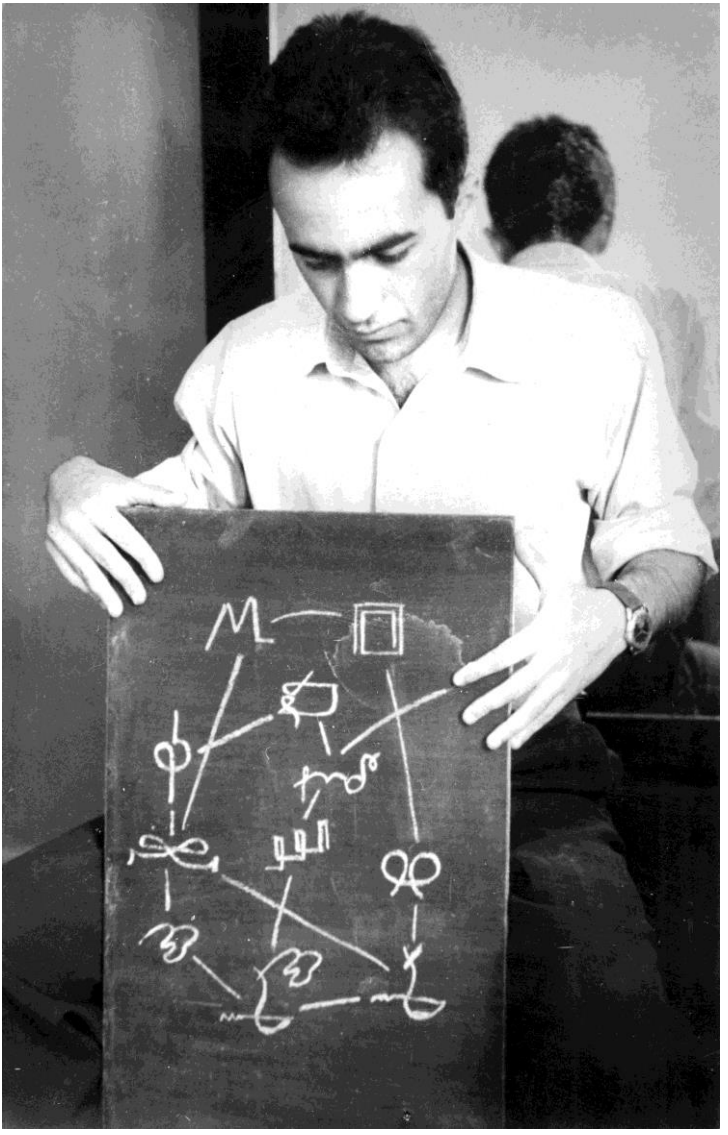
Milorad Belančić

Artifugalna pričinjavanja

Rani opus Vladana Radovanovića



Vladan Radovanović: *Autor s I spletom ideograma*, 1957; snimio Dušan Radić

Predgovor

Doskora je moglo da se govori o *velikim tendencijama veka*: fašizmu, komunizmu, liberalizmu... Svaka od tih tendencija je pretendovala na hegemoni koncept avangarde. U Jugoslaviji, u razdoblju posle Drugog svetskog rata, postojali su različiti pokušaji umetničke avangarde i oni su morali biti u senci "velike tendencije"... Ali, u izvesnom smislu, sve avangarde u svetu, do danas, bile su manje ili više u senci velikih tendencija. Međutim, onog trentuka kada su se one previše poistovećivale s etabliranom tendencijom nužno su gubile svojstvo avangarde. Danas je u svetu, čini se, ostala samo jedna velika, hegemona, globalizujuća tendencija, obično zvana *neoliberalizam*. Ta tendencija, u izvesnom smislu, zagovara kraj svih velikih tendencija, mada je i sama sad već na ivici krize. Sve ono što se u kulturi i umetnosti uz nju "lepi", ubrzo i samo zapada u krizu, jer gubi kritičku distancu prema svetu u kojem živimo. Tom "lepljivošću" umetnost pristaje da pomiriteljski predstavlja (re-prezentuje) deo ove globalne tendencije koja želi da sakrije svoju pravu prirodu izdajući se za prirodno stanje, a ne za tendenciju ili represivnu pseudo-avangardu.

Neoliberalizam se, bez sumnje, pokazao kao trijumf u svetskim razmerama. U isti mah, to je trijumf divlje-liberalne, ničim ograničene logike razmenskih odnosa, odnosno – razobručenog kapitala. A možda i povratak u XIX vek. Pokazalo se da neoliberalizam kao velika tendencija u svom aktuelnom kretanju na svetskom tržištu, van okvira klasične liberalno-pravne i socijalne države koja garantuje jednakost i mogućnost demokratske kontrole tokova novca (kapitala, razmene), vlastita krizna stanja mora da kompenzuje upotrebom nasilnih ucena, pritisaka, intervencija, specijalnih i virtuelnih ratova itd. Najzad, pokazalo se

da je ulogu avangardne tendencije danas u svetu moguće ustanoviti samo po cenu da se, umesto vladajućih pretenzija koje vode "trijumfu" razobručenog, spekulativnog kapitalizma, nađu novi oblici sinteze/simbioze suverenosti naroda, solidarnosti i demokratije...

Nas u ovom trenutku zanima status umetnosti u vremenu u kojem se nad njom nadvija senka velike, vladajuće tendencije ili, što se svodi na isto, senka hegemone ideološke "avangarde". Moderna umetnost, kao uostalom i savremena, nije uspela da reši zagonetku ove senke. To se pokazivalo kao zagonetka fatalno ograničenih, ambivalentnih pokušaja da se bude avangardan i, zapravo, "na kursu", "prilagođen" u nametljivim, restriktivnim, oskudnim istorijskim vremenima. Eto zašto je za svaki avangardni pokušaj ključni problem bio: da li je i kako je uopšte moguća umetnička avangarda u senci velike tendencije? Jedno je sigurno. Ako je ona i nekako moguća, iskustvo nam govori da je to veoma tegoban i naporan proces. Taj problem imamo i u jugoslovenskoj avanagardi posle Drugog svetskog rata, u kojoj je, krajem pedesetih godina, delo Vladana Radovanovića imalo privilegovano mesto i značaj.

Umetnička avangarda može da se posmatra i kao pojava za koju je nadležna sociologija umetnosti. U tom slučaju, lako se može primetiti da avangarda, kako kaže Vladan Radovanović u *Vokovizuelu* (Bgd. 1987), prema javnosti, publici i kritici "gaji netrpeljivost, što ne znači da avangardi nije stalo da javnost sazna za nju. Jednako ona može da napada institucije koje umetnička dela pretvaraju u robu, a da i sama žudi za 'finansijskim efektom'" (str. 178). Takvo, u osnovi paradoksalno, "moralističko" iskušenje avangardne inovacije aktuelno je čak i danas i, rekli bismo, naročito danas. Jer to *danas* je, u stvari, vreme u kojem su razmenski odnosi postali alfa i omega svih drugih odnosa u društvu. Pedesetih godina privilegovanu ulogu imao je ideološki i politički "opšti ekvivalent" što je iskušenju artističkog *moralizma* davalo poseban ton i boju.

Ova vrsta estetske i konceptualne nedoslednosti (koja je, po definiciji, izraz nemoći, gde se opšti ekvivalent u isti mah

odbija i prihvata) mogla je i da ubrza smenu avangardnih projekata i senzibiliteta. Ali je mogla i da deluje zagriženo, sektaški, a neki put i degutantno. Ipak, ključni problem je to što avangardno kretanje, onda kada preraste u isključivi *izam*, nužno prestaje da bude inovativno i postaje u najboljem slučaju novo-kao-uvek. Tako se na kraju opasno sužava ono što je oduvek bilo bitno obeležje umetnosti – njena otvorenost. Umetnost postaje obavezujuća konvencija, ako ne i tendencija. Zato Radovanović s pravom tvrdi da avangarda, iako je po pravilu, protivnik tradicionalnih konvencija, ipak, kad se uobliči u *pravac*, *izam* itd., i sama stvara svojevrsni sistem konvencija koji se lako uobličava u neki zatvoreni institucionalni sklop.

