Textual Politics - Feminist Literary Theory*, Routledge, London, 1985.
- Kate Linker (pr) *Difference: On Representation and Sexuality*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1985.
- Judith Butler *Gender Trouble*, Routledge, London, 1990.
- Hamdija Demirović *Homerotska tradicija u američkoj poeziji*, Problemi br. 5, Ljubljana, 1987.
- Mišel Fuko *Istorija seksualnosti* (1, 2, 3), Prosveta, Beograd, 1982, 1988.
- Susan Rubin-Suleiman *Subversive Intent: Gender, politics and the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1990.
- *Ženska seksualnost - Freud & Lacan*, Analecta, Ljubljana, 1991.
- Craig Owens *Beyond Recognition - Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992.

POSTFEMINIZAM

Postfeminizam je utemeljen u francuskoj poststrukturalističkoj teoriji Elen Siksu, Julije Kristeve i Lis Irigaraj, a razvijen od kasnih sedamdesetih do devedesetih godina u SAD i Evropi. Postfeminizam

pokreće teorijske probleme koji ulaze u domene psihoanalize, socijalnog rada, estetskog, političkog i filozofskog promišljanja statusa subjekta žene. Ženska polnost je uvek bila mišljena u muškim parameterima i okvirima prikazivanja ženskog tela, emocija, želje, uživanja, poslušnosti, drame i racionalnosti. Zamisao mekog ili ženskog pisma u domenu postmodernističke filozofije opisuje interpretativne granice 'ženske racionalnosti' koja stvara raskol sa 'muškom racionalnošću', pošto želja žene ne govori istim jezikom kao i želja muškarca. Lis Irigaray iznosi teorijske pretpostavke velikog preokreta prema 'stanju sveta' u kojem žensko više ne bi bilo ono drugo (na pozadinskoj drugoj sceni racionalnosti jezika) ili ono žrtvovano. Kristeva, naprotiv, istražuje uslove pod kojima je dominantni zapadni simbolički poredak kulture prihvatljiv i razloge zašto žene na njega pristaju.

Feministička umetnost šezdesetih i sedamdesetih godina zasnivala se na emancipatorskom, kritičkom i ekscenornom ukazivanju na antropološke (levičarske) okvire žene kao subjekta umetnosti, tj. na njenu telesnost, biološki simbolizam ili politički smisao ženskog čina (Ivona Rajner, Joko Ono, Keroli Šnimen, Džudi Čikago, Rebeka Horn, Margaret fon Trota). Postfeministička umetnost (film, književnost, pozorište, vizuelne umetnosti) nastala je u promenjenoj društvenoj i umetničkoj klimi koja nije zainteresovana za izražavanje emocija ili ideološku kritiku, već za upotrebu, dekonstrukciju i poližanrovsku reinterpretaciju označiteljskih mehanizama marketinga, tehnologije, medija, ekonomije i oblika prikazivanja pola i polnosti. Za ženu je pisanje (rad u umetnosti) subverzivni čin - ona njime izlazi iz sudbine koja joj je skrojena i ulazi, poput prestupnice, u područje koje joj je zabranjeno. Prestup 'ženske umetnosti' je pre svega prestup polne podela rada i razmene vrednosti, ali on ima i ideološke efekte (feminizam kao ideologija pobune) i estetske premise (žensko pismo kao osnova mekog pisma, meko pismo je pismo postmodernog subjekta/subjektivnosti bez obzira na pol). Centralni problem postfeminističke umetnosti je *prikazivanje*, tj. mehanizmi i kanali stva-

ranja reprezentacija, njihove distribucije, kontrole i selekcije u uspostavljanju dominantnih društvenih kriterijuma i vrednosti. Postfeminističku umetnost ne zanima simulacija egzotičnih arhetipova pola i ekscenorna konfrontacija polova, koliko stvaranje simptoma (slabog mesta) dominantnih društvenih diskursa-gospodara. Modeli postfeminističkog umetničkog rada su parodijske inverzije dominantnih diskursa u kojima se čuje/vidi odjek 'revolucionarne moći ženskog smeha'. Za postfeminizam su karakterističani: elektronski tekstovi Dženi Holcer, fotografski kolaži/mimezisi reklamnih postera Barbare Kruger, ženski pogled sa fotografija Sindi Šerman, pornografski romani i eseji Ketii Aker, prozno-poetska subverzivna erotska teorija jezika Nikol Brosar.

LITERATURA:

- Lucy Lippard *From the Center*, A Dutton Paperback, New York, 1976.
- Žensko pismo, *Republika* br. 11-12, Zagreb, 1983.
- Dan Cameron "Post-Feminism", *Flash Art* no. 132, Milano, 1987.
- Jane Gallop "Reading the Mother Tongue: Psychoanalytic Feminist Criticism" iz *The "Trial(s) of Psychoanalysis"*, *Critical Inquiry* vol. 13 no. 2, Chicago, 1987.
- Julia Kristeva *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb, 1989.
- "Feminism and Traditional Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 48 no. 4, USA, 1990.
- "Feministička gledišta i gledišta o feminizmu", *Gledišta* br. 1-2, Beograd, 1990.
- Nicole Brossard *Picture theory*, Roof, New York, 1990.
- Linda Nicholson *Feminism/Postmodernism*, Routledge, London, 1991.

POSTISTORIJSKO I TRANSANGVARDIA

Razlikuju se dva koncepta: (1) postmodernu epohu karakteriše dovršenje političke istorije (projekta modernosti) i dovršenje razvoja umetnosti i kulture - umešto dijahronije (istorije i povesti) postoji rizomatična sinhronija u kojoj je sve iz povesti dostupno aktuelnom premeštanju kao simbol, značenje, tekst, reprezentacija ili slika, i (2) postmoderna je prelazna (trans)epoha, karakteriše je dovršenje istorijskog ciklusa razvoja Za-

pada i očekivanje sledećeg istorijskog ciklusa razvoja društva, politike, kulture i umetnosti. Suštinsko svojstvo 'postistorijskog' za postmodernu kulturu (umetnost, teoriju) nije dovršenje (smrt, kraj) istorije, već pokazivanje i prikazivanje produktivnih moći kulture i umetnosti. Umetnost i kultura kao simulacijski jezici proizvode sopstveni svet trajanja i nestajanja. Kraj istorije nije kraj istorije, već privid mogućeg kraja koji umetnost i kultura proizvode svojim semantičkim sredstvima.

Pojam 'transavangarda' uveo je italijanski teoretičar umetnosti Akile Bonito Oliva na prelazu sedamdesetih u osamdesete godine. Transvanguardom je nazvao: (1) umetnost prelaznog istorijskog perioda posle dovršenja modernizma, (2) figurativno neoekspresionističko eklektičko slikarstvo koje slavi subjektivnost i biološku obnovu umetnosti, (3) eklektičnost neoekspresionizma koju određuje kao slikarsku reinterpretaciju citata i fragmenata istorijskih avangardi, klasicizma, romantizma i baroka, (4) postmodernu kulturu koja uvažava neokonzervativne lokalne i regionalne tradicije (razlike, raskole) naspram internacionalnih modernističkih jezika, i (5) umetničko delo koje nema intencionalni karakter, herojske stavove i ne upućuje na paradigmatke odlike velikog stila, ono je rezultat uživanja u slikanju (telu slike) analogno seksualnom uživanju. Transavangarda je uspešni artifičijelni umetnički stil koji je stvorio jedan teoretičar umetnosti da bi izveo preokret u dominantnom umetničkom sistemu poznog modernizma i intelektualne kritičke postavangarde. Predstavnici transavangarde su slikari Frančesko Klemente, Mimo Paladino, Sandro Kija, Enco Kuki i Nikola De Marija. Zamisli transavangarde su pojedinačno primenjivane u neoromantičarskoj književnosti i pozorišnim eksperimentima.

LITERATURA:

- Achile Bonito Oliva *Italian Transavangarde*, Giancarlo Politi, Milano, 1980.
- Achile Bonito Oliva *Avanguardia Transavanguardia*, Electa, Milano, 1982.

- "Era Postmodernizma - umetnost osamdesetih", *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983.
- Arthur Danto *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.
- Miško Šuvaković "Paraestetika: pluralizam i pluralizmi", referat na naučnom skupu Estetičkog društva Srbije *Pluralizam u estetici*, Beograd, 1993.

POSTMODERNA ARHITEKTURA

Pojam 'postmoderna arhitektura' uveo je Čarls Dženkins 1977. Postmodernistička arhitektura eklektički suočava nefunkcionalne, dekorativne, skulptorsko-ambijentalne i teatarsko-scenografske aspekte savremene umetnosti i simbolička rešenja iz istorije arhitekture da bi dekonstruisala autonomni, puristički i funkcionalistički modernistički koncept arhitekture. Američki arhitekta Robert Venturi se svojim radom suprotstavlja 'jednodimenzionalnosti modernizma': "Arhitekta ne mogu više dopustiti da ih zastrašuje puritansko-moralni jezik ortodoksno-modernističke arhitekture! Pretpostavljam nečiste elemente 'čistim', kompromisne 'puritanskim', izobličene 'direktnim', višeznačne 'artikulisanim'... Pretpostavljam haotičnu živost dosadnoj jedinstvenosti."

Zamisao postmoderne arhitekture rekonstruiše istorijske modele 'kuće-teksta', 'kuće-priče' i 'kućemesta-znaka'. Dekonstrukcija modernističke arhitekture ostvaruje se revitalizacijom 'simboličkog i alegorijskog značenja u arhitekturi', preobražavajući stanište, mesto i javni prostor u 'arhitekturu koja govori', 'arhitekturu koja postaje scena i scenografija privatnog i javnog života' i 'iluzionistički prostor artifičijelne hiprealnosti'. Postmoderna arhitektura savremenu arhitekturu (građevinu, urbanistički kompleks) intencionalno opterećuje istorijskim iskustvom. Postmoderne arhitektae kroz interesovanje za istorijske lokalitete građevina i istorijske fragmentarne citate i simulacije nastoje da savremenu arhitekturu realizuju kao 'fikcijski tekst'. Arhitektonska fikcija ima za cilj da izbriše granice između realnog i imaginarnog stvarajući životni prostor hiperrealnog. Konkretna realizacije

postmoderne arhitekture karakteriše: (1) građevina za specifični lokalitet (podneblje, regionalni stil, specifični lokalitet-okruženje), (2) eklektički pastiš modernističkih i istorijskih stilova, (3) problematizacija racionalne i utilitarne logike odnosa unutrašnjeg i spoljašnjeg prostora, (4) suočavanje organskih elmenata, skulptorske instalacije, oblikovne nedovršenosti ili fragmenata ruševine sa modernističkim geometrizmom, (5) poklanjanje pažnje detaljima (ornamenti, stubovi, lukovi, pasaži) iz kojih se izvodi mnoštvo nestabilnih gestalta i (6) rad sa simbolima, funkcijama i kontekstom arhitekture masovne potrošačke kulture (upotreba kiča, scenografije spektakla). U domenu postmoderne arhitekture delovali su Aldo Rossi, Robert Venturi, grupa SITE (Skulptura u ambijentu), Čarls Mur, Filip Džonson, Arata Isozaki, Luis Kan, Paolo Portogezzi, itd.

LITERATURA:

- Charles Jencks *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, New York, 1977.
- "Postmoderna arhitektura", *Polja* br. 280-281, Novi Sad, 1982.
- Paolo Portoghesi *Postmodern / The Architecture of the Post-industrial Society*, Rizzoli, New York, 1983.
- Andrew Benjamin "Philosophy & Architecture", *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, London, 1990.
- Louis I. Kahn *Writings, Lectures, Interviews*, Rizzoli, New York, 1991.
- Hans-Peter Schwarz "Arhitektura kao citat-pop? Prilog pretpovijesti postmoderne arhitekture" iz Peter Kemper (pr.) *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993.

POSTMODERNA I POSTMODERNIZAM

Postmoderna je posthladnoratovska internacionalna kultura svojstvena za post-tehnološko, informacijsko i semiotičko društvo. Posthladnoratovsku političku situaciju karakterišu popuštanje blokovske podele (SAD - SSSR), kriza i slom realsocijalizma, dominacija jedne supersile (SAD), evropska politička i ekonomska integracija, buđenje političkog neokonzervativizma, buđenje nacionalizama u Istočnoj Evropi i trećem sve-

tu. Postmodernu kulturu karakteriše nestajanje 'ideoloških totalitarnih sistema' i prevlast potrošačkih i informacijskih modela birokratskog i tehnokratskog upravljanja društvom. Postmoderna kultura je pluralistička u tom smislu što je zasnovana na sinhronicitetu mnoštva 'raskola': prisutnosti raznorodnih makro-sistema legitimnosti (zapadnoevropski, azijski, američki, južnoamerički, postkomunistički, islamski), ali i na naglašenoj alijenaciji svake individue (raspad porodice, brisanje seksualnih razlika, učestvovanje u javnom životu posredstvom kompjuterskih mreža). Postmoderna kultura je paradoksalna: njen globalni planetarni pluralizam ne znači i nestanak lokalnih regionalnih totalitarizama. Lokalni i regionalni totalitarizmi su istovremeno potvrda globalnog pluralizma (u kome je sve moguće) i njegova negacija (postoji barem N subjekata koji nisu pluralni). Postmoderna kultura je pozni stupanj zrele civilizacije, granica koja se ne može preći. Posttehnološka organizacija proizvodnje podrazumeva automatizaciju i robotizaciju, smanjenje utroška ljudskog fizičkog rada, kibernetiku organizaciju proizvodnje-potrošnje, multinacionalne kompanije, razvijanje 'čistih' tehnologija na Zapadu i prenošenje ekološki 'prljave' tehnologije u zemlje trećeg sveta. Informacijsko društvo karakteriše stvaranje, u Bodrijarovom smislu, hiperrelanosti posredstvom moćnih nacionalnih ili internacionalnih informacionih sistema (televizijske mreže, satelitski programi, masovna kultura zabave, svetsko tržište roba i informacija). Za informacijsko društvo osnovna vredost nije proizvedeni predmet kao u industrijskom društvu, već predmet-znak koji postaje vrednost-znak u komunikacijskoj razmeni i potrošnji. Semiotičko društvo ne poznaje drugu realnost osim simboličkog ambijenta značenja i značenjskih vrednosti kroz koje se izražava, reprodukuje i troši. Za totalna postmoderna društva kakva su, na primer, SAD i Japan svojstveno je prekoračenje vrednosti-znaka, tj. hiperproizvodno i hiper-potrošačko transformisanje znaka u beskrajne označiteljske lance (roba, informacija, vrednosti, transakcija). Roba nije više fetiš koji se poseduje (industrijsko društvo), ali ni znak-vrednost koja

se razmenjuje i troši (pozni modernizam, rana postmoderna), već materijalni konstituent subjekta postmoderne, a to znači označitelj. Postmoderna kultura započinje znakom koji se preobražava u označitelj histerične makropotrošnje.

Postmodernizam je naziv za umetnosti koje su: (1) kritika anomalija i dogmi modernističke ideologije i umetnosti (konceptualna umetnost, umetnost poststrukturalizma, metaproza), (2) anahronistički i retrogradni povratak na predmodernističke ili rano-modernističke stadijume zapadne umetnosti (renesansno slikarstvo, barokni tekst, romantičarski model umetnika), (3) definisanje stilova, pokreta i individualnih učinaka umetnika kao postistorijskih modela 'premošćenja' modernizma i neprozirne budućnosti kraja epohe/civilizacije (transavangarda, neoromantizam, neoekspresionizam), (4) zasnivanje simulacionističkih estetika i produkcije (simulacionizam, neokonceptualna umetnost, neekspresionizam, hipertekstualnost) kao umetnosti posttehnološkog, informacijskog i semiotičkog društva, i (5) preispitivanje modernizma iz okrilja dekonstrukcije postmodernosti, govori se o 'modernizmu posle postmodernizma' (britanska nova skulptura, beogradska skulptura i slikarstvo devedesetih, jezička poezija, metaproza). Postmodernizam je umetnost postmoderne kulture, ali, terminom postmodernizam mogu se označiti i različite reakcije na avangarde i modernizam tokom XX veka (metafizičko slikarstvo, socrealistička književnost, nacionalsocijalistički film, itd.).