U Radovanovićevom *Vokovizuelu* lucidno se ukazuje na pardoks (avangardnog) diskontinuiteta koji, iako podrazumeva radikalnu kritiku kontinuiteta, ipak potajno teži da vlastiti diskontinuitet uspostavi, na meta nivou, kao obavezujući kontinuitet. U tom nedoslednom kruženju pre ili kasnije se afirmiše instrumentalni karakter avangarde. Od radikalne negacije prošlog ona postaje radikalna afirmacija sadašnjeg koja na taj način zatvara perspektivu budućeg. Obavezujuće prethođenje postaje prethođenje u mestu, "prethođenje" sebe u sebi-samome ili, jednostavnije rečeno, postaje *inertno kretanje*. Tako shvaćena avangarda nužno gubi dodir sa *drugim*, prestaje da bude proširivanje polja (ili: granice) umetnosti.

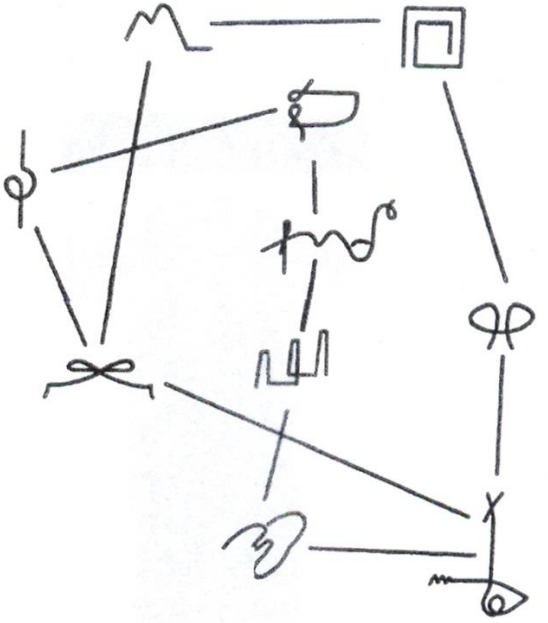
Ali, u ovaj paradoks kontinuiranog diskontinuiteta, koji se na svojim rubovima rasprskava u kontracelishodnost, može da se učita i aporija avangardne umetnosti koja se, kao antiumetnost, odvaja od umetnosti i, u isti mah, ipak ostaje umetnost. Možda ta aporija za samu umetnost ima znatno šire značenje, jer njom može da se opiše svaki odnos starog i novog, gde se novo pojavljuje kao staro, zato što je opet-novo, zato što je ponavljanje kojim komanduje isto. To je sudbina one inovacije koja po sveku cenu hoće da bude *novo*, pa zato postaje *novo kao uvek*.

Sledeći dalje trag tog paradoksa stižemo do upitne, nerešene deobe između tradicionalnog i aktuelnog. Za umetnost ta

deoba podrazumeva opoziciju između onog što je nekad bilo stvarano i onoga što se sada stvara. Evo kako na to V. Radovanović gleda: "Od dva osnovna pola temporalnog vrednovanja umetničke delatnosti, jedan očigledno teži 'ka trajnim, neprolaznim, ali i tradicionalnim modelima stvaranja', dok drugi sačinjavaju nova stremljenja, otvorena i eksperimentalna 'po duhu i obliku građenja'. Ova dva pola su neprelazne kategorije po tome šta određuju, a prelazne po onome što ih ispunjava. Njihovo osnovno određenje se ne menja, a menja se predmet na koji se određenje odnosi" (*isto*, 180).

Čini se da tako shvaćena opozicija između tradicionalnog (klasičnog i modernog) i aktuelnog (savremenog) liči na metafizičku opoziciju koja cilja samo na formu, ne i na sadržaj. Ali, šta se time u stvari kaže: da je ukidanje opozicije između tradicionalnog (prošlog) i aktuelnog (savremenog) moguće samo po cenu nasilnog ukidanja jednog od tih članova opozicije, a time i same opozicije. Danas je to „moguće" samo u ideološkim okvirima jedne poopštene rasprodaje umetnosti. I zaista, savremena umetnost je u mnogome – srećom ne do kraja – postala deo jedne velike tržišno-turističke tendencije koja teži da rasproda svet. Zato je ona, i pored svih paradoksa i aporija u koje je zapadalo njeno avangardno kretanje, ipak, i dalje privržena dinamici vlastite inovativnosti. I to je tako, bez obzira na činjenicu da sada živimo u vremenu velike, sveopšte rasprodaje, potrošenosti i škarta svih vrednosti, dakle, u vremenu u kojem umetnost u mnogome poprima utopijski lik, lik koji u svetu kakav jeste, naprosto, nema mesta. To ujedno znači da artističko otkrivanje novog, avangardnog danas nije moguće u obliku tvrdog, zapečaćenog, totalizujućeg avanagardizma, već samo u obliku jednog diferencijalnog pluralizma i potpune, nepregledne otvorenosti.

Rani opus Vladana Radovanovića, kojem je ova knjiga prvenstveno posvećena, predstavlja izuzetan avangardni prodor



(Čežnja za saoblikovanjem prostorom i osećaj unutrašnjeg prostiranja srodni su po okretanju od viđenog i viđenja. Unutrastiranju i taktizonima je zajedničko usredsređenje na protezanje, položaj, dodire i pokrete sopstvenog tela i onog veštačkog. Taktizoni i korali su pokušaj postizanja apsolutne stvorenosti koji se završava pričinjavanjem da je ta stvorenost dosegnuita. Pričinjavanje je i to da se nesuvisla dečja lupa po klaviru pretvara u čvrst zvuk. Međutim, sa njim se ništa ne može učiniti kao ni sa savršenom staklenom kuglom...)

u posleratnoj srpskoj umetnosti. Ujedno to je, skoro bi se moglo reći, prevremeno prethođenje koje nije pretendovalo na avangardizam ili avangardni monizam, već se orijentisalo na inovativno kretanje u različitim pravcima, na pluralizam vizuelnih otkrića i neočekovanih višemedijskih sinteza. Vreme je pokazalo da se samo osećanje avangardnog u umetnosti, i pored svih sumnji, paradoksa i kriza, ipak pokazalo kao neophodno. Samo, u tome danas, kao i uvek, imamo neizbežno pitanje: koja je cena avangardnosti? A cena je – kao i uvek – izvesno stradanje: odbijanje, neprihvatanje, potiskivanje, nerazumevanje, ukratko obezvređivanje svake vrednosti. Pa onda šta u svemu tome opstane, šta preživi... Rani opus Vladana Radovanovića je platio tu cenu, a ipak je preživeo. I to je onda dokaz da uvek ima i takvih vrednosti koje opstaju, uspevaju da prežive ili, čak, nadžive nevreme u kojem su iskrsle, a koje, možda, samo na drugi način, i dalje traje.

Jedan osobeni pluralizam

Stavovi prema umetnosti

Umetnički i istraživački opus Vladana Radovanovića, koji počinje sredinom pedesetih godina XX veka i traje do danas, ima golemi značaj za savremenu filozofiju umetnosti. Razlozi za tu tvrdnju biće, nadamo se, razjašnjeni tokom ovog teksta. Na početku, potrebno je reći da se u opusu Vladana Radovanovića, kako sam autor kaže, *ispoljavaju raznovrsni stavovi prema umetnosti kroz samu umetnost* (v. tekst *Sintezijska umetnost* u istoimenoj monografiji, Kragujevac, 2005. god. str. 138). Već ta tvrdnja nagoveštava činjenicu da u opusu Vladana Radovanovića nemamo posla sa umetnikom u uobičajenom, konvencionalnom smislu te reči. Radovanović nije neko ko samo pravi svoje radove... „pa šta onda ispadne*"*, već je to autor koji je spreman da, s one strane oveštalih konvencija, rutina, nađe raznovrsna, u isti mah nova, inventivna i veoma smislena artistička rešenja. Sam Radovanović je veoma precizno definisao širinu i pravac kratanja svog opusa rečima: „Pluralizam kao opšte obeležje moga stvaranja-istraživanja ne odnosi se samo na stilove i umetničke discipline nego i na umetnost kao celinu kroz moju težnju ka artipetalnom i istovremeno ka artifugalnom" (*isto*).

Reći da je Vladan Radovanović jedan od čelnih umetnika srpske avangarde posle Drugog svetskog rata, bez sumnje, nije netačno, samo time može da se stvori pogrešan utisak da je on, u to vreme, bio pripadnik nekog avangardnog pokreta, *avangardizma* kao borbene, isključive, leve ili desne modernističke strategije u umetnosti. Umesto takvog ili bilo kakvog estetskog *izma* i *monizma* (što su samo finiji izrazi za

ono što se često finalizuje kao doktrinarno ili ideološko jedinoumlje), Vladan Radovanović se pojavljuje kao zastupnik višeglasnog, višemuzičkog, višezvučnog, viševizuelnog i višemedijskog, ukratko, pluralističkog shvatanja i usmerenja umetnosti.

U tom mnoštvenom usmerenju moguće su raznovrsne predmetne i formalne (pre svega medijske) sinteze, ali i jasna idejna i estetska diferenciranja, tj. razlikovanja koja ne vode rat jedna s drugima. Ako se, dakle, javlja kao avangarda nekog kretanja u srpskoj umetnosti, više od pola veka unazad, Radovanovićev opus se, na prvom mestu, javlja kao svojevrsna inauguracija jednog novog koncepta artističkog pluralizma koji, generalno uzev, baca drugačiji pogled na idejno, vrednosno i doživljajno bogatstvo u umetnosti. „*Umetničko* je", tvrdi Radovanović, „moglo uzimati razna obličja, ali da ne bi zašlo u područje funkcija dobrog, moralnog, istinitog – činilo mi se prihvatljivim da ostane u funkciji estetskog koje takođe uzima razna obličja" (v. V. Radovanović: *Projektizam*, Bgd. 2010. str. 47).

Ali, šta znači tvrdnja o ispoljavanju *različitih* stavova prema umetnosti u vlastitom opusu? To na prvom mestu znači takvo opredeljenje za shvatanje *raznovrsnosti* (ili: *pluralnosti*) u kojem nisu isključeni ni stavovi koji su *uzajamno nespojivi*. Naime, mnoštvo ne bi bilo to što jeste kada bi bilo moguće samo ukoliko je uokvireno potpunom koherentnošću: jednim pravcem, jednim medijem, jednim stilom ili jednim „izmom". Ali Vladan Radovanović s pravom smatra da artistička raznovrsnost nije nešto što dovodi u pitanje potrebu za koherentnošću na nivou posebnog rada. Otuda je vidljivo da se i raznovrsnost stavova prema umetnosti ogleda u činjenici da su u same radove uključeni (u obliku ideja, promišljanja, intuicija, poredstava itd.) različiti i raznovrsni refleksivni odnosi prema njima kao umetničkim radovima, a da to ne nanosi štetu njihovoj unutrašnjoj koherentnosti. Zato se ovaj autor u samim radovima odnosi autorefleksivno *prema njima samima*, kao i *prema njihovim graničnim situacijama*. Tako on ispoljava

stavove koji liče na *osobeni putokaz* u umetnosti, na neku vrstu *singularne univerzalnosti*. Da bi se bolje razumele ove naizgled paradoksalne tvrdnje, potrebno je uvesti neke distinkcije na koje ukazuje i sam Radovanović.

Nesavremena inovacija

U polju singularnog (pojedinačnog rada), pravac ili putokaz se ne konstituiše kao borbena, prisilno-obavezujuća opštost. Širenje važenja na fonu jedne osobene kreacije nema potrebu za ispoljavanjem sveobavezujućeg, estetsko-ideološkog stava, tj. za ispoljavanjem jedino-legitimne slike sveta, te ne može ni da se na duži rok ispolji kao nametljivo, svudprisutno opredeljenje. Zato V. Radovanović ne prihvata mogućnost bilo kakve *univerzalne* aksiologije. Jer, mnoge se „mape subjektivnih vrednovanja manje ili više preklapaju, ali univerzalna mapa svih pojava zasad ostaje praktično nesaznatljiva“ (*Projektizam*, str. 27). Da li to protivureči tezi o onoj singularnosti koja ima značenje putokaza?

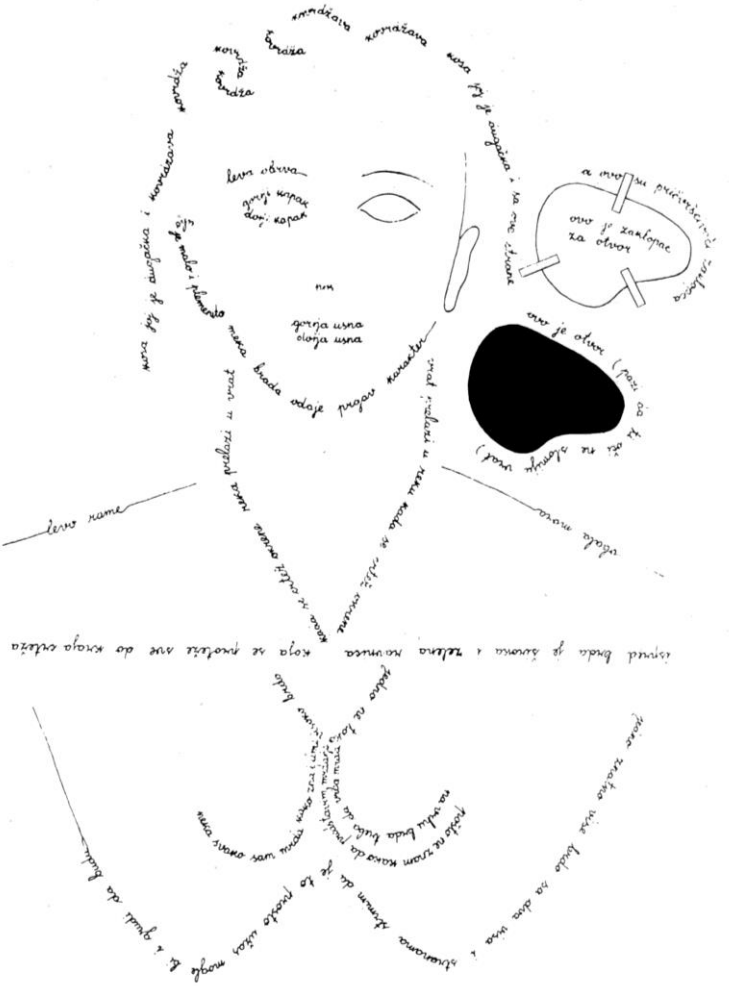
Govoreći o tome što je zajedničko svim njegovim opredeljenjima, Radovanović kaže da je to *nastojanje na velikoj gustini ličnih odluka u ostvarenju određenog projekta*. Intenzitet tog voljnog momenta pokazuje, ovde, da su u pitanju odluke koje se ne mogu proizvesti samo iz čisto idejnih konstrukcija, logičkih analiza ili jezičkih pravila, već, pre svega, putem intuicije, predstave i doživljaja koji preuzimaju na sebe odgovornost za vlastite artističke učinke. Međutim, lične odluke nisu puka privatnost ili subjektivna proizvoljnost, nego su ideje-pokretači koje svoju *gustinu* dobijaju otuda što nisu samo misaone nego su i, na prvom mestu, egzistencijalne. „Istraživanje i ’osluškivanje’ sopstvenog bića, svim sponama povezanog sa svetom, čini najbitnije izvorište ideja-pokretača“ (V. Radovanović: *Samoporedstavljanje umetnika*, Niš, 1990. str. 6).

Takvo „interaktivno“ odlučivanje, bez sumnje, povlači za sobom takve stavove i prema onom osobenim

delima/radovima koji su često nespojivi jedni s drugima. Ipak, ovi raznovrsni stavovi, čak i kada su nespojivi, ne isključuju (ne poništavaju) ni u sinhronom ni u dijahronom smislu jedni druge. Naprosto, oni su sastavni deo jedne, po Radovanovićevom razumevanju, pluralne umetničke strategije. A ta strategija se ogleda, pre svega, u mogućnosti različitih, raznovrsnih, raznolikih i ničim sputanih inovacija u njoj samoj!

U dugo trajućem opusu V. Radovanovića zaista je moguće naći niz potpuno neočekivanih umetničkih inovacija, još-ne-viđenih ne samo u lokalnim, već i u širim, evropskim i svetskim razmerama. Navedimo, samo, više nego očigledan primer radova iz ciklusa *Pričinjavanja*, zatim *Ideograma*, *pipazona*, kao i primer mnogih vokovizuelenih radove čiji je inovativni karakter u pedesetim godinama „morao" bitu u toj meri iznenađujući, da onda nije čudno što se oni, u datom trenutku, jednostavno, nisu mogli razumeti, pa se, zato, nisu ni uzimali za ozbiljno! Možda bi se moglo reči da su takvi i slični radovi V. Radovanovića bili „nesavremeni" u Ničeovom smislu, odnosno da su bili neočekivano proširenje artističkog polja ili avangarda koja se, kao takva, prerano pojavljuje na (svekolikoj, a ne samo lokalnoj) umetničkoj sceni. Ipak, ova *nesuđena* avangarda (ili: nesuđeni putokaz) imala je realno uzev oslobađajući smisao, ali za konvencionalno razmevanje umetnosti krajnje zbunjujući i nerazumljiv.