LITERATURA:

- Hal Foster (pr) *Postmodern Culture*, Pluto Press, London, 1983.
- "Era postmodernizma - Umetnost osamdesetih", *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983.
- Brian Wallis (pr) *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984.
- "Postmodernizam", *Republika* br. 10-11-12, Zagreb, 1985.
- "Moderna i postmoderna", *Kulturni radnik* br. 3, Zagreb, 1985.
- "Moderna i postmoderna", *Theoria* br. 3-4, Beograd, 1986.

- "Postmodern?", *Poetics Journal* no. 7, Berkeley, 1987.
- Žan-Fransoa Liotar *Postmoderno stanje*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1988.
- Jean-François Lyotard *Postmoderna protumačena djeci*, August Cesarec, Zagreb, 1990.
- "Postmoderna", *Treći program RB* br. 86-7, Beograd, 1990.
- Bryan Turner (pr) *Theories of Modernity and Postmodernity*, SAGE Publications, London, 1991.
- "Postmoderna aura I-V", *Delo*, Beograd, 1989-1991.
- Peter Kemper (pr) *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993.

POSTMODERNI PLES

Postmoderni ples jeste dekonstrukcija zapadne metafizike baleta: (1) kroz fenomenološki pročišćen telesni gest, (2) kroz formalno premeštanje i smeštanje tela u prostoru, (3) kroz redukovni i izolovani tautološki ili arhetipski pokret, (4) kroz bihevioralne odnose tela, (5) kroz rad sa proticanjem vremena i (6) kroz promišljenje baleta/plesa iz konteksta (sveta) baleta/plesa. Moderni balet je bio na vrhuncu sa visoko estetizovanom, pročišćenom, autonomnom i metafizički ritualizovanom koreografijom i plesom Marte Graham. Mers Kanningam moderni balet dovodi do granice 'jezika i sveta'. Kao što je Vitgenštajn u filozofiji tvrdio da su granice njegovog jezika granice njegovog sveta, kao što je Džon Kejdž pokazao da je šum granica muzike, a Džasper Džons da je slika sopstvena granica prikazivanja, tako je Mers Kanningam moderni balet doveo do njegovog ruba ističući 'sam pokret' (lagani estetizovani i prazni pokret). Novi ples nastaje sredinom šezdesetih godina na kritici modernističke estetike baleta radikalnim redukcionizmom. U igračkom pozorištu Džadson (The Judson Dance Theater) dolazi do minimalističke revolucije koju sprovode: Ivona Rajner, Triša Braun, Lucinda Čajlds, Debora Hej, Stiv Pakston, Simona Forti, Robert Moris, itd. Triša Braun precizno opisuje duhovnu klimu novog plesa: "Nije bilo tradicije na osnovu koje bismo znali šta treba raditi. Neki ljudi u Džadsonu potpuno su se prepuštali i doživljavali sve što se događalo. Nisam mnogo žurila. Počela sam sa običnim kretanjem koje sam organizo-

vala kao igru ili zadatak i onda se vraćala u svet dekorativnih pokreta." Ivona Rajner je praktično i teorijski razradila zamisli 'minimalnog plesa' svodeći koreografiju (strukturu kretanja igrača) i scenografiju na primarne i tautološke odnose u prostoru i vremenu. Novi ples karakteriše: (1) odbacivanje modernističke autonomije umetničkih disciplina, ekspresivnosti i visokog estetizma, zato se 'novi ples' već od sredine sedamdesetih godina naziva 'postmodernim plesom', (2) transformacija pozorišnog sveta modernističkog baleta u 'svet umetničkog performansa' (igra na ulici, po krovovima zgrada, u garaži, galeriji, muzeju), i (3) istraživanje prirode pokreta, telesnosti i ponašanja u rasponu od tautološkog gesta do magijsko-ritualnog plesa.

Tokom sedamdesetih i osamdesetih godina postmoderni ples (postmoderna igra, performans i balet) razvija se u kompleksnu umetnost ekstatičkog poststorijskog spektakla. Pina Bauš transformiše eksperimentalni neoavangardni evropski balet u umetnost koja radi sa kodovima zapadne tradicije naracije, simbola, ekspresije, alegorije, subjektivnosti pokreta. Džozana Džonas ulazi u svet performansa koji je, zapravo, rekonstrukcija individualnog i kolektivnog rituala. Lora Din izučava azijske koncepcije i tradicije plesa praveći obrt od elementarnog minimalističkog čina u stilizovani gest kontemplativnog rituala. Kasni rad Triše Braun postaje rekonstrukcija 'baleta kao umetnosti': (1) ona perforemansima s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih (*Radovi sa akumulacijom* i *Rad na krovu*, 1973) balet transformiše u ples i ples u telesno bihevioralni događaj (performans), zatim, (2) ispražnjenim gestovima vraća semantičke, estetsko-dekorativne i koreografski pune aspekte izvođeci kompleksni rad novog spektakla (*Opalna petljaoblak*, 1980). U duhu proživljavanja 'novog rođenja baleta kao umetnosti' nastaju i plesovi Lucinde Čajlds *Relativni mir* (1981) i Lore Din *Timpani* (1981).

LITERATURA:

- Yvonne Rainer *Work 1961-73*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1974.
- "The Post-Modern Dance Issue", *The Drama Review*, New York, 1975.
- Jamake Highwater *Dance - Rituals of Experience*, Alfred van der Marck Editions, New York, 1978.
- Sally Banes *Terpsichore in Sneakers - Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1979.
- Sally Banes *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-64*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1983.
- Dubravka Đurić "Ritualne osnove plesa", *Mentalni prostor* no. 3, Beograd, 1986.
- Selma Jeanne Cohen *Ples kao kazališna umjetnost*, CEKA-DE, Zagreb, 1988.
- Henry M. Sayre *The Object of Performance - The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.

POSTMODERNIZAM U KNJIŽEVNOSTI

Postmodernizmom u književnosti, postmodernom književnošću ili postmodernističkom književnošću se nazivaju različite književne produkcije zasnovane na kritici i dekonstrukciji modernističke književnosti i kulture, a razvijane od sredine šezdesetih godina. Kako ne postoji jedinstveno telo modernističke književnosti, tako ne postoji ni jedinstveni model postmodernističke književnosti. Svaka definicija postmodernističke književnosti je tek definicija za specifičnu upotrebu i posebne fragmentarne slučajeve tekstualne produkcije. Karakteristični aspekti i, time, definicije postmoderne književnosti su:

- (1) Zasnivanje kritike, metaanalize (u šezdesetim i ranim sedamdesetim godinama) i dekonstrukcije (u sedamdesetim i osamdesetim godinama) velike modernističke književnosti i njene teorije. Misli se na kritiku, metaanalizu i dekonstrukciju postupaka i modela književnog (proznog, poetskog i dramskog) izražavanja i prikazivanja Džemsa Džojlsa, Franca Kafke, Tomasa Mana, Tomasa Eliota, Ezre Paunda, Gertrude Stein, Vladimira Hlebnjikova, Samjuela Beketa i Žana Pola Sartra. Kritika, metaanaliza i dekonstrukcija su usmerene na fenomenološku, hermeneutičku i formalističku

kritiku i teoriju književnosti. U evropskom kontekstu u pitanju su kritika, metaanaliza i dekonstrukcija fenomenologije, hermeneutike i strukturalizma, a u američkom kontekstu, nove kritike. Dominantna teorija književnosti postmoderne je zasnovana u okvirima poststrukturalističke produktivne i spekulativne teorije.

(2) Uvođenje i razrada pojma intertekstualnosti kao teorijskog i produktivnog modela postmoderne književnosti. Postmoderni umetnički ili književni tekst nema autonomna estetska značenja. Subvertiraju se značenja uspostavljena na osnovu: (a) spoljašnje reference koja se nalazi u svetu i na koju tekst ukazuje (koju tekst prikazuje), (b) unutrašnje (psihološke ili duhovne), odnosno, ekspresivne, reference koju tekst izražava, i (c) unutar tekstualnih (strukturnih, zatvoreni koncept teksta) odnosa autonomnih u odnosu na sve ono što je izvan teksta u reprezentativnom ili ekspresivnom smislu. Smisao i značenja postmodernog teksta su određena njegovim odnosima sa drugim tekstovima savremene kulture i istorije književnosti, umetnosti, nauke, filozofije, religije i politike. Intertekstualnost podrazumeva da su tekst ili tekstualni elementi preuzeti iz različitih tekstova njihovim preobražajem (transformacijom), premeštanjem (transfiguracijom) i smeštanjem u novi strukturalni poredak (mapiranjem). Postmoderni tekst nema po sebi specifična i utemeljena značenja, on ih zadobija tek kroz uspostavljanje odnosa sa drugim tekstovima ili složenim tekstualnim poretkima (kontekstima). Postmodernistička teorija značenja je antiesencijalistička (negira postojanje suštinskih osnova) i relativistička (ukazuje da su značenja funkcije konteksta, odnosno, relativnih tekstualnih odnosa u kontekstu pisanja i čitanja).

(3) Postmoderna književnost egzistira kao zbirka, biblioteka ili mnoštvo različitih jednako vrednih 'jezičkih igara'. Postmoderna književnost je pluralistička u tom smislu što: (a) istovremeno i jednakovredno postoje različite književnosti (visoka i popularna; nacionalna, internacionalna i transnacionalna; savremena i istorijska), drugim rečima, sve je istovremeno aktuelno i retro, i (b) ne postoje čvrste granice između umetničkih

disciplina, književnih rodova i žanrova. Postmoderni književni tekst je intertekstualno definisan izvan određenog roda i izveden je sa poližanrovskim karakteristikama u međuprostorima visoke i popularne kulture.

(4) Ukazuje se na pojmove razlike (*différance*, fr.) i razlikovanja (*différant*, fr) kao bitnih odrednica postmoderne kulture, književnosti i književnog teksta. Značenja jednog oblika ponašanja, discipline kulture i umetnosti, odnosno teksta ili tekstualnih elemenata je određeno postojanjem razlika i razlikovanja između elemenata, struktura ili označivačkih praksi koje proizvode tekstovi, pri tome karakteristične postmoderne razlike nisu podređene dijalektici (prevazilaženjem razlika i nastajanjem novog totaliteta) ili velikim sintezama razlika (suprotnosti), već su u pitanju nesvodive i nerazrešive razlike ili raskoli (*différend*, fr). U postmodernoj kulturi se naglašavaju i retorički pre-naglašavaju rasne, polne političke, estetske i etičke razlike i raskoli. Pokazuje se da celovite vizije, koncepcije ili sistema prikazivanja i izražavanja nema. Svako književno delo je fragment ili nekonzistentna zbirka fragmenata koji pokazuju svoju posebnost, neuklopljenost i razliku. U postmodernoj umetnosti se u okviru jednog dela radi sa razlikama i raskolima njegovih odrednica tako da nastaje disciplinarno nekoherentno delo koje istovremeno pripada i književnosti i teatru i filmu i likovnim umetnostima i muzici. U postmodernoj književnosti tekst pokazuje svoju tipografsku, sintaktičku i semantičku, odnosno, rodovsku i žanrovsku nekonzistentnost potencirajući činjenicu razlike i njene nesvodivosti, tj. raskola. Postmoderni književni delo jeste i mimezis razlika i raskola, odnosno, heterogenosti i nekonzistentnosti istorijskih izraza i reprezentacija.

(5) U postmodernoj je izvedena kritika pojma originalnosti kao izvornog (ishodišnog ili polaznog) impulsa stvaranja, prikazivanja, izražavanja, produkcije ili proizvodnje u modernizmu. Za modernu književnost originalnost je suštinska odrednica stvaranja novog teksta kao izraza specifične, neponovljive i izuzetne individualnosti pisca. Za postmodernu umetnost i

književnost ne postoji ishodišno novi princip stvaranja, već se razvijaju eklektičke i pluralne strategije preobražaja i premeštanja aktuelnih ili istorijskih tekstova u produkovanju značenja, smisla i vrednosti. Kritikom pojma originalnosti se uvode istoričnost i eklektičnost kao određujući principi stvaranja, prikazivanja, izražavanja, produkcije ili proizvodnje književnog teksta čime se pokazuje da jedan tekst nikada nije izvorno napisan (izmišljen, fantaziran, intuitivno predočen, stvoren), već da uvek nastaje kao preobražaj nekog ili nekih drugih postojećih tekstova.

(6) Utvrđivanje eklektičkog karaktera književnog teksta. Za modernistički književni tekst je važno da je autonoman i originalan strukturalni poredak pisma. Autonomija (izdvojenost, zatvorenost) i originalnost (posebnost, novina) ukazuju da modernistički književni tekst negira istorijske korespondencije i relacije sa drugim tekstovima, odnosno, modernistički književni tekst je ne-eklektičan. Postmodernistički književni tekst je eklektičan, odnosno, generisan je citatnim, kolažnim i montažnim procedurama od sinhronijskog i dijahronijskog različitih i međusobno nesvodivih tekstova. Postmodernistički tekst je eklektičan u tom smislu što je sačinjen (produkovan) od tekstova ili tekstualnih fragmenata različitog sinhronijskog i dijahronijskog porekla i što ih prikazuje upravo kao karakteristične indekse aktuelnih ili istorijskih stilova, oblika izražavanja ili prikazivanja, specifičnih kôdiranja (drugih) kultura.

(7) Utvrđivanje i razrada sosirovskog pojma arbitrarnosti (proizvoljnosti) kao suštinske odrednice postmoderne kulture: od znaka do društvenih odnosa. Zamisao arbitrarnosti znaka, odnosno, arbitrarnog odnosa označitelja (signifier, eng) i označenog (signified, eng) u znaku se prepoznaje i interpretira kao osnovno načelo razumevanja odnosa u kulturi i umetnosti. Pokazuje se da smisao, značenja i vrednosti književnog teksta nisu uzročna ili prirodna značenja, već arbitrarne kulturološke tvorevine koje mogu biti motivisane ili nemotivisane. Zamisao arbitrarnosti se postavlja kao opšta odrednica odnosa u postmodernoj umetnosti i kulturi. Postmoderna kultura i umetnost se često na-

zivaju postsemiotičkom i postsemiološkom kulturom i umetnošću. Tako se nazivaju zato što postmoderna započinje kritikom modernističke fetišizacije znaka kao elementarnog i statičnog lingvističkog i semiotičkog produkta (izraza, predstave). Po poststrukturalističkim teorijama znak je tek jedan trenutak u procesu (praksi) označavanja. To je trenutak koji proizvodi i fiksira značenje, ali to nije apsolutan, unapred određen odnos. U teorijama postmoderne se pokazuje kako se znak raspada (troši, gubi) do označitelja i označenog. I ukazuje se, pre svega, na označiteljske poretke (lance, mreže) koji prethode značenju, koji su tragovi nekađasnjih značenjskih izraza i predstava ili koji anticipiraju moguća značenja kroz bezbrojne obećavajuće arbitrarne kombinacije.