Važno je, ovde, još jednom napomenuti: Radovanovićeva avangardnost nije imala pretenziju da bude borbeno kretanje iza kojeg stoji jedna totalizujuća strategija koja bi arogantno isključivala sve drugo, s nadom da će tako potvrditi sopstvenu ekskluzivnost. Zato je unutrašnja diferenciranost, raznorodnost, raznovrsnost i raznolikost Vladanovog opusa tek u našem vremenu, s priličnim zakašnjenjem, počela da se profiliše kao *savremena*. Ova pozna aktuelnost rane „neaktuelnosti" Radovanovićevih poduhvata baca svojevrsno genealoško i heurističko svetlo na važna pitanja filozofije umetnosti, u XX i početkom XXI veka. U središtu pažnje je pitanje: kako se u umetnosti, svih tih godina do danas,



Vladan Radovanović, Portret–pejsaž sa otvorom, 1954

menjao pojam savremenog (modernog, avangardnog, novog itd.) i kako je pluralizam od nepoželjnog postao poželjni pojam? Ovo drugo pitanje je u isti mah pitanje o samoj prirodi (a možda i patologiji?) sada aktuelne višeglasnosti i otvorenosti umetnosti, manje-više svuda u svetu.

Pluralizam isključuje ono što njega isključuje

Neophodno je, ovde, reći da su *pluralizam* i, čak, *nepreglednost* umetnosti danas postali skoro samorazumljivo obeležje artističke scene. Mada bi, pri tom, poneki teoretičari rado hteli ili:

(1) da pluralizam po svojoj volji *suze*, recimo, isključujući iz njega sve što je „zastarelo", što nije „avangardno" ili u „modi", čuvajući na taj način sam pojam *pluralizma* u okrilju jedne borbene ideološke strategije;

ili bi hteli: (2) da pluralizam do te mere *prošire*, tako da, onda, najrazličitiji artefakti i van-umetnički objekti takođe mogu da se upišu u pojam *umetnosti*.

Takav (suženo-proširen) pluralizam bi, bez sumnje, nosio u sebi neku patologiju kojoj ovde ne možemo posvetiti dovoljnu pažnju. Ipak, valja podsetiti da u vreme kada je Radovanović stvarao prve zapise snova, vokovizuelne radove, taktizone, ideograme i različite projektističke radove, počev od *Pričinjavanja*, avangardne isključivosti (u množini) bile su na visokoj ceni, tako da je moderna svoje pluralne efekte, najčešće, razvijala pod vidom totalizujućeg svođenja ili nivelisanja same mnoštvenosti. Za nju, mnoštvenost je mogla biti moguća samo kao mnogostrukost Istog. Ako se, međutim, javlja kao odstupanje od jedino-legitimnog pravca, onda ta mnoštvenost postaje neprijatelj, uperen protiv volje Modernog i Avangardnog. To jest, postaje kontrasvrhoviti efekat privilegovanog kretanja umetnosti. Ovakva uslovnost Modernog je, bez sumnje, ostavila svoj trag i u našoj savremenosti, tako da na artističkoj sceni i danas postoje recidivi ovog, rekli bismo, pluralizma-po-inerciji ili po-nevolji.

Očigledno, sam pluralizam, i naročito onaj za kojeg se zalaže Vladan Radovanović, nije nimalo jednostavna pojava. A to je tako zato što u svakom pluralizmu sufiks *izam* skoro neizbežno cilja na totalizujuću (ili: univerzalizujuću) pretenziju koja nešto (nekakav „ostatak“) uvek isključuje, pa prema tome i nije do-kraja-pluralizam (šta god da reč *kraj* znači). Dakle, nema pluralizma koji ne isključuje neko mnoštvo koje njega isključuje... Zato biti deo bilo kog pluralizma je izuzetno odgovorna pozicija. Raznovrsnost, raznovidnost i raznoumnost Radovanovićevog opusa dolazi otuda što je on (kao autor) od samog početka bio opredeljen za jedan *osobeni* koncept *pluralnog*, koji, na neki način, pokušava da „iskontroliše“ sopstvene uslove mogućnosti. U svakom slučaju, to nije moglo biti nikakvo pasivno-inertno prihvatanje pluralizma, „pa šte bude“...

Sada se već jasnije profiliše smisao u kojem se Radovanovićevo shvatanje pluralizma *izdvojilo*. Radovanovićev opus je uvek bio orijentisan ka optimalnoj otvorenosti umetnosti, s tim što ta otvorenost nije shvatana kao slepo trčanje umetnika u raznoraznim pravcima... Ona je, bar u Radovanovićevom slučaju, bila vođena brigom za osmišljavanje pluralne pozicije do onih *granica* (umnosti, refleksije, konceptualnosti) koje su samom umetniku dostupne i čije prekoračenje više nije moglo biti (praktična, performativna) Stvar umetnosti.

Sablast relativnog

U savremenoj umetnosti vlada duh, avet, sablast jednog rasplinutog, plinovitog pluralizma ili relativizma koji, u sudnjoj instanci, nipodaštava postojanje svakog merila (kriterija) vrednosti. Taj relativizam čini izlišnim ne samo postojanje *stilova, pravaca, izama* nego i postojanje estetičara, filozofa umetnosti, likovnog kritičara i samih likovnih/vizuelnih procena i vrednovanja. Takođe, on osujećuje, onesposobljava samu umetnosti da se iole *održi*, lišava je prava na to da uzdigne,

učvrsti i afirmiše svoju pravu vrednost. Delo Vladana Radovanovića se, bez sumnje, protivi jednom takvom relativizmu.

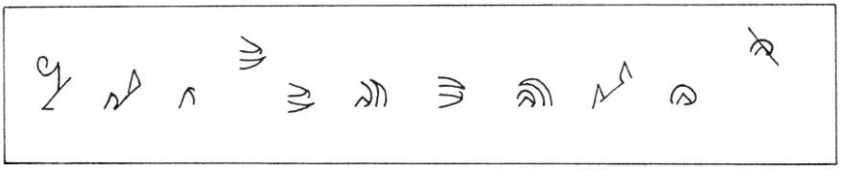
Ipak, na ovom mestu je neophodno upitati: da li nas ideja *pluralnosti* u kombinaciji sa osobenim, ličnim odlukama ipak zavodi u pravcu nekakvog *realativizma* koji je blizak relativizmu ortodoksne konceptualne umetnosti, odnosno relativizmu koji nam u krajnjoj instanci kaže da je umetnost sve ono za šta se kaže da je umetnost? U uvodnom tekstu za *Projektizam*, Radovanović je izložio *veoma uverljivu* kritiku onih shvatanja ortodoksnog konceptualizma, koja naginju jednom takvom relativizmu, kao i ispraznoj tautologiji tipa: *umetnost je umetnost*.

Da bi se razumela osobena pozicija umetničkog dela potrebno je pogledati kako ono nastaje, kako se stvara i od čega zavisi u svom stvaranju. U svakom slučaju, osobenost nekog dela/rada nije nikakav subjektivni hir ili proizvoljnost. Ona počiva na nekim merilima, a to su, naravno, sama merila stvaranja. Vladan Radovanović bi na tom mestu s pravom pomenuo merila izvesnog *duhotvorstva*. Po njemu, „stvaranje u krajnjoj instanci znači uvođenje nepostojećeg u svet. Pošto je apsolutno stvaranje nečeg iz ničeg nedosežno, može mu se samo maksimalno težiti. Inovacija je za mene otud jedna od vodećih normi“ (*Samopredstavljanje umetnika*, str. 5).

Budući, dakle, da nije moguće stvaranje nečeg iz ničeg, onda u svakom stvaranju imamo neko ponavljanje ili ponavljanje *nečega*. Stvaranje ne bi bilo uvođenje nepostojećeg u svet kad bi bilo puko ponavljanje istog u istom. Dakle, stvaranje je ponavljanje kojim komanduje razlika. Samo, pitanje je: kakva razlika? Jer, nije reč o bilo kakvoj razlici, već o razlici koja donosi sa sobom i nešto *novo*: artističku inovaciju. Iz toga sledi da je tek inovacija (koja, naravno, ne može biti apsolutna) to što u pravom smislu određuje obeležje singularnog (od lat. *singularis* - osobeno, pojedinačno, posebno, jedinstveno, retko, neobično, čudnovato) u nekom delu/radu i zatim u polju artističkog pluralizma.