(8) Građenjem narativnih intertekstualnih struktura se proizvodi karakteristični književni tekst. Modernistički književni tekst je bio zasnovan na redukciji i odbacivanju narativnog poretka. Postmodernistički tekst nije jednostavna obnova narativnog (pripovednog) strukturiranja teksta, već postupak rada sa intertekstualnim suočavanjem razlikujućih i raskolničkih narativnih modela, narativnih fragmenata ili narativnih principa uspostavljanja fikcionalnog efekta u okviru jednog te istog teksta. Naracija za postmodernu književnost nije velika priča (mita, velikih zapadnih utopija), već mnoštvo tragova, ostataka i fragmenata pripovedanja dostupnih arbitrarnoj postmodernoj kombinatorici.

(9) U postmodernoj se definišu specifične procedure koje potvrđuju, produkuju i proizvode arbitrarlost, eklektičnost, nesvodive razlike i poližanrovske međurodovske književne tekstove. Te procedure su: (a) citatnost je doslovno navođenje jednog teksta u drugom tekstu, (b) kolažiranje je formalno sintaktičko povezivanje fragmenata različitih tekstova u novi tekst, (c) montaža je semantičko povezivanje različitih fragmenata ili tekstova u novi makro tekst, (d) brikolažiranje je spajanje nespojivih sintaktičkih, semantičkih i tipografskih aspekata različitih tekstova u novi tekst, (e) fragmentacija je razbijanje (razlaganje) konzisten-

tnih i homogenih totalizujućih tekstova u elementarne tragove istorijskih tekstova, (f) fraktalizacija je razbijanje konzistentnih i homogenih totalizujućih tekstova u elementarne tragove koji ogledaju ili prikazuju svoje nekadašnje celine, (g) simulacija je medijsko prikazivanje i proizvođenje fikcionalnog kao prisutnog i realnog, (h) mimezis mimezisa je prikazivanje prikazanog (prikazivanje istorijskih umetničkih dela, oblika prikazivanja i izražavanja) kao fikcije koja odražava fikciju, (i) hipertekstualna organizacija je digitalno ili softversko povezivanje po različitim nivoima tekstova koji se u bilo kom trenutku međusobno mogu dovesti u odnos, (j) dekonstrukcija je arheologija znanja i eksplikacija granica metafizike pisma, (k) proizvodnja simptoma je ukazivanje da tekst nije samo artefakt, već i element koji pokreće klizanje svakog značenjskog, ideološkog, etičkog i estetičkog totaliteta, i (l) tekstualna produkcija je arbitrarna medijska proizvodnja i upotreba aktuelnog ili istorijskog tekstualnog značenja.

(10) U postmodernoj se postulira da subjekt književnog teksta nije biološki i psihološki subjekt pisca koji piše tekst. Pokazuje se da tekst nije direktni izraz ili odraz psiholoških, duhovnih ili mentalnih, odnosno, egzistencijalnih stanja subjekta, već da je subjekt posredovan različitim tekstualnim hipotezama koje tekstem postaju znak za subjekt, odnosno, reprezentuju ga za čitaoca. O postmodernom subjektu književnog teksta se piše kao o lingvističkoj ili semiološkoj hipotezi proizvedenoj ili produkovanj u tekstu. Postmoderni subjekt je subjekt kojim se prikazuje smrt književnog modernističkog shvaćenog subjekta, pošto autor teksta nije biološki pisac (on je samo posrednik, medij), tekst nastaje iz teksta.

(11) Kritika logocentrizma pokazuje da postoji suštinski i determinišući prekid između duhovnog (psihološkog i mentalnog) i tekstualnog. Tekst se identifikuje sa pismom i pisanjem (*écriture*, *fr*), odnosno, sa intertekstualnim, a ne intersubjektivnim karakterom književnog dela. Kritika logocentrizma pokazuje da istorija književnog pisma ima različitu istoriju od istorije govora (mišljenja). Kako je književno pismo uvek

i pre svega pisanje to književnost postaje prag preko koga različite teorijske discipline (filozofija, psihoanaliza, sociologija, teorija umetnosti) prikazuju svoju determinisanost pismom i pisanjem.

(12) Postmodernističko umetničko ili književno delo nije pojedinačni arte fakt ili token, već potencijalno mogući književni i umetnički svet. Postmoderni pisac ne stvara završeno i celovito književno delo odredljivo kao proizvod, već otvoren, promenljiv i interaktivan tekst koji je u odnosu sa drugim tekstovima ili artefaktima književnosti i umetnosti u procesu građenja hipotetičkog ili realnog sveta umetnosti i književnosti. Postmoderna pesma ili roman nisu samo pesma ili roman već projekcija (simulacija) istorijskog ili aktuelnog sveta poezije ili romana, odnosno, intertekstualnih odnosa sveta književnosti.

(13) Postmoderna književnost realizuje moći smrti književnosti i rođenja književnosti kao umetnosti. U modernoj, posebno avangardnim i neoavangrdnim tendencijama, postojalo je uverenje o smrti estetskog, o smrti umetnosti i o smrti književnosti. Postojalo je uverenje da književnost u modernom dobu dolazi do svog istorijskog i epohalnog kraja postajući sam život (dada, nadrealizam), novi direktni doživljaj sveta (kubofuturizam), poslednja instanca redukcije književnog teksta (letrizam, konkretna i vizuelna poezija) ili preobražaj umetničkog književnog dela u teorijsko ili filozofsko delo (konceptualna poezija, tel-kelovska teoretizacija književne produkcije i ideologije). Postmoderna književnost je pokazala da ne postoji konačna koncepcija kraja književnosti, umetnosti ili estetike, već da estetička, umetnička i književna produkcija uspostavljaju moć: istorijskog dovršenja umetnosti i književnosti, odnosno, moć iniciranja umetnosti i književnosti kao novih, različitih ili slučajnih paradigmi. Dovođenje, iniciranje ili revizije estetskih, umetničkih ili književnih paradigmi za postmodernu kulturu nisu epohalni obrti, kao što je bio slučaj sa modernom kulturom, već trenutne, privremene i primenljive strategije delovanja, činjenja, ponašanja i produkovanja u svetu umetnosti

i svetu književnosti. Paradigma književnosti, kao i njena istorija, za postmodernu književnost postaju objekat rada.

LITERATURA

- Jacques Derrida *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978.
- "Postmodernizam" (temat), *Republika* 10-12, Zagreb, 1985.
- David Carroll *Paraesthetics - Foucault, Lyotard, Derrida*, Mathuen, New York, London, 1987.
- Marjorie Perloff (pr) *Postmodern Genres*, University of Oklahoma Press, Norman, London, 1989.
- Marjorie Perloff, *Radical Artifice Writing Poetry in the Age of Media*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1991.
- "Ukradeni Poe", *Analecta*, Ljubljana, 1990.
- Slobodan Blagojević (pr) "Postmoderna aura I-V" (temati), *Delo*, Beograd, 1989-1991.
- Jerome J. McGann *The Textual Condition*, Princeton, USA, 1991.
- Charles Bernstein *A Poetics*, Harvard University Press, Cambridge MA, London, 1992.
- George P. Landow *Hypertext - The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992.
- Peter Kemper (pr) *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993.
- Verena Andermatt Conley (pr) *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis Press, London, 1993.
- Eyal Amiran, John Unsworth (pr) *Essays in Postmodern Culture*, Oxford University Press, New York, New York, 1993.

POZORIŠNE LABORATORIJE I METAPOZORIŠTE

Zamisao pozorišne laboratorije kao 'duhovnog i umetničkog prostora' u kome se eksperimentalno i teorijski istražuje pozorišna umetnost (gluma, ples, režija, scenografija) svojstvena je za modernizam i avangarde (istraživanja psihologije glumačke igre Stanislavskog, eksperimenti sa biomehanikom Mejerholda, Šlemerov mehanički/matematički balet u Bauhausu, škole plesa Rudolfa Labana, Mage Magazinović). Modernističke

i avangardne pozorišne laboratorije karakteriše: (1) utopijski projekt pozorišta kao celokupnog umetničkog dela i (2) poetička funkcija laboratorije kao teorijske i praktične pripreme za javni nastup ili oblik pedagoškog oblika rada. U postavangardnom smislu, pojam pozorišne laboratorije uveo je i razradio poljski umetnik Ježi Grotovski od kraja pedesetih do ranih sedamdesetih godina (Teatar Laboratorijum - Vroclav i kasniji rad u SAD). Rad Grotovskog se odvijao kroz formativni period kritičkog preispitivanja 'avangardne tradicije', formulacije 'siromašnog pozorišta' (čistog pozorišta) krajem šezdesetih i napuštanje 'normalne pozorišne prakse' radi totalnog eksperimenta i istraživanje graničnih područja rituala i duhovnih mikorelacija grupe saradnika (početkom sedamdesetih). Zamisao siromašnog pozorišta zasniva se na transformaciji pozorišta kao 'institucije koja proizvodi spektakl' u 'čist pozorišni prostor' oslobođen literature, likovnosti i muzike. Bitan je rad Grotovskog sa glumcima u kome oni bivaju podvrgnuti ne samo tehničkoj obuci, već i sistematskom duhovnom usavršavanju (posvećeni glumac). Pomeraj od postavangardnog laboratorijuma Grotovskog ka postmodernom pozorištu izveli su Piter Bruk i Eudenio Barba koji je u Norveškoj osnovao Odin teatar kao jednu od najuticajnijih pozorišnih škola. Globalni razvoj laboratorijskog rada vodio je koncipiranju pozorišne prakse kao 'metarada sa prirodnim pozorišta' (metapozorišta) i to kroz: (1) formalna telesna, prostorna i vremenska istraživanja diskurzivnog i nediskurzivnog pozorišta, preispitivanje avangardne tradicije (rana postavangardna faza tokom šezdesetih od Grotovskog i Living teatra do Odin teatra i kasnije The Ting - Pozorišta grešaka), (2) teorijsko i političko formulisanje prirode pozorišnog eksperimenta (poznata postavangardna faza na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine; karakteristična je politizacija Living teatra), (3) kritika modernosti kroz ritualni šamanistički prekid temeljnog pozorišnog odnosa glumca i publike (Grotovski), istraživanje etnoteatra (Šekner) i vanevropskih ritualnih, plesčkih i pozoričnih sistema (Barba), čime je ustanovljen poliznanrovski, pluralistički

i eklektički teatar rituala svojstven postmodernističkom kruženju od 'metapozorišta' do 'partikularnog ritualnog arhetipskog čina' i obratno.

LITERATURA:

- Bitez 5, *Atelje 212*, Beograd, 1971.
- Ježi Grotovski *Ka Siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd, 1976.
- Anthony Howell, Fiona Templeton *Elements of performance art*, The TING: Theatre of Mistakes, London, 1977.
- Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farakas Molnar *A Bauhaus Szinhaza*, Corvina Kiado, Hungarian, 1977.
- Eugeno Barba *The floating islands*, Drama, 1979.
- Malgozata Djedušicka *Apocalypsis cum figuris - Opis predstave Ježija Grotovskog*, TRZ 'Danlit', Beograd, 1988.
- Vladimir Jevtović *Siromašno pozorište*, FDU, Beograd, 1992.
- Ričard Šekner *Ka postmodernom pozorištu - Između antropologije i pozorišta*, FDU, Beograd, 1992.

R

RAZLIKA

'Razlika' (différance, fr) jedan je od temeljnih termina filozofije dekonstrukcije. Po Žaku Deridi 'razlika' je struktura i kretanje koje se ne može razumeti na temelju suprotnosti prisutnost-odsutnost.

Razlika je igra razlika, tragova razlika, razmaka i razmicanja (espacement, fr) kojima se elementi odnose jedni prema drugim. Taj razmak/razmicanje je proizvodnja intervala bez kojih nijedna celina ne bi mogla funkcionisati. Po Deridi bilo u poretku govora ili pisma nijedan element ne može da funkcioniše kao znak bez upućivanja na neki drugi element koji nije jednostavno prisutan. Značenje diskursa (teksta) nije jednostavno dato, već je uvek proizvedeno u procesu zamene jednog elementa drugim, odnosno, uspostavljanjem razlika između elemenata diskursa ili razlika samih diskursa u okviru prostora teksta. Jezik je 'sistemska igra' razlika, tragova razlika koje jedan element pronalazi smeštanjem u tekst, premeštanjem iz teksta u tekst ili u beskrajnom kruženju teksta iz teksta. Iz pojma razlike izveden je pojam razlikovanja (differant, fr) koji kazuje da svi znaci, a time i tekstovi, sadrže tragove drugih znakova. Ne postoji utvrđeno referencijalno značenje jednog teksta, već je značenje kulturološki proizvod razlika tragova koji ukazuju na različite istorije i kontekste upotrebe znaka, reči ili teksta.

Po Žan Fransoa Liotaru 'nesvodiva razlika' ili 'raskol' (differend, fr) jeste rasprava između najmanje dve strane koja ne bi mogla pravedno da se razreši, pošto nedostaje pravilo rasuđivanja primenljivo na obe argumentacije. To što je jedna argumentacija legitimna ne znači da druga nije. Ali raskol je i nestabilno stanje i trenutak jezika gde nešto, što bi trebalo da bude uobličeno u rečenice, to još ne može biti. Raskol pokazuje

kako se jedan vrhovni žanr, totalizujući diskurs i diskurs gospodara raspada, jer je princip apsolutne pobeđe jednog žanra ili diskursa nad drugima lišen smisla. Iz paradoksa raskola izvodi se zamisao pluralističkih diskursa postmoderne odbacivanjem 'diskursa gospodara' (diskursa koji presuđuje). Kao što tekst, po Derridi, postoji kroz razlike tragova drugih tekstova koji u njemu deluju, po Liotaru, postmoderna kultura postoji kroz raskole koji se ne mogu razrešiti, već postoje i deluju kao sinhrone jezičke igre. Postmodernistička teorija subvertira ideju političkog projekta jer dozvoljava mogućnost raskola, razlikovanja i pluralističkog postojanja različitih sinhronih jezičkih, civilizacijskih i političkih igara.

LITERATURA:

- Jacques Derrida "Semiologie et grammatologie", *Social science Information*, Paris, 1968.
- Jacques Derrida *Positions*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.
- Rosalind Coward, John Ellis *Jezik i materijalizam*, Školska knjiga, Zagreb, 1985.
- David Carrol *Paraesthetics - Foucault Lyotard Derrida*, Methuen, London, 1987.
- Žan Fransoa Liotar *Raskol*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991.
- Jonathan Culler *O dekonstrukciji - teorija i kritika poslije strukturalizma*, Globus, Zagreb, 1991.
- Luce Irigaray *Je, Tu, Nous - Towards a Culture of Difference*, Routledge, London, 1993.

REALNO, SIMBOLIČKO, IMAGINARNO (RSI)

U 'tradicionalnoj' terminologiji simboličko je sam govor i čine ga jezički znaci koji proizvode značenje, a u realno spadaju van jezički predmeti na koje se odnosi govor (kamen, stolica, magarac). Po Lakanu 'svakidašnja realnost' je uvek već nešto Imaginarno i povezana je sa predočenim smislom i značenjem. 'Svakidašnjom realnošću' vladaju skriveni zakoni Simboličkog, zato Lakan razlikuje svakidašnje realno (pisano malim 'r') i Realno (pisano velikim 'R'). Realno (sa velikom 'R') je: (1) ono što se ne može simbolizovati, (2) traumatični element koji je strano telo u označiva-

lačkoj mreži, i (3) stravična praznina (neimenljivo, ru-pa, izmicanje simboličkom redu) koja zjapi usred Simboličkog i oko koje se strukturira Simboličko. Realno je 'rupa' egzistencije, koja se otkriva tamo gde se pojavljuje simptom (simptom pokazuje da negde nešto ne funkcioniše). Simboličko se naknadno tka prekrivajući i popunjavajući 'rupu' (Realno). Zato Realno sa Simboličkim i Imaginarnim učestvuje u stvaranju smisla i značenja mada uvek ostaje skriveno. Simboličko ukazuje na Realno tako što pokazuje da ga ispušta i ne iskazuje. Ishodište Simboličkog je uzrokovano gubitkom objekta želje. Simbolički poredak deluje u svakom trenutku i na svim stupnjevima čovekovog postojanja. Čim simboličko počne da deluje čovek je zatvoren u 'simboličku tamnicu' iz koje ne može izaći: naš svet je svet simboličkog okruženja. Imaginarno je neka vrsta optičke igre u koju se hvata (kao u zamku) želja. Imaginarno ne stvara konkretni predmet, nego predmet želje. Realno, Simboličko i Imaginarno su povezani u boromejski čvor koji gradi 'nas'. Ishodišno mesto u čvoru pripada Imaginarnom, pošto se ono narcistički utemeljuje u slici tela koje je za čoveka prvo. Prekidanjem jednog od krugova (Realnog ili Simboličkog ili Imaginarnog) prekidaju se i ostali krugovi.

Totalitarne ideologije, utopijski projekti i logocentrični metafizički sistemi ne otkrivaju 'pravu prirodu Realnog' nego je prekrivaju i popunjavaju tkanjem Simboličkog koje je tamnica 'istine'. Odsutnost Realnog u totalitarnim diskursima ukazuje na prazninu/rupu (necelovitost) u središtu svakog ideološkog rada. Postmodernističke teorije i prakse umetnosti polaze od uverenja da je 'realno' produkt Simboličkog i zato proizvode beskrajne metaforičke lavine narativnih tekstova pokazujući da Simboličko uvek izostavlja Realno. Postmoderna umetnost pripovedajući o pripovedanju i prikazivanju (o Simboličkom i Imaginarnom) govori o onom odsutnom: rupi, praznini, Realnom.

LITERATURA:

- Jacques Lacan "RSI", *Omnicar?* no. 6, Paris, 1976.
- Slavoj Žižek "Lacanov 'povratak Frojdu'", *Kultura* br. 57-58, Beograd, 1982.

- Radoman Kordić "Učenje Žaka Lakana", *Delo* br. 10, Beograd, 1984.
- Jacques Lacan "Vrednost in Resnica" iz - *Knjiga XX - Še* - 1972-73, Analecta, Ljubljana, 1985.
- Radoman Kordić "Psihoanalitički diskurs (po Lakanu)", *Mentalni prostor* br. 4, Beograd, 1987.
- Matjaž Potrč "Lakan i umetnost" iz *Žak Lakan i teorija umetnosti, Posebne sveske LMS* (2), Novi Sad, 1987.

RETROGARDA I ANAHRONIZAM

Retrogarda je postmodernistički koncept koji označava simulaciju i eklektičko prikazivanje anahronih i totalitarnih modela prikazivanja i izražavanja specifičnih za antimodernizam fašističke umetnosti, umetnosti nacionalsocijalizma i socijalističkog realizma. Retrogarda paradoksalno, citira i ukazuje na avangardne utopijske ikonografije i njihovu istrošenost u modernističkom društvu. Zamisao retrogarde kao paradoksalnog suočenja 'izraza' i 'kôdova' totalitarnog i anarhističko-avangardnog izraza ima tri aspekta: (1) dolazak do ikonografske, semantičke, formalno-estetske i ideološke granice modernosti koji za posledicu ima povratak pozadinskim, prethodnim i za modernizam marginalnim ideologijama i estetikama, (2) stvaranje situacije za katarazu prikazivanjem i simulacijom traumatskih, cenzuriranih i zabranjenih mesta u modernističkoj kulturi, odnosno, u kulturama koje su potiskivale svoje 'istorijske traume' - bavljenje nacističkom kulturom i umetnošću nemačkog slikara Anselma Kifera, bavljenje simulacijama socijalističkog realizma ruskih slikara Komara i Melamida ili realizacija relativizacija estetskih i ideoloških granica između nacizma i real-socijalizma slovenačkog Neue Slowenische Kunst (slikarstvo, muzika, pzirošte, dizajn, manifesti), i (3) odbacivanje ideja i fantazama modernističkog pozitivnog/progresivnog projekta ukazivanjem na to da je svaka umetnost podložna političkoj manipulaciji, osim one koja govori jezikom te iste manipulacije, čime se retrogarda vidi kao simptom na kome se razotkriva i pokazuje konstelacija totalitarnih društvenih mehanizama (znaka-gospodara). Retrogarda

da paradoksalno suočava i time pravi raskol između desničarskih neokonzervativnih ideja povratka redu i levičarske subverzivne strategije šoka (katarze, simptoma).

Anahronističko slikarstvo (Karlo Marija Marini) ili anahronistički roman (Umberto Eko) jeste umetnost velike italijanske tradicije koja se ukazuje kao ishodište izrade rimejka, simulacije stilskih, ikonografskih i žanrovskih modela klasične umetnosti (od renesanse do klasicizma). Anahronizam karakteriše odustajanje od aktuelnosti i budućnosti povratkom na 'red stvari i ideja'. Slikarski anahronizam je na granici estetskog i intelektualnog kiča svojom doslovnim mimetičnošću koja simulira zanat, tematizacije i likovne kompozicije dovršenih slikarskih projekata. Književni anahronizam, posebno u slučaju Umberta Eka, pokazuje se kao inteligentna postteorijska rekonstrukcija (jezička igra) u kojoj se prelamaju svest semiologa, tematizacija popularne kulture (kriminalistički roman, triler) i forma klasične naracije koja je poduprta i narativnom scenografijom italijanske kulturne povesti. Retrogardu i anahronizam povezuje opsesivna opčinjenost stilskom dovršenošću, vraćanjem 'zupčanika istorije' unazad i antimodernizmom, a razdvaja ih stav prema političkom 'upisu'. Retrogarda radi sa jezičkim paradoksalnim raskolima ideologija, a anahronizam se upisuje u sam raskol 'ne videći ga' ili ga prekrivajući 'blebetanjem' o zadovoljstvu u slikanju i pisanju.

LITERATURA:

- Laibach proglas, *Nova revija* br. 13-14, Ljubljana, 1983.
- "Neue Slowenische Kunst", *Problemi* br. 6, Ljubljana, 1985.
- Lev Kreft "Avangarda i retrogarda" iz *Umetnost i progres*, Estetičko društvo Srbije, Beograd, 1988.
- Branka Stipančić "Anahronističko slikarstvo ili slikarstvo memorije", Maurizio Calvesi "Anahronizmi", Marisa Vescovo "Neumorna tkanja memorije / Šest slikara na Bijenalu u Veneciji 1984. godine", iz *Anahronisti ili slikari memorije*, Galerija SKC Beograd, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, 1984.
- Ješa Denegri "Anahronisti ili slikari memorije", *Republika* br. 10-12, Zagreb, 1985.

RIMEJK

Rimejk je umetničko delo nastalo na osnovu već postojećeg umetničkog dela, time što se realizuje kao: (1) nova verzija istog dela (više filmskih verzija jednog romana, ili više filmskih verzija jednog filma), (2) citiranjem, kolažiranjem i montažom, tj. umetanjem, elemenata postojećeg dela u novo umetničko delo (navođenje likova ili epizoda jednog romana ili filma u novom romanu ili filmu), (3) prikazivanjem postojećeg umetničkog dela u novom delu (prikazivanje Pikasovih ili Mondrijanovih slika u postmodernističkim umetničkim delima), odnosno, realizacijom novog umetničkog dela po ikonografskom i kompozicionom shematismu nekog postojećeg značajnog dela, specifičnog manira velikog umetnika ili umetničkog stila. Zamisao rimejka kao oblika formalnog, sematičkog ili žanrovskog uspostavljanja 'generičkog odnosa' između umetničkih dela uspostavljena je u holivudskom filmu. Rimejk je 'nova vezija' ekonomski uspešnog ili kulturnog filma. U francuskom novom talasu (Godar, Trifo) šezdesetih rimejk američkog holivudskog akcionog filma postaje poligon za umetnički eksperiment i dekonstrukciju metafizike akcionog filma. Osamdesetih godina zamisao rimejka postaje bitan element 'stvaranja kulture postmoderne': pokazuje se da moda, popularna kultura, film, muzika, slikarstvo, pozorište i književnost nisu originalne tvorevine već citati i kolažir-montaže tragova prošlih i postojećih oblika prikazivanja. Moda (oblačenje, dizajn, filmska, pozorišna ili scenografija spektakla) osamdesetih postaje rimejk mode pedesetih godina izvedene u retorički prenatraglašenju 'novoj' tehnologiji visokog dizajna i elektronske slike. Postmodernistički rimejk karakterišu (1) eksplicitno citiranje, kolažiranje i montaža elemenata originala, (2) prenatraglašavanje 'jakih' ili 'slabih' mesta polaznog dela, (3) retorički i parodijski obrti od tragičnog u komično i obratno, (4) realizacija rimejka kao reinterpretacije izvornog umetničkog dela, odnosno, ugrađivanje različitih interpretativnih gledišta u originalni tekst, kompoziciju ili strukturu polaznog dela, i (5) postmodernistički rimejk nije odavanje poštovanja

'originalu' već potrošačka (semantičko-aksiološka) upotreba, razmena i potrošnja umetničkih dela.

LITERATURA

- Hrvoje Turković *Razumijevanje filma - ogledi iz teorije filma*, GZH, Zagreb, 1988.
- Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis *New Vocabularies in Film Semiotics*, Routledge, New York, 1992.
- Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (pr) *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, New York, 1992.
- Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom - Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Routledge, New York, 1993.

RIZOM

Rizom je model prikazivanja sveta različit od modela drveta (istorijskog drveta, porodičnog stabla, uzročnog lanca događaja). Zamisao rizoma razvili su francuski filozof Žil Delez i psihoanalitičar Feliks Gatarik kao prolegomenu jedne alternativne metafizike. Njihov jezik je jezik metafora koje lome 'kartezijansku normalnost zapadne racionalnosti'. Zamisao rizoma je usmerena protiv nasilja sistemskog mišljenja. Rizom je antigenealogija. Rizom je geografska karta, dijagram, lavirint, uvek je u stvaranju, otvoren prostor. Rizom nije nikada odlivak, otisak po modelu, pojava dominantne vrednosti, prvenstva, kompetencija i legitimnost. Rizom isključuje centralizovani organ i vladu (rizom je antietatistički, on je molekularan). Rizom ne počinje i ne završava se, on je uvek sredina, između stvari i bića, on je intermeco. Delezova i Gatarikova zamisao rizoma nastaje iz kritičke, materijalističke i psihoanalitičke (postlakanovske, postoznačiteljske) rasprave kapitalističkog društva i njegove instrumentalne racionalnosti. Oduzimajući smisao (racionalnost) središta ili centra (političke, kulturne ili umetničke moći) oni grade prostor za Drugog. Drugi je član marginalnih grupa (polnih, političkih, nacionalnih, rasnih), ali i pripadnik vanevropskih kultura. Delez i Gatarik Zapadu često suprotstavljaju Istok kao metaforu Drugog. Oni dovode u sumnju pojam 'vanevropsko' razotkrivajući njegovu metacivilizacijsku hegemoniju. Oni antičku,

savremenu ili imaginarnu Kinu, na primer, vide kao pokretnu mapu.

Rizom sam po sebi ima veoma različite forme, od površinskog širenja koje se grana u svim smerovima do svojih zgusnutosti u lukovici i krompiru. Čak su i neke životinje rizomorfne kada žive u čoporima kao pacovi. Shema rizoma se uspostavlja kada pacovi klize jedni preko i ispod drugih. Jazbine su rizomorfne po svim svojim funkcijama: kao staništa, skladišta, kao prostori kretanja, izbegavanja i prekida.

Zamisao rizoma određuju aproksimativna svojstva: (1 i 2) princip veze i heterogenosti - bilo koja tačka na rizomu može i mora biti povezana sa bilo kojom drugom tačkom (ovo je veoma različito od drveta koje fiksira poziciju tačke, pa time i poredak), (3) princip višestrukosti - višestrukosti su rizomatične, one ne proizvode odnos sa subjektom (jednim) ili objektom, i (4) principa-značenjskog prekida - rizom može biti slomljen i smrskan u bilo kojoj tački, on se ponovo začinje prateći jednu ili drugu svoju liniju ili druge linije, nikad se na primer, ne možemo osloboditi mrava, jer oni formiraju živi rizom koji nikada ne prestaje da se rekonstituiše, čak i kada je gotovo potpuno uništen.

Rizom ne prestaje da povezuje semiotičke lance, organizacije moći i događaje u umetnosti, naukama i socijalnim borbama. Semiotički lanac je kao krompir koji okuplja veoma različita delovanja - lingvističko, ali i perceptivno, mimetičko, gestualno i kognitivno. Nema jezika po sebi, nema univerzalnosti jezika, već susreta dijalekata, narečja, šatrovačkih i specijalnih jezika. Ne postoji više nijedan govornik/slušalac ideal, stroga homogena lingvistička zajednica. U rizomatičnom svetu ne postoji trostruka deoba između polja realnosti (sveta), polja prikazivanja (knjige) i polja subjektivnosti (autora).

LITERATURA:

- Hans-Thies Lehmann "Rhizome en Machine", *De Appel* no. 3-4, Amsterdam, 1981.
- Nenad Mišćević "Tisuću i jedna ravan", *Dometi* br. 7, Rijeka, 1982.

- Gilles Deleuze, Felix Guattari *On the Line*, Semiotext(e), New York, 1983.
- Rada Iveković "Misao je putovanje", *Theoria* br. 1-2, Beograd, 1982.
- Gilles Deleuze, Felix Guattari "O liniji", *Mentalni prostor* br. 4, Beograd, 1987.
- Borislav Knežević "Postmodernizam i rizoma. Skica I.", *Quorum* br. 2-3, Zagreb, 1990.
- Žil Delez, Feliks Gatari *Kapitalizam i šizofrenija - Anti-Edip*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.

SIMULAKRUM

Po Žanu Bodrijaru, danas ne postoji sistem predmeta, već postoje sistemi predmeta-znakova. Kritika predmeta kao činjenice, supstance, realnosti i upotrebne vrednosti zasnovana je na: (1) 'fantazmatskoj logici' koju otkriva psihoanaliza, a koja upravlja identifikacijama, projekcijama, transcendencijama, moćima i seksualnošću na nivou predmeta i okruža, i (2) 'socijalnoj logici razlika' koja je izdvojena iz antropologije potrošnje/proizvodnje znakova, razlikovanja, statusa i prestiža. Po Bodrijaru iluzionizam scene i ogledala više ne egzistira, umesto njih postoji ekran i kompjuterska/video mreža. Današnje doba je doba 'meke' (soft) tehnologije: genetskog i mentalnog softvera (software). Simulacija nije više predstava neke teritorije, referencijalnog bića ili supstance. Teritorija ne prethodi mapi, već mapa teritoriji. Biološko biće ne prethodi subjektu, već hipotetički subjekt jezika prethodi biološkom biću. Realno se ne povlači pred imaginarnim, ono se povlači pred realnijim od realnog: pred hiperrealnim. Seksualnost se ne gubi u sublimaciji, represiji i moralu, ona se gubi u najseksualnijem od svakog seksa: u pornografiji. Politika 'nije izraz narodne volje, već je narodna volja proizvod (simulakrum) ideologije i medijskog rada političkih institucija. Simulacija se suprotstavlja reprezentaciji. Svaka reprezentacija polazi od principa korespondencije znaka i realnog, a simulacija od negacije znaka kao vrednosti, ukazujući na postmoderni znak kao 'ubistvo' svake reference. Dok tradicionalna mimetička (književna, likovna) predstava apsorbuje simulaciju tumačeći je kao 'lažnu' predstavi ili kopiju realnosti, postmoderna (digitalna ili elektronska, genetička) simulacija obuhvata celokupnu predstavu i njenu

referencu (ono što se prikazuje) pokazujući ih kao simulaciju simulacije (model modela).