Pri tom, moramo imati u vidu činjenicu da inovacija vremenom gubi aktuelnost, odnosno da zastareva. Ipak ona ostaje to što jeste *u svom vremenu*. Ključni razlog za njeno zastarevanje javlja se u samoj proceduri dekodiranja, koja inovaciju čini *čitljivom*. Zato, tvrdi Radovanović: „U suprotnosti sa inovacijom je zahtev da inovirano bude 'čitljivo', saopštivo. Maksimalna inovacija ne može biti maksimalno čitljiva i razumljiva dok sistem dekodiranja ne postane koliko-toliko javan, a tada inovirano neće više biti u punom smislu inovativno" (*isto*).

Ovde sam zabeležio nešto što ne može da se pročita



Kad bi ovo odgonetnuli, neki bi od zadovoljstva protrljali ruke

Vladan Radovanović: Tajna, 1957; tekst i crtež tušem; 29,7x21 cm.

Kao što nema apsolutnog stvaranja, tako nema ni *apsolutne inovacije*. A to, opet, znači da nema ni apsolutne singularnosti. Samo, sve to ipak ne znači da je singularnost pričin koji je u svojoj ništavnosti svodiv na neku osiguranu suštinu ili identitet... Nesvodiva singularnost umetničkog dela sastoji se u činjenici da *savršeno* dekodiranje bilo kog inovativnog sklopa (čak i ako on pripada dalekoj prošlosti) nije moguće. Nema neprikosnovenog, bespogovornog tumačenja prošlog, bez obzira što nam prošlost, zahvaljujući ireverzibilnosti vremena, ponajviše liči na sudbinu. Drugim

rečima, čitljivost umetnosti podložna je stalnim redefinisanjima ili stalnim inovacijama. Zato i dekodiranja imaju granicu u stalnim interpretativnim re-kodiranjima. Inovativnost se, u izvesnom smislu, ne da zaustaviti, ali se ne da ni rastvoriti u jednom sablasnom relativizmu. Opus Vladana Radovanovića se kreće tim uskim stazama ničim „osigurane“ i uvek re-kodirane, iznova-odelotvorene inovacije.

Prenosno u umetnosti

Kao što nije moguće konačno dekodiranje umetnosti, isto tako nije moguća ni konačna dematerijalizacija umetnosti. Moguće je, naime, govoriti o smanjenoj materijalnosti nekog umetničkog dela/rada, ali ne o njegovoj dematerijalizaciji. Ili – a to se zapravo svodi na isto – govor o dematerijalizaciji moguć je samo ukoliko se pod njom ne podrazumeva potpuno iščezavanje materijalnog momenta, već samo njegovo smanjeno učešće u ostvarenom delu. Da bi umetničko delo bilo to što jeste, ono mora da se opredmeti, materijalizuje u nekom prenosniku (mediju), makar se on sastojao i od samih *reči*. Prema tome, umetnost nije moguća ako je lišena sposobnosti da bude *prenesena drugome*, bilo jednomedijski ili višemedijski. Pritom, naravno, stremiti ka *drugom* moguće je i ima smila samo ako je taj drugi sposoban da poruku primi. Ukoliko ne bi bilo onog koji nju prima putem vlastitih duhovnih moći i, pre svega, vlastitih predstava i doživljaja, onda ne bi bilo ni same „poruke“, pa ni arta.

Baveći se nizom jednomedijskih i višemedijskih umetnosti, Vladan Radovanović je uvideo činjenicu da se pojam *medija* (*prenosnika*) profiliše kao svudprisutni, univerzalni aspekt umetnosti. Medij je, naime, taj neizbrisivi posredujući momenat, čemu god da umetnost teži: bilo izvesnoj opštosti, stilu, „izmu“, bilo težnji ka osobenom, neponovljivom izrazu. Zato je Radovanović umetnik koji ne samo što se bavi iznenađujuće širokim spektrom umetničkih opredeljenja i operacija, već se njima bavi kroz jednomedijska *i* višemedijska

istraživanja i sinteze. U njegovom delu pored razlike između jednomedijskog i višemedijskog stvaranja, još značajnija je razlika između artipetalnog i artifugalnog, o čemu će kasnije biti više reči.

U ovom trenutku, postavlja se pitanje o stilskim i medijskim sintezama, odnosno o njihovom artipetalnom kretanju. Kako se takve sinteze odnose prema osobenom obeležju umetničkog dela/rada? Jedno je sigurno: moguće su ne samo konvencionalne, već i inovativne sinteze. Samo, pitanje je: *kako* su one moguće? Pošto apsolutne inovacije nema, onda je svaka inovacija uvek nekakav spoj preuzetog i novog. Dakle, i u stilskim preuzimanjima i u medijskom spajanju/stapanju moguć je rad inovacije. *Novo* se tu ponajpre profiliše kao *proširenje polja umetnosti*.

Višemedijsko, kaže V. Radovanović, „nije za mene samo formalni član dihtomije jednomedijsko-višemedijsko nego poredstavlja i težnju ka sintezi umetnosti i fuziji medija“ (*Samoporedstavljanje umetnika*, str. 20). Sama sinteza je svrhovito kretanje. Očigledno je da težnju ka sintezi umetnosti i fuziji medija Radovanović ne shvata kao racionalno-mehaničko zbrajanje nekih momenata nego kao ciljanu inovativnost ili stvaralaštvo. Naravno, u umetnosti su moguće (i bez sumnje ima ih na pretek) čisto ponavljajuće (repetitivne, eklektičke, sinkretičke) sinteze koje same po sebi ne donose nikakvu ili nikakvu naročitu *inovaciju*. Međutim, ovde se postavlja pitanje: na koji način sinteze stilova i medija omogućuju prostor za inovaciju?

Da bi se bolje razumeo ovaj odnos između sinteze i inovacije, potrebno je podvući razliku između dve situacije: u pravoj imamo inovaciju *u* sintezi (odnosno: kao jedan član sinteze), a u drugoj imamo *samu sintezu* kao nešto inovativno. Ova razlika može da se artikuliše i kao razlika između sinteze kao *spajanja* medija i sinteze kao *stapanja* medija. U slučaju spajanja medija moguća je stilska inovacija, dok je u slučaju stapanja moguća medijska invencija (ili: kreativno proširenje medija). U svakom slučaju imamo dve mogućnosti: (1) da

inovacija bude ono drugo u sintezi i (2) da inovacija bude ono treće koje nastaje samom sintezom ukoliko se ona ne zadovoljava time da (samo) „sabere“ svoje elemente, već teži i da ih (sinergijski) „stopi“ i uzdigne u ravan tog *trećeg*. Dakle: u ravan jedne celine koja nije posledica zbrajanja sopstvenih delova nego je „nešto“ što njima takoreći prethodi. Radovanović je u svom opusu izuzetno osetljiv za ovu vrstu razlikovanja u samom pojmu *sinteze*.

Od usredištenja do rasredištenja

Fascinacija kojom zrače mnogi radovi Vladana Radovanovića proizlazi iz autorove sposobnosti da raskrili to neočekivano *treće* koje nadvisuje puko sabiranje ili pridodavanje (čak i) *novog* poznatom. Da bi se dobio takav efekat potrebno je da već od samog početka sintetičkog procesa komandnu ulogu ima izvestna artistička namera, dakle, neka mentalnost koja, međutim, nema za cilj da samu sebe učini prozirnom, već da se sintetički i artipetalno uputi ka tom *trećem* koje nije ništa ako se ne *doživljava* kao konzistentna celina koja prethodi delovima.

Sintezijskom umetnošći V. Radovanović naziva, između ostalog, onu umetnost čije medijske sastavnice nisu (potpuno) samostalne. U sintezi, kako je shvata ovaj autor, privilegovanu ulogu ima, dakle, to „treće“ koje ne ponavlja ništa, već čini da sinteza dobije nesvodivo artističko ili artipetalno obležje i osobenost. Naravno, i tu se, kao i u svakoj sintezi, nešto ponavlja i, po starim navikama, reklo bi se da je to u stvari „ono isto“. Artistička sinteza liči (i samo liči) na dijalektičku, pošto ona neće ni ono „prvo“ (tezu) ni ono „drugo“ (antitezu), već hoće da uspostavi „treće“ (sinteza) kao nešto što u sebi sadrži prva dva momenta (recimo: preuzeto i novo) kao negirana i uzdignuta na viši stupanj. Zaista, sve to samo liči na hegelijansku dijalektiku, a ipak to nije dijalektika, pošto ono *treće* koje u sitezijskim radovima donosi sinteza ima smisao

nepredvidljivog, neproračunljivog artističkog *događaja* koji prevazilazi totalizujuću dijalektičku racionalnost.