LITERATURA:

- Jean Baudrillard *The Ectasy of Communication* iz *Postmodern Culture*, Pluto Press, London, 1983.
- Jean Baudrillard "Clone Story or the Artificial Child", *ZG i Art&Text*, New York, Summer 1984.
- Žan Bodrijar *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
- Žan Bodrijar *Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991.
- Gérard Raulet "Živimo li u desetljeću simulacije? Nove informacijske tehnologije i socijalna promjena" iz Peter Kemper (pr) *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993.

ŠEZDESETOSMA

Šezdesetosma (1968. godina) ukazala je na prvu krizu modernizma posle Drugog svetskog rata. Tada dolazi do: (1) erupcije studentskih pobuna i politizacije univerziteta, (2) stvaranja 'globalnog sela' i odbacivanja hegemonije američkog 'modela modernog društva' kao paradigme internacionalnog jezika umetnosti i kulture, (3) sinhronog prisustva pacifizma kao antiratnog aktivizma (protiv rata u Vijetnamu) i terorizma kao oblika nasilnog suprotstavljanja društvenim institucijama moći i instrumentalnoj racionalnosti birokratskog modernističkog društva, (4) eklektičkog i anarhističkog povezivanja istočnih i zapadnih alternativnih političkih, psihijatrijskih i duhovno-religioznih učenja, (5) vrhunca seksualne revolucije kao emancipacije tela, individue, porodice, grupe i društva, (6) eksperimentisanja sa drogama, (7) brisanja granica između popularne i visoke kulture, (8) ukazivanja na utopijski preobražaj društva kroz umetnost, i (9) radikalnih umetničkih eksperimenata, dematerijalizacije umetničkog objekta i ustanovljenja teorijskog unutarumetničkog razmišljanja o prirodi umetnosti. Šezdesetosma je bila moguća u politički i ekonomski stabilnim birokratizovanim društvima visokog modernizma ili u umerenim realsocijalističkim zemljama. Karakteriše je eho avangardističkih utopija o promeni sveta kroz estetizaciju života i anticipacija postmoderne epohe kroz suočenje sa granicama 'visokog modernizma' i traganjima za drugačijim (boljim) svetom. Šezdesetosma je nastala iz različitih intelektualnih pokreta koji su delovali tokom veka ili posle Drugog svetskog rata: novo doba, dolazak gurua sa Istoka, situacionizam, nova levica frankfurtske škole, maoistička kulturna revolucija, antipsihijatrija, pozni strukturalizam. Kraj 'šezdesetosmaške pobune'

označio je poraz utopijskog modernizma i kraj avangarde (poslednje avangarde). Posle 1968. nastupa vreme posle istorije.

Ranih sedamdesetih sledile su teorijske analize umetnosti i društva koje su na 'kraju utopija' i 'kraju avangardi' kritički dovršavale i zatvarale ideološke, konceptualne i estetičke probleme modernizma. Teorijska kritička teorija konceptualne umetnosti i poststrukturalista dovršila je ideju modernosti ukazujući na jezičke, logičke, konceptualne, ideološke, etičke, erotske i vrednosne granice progressa i time modernosti. Kraj umetnosti i kraj ideologije koji je 1968. proživljen kroz kolektivnu ekstazu, a zatim teorijski razrađen tokom sedamdesetih nije bio 'pravi kraj' istorije. To je fantazmatski kraj, inicijalni udar (udarna igla, inicijacija, prošiveni bod) koji je pokrenuo lavinu postmodernističkih jezičkih igara.

LITERATURA:

- Herbert Marcuse *Kraj utopije, Esej o oslobođenju*, Stvarnost, Zagreb. 1972.
- *Art-Language 1975-78*, Editions E. Fabre, Paris, 1978.
- Iskustva pokreta osporavanja, *Pitanja* br. 7-8, Zagreb, 1975.
- Lik Feri, Alen Reno "Tumačenje maja hiljadu devetsto šezdeset i osme", *Gradina* br. 5-6, Beograd, 1987.
- "Nova ljevica - studentski pokret - 1968 SAD", *Pitanja* br. 1-2, Zagreb, 1988.
- Elizabeth Sussman (pr) *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*, MIT Press and The Institute of Contemporary Arts, Cambridge and Boston, 1989.

TEKST

Tekst je pojam lingvistike i teorije književnosti. Tekst se može poklapati sa jednom rečju, rečenicom ili knjigom, ako reč, rečenica ili knjiga ostvaruju smisleni autonomni i zatvoreni strukturalni verbalni, sintaktički, semantički i tipografski poredak. Književni tekst je paradigmatički model za sve druge tekstove (filozofske, naučne, umetničke). Pojam teksta je izveden iz pojma pisma i zato je tekst drugostepena (meta)-struktura u odnosu na prirodni govor.

U avangardama i neoavangardama: (1) tekst se integriše u vizuelni umetnički rad (sliku, reklamu, fotografiju) naglašavanjem vizuelnih tipografskih aspekata teksta, (2) tekst se zasniva na 'novom pismu', tj. izmišljenom jeziku (zaumni kubofuturistički tekstovi, letristička nova pisma) ili fragmentima (slovnim zapisima, slogovima, sintagmama) prirodnog jezika i (3) književni tekst se redukuje na zapis strukture znakova ili znaka kroz održavanje ili destrukciju njegovih značenja (letrizam, konkretna i vizuelna poezija).

U strukturalističkoj teoriji tekst se definiše kao: (1) formalni lingvistički komunikacijski sistem (prirodni jezik, kibernetički sistemi, informacioni model), (2) semiotička vanlingvistička struktura znakova (semiotika pesme, slike, fotografije) i (3) semiološki označivački sistem i praksa proizvodnje, transformacije, razmene i potrošnje značenja u kulturi (semiologija religije, poezije, slikarstva, mode, ideologije, filozofije). Poznu strukturalističku teoriju teksta krajem šezdesetih karakteriše kritika strukturalizma kao naučne discipline i ukazivanje na mogućnosti dekonstrukcije egzaktnih analiza teksta: (1) uvođenjem ideoloških diskursa u neutralno semiološko pismo, (2) relativizacijom smisla onog okvira teksta' od Bartovog koncepta 'smrti au-

tora' i 'otvorenog teksta', preko kritike koncepta znaka kao završenog produkta (u spisima Deride i Kristeve), do prelaska praga književnosti prenošenjem mehanizama produktivnosti književnog teksta u teorijski tekst. U tom okviru nastaju poststrukturalističke koncepcije teksta (Bart, Derida, Solers, Kristeva) koje tekst redefinišu kao produktivnost, a to znači da tekstualno pismo pretpostavlja osujećenje deskriptivne orijentacije jezika i uvođenje postupka koji stvara 'diskurzivni prostor' za puni razmah njegovih generativnih sposobnosti. Jedna ista reč se u tekstu čuje kroz različite glasove i smeštena je na raskršću različitih kultura. Pojam teksta je pomeren ka intertekstualnosti: ka utvrđivanju značenja teksta kao međuodnosa različitih tekstova.

U konceptualnoj umetnosti krajem šezdesetih i tokom sedamdesetih zamisao teksta kao lingvističkog ili semiotičkog modela je primenjena: (1) na zamenu vizuelnog, prostornog ili vremenskog umetničkog dela govorom i pismom (vizuelni fenomen je zamenjen prezentacijom tekstualnog fenomena), i (2) na transformaciju vizuelnih u diskurzivne aspekte ukazivanjem na činjenicu da je svaki vizuelni fenomen moguće aproksimirati ili prikazati analognim jezičkim modelima teksta (na primer, sliku ili skulpturu jezičkom propozicijom).

Postmodernoj je svojstvena elaboracija konceptualističkog nasleđa (prihvatanje transformacije vizuelnog u tekst i tekstualnog u vizuelno) i razvijanje poststrukturalističkih koncepcija produktivnosti teksta do metafizike teksta. Postmodernistička metafizika teksta pokazuje da se svaki oblik produkcije značenja u kulturi može opisati u terminima lingvističkog, semiotičkog ili semiološkog teksta. Tekst se definiše kao opšti model produkcije i transformacije značenja u kulturi. Proizvodnja muzičkog, filmskog, ekonomskog, erotskog ili likovnog značenja dovodi se u isti nivo tekstualne i intertekstualne interpretacije, kao i proizvodnja značenja u književnosti, filozofiji ili ideologiji.

LITERATURA:

- O. Dikro, C. Todorov *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku* 2, Prosveta, Beograd, 1987.
- Filip Solers "Semantički stupnjevi jednog savremenog teksta", *Delo* br. 12, Beograd, 1969.
- Julija Kristeva "Problemi strukturiranja teksta", *Delo* br. 1, Beograd, 1971.
- Roland Barthes "Od djela do teksta (1971)", iz *M. Beker (pr) Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986.
- Kathe Linker "Representation and Sexuality", *Parachute* no. 32, 1983.
- Miško Šuvaković (pr) *Scene jezika - Uloga teksta u likovnim umetnostima - Fragmentarne istorije 1929-1990* (knjiga 1, 2), ULUS, 1989.

TEORIJSKE ŠKOLE POSTMODERNIZMA

Ukazivanje na antiteorijski karakter postmodernizma ne znači da se u postmodernističkim formacijama i taktikama teorija (teorijsko pisanje) odbacuje, već: (1) da se iznosi sumnja u mogućnost formulisanja celovite teorije i teorijskog totalizujućeg sistema, kakvi su na primer Kantov, Hegelov ili Marksov, (2) da se pokazuje da je teorijski tekst produkt pisanja (da je 'od' jezika), a ne 'od' mišljenja (racionalnosti, transcencije, duha), (3) da se radi sa prekidima i inverzijama metajezicke hijerarhije, da se dekonstruiše legitimnost subjekta metajezika (pokazuje se da ne postoji meta-jezik ili metatekst zakon). Lakanovska psihoanaliza je tezu kako nema metajezika uvela da bi pokazala da ne postoji privilegovani legitimni diskurs teorije i ideologije, odnosno, da u svaki govor i pismo prodire rad nesvesnog (njegov označiteljski poredak). Govoriti o postmodernističkoj teoriji znači govoriti o unutarteorijskom preispitivanju, raspravi i dekonstrukciji sistemskih karakterizacija 'teorijskog diskursa zapadne metafizike'. Ne govori se o velikim teorijskim sistemima (filozofijama, estetikama, poetikama, ideologijama), već se piše o 'fragmentarnim teorijama' za specifične, često i jednokratne, upotrebe. Postmodernistički teorijski diskurs ne može se svesti na jednu teorijsku disciplinu, na primer, na filozofiju ili teoriju književnosti. On postoji kroz tehničke (diskurzivne) intertekstualne

relacije teorijskih i proteorijskih diskursa. Tri su karakteristična tipa postmodernističkih teorijskih rasprava: (1) kritika i dekonstrukcija modernizma i metafizičke tradicije, (2) zasnivanje i ekspliciranje postmodernističke teorije, kulture, atmosfere sveta umetnosti na kraju XX veka, i (3) primena postmodernističkih shema, klišeja, interpretativnih modela na rasprave tradicionalnih pitanja kulture, antropologije, književnosti, seksualnosti i religije (na primer, žensko pismo u viktorijanskom dobu, strategije zavodenja kod Molijerovog Don Žuana, nasilje u Dikensovoj prozi, komparativne studije srednjovekovne kulture).

Predložene tipologije teorija postmodernizma pružaju tehničke (indeksne) orijentire za dalje čitanje, one ne pružaju 'globalnu sistematiku teorija postmoderne'.

PRVA TIPOLOGIJA. Razlikuju se teorije postmodernizma koje su obavile kritiku modernizma i izvele postmodernistički prevrat: (1) francuski i internacionalni poststrukturalizmi, (2) srednjoevropski neoromantizam i neokonzervativizam podržan rekonstrukcijom romantičarskih, ekspresionističkih i psihoanalitičkih diskursa, i (3) raznorodni nekonzistentni narativni, autobiografski i kritičko-teorijski spisi umetnika, kritičara i teoretičara koji su problematizovali granice modernosti, prirodu jezika umetnosti, status subjekta umetnosti, odnosno, pitanja moći institucija sveta umetnosti i kulture. Poststrukturalizam se ukazuje kao složena mreža različitih postmodernističkih teoretizacija: (1) bartovsko pozno kvaziteorijsko pismo, (2) deridijanska dekonstrukcija sa svojim mnogobrojnim grananjima u SAD, na primer, predstavnici jelske škole su razvijali dekonstrukciju kao teoriju književnosti i književne kritike, (3) lakanovska teorijska psihoanaliza i njene primene u kritici totalitarnih sistema, feminizmu, književnosti, filmu i likovnim umetnostima, (4) kritički poststrukturalizam zasnovan na psihoanalitičkim i uzročnim analizama društva i kulture od Bodrijara i njegovog simulacionizma do teorije rizoma Žila Deleza i Feliksa Gatarija. Ranoj teoriji postmodernizma je svojstveno nepoštovanje discipli-

narnih/paradigmatskih granica (nauke, filozofije i umetnosti). Teorijski tekst je tek jedan tren (zapis) u transformaciji i premeštanju teksta iz sveta u svet. U odnosu na poznomodernističke teorije kulture postmodernistički tekst karakteriše retoričko bogatstvo, estetizacija/teatralizacija diskursa i prisutnost više nekonzistentnih glasova. Razlike unutar orijentacija mogu biti drastične. Autori koji slede bartovsku liniju rekonstruišu pismo eseja gradeći ga kao baroknu naraciju čiji je glavni junak 'sam jezik pisma'. Dekonstrukcionisti rade na kritici filozofskog i stilskeg realizma i esencijalizma ukazujući na relativnosti i ne-celovitosti paradigmi zapadne metafizike. Dok Deridina dekonstrukcija metafizike ostaje teorija građanskog demokratskog društva, Delezovi i Gatarijevi spisi su usmereni ka subverziji kapitalističkog jezičkog i psihološkog poretka. Lakanovci razvijaju materijalističku (označiteljsku) metafiziku nesvesnog, želje, seksualnosti, jezika i ideologije koja suočava kartezijanski racionalizam, Marksov materijalizam, Frojdov naučni pozitivizam i šamanističku dimenziju 'delujućeg' govora psihoanalitičara. Bodrijar apokaliptičkom teorijom simulakruma uništava (gotovo kao nuklearna elektrana što uništava svet oko sebe) sva uporišta modernističke racionalnosti ogoljujući skelet kapitalističkog društva i gradeći mu veličanstvenu apologiju. Nasuprot Bodrijaru, Liotarov pionirski postmodernizam integriše 'realnost prevratničkog jezika umetnosti' i poststrukturalizam ostavljajući mostove između modernog i postmodernog. Napomena: pioniri 'postmodernističke teorije' (Bart, Lakan, Derida, Bodrijar) ne govore o sebi kao o postmodernistima, o sebi kao o postmodernistima govore njihovi učenici, sledbenici, nastavljajući i saputnici. Status postmoderniste je uvek paradoks. Postmoderna nije ontološki zasnovan pojam, već tehničko sredstvo indeksiranja i uspostavljanja razlika između teorijskih diskursa kraja veka.

DRUGA TIPOLOGIJA. Razlikuju se teorije koje su 'primenjeni postmodernizmi': (1) teorija filma, (2) teorija slikarstva, (3) teorija književnosti, koja je raskrsnica, prag i čvorište svih drugih postmodernističkih

teorija, (4) teorija kulture, (5) teorija kritike totalitarnih sistema i ideologije, (6) teorija subjekta, (7) teorija subjektivnosti, (8) postmodernistička filozofija i estetika. Primenjene postmodernističke teorije u okviru specifičnih 'dijalekata' posebnih disciplina grade obrte od modernosti ka 'mekom pismu', 'pluralizmu diskursa', 'raspadu metajezikskih hijerarhija' i iznad svega ka tekstualnoj interpretaciji i tekstualnoj simulaciji van-tekstualnih fenomena kulture. Filozofija i estetika svojim postmodernističkim obrtom su i dekonstrukcija 'stare filozofije' i cehovski pokušaj filozofije da sačuva svoju meta-legitimnost (koja se rasipa). Ne postoje postmodernistička filozofija ili estetika, već postoje: (1) filozofsko i estetičko bavljenje postmodernom, i (2) postmodernističko prekoračenje filozofskog i estetičkog u teorijsko, parateorijsko ili antiteorijsko. Postmoderna teorija pronalazi, proizvodi i nudi prekid i rascep u telu jezika 'teorije': ona je i teorija i slika teorije - lice i naličje teorijskog pisma.

TREĆA TIPOLOGIJA. Razlikovanje postmodernističkih reinterpretacija i reformi tradicionalnih filozofskih škola: (1) postmodernistička hermeneutika se zasniva na dekonstruktivnoj relativizaciji, theatralizaciji i estetizaciji nemačke filozofije koja negujući svest o interpretativnim dimenzijama tradicije gradi novu skeptičku filozofiju (Peter Sloterdajk, Volfgang Velš), (2) postmarksizam je pokušaj reaktualizacije kritičkih socioloških analiza društvenih mehanizama produkcije vrednosti i značenja (od Deleza i Gatarija i Bodrijara do postfrankfurtovaca, na primer, Martin Džej), (3) postpragmatizam je antiesencijalističko čitanje i kritika pragmatizma, pozitivizma i analitičke filozofije jezika sa stanovišta relativističkih, pragmatičkih i evropskih spekulativnih filozofija (Richard Rorti), (4) postanalistička filozofija ima dva suprotstavljena suparnička trenda (a) radikalni (antipostmodernistički) filozofski realizam i esencijalizam (Džeri Fodor, Fred Drecke, Nenad Mišćević i Matjaž Potrč) i (b) autokritički analitički relativizam koji teži opreznom povezivanju analitičke estetike i poststrukturalističkih strategija (Džozef Margolis, Artur Danto), itd.

LITERATURA:

- Josué V. Harari (pr.) *Textual Strategies - Perspectives in post-structuralist criticism*, Methuen, London, 1980.
- David Carroll *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, Methuen, New York, 1987.
- John Rajchman, Cornel West (pr.) *Post-analytic Philosophy*, Columbia University Press, New York, 1986.
- Thomas Kavanagh *The Limits of Theory*, Stanford University Press, 1989.
- Peter Brunette, David Wills *Screen/Play: Derrida and Film Theory*, Princeton University Press, 1989.
- Reed W. Dasenbrock (pr.) *Redrawing the Lines: Analytic Philosophy, Deconstruction and Literary Theory*, University of Minnesota Press, 1989.
- Vincent Descombes *Modern French Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- Richard E. Palmer "Postmodernost i hermeneutika" i Berel Lang "Postmodernizam u filozofiji: nostalgija za budućnošću, očekivanje prošlosti" iz "Postmoderna aura I", *Delo* br. 1-2-3, Beograd, 1989.
- Aleš Erjavec "Filozofija kritičke teorije i postmodernizam" iz "Postmoderna aura II", *Delo* br. 4-5, Beograd, 1989.
- Žil Delez, Feliks Gatari *Kapitalizam i šizofrenija - Anti-Edip*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.
- Peter Sloterdijk *Mislilac na pozornici*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990.
- Jonathan Culler *O dekonstrukciji - Teorija i kritika poslije strukturalizma*, Globus, Zagreb, 1991.
- Samuel Weber *Return to Freud - Jacques Lacan's Dislocation of Psychoanalysis*, Cambridge University Press, New York, 1992.
- Ričard Rorti *Konsekvence pragmatizma*, Nolit, Beograd, 1992.
- Peter Kemper (pr) *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993.
- Gilles Deleuze i Félix Guattari "Što je filozofija?" i Jacques Derrida "O pravu na filozofiju", *Treći program hrvatskog radija* br. 40, Zagreb, 1993.

U

UMETNOST I NOMADSKA KULTURA
POSTMODERNE

U evropskoj i američkoj umetnosti od druge polovine XIX veka postoji tendencija 'nomadizma': kretanja kroz druge kulture i traženje novog egzotičnog izvora umetničkog stvaranja. Romantizam i, kasnije, viktorijanska umetnost su kolonijalne umetnosti koje 'evropsku viziju civilizacije' nameću Drugom obnavljajući svoju vitalnost kroz podređivanje Drugog. Od simbolizma ka avangardama naslućuje se fantazam bekstva u nepoznato (Rembo, Segalen, Klodel, Sen-Džon Pers, Gogen). Francuski (pre i posle Prvog svetskog rata) i američki (posle Drugog svetskog rata) kulturni imperijalizam modele 'zapadne modernosti' postavljaju za makroparadigme globalne svetske kulture. U visokom modernizmu svaka druga kultura u odnosu na internacionalnu postaje regionalni, etnografski i marginalni uzorak neuklopljenog 'zaostalog' sveta. Pokreti mladih krajem šezdesetih utopijski i idealistički teže brisanju 'raskola' između Istoka i Zapada, stvarajući 'globalno selo zajedništva i harmonije' naspram 'internacionalnih jezika dominirajuće hegemonije kulture i umetnosti'. Rana postmoderna (transavangarda, neoekspresionizam) početkom osamdesetih najavljuje povratak regionalizmu 'mediteranskom podneblju značenjski zasićene kulture' ili 'severnjačkom romantičarskom autodestruktivnom individualnom izrazu'. To je bio trenutni otpor visokom modernizmu. Ubrzo su postmodernizmi bili redefinisani u nomadske (transnacionalne) umetničke prakse koje sinhrono prolaze kroz: (1) različite medije relativizirajući granice umetničkih disciplina i (2) kroz simboličke semantizacije raznorodnih i nespojivih kultura pretvarajući 'svet' u arhiv koji pruža fragmente za citiranje, premeštanje

i suočavanje raskola. Nomadska kultura postmodernizma je u metaforičnom smislu 'ekstatična šizofrena kultura' pošto nudi nekontrolisanu potrošnju fragmentarnih i od konteksta otrgnutih semantičkih i semiotičkih civilizacijskih produkata. Ona 'medijskom elektronskom slikom ekrana' svaku planetarnu tačku čini dostupnom (centralnom, centriranom), ali u isto vreme i regionalnom (lokalnom, specifičnom, egzotičnom, decentriranom). Umetnik je 'turista' (putnik, transformer, figura poze) koji na površini svoje kože i gesta otkriva tragove kultura kroz koje prolazi.

LITERATURA:

- Gilles Deleuze, Felix Guattari "Estetski model: nomadska umjetnost" iz "Glatko i prugasto" i Nenad Mišćević "Tisuću i jedna ravan", *Dometi* br. 7, Rijeka, 1982.
- Mirko Radojičić "Crte i tačke - za studiju o prisustvu kultura Istoka u delima francuskih stvaralaca, od Klodela do Barta", *Mentalni prostor* br. 4, Beograd, 1987.
- Kenneth Frampton "Ka kritičkom regionalizmu - šest priloga arhitekturi otpora" iz Željko Ivanjek (pr) "Peto razdoblje - zbirka tekstova", *Quorum* br. 5, Zagreb, 1987.
- Ješa Denegri "Transnacionalnost savremene umetnosti" iz "Teme i ideje 45. bijenala - Venecija 1993", *Košava* br. 11, Vršac, 1993.

Z

ZADOVOLJSTVO U TEKSTU I ZADOVOLJSTVO U SLIKANJU

Zamisao 'zadovoljstva u tekstu' uveo je Rolan Bart da bi ukazao na 'svet od jezika' čije brujanje osluškuje, podražava i prikazuje kroz poližanrovske tekstualne forme. Zamisao 'zadovoljstva u tekstu' je iskorak iz pronaučne strukturalističke semiotičke i semiološke rasprave o prirodi književnog teksta i teksta kulture u poststrukturalistički produktivni tekst koji daje pravo glasa kako racionalnosti tako i subjektivnoj erotici pisma. Strukturalistički tekst autora ostavlja u povlašćenom položaju 'objektivnog naučnika' koji je izvan njega. Poststrukturalistički tekst ukida privilegije pisca i čitaoca suočavajući ih sa radom želje, subjektivnosti i zadovoljstva: "Tekst koji pišete mora da mi da dokaza da me želi."

Tekst ne objašnjava i ne interpretira, već zavodi. Zadovoljstvo, zavodenje i erotizam pisanja prikazuju tekst kao privid (alegoriju) tela.

Slikarstvo francuskih strukturalističkih i poststrukturalističkih slikara i teoretičara Marka Devada i Luja Kana otkriva u potezu, gestu i tragu boje rad želje i zadovoljstvo u slikanju. Slika postaje alegorija 'erotskog tela' koje pod slikarevim dodirima postaje vlažno 'od' boje (termini imaju psihoanalitičku 'seksualnu' konotaciju). Devad zapisuje: "Slikarstvo odražava upravo taj gest uranjanja i bujanja boje i u boji, ono je neprestana invencija čiji je užitek vezan za iznenađenje, koje je naslada vezana za novost". Slikari transavangarde, anahronizma i neoekspresionizma razvijaju 'zadovoljstvo u slikanju' razumevajući ga kao povratak čulnosti (povlašćenosti slikara) naspram minimalističke i konceptualističke intelektualne i ezoterične jezičke igre oko umetnosti.

LITERATURA:

- Rolan Bart *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975.
- "Era postmodernizma - umetnost osamdesetih", *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983.
- Marc Devade iz *Francusko slikarstvo 1960-1985*, MSU, 1985.
- Marc Devade "Slikarstvo ... izbluže", *Mentalni prostor* br. 4, Beograd, 1987.

ZEMLJA

Tri su karakteristična umetnička pristupa zemlji: (1) zemlja je materijal intervencije umetnika (earth works = radovi od zemlje), (2) zemlja je tlo na kome se postavlja umetnički rad i konstitutivni je element horizontalnog prostiranja instalacije ili ambijentalnog rada (land art = radovi na tlu i horizontalna plastika) i (3) Zemlja (Gea, planeta) jeste ekološki globalni prostor u kome umetnik interveniše i ukazuje na njenu ugroženost u savremenom društvu (ekološka umetnost).

Erath works su dela procesualne umetnosti nastala krajem šezdesetih godina u kojima se materijali sakupljeni na površini zemlje (humus, otpaci) ili izvađeni iz dubine zemlje (minerali, rude) koriste kao elementi umetničkog rada. Valter de Maria je galerijske prostore ispunjavao zemljom ili kamenom. Robert Smitson je izlagao rude i minerale ukazujući na uslove njihovog premeštanja iz prirode u galerijski prostor. Land art je umetnost prostorne intervencije u prirodnom ambijentu. Radovi land arta nastaju preobražajem površine tla u neočekivanu prostornu (spiralna, krug, prava linija, negativ-pozitiv) konfiguraciju koja postaje deo pejzaža i radom prirode (kiša, vetar, sneg, klima-oseka) vremenom nestaje. U okviru land arta su delovali Robert Smitson, Majkl Heizer, Denis Openhajn, Valter de Marija, Ričard Long, Hamiš Fulton, grupa OHO grupa Kôd. Horizontalna plastika je pozni stupanj evolucije land arta razvijan tokom sedamdesetih godina. Horizontalnu plastiku karakteriše napuštanje skulptorskog vertikalnog (totemskog) modusa i razvijanje horizontalnih po tlu postavljenih

konfiguracija koje su metafore arhitekture ili arheoloških iskopina. Robert Moris je realizovao kružnu zemljanu građevinu u obliku 'amfiteatra' nazvanu Opservatorija koja služi za posmatranje sunčevog solsticija. Alis Ajkok je konstruisala staništa i mašine-građevine identifikujući svoje umetničke evolucije sa rekonstrukcijom istorije Zapada od preistorijskih zemunica preko srednjovekovnih kosmogonijskih mehanizama (planetarijumi, časovnici) do savremenih urbanih industrijskih modela. Ekološka umetnost je umetnost sa ideološkim predznakama: (1) levičarskog kritičkog aktivizma usmerenog protiv ekološkog zagađenja i 'beskrupuloznosti' poznog postindustrijskog potrošačkog društva, i (2) mističkog obraćanja prirodi i njenim arhetipskim (duhovnim) snagama i bićima. U domenu ekološkog rada i horizontalne plastike značajan je rad skulptora Marka Pogačnika. On je razvio postupke 'lečenje zemlje': (1) intuitivnim i radioe-stezijskim izučavanjem ekološki ugroženog prostora, i (2) postavljanjem kamenih skulptura sa simboličkim (kosmogrami) i energetske (kineziogrami) znacima. Cilj lečenja zemlje je uspostavljanje energetske i duhovne ravnoteže između pejzaža (prirodnih i kosmičkih snaga) i ljudskog sveta (civilizacije, urbanih celina).

LITERATURA:

- Nancy Holt (pr.) *The Writings of Robert Smithson - Essays with illustrations*, New York University Press, 1979.
- Biljana Tomić i Miško Šuvaković (pr.) *Informacije: minimal art & post-minimal art*, SKC, Beograd, 1980.
- Lucy R. Lippard *Overlay - Contemporary Art And art of Prehistory*, Pantheon Books, New York, 1983.
- Allen Sonfist *Art in the Land - A critical anthology of environmental art*, E.P. Dutton, New York, 1983.
- John Beardsley *Earthworks and Beyond*, Abbeville, New York, 1984.
- Marko Pogačnik "Prostor, radiestezijska, umetnost", *Mentalni prostor* br. 4, Beograd, 1987.
- Marko Pogačnik *Die Erde Heilen - Das Modell Turnich*, Eugen Diederichs Verlag, 1989.

ZNAČENJE I SMISAO UMETNIČKOG RADA

Značenje umetničkog rada je 'ono' što umetnički rad pokazuje i prikazuje.

Referentno značenje umetničkog rada je predmet, biće, situacija ili događaj koji umetnički rad prikazuje. Kada se proza američkog pisaca Rejmonda Karvera i Tobija Vulfa naziva 'prljavim realizmom', tada se ukazuje da je 'narrativni poredak teksta', tj. njegova označivačka struktura određena spoljašnjom referencom. Referencijalno značenje (realizam prikazivanja) ne određuje diskurzivni iluzionizam i podudarnost objekta koji se prikazuje i objekta konstruisanog u diskursu prikazivanja, već upravo uspo-stavljanje prećutnih pravila i podrazumevanja korespondencije u tekstu ili podtekstu teksta. Karverov ili Vulfov realizam se izvodi iz stilske nužnosti pisanja jednog određenog tipa rečenice. Njihovo pisanje ne 'odražava' referencijalni egzistencijalni sadržaj samo putem tematike (sumorna svakodnevnica malih ljudi), nego neposredno, u organizaciji same označivačke ekonomije koja uspostavlja referentne korespondencije čiji je sekundarni učinak i tematika.

Kontekstualno značenje umetničkog rada je određeno okvirom, paradigmom ili svetom umetnosti u kome je umetnički rad nastao, koji prikazuje, pokazuje i zastupa u svojoj recepciji. Konceptualni umetnik Džozef Košut je ukazivao da je umetnički rad (uvećani tekst izložen na zidu galerije ili reklamnom panou na ulici) moguće graditi od kontekstualnih fragmenata koji premeštanjem iz teorijskog kontekst u izlagački umetnički kontekst stvaraju nova ili barem drugačija značenja, odnosno, nose u sebi tragove istorije transformacija značenja.