U čemu se, dakle, ogleda *konzistentnost* te osobene umetničke sinteze? Jedno je sigurno: ona ne može da bude aposlutna, racionalno prozirna, podložna savršenoj de-kodifikaciji, pošto u tom slučaju ne bi bila umetnička sinteza, već hegelijansko apsolutno znanje. I to bi, u isti mah, bila objava kraja umetnosti. Međutim, sa stanovišta *novog pluralizma*, nikakva apokaliptička objava kraja ili smrti, jednostavno – nije moguća.

Umetničke sinteze su uobličeno duhotvorstvo. Samo, o kakvom je duhu, za razliku od religijskog, naučnog ili filozofskog, tu reč? Reč je o duhu lišenom neprikosnovene vere, potpune izvesnosti ili Apsoluta. Dakle, to je duh na rubu neizvesnog, duh koji rizikuje da njegova konzistentnost zapadne u utvarnu, sablasnu, fantazmatsku uslovnost... Jer u umetnosti nema osiguranog jemstva za bilo šta. Kao što u njoj nema apsolutnih *garancija* za konzistentnost nekog *pravca*, *stila*, *izma*, tako nema garancija ni za potpunu konzistentnost singularnog dela/rada.

Već u Vladanovim *Pričinjavanjima* spoznajemo sledeću uslovnost: ma koliko bio *konzistentan*, dakle, čvrst, gust, stalan, postojan, održiv i ma koliko bio *koherentan*, dakle, (uzajamno, u sebi) povezan, (neprotivurečno) spojen, celostan itd., jedan osobeni umetnički rad nužno zahteva i doživljaj, predstavu i vrednovanje nekog *drugog*; a već to znači da se u njemu ono artipetalno uvek preusmerava ka artifugalnom, da umetnost u samoj sebi menja ili pomera svoje središte.

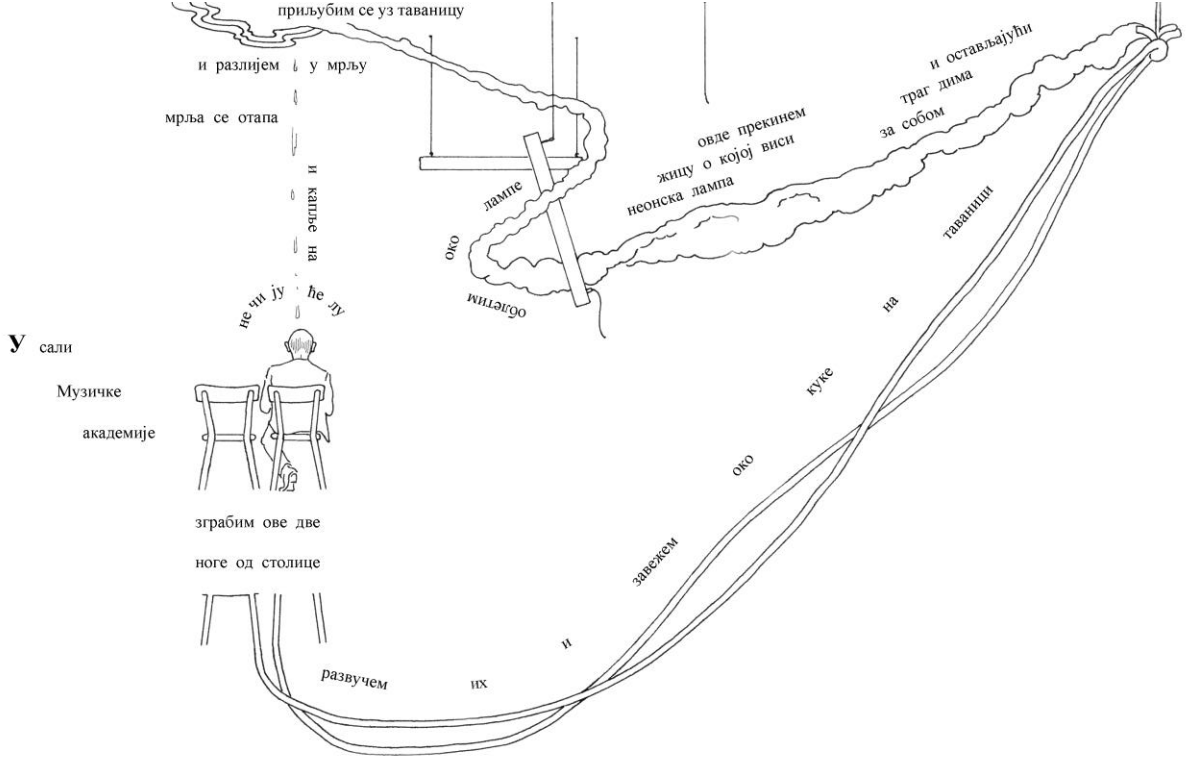
Prirodna usmerenost praktičnih sinteza cilja na izvesnu sinergiju koja samu tu sintezu želi da učini održivom. Međutim, u umetnosti samosvrhovitost sinteze, čak i kada je nužna, nije dovoljna. U samoj sintezi nikad nemamo *samo* težnju ka usredištenju nego uvek, istovremeno, i težnju ka rasredištenju. Zato se do sinteze, tvrdi Radovanović, „nije dolazilo tek u realizaciji ili u prostoj nameri spajanja, recimo, vizuelnog sa zvučnim i kinestetskim, sinteza se događala već u doživljaju,

predstavi, i to kroz predstave koje nisam uvek mogao da izazivam već su me i same snalazile. U toj oblasti sam pokušavao i da najviše doprinesem promeni i razvoju ideje umetnosti u nadi da postižem artifugalnost“ (*Samoporedstavljanje umetnika*, str. 20).

Budući da u umetnosti ništa nije metafizički neprikosnoveno ili bezuslovo istinito, zato se takvim ne može shvatiti ni artipetalno i artifugalno kretanje. Ova dva kretanja su u svakom radu i u umetnosti kao celini istovremena, mada, naravno, ne u istoj meri. Negde je naglašeniji momenat usredištenja, a negde momenat rasredištenja. Zato Vladan Radovanović pravi jasnu razliku između sintezijskih radova, u kojima je dominantno artipetalno kretanje i projekata, u kojima je dominantno artifugalno kretanje. Ali, on nije spreman da apsolutizuje ili „obogotvori“ te momente. Oni su istovremeni i interaktivni. Između njih „ne postoje oštre razlike nego, kao i u mnogim drugim slučajevima, postoje prelazi“ (*P*, 39). Prelazni oblici između artipetalnog i artifugalnog kretanja mogući su samo zato što nisu izraz dve apsolutne, neprikosnovene pozicije, već su uvek u nekom saodnosu gde su samo naglašeni jedan ili drugi „pol“. U prirodi umetničke sinteze potrebno je da se naglasi jedinstvo, konzistentnost, koherentnost ili identitet rada; u artifugalnom kretanju naglasak je na diferencijalnom momentu, oličenom, s jedne strane, u doživljaju i predstavi drugog, a, s druge strane, u razlici između umetnosti i ne-umetnosti.

Umetnost i ne-umetnost

Odnos, a možda i sama deoba (koja nije apsolutna) između artipetalnog i artifugalnog ključno je obeležje osobenog, Radovanovićevog pluralizma. Pa ipak, to nije tako samo u opusu ovog autora, već i u savremenoj umetnosti i kulturi (ili duhovnosti) generalno uzev. Danas je na kulturnoj sceni prisutna jedna mešavina, a često i pometnja, između starog i novog pluralizma. Specifičnost Radovanovićeve pozicije u tom



Vladan Radovanović: *U sali Muzičke akademije, 1957;* tekst, kolaž i crtez 29,7 x 21

kontekstu ogleda se u činjenici da je on prvi na promišljeni način ispoljio artifugalni stav prema umetnosti već u radu koji je nazvao *Pričinjavanja* (1955-1956). Taj rad, kao i ostali radovi iz tog vremena nemaju samo pasivno obeležje artifugalnosti (iskoraka iz standardnog i uopšte svakog shvatanja *umetnosti*), već, u isti mah, prema njoj (artifugalnosti) ispoljavaju koncepcijski (ili: konceptualno) razvijen, „tematizovan" stav. Upravo u tome se ogleda *novi* pluralizam: imati u isti mah *upitan* i *odgovoran* odnos prema umetnosti i njenim granicama, uključujući tu i ono što prekoračuje tu granicu, dakle, i samu ne-umetnost.