Konkretno ili formalno značenje umetničkog rada je sama pojavnost, struktura i izgled umetničkog rada. Značenja, na primer, strukturalnog filma od Dišanovog *Anemic Cinema* (1926) do kaliforniskog apstraktnog filma Džejsma Vitnija ili Hari Smita izvode se iz izgleda i pojavnosti vizuelnog svetlosnog efekta (odnosa boja, svetlosti, površina, izvođenja oblika iz oblika, itd).

Autorefleksivno značenje umetničkog rada je proces nastanka umetničkog rada koji se može rekonstruisati iz njegove fenomenalne, sintaktičke i semantičke strukture. Teoretičar književnosti Cvetan Todorov je napisao: "Umetnost dvadesetog veka otkrila je to svagdašnje svojstvo umetnosti: delo priča o sopstvenom stvaranju. Ono što jedno platno iznosi, to je kako je izrađeno; tekst, kako je napisan."

Umetnički rad najčešće nema samo jedno značenje već je semantička struktura ili hijerarhija različitih značenja. Referentno, kontekstualno, formalno-konkretno i autorefleksivno značenje otkrivaju se u svakom delu, a ekonomija njihovih međudodnosa otkriva 'značenjsku strukturu umetničkog dela' i time govori o njegovom smislu.

Smisao umetničkog dela je razlog postojanja umetničkog dela kao značenjski vrednog produkta za subjekt, umetnost, kulturu i društvo. Četiri su karakteristična modela smisla: (1) klasični humanistički model smisla je logocentrična koncepcija po kojoj umetničko delo ispunjava svoj smisao time što prikazuje i ukazuje na našto izvan dela (svog tvorca, boga, um, emociju, viziju, realnost sveta), (2) modernistički model smisla 'transcendentalnu logocentričnu humanističku viziju smisla' redukuje na pragmatičnu (praktičnu) dimenziju, tj. smisao umetničkog dela je prosvetiteljsko pedagoška funkcija, funkcija ideološke propagande, tržišna funkcija preobrata kreativnosti u novčanu vrednost, funkcija čiste estetske kontemplacije pojavnosti i ispunjenja umetničkog dela kao izraza i traga ljudskog egzistencijalnog čina, itd, (3) za avangarde i neoavangarde je karakteristična tendencija kritike i destrukcije 'humanističke koncepcije smisla' i njenih modernističkih pragmatičnih konsekvenci, zapravo, avangarda u estetskom i epistemološkom skepticizmu i nihilizmu prepoznaje svoj razlog problematizovanja 'društvenog bivstva umetnosti' i (4) za postmoderne je svojstveno prihvatanje i priznavanje prava legitimnosti različitim koncepcijama smisla čime se logocentrični jaki i centrični temelj humanističkog pogleda na svet pokazuje tek kao jedan od značenjskih produkata (jezičkih po-

tencijala umetničkog dela), drugim rečima, postmoderna smisao umetničkog dela vidi u njegovom višeznačnom i pluralnom jezičkom mehanizmu koji nije kontrolisan jakim subjektom ili transcendentnim umom već samom označiteljskom prirodom jezika (poludeli označitelj) koja upravlja subjektom, intersubjektivnim i društvenim relacijama proizvodnje i razmene značenja.

LITERATURA:

- Nelson Goodman *Languages of Art*, Hackett Publishing Co, 1969.
- Mladen Dolar, D. Levski, Jure Mikuž, Rastko Močnik i Slavoj Žižek "Umetnost, društvo / tekst", *Polja* br. 230, Novi Sad, 1978.
- Joseph Kosuth *The Making of Meaning. Selected Writings and Documentation of Investigations on Art Since 1965*, Staatgalerie Stuttgart, 1982.
- Charles Harrison, Fred Orton *Modernism * Criticism * Realism*, Harper & Row, London, 1984.
- Dikro Oswald, Todorov Cvetan *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku*, Prosveta, Beograd, 1987.
- Michael Devitt, Kim Sterelny *Language and Reality*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1987.
- Linda Hutcheon *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London, 1989.

Ž

ŽANR I POLIŽANROVSKO

'Žanr' (rod, vrsta) označava pojedine vrste umetnosti (slikarstva, skulpture, filma, poezije, romana) s obzirom na tematiku: pejzažno slikarstvo, portretna skulptura, kriminalistički film, porodični roman, itd. Tendencije dekonstrukcije, relativizacije i prekoračenja žanra u umetničkim strategijama postmodernizma obrazuju poližanrovske modele. Poližanrovske modele određuje: (1) parodijsko i apsurdno oduzimanje motivacije žanru i pomeranje žanrovskog označivačkog postupka (iščašeni žanr), (2) prenošenje žanrovskog modela jedne umetničke discipline u drugu umetničku disciplinu, (3) uvođenje različitih žanrovskih karakteristika u osnovnu i polaznu žanrovsku shemu, i (4) sinhrono uspostavljanje odnosa prema žanru kao prvostepenom materijalu (umetnik je u konkretnom žanru) i kao metagovoru o žanru¹ (umetnik izlazi iz žanra i tretira žanr kao jezik nižeg reda). Novi holivudski film na prelazu šezdesetih u sedamdesete (*Goli u sedlu*, *Svi smo lopovi*, *Američki grafiti*) karakteriše 'žanr putovanja', pri čemu se putovanju oduzima smisao, radnja filma postaje sam mehanizam putovanja (odsutnost cilja). Junak je parodirani vitez lutalica ili usamljeni jahač vesterna u vremenu bez horizonta. Dajana Arbus upotrebljava žanr foto-portreta (američkog nudiste, blizanaca, nakaza, prosečnih malograđana) da bi prikazala nešto izvan žanra 'opsesiju ružnim, degenerisanim, kičastim', zapravo u odsutnosti motivacije za žanr portreta ona portretom razvija pripovest o sopstvenom 'gađenju nad svetom' koje će rezultirati samoubistvom. Piter Grinavej u filmu *Crtačev ugovor* (1982) slikarski tipično engleski žanr 'portreta u pejzažu' postavlja za osnovni motiv filma koji postoje alegorija bujne dekadencije kraja veka. Crtač i crtež u

filmu su referenca preobražaja sedamnaestovekovne pripovesti koja postoji radi crtačevog pogleda koji preuzima legitimnost gledaočevog pogleda. Linčova serija *Tvin Piks* ili igrani film *Posljednjih sedam dana Lore Palmer* su pastiš i brikolaž različitih žanrova: sapunske opere, kriminalističkog filma, horora, fantastike i autorskog filmskog izraza koji pomera svaki od citiranih ili simuliranih žanrovskih motiva iz njihove tipične uzgobljenosti u ekscentrični psihodelični događaj ili diskurs filma. Prodiranje u 'žanrovski okvir' kao u prvostepeni jezik i istupanje iz žanra da bi se o njemu govorilo (govoriti o žanru znači desakralizovati ga, dekonstruisati ga, teoretisati ga) svojstveno je za meta-prozu (Džon Bart), ali i za ekscentrične zahvate Horhea Luisa Borhesa (*Pjer Menard, Autor Kihota*) ili preobražaje pornografskog diskursa u esej i diskursa eseja u pornografsku atmosferu Ketii Aker (*Ruski konstruktivizam*) ili Dejvid Selijeve slike koje grade svoju vizuelnost kao metajezik u rasipanju (jednom svojom polovinom nastaju kao apstraktne slike, a drugom kao ilustracije 'pin-up devojaka' ili medicinskog udžbenika ili gradskog prizora).

LITERATURA:

- Heather Dubrow *Genre*, Routledge, London, 1982.
- Waldemar Januszczak "The Draughtsman's Contract", *Studio International* vol. 196 no. 999, London, 1983.
- "Avtor Žanr Gledalec", *Ekran* br. 9-10, Ljubljana, 1985.
- Jürgen Fohrmann "Remarks Towards A theory of Literary Genres", *Poetics* vol. 17 no. 3, 1988.

IMENA AUTORA

A

Abramović Marina
 Ajgner, Leri (Eigner, Larry)
 Ajkok, Alis (Aycok, Alice)
 Aker, Ketii (Acker, Kathy)
 Albahari, David
 Altise, Luj (Althusser, Louis)
 Anderson Lori, (Anderson, Laurie)
 Apel, Karel (Appel, Karel)
 Arbus, Dajana (Arbus, Diane)
 Aristotel
 Art&Language (Umetnost & jezik)
 Arto, Antonen (Artaud, Antonin)

B

Barba, Eudenio (Barba, Eugenio)
 Bart, Rolan (Barthes, Roland)
 Bart, Džon (Barth, John)
 Bauš, Pina (Bausch, Pina)
 Beket, Samjuel (Beckett, Samuel)
 Belić, Zoran
 Beri, Robert (Barry, Robert)
 Bernstin, Čarls (Bernstein, Charles)
 Biti, Vladimir
 Bodrijar, Žan (Baudrillard, Jean)
 Bogdanović, Slavko
 Bojs, Jozef (Beuys, Joseph)
 Boltanski, Kristijan (Boltanky, Christian)
 Bonačić, Vladimir
 Borhes, Horhe Luis (Borges, Jorge Luis)
 Bosch + Bosch
 Bovari, Ema (Bovary, Emma)
 Brankuzi, Konstantin (Brancusi, Constantin)
 Braun, Triša (Brown, Trisha)
 Breton, Andre (Breton, André)
 Brosar, Nikol (Brossard, Nicole)
 Bruk, Piter (Brook, Peter)

Brus, Ginter (Brus, Gunter)
Burgin, Viktor (Burgin, Victor)

C

Crnjanski, Miloš

Č

Čelant, Đermano (Celant, Germano)
Čosić, Bora

Č

Čajlds, Lusinda (Childs, Lucinda)
Čikago, Džudi (Chicago, Judy)

D

Damnjanović, Milan
Danto, Artur (Danto, Arthur)
De Palma, Brajan (De Palma, Brian)
Dejvidson, Majkl (Davidson, Michael)
Dejvis, Alen (Davies, Alan)
Delez, Žil (Deleuze, Gilles)
Delimar, Vlasta
Derida, Žak (Derrida, Jacques)
Devad, Mark (Devade, Marc)
Dikens, Čarls (Dickens, Charles)
Diki, Džodž (Dickie, George)
Din, Džems (Dean, James)
Din, Lora (Dean, Laura)
Diogen
Diras, Margaret (Duras, Marguerite)
Dišan, Marsel (Duchamp, Marcel)
Doktorov, Edgar Lorens (Doctorow, Edgar Laurence)
Don Žuan (Don Juan)
Dostojevski, Fjodor Mihajlovič
Dragomoščenko, Arkadij
Drajer, Karl (Carl Dreyer)
Drašković, Milomir
Drecke, Fred (Dretske, Fred)

Đ

Đakono, Mario (Diacono, Mario)
Đurić, Dubravka

DŽ

Džad, Donald (Judd, Donald)
Džadson (Judson)
Džej, Martin (Jay, Martin)

Džejmson Frederik (Jameson, Fredrik)
Dženks, Čarls (Jencks, Charles)
Džerman, Derek (Jarman, Derek)
Džojls, Džejms (Joyce, James)
Džonas Džoan (Jonas, Joan)
Džons, Džasper (Johns, Jasper)
Džonson, Filip (Johnson, Philip)
Džoplin, Dženis (Joplin, Janis)

E

Ebiš Volter (Abish, Walter)
Ejzenštejn, Sergej
Eko, Umberto (Eco, Umberto)
Eliot, T. S. (Eliot, T. S.)
Elis, Bret Iston (Ellis, Bret Easton)
Endrjus, Brus (Andrews, Bruce)
Entin, Dejvid (Antin, David)

F

Fabre, Jan (Fabre Jan)
Fajerabend, Pol (Feyerabend, Paul)
Fasbinder, Rajner Verner (Fassbinder, Rainer Werner)
Federmen, Rejmond (Federman, Raymond)
Felman, Šošana (Felman, Shoshana)
Flevin, Den (Flavin, Dan)
Flober, Gistav (Flaubert, Gustave)
Fodor, Džeri (Fodor, Jerry)
Foks Teri (Fox, Terry)
Forti, Simona (Forti, Simone)
Fouls, Džon (Fowles, John)
Frojd, Sigmund (Freud, Sigmund)
Fuko, Mišel (Foucault, Michel)
Fulton, Hamiš (Fulton, Hamish)

G

Gajster Plamen, Istok (Geister Plamen, Izstok)
Garnije, Pijer (Garnier, Pierre)
Gatari, Feliks (Guattari, Félix)
Gete, Johan Volfgang (Goethe, Johann Wolfgang)
Gibson, Vilijam (Gibson, William)
Gilbert i Džordž (Gilbert & George)
Glas, Filip (Glass, Philip)
Godar, Žan-Lik (Goudard, Jean-Luc)
Gogen, Pol (Gauguin, Paul)
Gream, Den (Graham, Dan)
Gream, Marta (Graham, Martha)
Grifit, D. V. (Griffith, D. W.)

Grimberg, Klement (Greemberg, Clement)
 Grimavej, Piter (Greenaway, Peter)
 Grotowski, Jezi (Grotowski, Jerzy)
 Grupa
 Grupa ()
 Grupa Gutai
 Gudman, Nelson (Goodman, Nelson)

II

Habermas, Jirgen (Habermas, Jurgen)
 Hadžinien, Lin (Hejinian, Lyn)
 Hajdeger, Martin (Heidegger, Martin)
 Harison, Čarls (Charles Harrison)
 Hasan, Ihab (Hassan, Ihab)
 Hau, Suzan (Howe, Susan)
 Hegel, Georg Vilhelm Fridrih (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich)
 Heizer, Majkl (Heizer, Michael)
 Hej, Debora (Hay, Deborah)
 Hejvard, Džulija (Hayward, Julia)
 Helprin, En (Halpri, Ann)
 Hendriks, Džimi (Hendrix, Jimi)
 Hičkok, Alfred (Hitchcock, Alfred)
 Hlebnjikov, Velimir
 Hofman, Srđan
 Holcer, Dženi (Holzer, Jenny)
 Horn, Rebeka (Horn, Rebecca)

I

Irigaraj, Lis (Irigaray, Luce)
 Isozaki, Arata (Isozaki, Arata)

J

Jandl, Ernst (Jandl, Ernst)
 Jang, Le Mont (Young, La Monte)
 Janovič, Tama (Janowitz, Tama)
 Jonesko, Ežen (Ionesco, Eugène)

K

Kafka, Franc (Kafka, Franz)
 Kami, Alber (Camus, Albert)
 Kan, Luis (Kahn, Louis)
 Kan, Luj (Cane, Louis)
 Kandinski, Vasilij
 Kaningam, Mers (Cunningham, Merce)
 Kant, Immanuel (Kant, Immanuel)
 Kaprou, Alen (Kaprow, Allan)

Karver, Rejmond (Carver, Raymond)
 Kejdž, Džon (Cage, John)
 Kermauner Taras
 Kerol, Dejvid (Carroll, David)
 Kifer, Anselm (Kiefer, Anselm)
 Kija, Sandro (Chia, Sandro)
 Kipke, Željko
 Kiš, Danilo
 Kjerkegard, Siren (Kierkegaard, Soren)
 Klajn, Iv (Klein, Yves)
 Kle, Paul (Klee, Paul)
 Klemente, Frančesko (Clemente, Francesco)
 Klodel, Pol (Caudel, Paul)
 Knifer, Julije
 KôD grupa
 Kokto, Žan (Cocteau, Jean)
 Komar, Vitalij
 Kopiel, Vladimir
 Košut, Džozef (Kosuth, Joseph)
 Krili, Robert (Creeley, Robert)
 Kristeva, Julija (Kristeva, Julia)
 Kron, Hari De (Kroon, Harrie de)
 Kručoni, Aleksej
 Kruger, Barbara (Kruger, Barbara)
 Kuki, Enco (Cucchi, Enzo)
 Kurbe, Gustav (Courbet, Gustave)

L

Laban, Rudolf (Laban, Rudolf)
 Ladik, Katalin
 Lakan, Žak (Lacan, Jacques)
 Lang, Fric (Lang, Fritz)
 Lazarov, Miodrag Pashu
 Levin, Les (Levine, Les)
 Levit, Dejvid (Leavit, David)
 LeVit, Sol (LeWitt, Sol)
 Lil, K. H. (Lile, K.H.)
 Linč, Dejvid (Lynch, David)
 Liotar, Žan-Fransoa (Lyotard, Jean-François)
 Lipard, Lusi (Lippard, Lucy)
 Living teatar (Living Theatre)
 Long, Ricard (Long, Richard)

LJ

Ljosa, Mario Vergas (Llosa, Mario Vergas)

M

Magazinović, Maga
 Maljevič, Kazimir
 Malro, Andre (Malraux, André)
 Man, Tomas (Mann, Thomas)
 Manconi, Pijero (Mazoni, Piero)
 Mandić, Miroslav
 Margolis, Džozef (Margolis, Joseph)
 Marija, Nikola de (Maria, Nicola de)
 Marija, Valter De (Walter De Maria)
 Marini, Karlo Marija (Mariani, Carlo Maria)
 Marković, De Stil
 Marks, Karl (Marx, Karl)
 Martek, Vlado
 Matković, Slavko
 Mefisto
 Mejerhold, Vsevolod
 Mek Lou, Džekson (Mac Low, Jackson)
 Melamid, Aleksandar
 Mena, Filiberto (Menna, Filiberto)
 Meserli, Daglas (Messerli, Douglas)
 Milivojevič, Slobodan Era
 Miljković, Branko
 Mišćević, Nenad
 Molijer, Žan-Batist (Molière, Jean-Baptiste)
 Montenj, (Montaigne, Michel Eyquem de)
 Moris, Robert (Morris, Robert)
 Mul, Oto (Muehl, Otto)
 Mur, Čarls (Moore, Charles)

N

Neue Slowenische Kunst (Nova slovenačka umetnost)

Nez, Dejvid (Nez, David)
 Nič, Herman (Nitsch, Hermann)
 Nice Style (Lep stil)
 Niče, Fridrih (Nietzsche, Friedrich)
 Nojman, Brus (Neuman, Bruce)

O

Obradović, Dositej
 OHO
 Oktobar
 Oliva, Akile Bonito (Oliva, Achile Bonito)
 Ono, Joko (Ono, Yoko)
 Openhajm, Denis (Oppenheim, Dennis)

Opus-4

Ostin, Džon Lengšou (Austin, John Langshaw)
 Ovens, Krejg (Owens, Craig)

P

Pajk, Nam Džun (Paik, Nam June)
 Pakston, Stiv (Paxton, Steve)
 Paladino, Mimo (Paladino, Mimmo)
 Pane Đina (Pane, Gina)
 Pansini, Mihovil
 Paripović, Neša
 Parščikov, Aleksej
 Paund, Ezra (Pound, Ezra)
 Pazolini, Pjer Paolo (Pasolini, Pier Paolo)
 Pein, Oto (Piene, Otto)
 Peinture - Cahiers Teorique (Slikarstvo - teorijske sveske)
 Perlof, Mardžori (Perloff, Marjorie)
 Pers, Sent Džon (Perse, Saint-John)
 Petrovič, Nenad
 Pikaso, Pablo (Picasso, Pablo)
 Pinjon, Pol (Pignon Paul)
 Platon
 Pogačnik, Marko
 Poljanski, Branko Ve
 Polok, Džekson (Pollock, Jackson)
 Portogezi, Paolo (Portoghesi, Paolo)
 Potrč, Matjaž
 Prigov, Dmitrij
 Prins Ričard (Prince, Richard)

R

Radojičić, Mirko
 Radovanović, Vladan
 Radović, Zoran
 Rajman, Robert (Ryman, Robert)
 Rajner, Ivona (Rainer, Yvonne)
 Rajnhart, Ed (Reinhardt, Ad)
 Rajš, Stiv (Reich, Steve)
 Rasel, Rajmon (Roussel, Raymond)
 Raušenberg, Robert (Rauschenberg, Robert)
 Rembo, Artur (Rimbaud, Arthur)
 Rorti, Ričard (Rorty, Richard)
 Rosi, Aldo (Rossi, Aldo)
 Rotenberg, Džerom (Rothenberg, Jerome)
 Rubinštajn, Lev
 Rusolo, Luidi (Russolo, Luidi)

S

Sankaji Đuku (Sankai Juku)
 Sartr, Žan-Pol (Sartre, Jean-Paul)
 Sati, Erik (Satie, Eric)
 Savić, Miša
 Segalen, Viktor (Segalen, Victor)
 Seli, Dejvid (Salle, David)
 Sezan, Pol (Cézanne, Paul)
 Siksu, Elen (Cixous, Helene)
 Silimen, Ron (Silliman, Ron)
 SITE (Sculpture in the Environment + skulptura u
 ambijentu) Sloterdijk, Peter (Sloterdijk, Peter)
 Smit, Hari (Smith, Harry)
 Smitson, Robert (Smithson, Robert)
 Society for Theoretical Art & Analysis (Društvo za
 teorijsku umetnost
 analizu)
 Solers, Filip (Sollers, Philippe)
 Sontag, Suzana (Sontag, Susan)
 Sosir de, Ferdinand (Saussure de, Ferdinand)
 Stanislavski, K. S.
 Starobinski, Žan (Starobinsky, Jean)
 Stein, Gertruda (Stein, Gertrude)
 Stela, Frenk (Stella, Frank)
 Stendal (Stendhal)
 Stilinović, Mladen
 Stravinski, Igor
 Support-Surface (Podloga-površina)
 Suzan Hau (Howe, Susan)

Š

Šalamun, Tomaž
 Šefer, Nikolas (Schöffer, Nicolas)
 Šejka, Leonid
 Šekner, Ričard (Schechner, Richard)
 Šemberg, Arnold (Schoenberg, Arnold)
 Šeri, Džejms (Sherry, James)
 Šerman, Sindi (Cindy, Sherman)
 Šimičić, Darko
 Šlemer, Oskar (Schlemmer, Oskar)
 Šmit, Zigfrid (Schmidt, Siegfried)
 Šnimen, Keroli (Schneemann, Carolee)
 Šopen, Anri (Chopin, Henri)
 Štajner, Rudolf (Steiner, Rudolf)
 Štokhauzen, Karlhajnc (Stockhausen, Karlheinz)
 Švarckogler, Rudolf (Schwarzogler, Rudolf)

Švarckogler, Rudolf (Schwarzogler, Rudolf)
 Šviter, Kurt (Schwitters, Kurt)

T

Tel Kel (Tel Quel)
 Teofanović, Aristid
 Teorijski kolektiv iz Majamija (The Miami Theory
 Collective)
 Tešić, Gojko
 Tišma, Slobodan
 Todorov, Cvetan (Tzvetan, Todorov)
 Todorović, Miroljub
 Todosijević, Dragoljub Raša
 Trifo, Fransoa (Truffaut, Francois)
 Trismegistos, Hermes
 Trota, Margaret fon (Trotta, Margarethe von)

U

Ugrešić, Dubravka
 Ulmer, Gregori (Ulmer Gregory)

V

Vajola, Bil (Viola, Bill)
 Valent, Milko
 Valter, Franc Erhard (Walther, Franz Erhard)
 Vatimo, Đani (Vattimo, Gianni)
 Velikić, Dragan
 Velš, Wolfgang (Welsch, Wolfgang)
 Venders, Vim (Wenders, Wim)
 Venturi, Robert (Venturi, Robert)
 Vilijams, Vilijam Karlos (Williams, William Carlos)
 Vilson, Jan (Wilson, Ian)
 Viner, Lorens (Weiner, Lawrence)
 Virilio, Pol (Virilio, Paul)
 Vitgenštajn, Ludvig (Wittgenstein, Ludwig)
 Vitni, Džejms (James, Whitney)
 Voker, Džon (Walker, John)
 Vord, Dajana (Ward, Diane)
 Voten, Beret (Wotten, Berrett)
 Vud, Pol (Wood, Paul)
 Vulf Tobj (Woollf, Thoby)

Z

Zapa, Frenk (Zappa, Frank)
 Zukofski, Luis (Zukofsky, Louis)

Ž

Žižek, Slavoj

O

ORALNA I ZVUČNA POEZIJA 101

OZNAČITELJ 102

P

PARADIGMA, SVET I KONTEKST

UMETNOSTI 106

PARAESTETSKO 108

PERFORMANS 109

PERFORMATIV 112

POL, SEKSUALNOST I EROTSKO 114

POSTFEMINIZAM 115

POSTISTORIJSKO I TRANSAVANGARDA 117

POSTMODERNA ARHITEKTURA 119

POSTMODERNA I POSTMODERNIZAM 120

POSTMODERNI PLES 123

POSTMODERNIZAM U KNJIŽEVNOSTI 125

POZORIŠNE LABARATORIJE I

METAPOZORIŠTE 132

R

RAZLIKA 135

REALNO, SIMBOLNO, IMAGINARNO

(RSI) 136

RETROGARDA I ANAHRONIZAM 138

RIMEJK 140

RIZOM 141

S

SIMULAKRUM 144

Š

ŠEZDESET OSMO 146

T

TEKST 148

TEORIJSKE ŠKOLE POSTMODERNIZMA 150

U

UMETNOST I NOMADSKA KULTURA

POSTMODERNE 155

Z

ZADOVOLJSTVO U TEKSTU I ZADOVOLJSTVO U
SLIKANJU 157

ZEMLJA 158

ZNAČENJE I SMISAO UMETNIČKOG RADA 160

Ž

ŽANR I POLIŽANROVSKO 163

Miško Šuvaković
POSTMODERNA

Izdaje
NARODNA KNJIGA
ALFA
Beograd, Šafarikova 11

Za izdavača
Snežana Mijović

Korektura
M. Šuvaković
G. Tešić

Plasman
Svetislav Žarić

Virmanska prodaja
Velimir Milićević

Tel. plasmana
011/3227-426, 3226-427

Štampa
T&G, Beograd

CIP- Katalogizacija u publikaciji
Narodne biblioteke Srbije, Beograd

111.852

ŠUVAKOVIĆ, Miško

Postmoderna : (73 pojma) / Miško

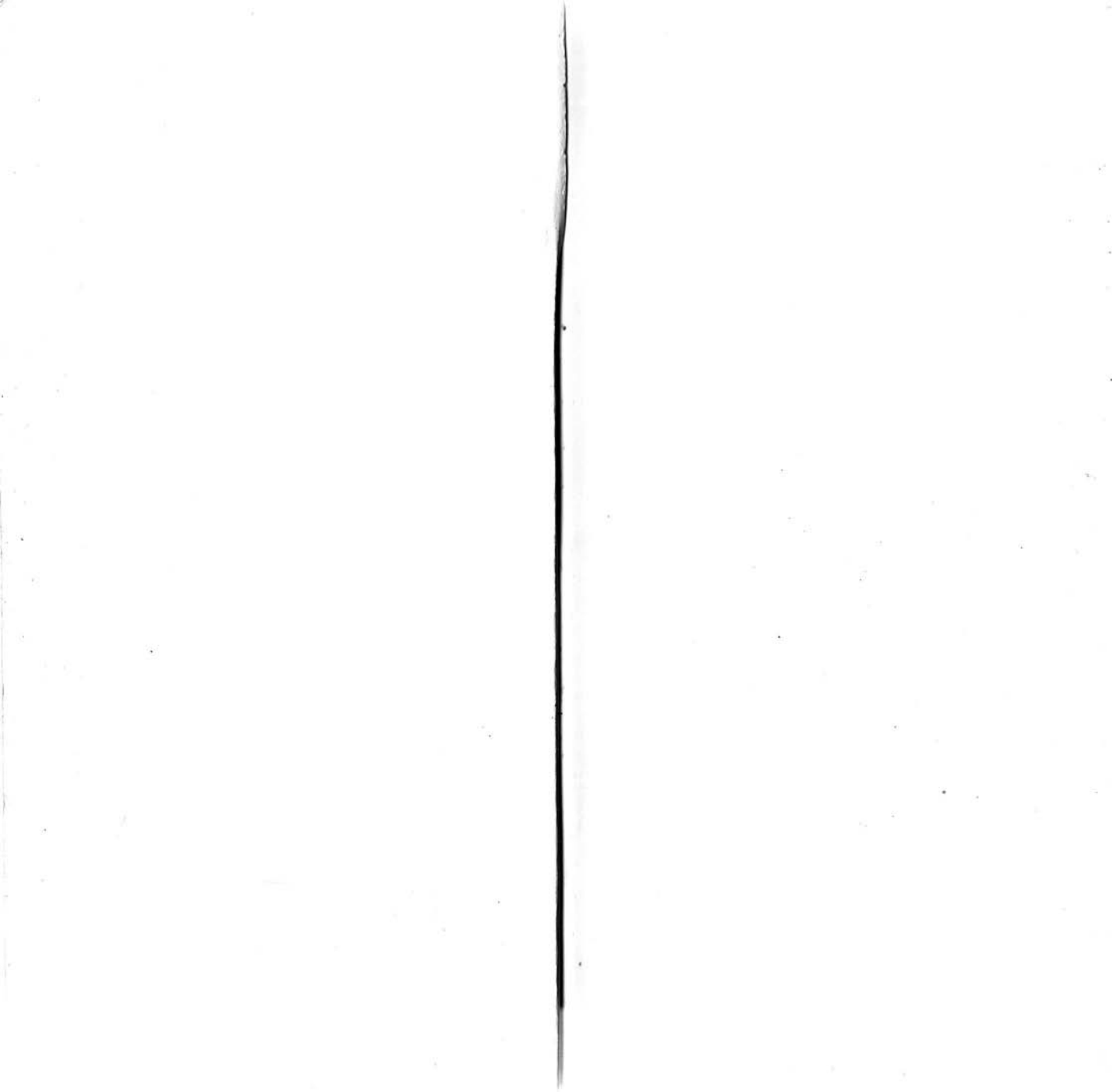
Šuvaković. - Beograd: Narodna knjiga, 1995 (Beograd:
T&G). - 180 str. ; 20 cm. (Biblioteka Pojmovnik; 10)

-Registar

801. 73

a) Postmoderna b) Hermeneutika

ID=41389324



Biblioteka POJMOVI
u srpskom izdavač
isključivo književn
izvesnim referenca
Zamišljena je kao
ili male književne e

Biblioteka POJMOVI
paralelnih segmen
književnosti; (2) ob
formacije ili pravc
misao / nove metodologije; (3) manji teorijski
zbornici o značajnim fenomenima moderne nauke o
književnosti; (6) kratki književnoistorijski pregled
modernih tokova književne umetnosti ...



- 1 Novica Petković
ELEMENTI KNJIŽEVNE SEMIOTIKE
- 2 AVANGARDA
- 3 Umberto Eko
SIMBOL
- 4 POETIKA
- 5 Adrijan Marino
MODERNO, MODERNIZAM, MODERNOST
- 6 Ejhenbaum / Petrovski /
/Reformatski / Šklovski
O FORMI NOVELE
- 7 MANIFEST
(Zbornik radova)
- 8 Tihomir Brajović
POETIKA ŽANRA
- 9 Snežana Samardžija
POETIKA USMENOG PRIČANJA
- 10 Miško Šuvaković
POSTMODERNA

Miško Šuvaković POSTMODERNA