Bacimo, za trenutak, pogled na istoriju. Moderna umetnost je otkrivala puteve osamostaljivanja, tj. umetničku samozakonitost (autonomiju) u kojoj je ona ili potpuno *apstrahovala* od ne-umetnosti kao stvarnosti, slike Sveta, figuracije itd., ili je bilo kakvu ne-umetnost po svojoj slobodnoj volji interiorizovala (u skladu sa konceptualnim geslom: umetnost je sve što se prihvati kao umetnost). U stvari, svaki artistički pokušaj uvek živi na nekako definisanoj granici između umetnosti i ne-umetnosti. Suptilnijom analizom lako bismo stigli do zaključka da je umetnost u odnosu na ne-umetnost uvek bila u isti mah centripetalno i centrifugalno kretanje. Samo, naravno, ne u istoj srazmeri. Bez obzira na to kako ćemo gledati na činjenicu da umetnost uvek teži nekim ciljevima, ona se, generalno uzev, manifestuje kao kretanje od sebe ka ne-umetnosti i od ne-umetnosti ka sebi ili ka artističkom sopstvu. *Ne-umetnost* može da bude stvarnost, svet, život, ali može da bude i duhovno/kulturno stvaranje koje nije umetnost, ali nije ni religija, nauka, filozofija itd.

Očigledno, opozicija između prevazilaženja umetnosti ili ostajanja u njenim okvirima je istorijski promenljiva. "Razumljivo", kaže Radovanović, "prevazilaženje umetnosti mi je podesetih još izgledalo mogućno, a sve manje kasnije, kada je zavladalo uverenje da sve može biti umetnost" (*Samopredstavljanje umetnika*, str. 4). On s pravom ne prihvata ni poziciju radikalne anti-umetnosti, kao ni poziciju (konceptualno) poopštenog artizma. Mana tih radikalnih stavova ogleda se u

tome što oni žele da ukinu razliku i napetost između umetnosti i ne-umetnosti (ili: van-umetnosti), a time i razliku između artifugalnog i artipetalnog kretanja. Najzad, svaki takav radikalizam u jednom zaista pluralnom polju bio bi prikrivena totalizacija koja uzdrmava, ako ne i ukida, razlikovanja (diferencijacije) u merilima umetničke vrednosti. Ali, naravno, u umetnosti se danas upravo događa jedan takav potres i, pri tom, uspostavlja se prava pometnja vrednosnih merila.

Mi u ovom trenutku bez sumnje *ne znamo* u kom pravcu se kreće umetnost. Reč je o nedosežnosti konačnog smisla, o nepreglednosti samih ciljeva, a ne datih oblika. Pa ipak, reklo bi se da je za umetnost veoma važno u kom pravcu se kreće. Pa i za samo artifugalno kretanje važan je pravac. On, generalno uzev, može da bude usmeren ka ne-umetnosti, ali i ka još-ne-umetnosti. Pravac artifugalnog kretanja moguć je kao iskoračenje iz umetnosti ili kao iskoračenje iz jednog oblika umetnosti i, konačno, kao iskoračenje u nešto što nije umetnost, ali s ciljem povratka, tj. redefinisanja ili proširenja artističkog polja.

Taj u isti mah osobeni i novi pluralizam koji je iniciran Radovanovićevim opusom, naprosto, ne nudi konačno ili "jedino moguće" rešenje pluralnog kretanja (u) umetnosti, jer to bi protivurečilo samoj ideji pluralizma. Naime, pluralizam podrazumeva različite načine (ili: mnoštvenost) u artističkom tumačenju samog pliralizma. Osobenost Radovanovićevog opusa i njegovog shvatanja artističkog pluralizma ogleda se u tome što nam on nudi jedan problem koji u aktuelnom umetničkom i kulturnom razdoblju postaje nezaobilazan, pošto bez njega nećemo shvatiti ni *pometnju* koja danas vlada na artističkoj sceni. Reč je o upitnom, a možda i zagonetnom i u svakom slučaju nerešenom odnosu između artipetalnog i artifugalnog kretanja u savremenoj duhovnosti. Nesumniva zasluga Vladana Radovanovića je u tome što je on prvi konceptualno ukazao na ovaj odnos, kao odnos napetost između centripetalnog i centrifugalnog kretanja u svakoj, pa i savremenoj umetnosti.

Preuranjena inovacija

Pođimo u ovoj tekstualnoj avanturi od starog, nerešenog pitanja: ko je, u stvari, umetnik? Hteli bismo da verujemo da je umetnik čovek koji se, kao i filozof, nužno pita: ko sam u stvari ja i čime se zapravo bavim? Knjiga Vladana Radovanovića *Samopredstavljanje umetnika* započinje neočekivanom opaskom: "Bilo bi dobro da reč 'umetnik' označava onog koji se bavi većinom ili svim umetnostima, a ne samo jednom ili samo vizuelnom umetnošću." Umetnik bi, dakle, morao da prkosi danas svudprisutnom nalogu o neminovnoj čovekovoj stručnosti i ustručenosti, o neophodnim specijalizacijama, shematizacijama i stilizacijama vlastitog mišljenja. Ovde bi se starom Dišanovom geslu: *dosadio mi je izraz glup kao slikar*, moglo dodati: *dosadio mi je izraz glup kao specijalista*. Naprosto, svaki umetnik, ako je zaista umetnik, prinuđen je da sebi postavlja veoma osobeno pitanje – šta on uopšte radi? – jer to pitanje *ne može da ne proishodi* iz samog njegovog rada.

Možda bi ovom upitnom proširenju artističkih kompetencija trebalo dodati poznavanje, u samoj umetnosti i kroz umetnost, izvesnih ideja vremena i naravno pre svega vremena u kojem umetnik živi, a to znači i nevremena ili protiv-vremena. U svakom slučaju, merilo za upotrebu reći *umetnik*, koje nam u gornjem citatu nudi Vladan Radovanović, "opasno" sužava listu onih koje bismo danas na zadovoljavajući način mogli nazvati *umetnicima*. Ako tome dodamo i zahtev – koji takođe nalazimo u *Samopredstavljanju umetnika* – da se *umetnikom* nazove ne samo onaj koji se "nerelaciono i posebno bavi pojedinim umetnostima" već koji radi i "na njihovom relacioniranju i sintezi", onda bi se takva lista još dodatno suzila. Premalo danas ima umetnika koji nisu ušančeni u jednoj zauvek donetoj likov-

noj, stilskoj i medijskoj odluci. Premalo ima onih koji se opredeljuju za višeglasni, višezvučni, viševizuelni i višemedijski koncept umetnosti. Te, prema tome, i za upitnost koja prekoračuje svaku borniranost i ustručenost.

Time se postavlja pitanje i o jednom posebnom "relacioniranju", onom između umetnosti i upitnog estetskog ili, čak, filozofskog mišljenja. Da li je umetnosti uopšte i potrebna diskurzivnost? Da li umetnik koji se olako predaje mržnji prema estetici (uključujući tu i onu estetiku koja je često pružala dobar povod za samu tu "mržnju"!), treba zajedno sa estetikom i samu filozofiju da eliminiše i nadomesti pukim fraziranjem, ako ne i brbljanjem? Vladan Radovanović se, u pomenutoj knjizi, zalaže za to da umetnik "o umetnosti ne razmišlja samo posredstvom umetnosti nego i diskurzivno". Pa ako je to, zaista, nalog koji se ne da izbeći, onda bi se moglo reći da, ne samo u Srbiji nego i mnogo šire, danas umetnika koji zadovoljavaju takva merila ima zaista premalo. A u tom malom jatu posebno mesto bi, bez sumnje, bilo rezervisano i za promišljanja kojima Vladan Radovanović osvetljava, kristalizuje i usmerava sopstvenu umetnost.

Mada je Radovanovićev opus u jednom trenutku počeo da dobija priznanja kod kuće i u svetu, ipak preuranjenost njegovih inovacija koje su se širile u najrazličitijim pravcima, kao i složenost (uključujući tu i preplitanje) artističkih i diskurzivnih strategija, a ništa manje i nepristajanje da se uključi u borbena, avangardistička kretanja posle II svetskog rata, sve to učinilo je da Radovanovićev opus nema odziv kakav bi inače, po svemu što u njemu može da se nađe – zasluživao. Pa ako sama složenost Radovanovićevog opusa sužava broj onih koji bi mogli na primeren način da mu pristupe, onda treba reći da su tom suženju još više doprineli oskudni i opterećujući kulturni uslovi koji su na ovim prostorima postojali i koji postoje od 1945., pa, pravo govoreći, sve do danas!

Uopšteno uzev, odlučujući razlog za otežani pristup Radovanovićevom opusu, danas kao i u prošlosti, dat je u njegovoj – kako bi Niče rekao – *nesavremenosti*. Ali šta ta

nesavremenost zapravo znači? U mnogim aspektima svog opusa Radovanović je išao ispred svog vremena, odnosno bio je – kako se to obično kaže – avangardan. Samo što tu avangardnost skoro niko nije podržao, budući da je dominantni kulturni obrazac, u to vreme, bio i ostao okrenut prema ideološki ili običajno priznatoj, umirujućoj, konvencionalnoj ili neinventivnoj kulturi. Radovanovićev opus je, dakle, bio obeležen inovacijama koje su odmah bile potiskivane u umetnikovu privatnost, u neaktuelnost i, zapravo, ne-savremenost, ukoliko je *aktuelno* i *savremeno* moglo biti samo ono što je "neko" bio spreman da, kao takvo, "prizna". Radovanovićev brzi razlaz sa *Medialom* svedoči o konformističkoj nespremnosti te avangardne grupe da razume i prihvati ključne intencije Radovanovićevog ranog, inovativnog opusa.

Iz svega rečenog izlazi da je najprimerenija polazna tačka za razumevanje ovog ranog opusa upravo njegova usamljenička *inovativnost* (ili: *avangardnost bez sledbenika*) na čijoj će odgovarajućoj reafirmaciji, u našim kulturno-zakasnelim uslovima, biti potrebno još podosta da se poradi. Radovanovićev rani opus je upravo zbog najvišeg intenziteta avangardnosti i najvredniji, ali u isti mah on je morao biti "preskočen"! A reč je o izvanrednim delima koje je Radovanović realizovao pedesetih godina, među kojima se ističu: *Pričinjavanja* (i drugi *projekti* iz tog vremena), *ideogrami*, *zapisi i crteži snova*, *pipazoni*, *sintezijski i vokovizuelni radovi* i slično. Svi ti radovi su u našim kulturnim uslovima bili veoma značajne inovacije, bez obzira što, kako sam autor kaže, nisu pravovremeno doprli do javnosti, odnosno nisu "ušli u istoriju", niti su "uticali na njen razvoj".

U vremenu svog nastanka i na mestu na kojem su nastali, ovi radovi, jednostavno, nisu bili prihvaćeni, ozbiljno shvaćeni i uvažavani. Za prve dve grupe radova – *Pričinjavanja* i *ideograme* – mogućno je reći da tih pedesetih godina još *nikad, niko* i *nigde* ništa slično nije pokušao da načini…

Vladan Radovanović *Asimetrični tereti*, 1958; Učestvuju Branoslav Đorđević, Marijana, Leonid Šejka i Vladan Radovanović; snimio gospodin Bogdan u Rovinju.

Imajući u vidu konkretne okolnosti u kojima je ovaj rani (ili: prerani?!) Radovanovićev opus nastajao, izgleda da je sasvim razumljivo to da su ti radovi, i naročito *Pričinjavanja*, morali da sačekaju da se *slične* inovacije dogode prvo "negde drugde" – a reč je, ponajpre, o *konceptualnoj umetnosti* iz šezdesetih godina – pa da se tek onda, sa potpuno primerenim *provincijalnim* zakašnjenjem, stvore uslovi da te ("preuranjene") inovacije budu *možda* priznate i "kod nas".

Inovativno, avangardno kretanje u umetnosti nije puko uvećanje količine artefakata koje bi jedan istoričar umetnosti mogao ili morao da uzme u razmatranje. Naime, inovacija i avangarda su u umetnosti uvek imali neko posebno značenje, budući da se u njima preuzimala odgovornost za smer ili pravac, za ekspanziju ili širenje, pa najzad i za sam promenjeni, redefinisani status umetnosti. Dakle, to nije samo gomilanje neočekivanih artefakata. S one strane umirujućih, osiguranih, priznatih ili konvencionalnih bavljenja umetnošću, avangardno kretanje uvek predstavlja riskantno, smelo preuzimanje odgovornosti za nove mogućnosti u umetnosti. Neki put to liči na *klađenje* u okviru igara na sreću. Ipak, taj nagon, smer ili pravac koji avangardnim kretanjem komanduje ne mora da bude samo uvećanje, već može da bude i suženje toga što je u umetnosti vredno pažnje. Ako se shvati autoritarno, avangarda postaje suviše isključiva, borbena i, čak, represivna. Ta opasnost je mimoišla Radovanovićev opus, pošto njegov koncept avangardnog, jednostavno, nije ništa isključivao, tj. bio je otvoren za mnoštvo pravaca koji se susreću i razilaze, sabiraju i oduzimaju... Ali, borbena agresivnost je pored svih mana koje nosi u sebi, ipak imala i tu vrlinu da bučno oglašava novu pojavu, da ne dopušta da ona prođe neprimećeno. A to je, nažalost, u Radovanovićevom opusu izostalo.

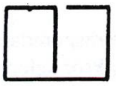
Ako se u umetnosti ili kroz umetnost Vladana Radovanovića, kako sam autor kaže, *ispoljavaju raznovrsni stavovi prema umetnosti*, ne znači li to, onda, da umetnost nije jedinstvena pojava, da nema jedan-jedini Status ili jednu Svrhovitost? Da li nam ta raznovsnost sugeriše činjenicu da

umetnost u nužnom, uobičajenom, standardnom ili fatalno konvencionalnom obliku zapravo i ne postoji. Ukoliko ona ipak ima neko opšte obeležje koje se, pre ili kasnije, probija, onda je to obeležje koje nam kaže da nikakvog takvog obeležja – nema. Raznovrsnost stavova koje umetnost prema sebi može da ispolji, jednostavno, ne može da se iscrpi, zatvori, blindira. Ali, to ne znači da i sam artipluralizam nema unutrašnja ograničenja. Umetnost nije apsolut, nije Bog, kao što nije ni stvaranje *ex nihilo*. Ona je kretanje od jednog stanja ka drugom. Samo, kako da shvatimo to kretanje ukoliko se u njemu kreću i raznovrsni stavovi prema umetnosti? Da li je to jedno jedinstveno kretanje? Da li postoji obevezujući pravac u kretanju umetnosti koji se, u krajnjoj instanci, profiliše kao sama definicija umetnosti ili kao definicija njenog statusa? U tom slučaju, umetnost bi se, u osnovi, sužavala u obavezujuće, dakle, avangardno kretanje ili, čak, širenje, ekspanziju.

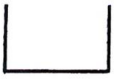
Vladan Radovanović ima drugačije shvatanje artističkog pluralizma. On, naime, raznolikost umetničkih stavova shvata u ključu artipetalnog i artifugalnog kretanja. A ta kretanja se, po njemu, uzajamno ne isključuju. Zato bi moglo da izgleda da avangardno kretanje, ukoliko želi da isključi jedan od ta dva pravca, nužno zapada u isključivost kojom komanduje kontradikcija. Zato je pojam *avangardnog kretanja*, bez sumnje, mnogo "žilaviji" nego što to danas, u ovom *post*-modernom razdoblju, izgleda. Tzv. "izmi" su "propali", ali je ostala trka za novim, trka koja se, po pravilu, vezuje uz artifugalno kretanje, pa i osvajanje novih teritorija. Ipak, Radovanovićev opus jasno pokazuje da je inovacija moguća i unutar artipetalnog, sintetišućeg, multimedijalnog kretanja.

Umetnik je, bez sumnje, inovator i on, u tom pogledu, ako ne diskurzivno, onda bar intuitivno, *zna šta radi*. Ili bi, bar, trebalo da zna. Samo, naravno, tu gde imamo znanje uvek je moguća i sumnja, s tim što ona nema odlučujuću reč, jer odlučujuća reč je, naprosto, afirmativna, produktivna, duhotvorna. Zato što u umetničkom stvaranju postoji momenat praktične mudrosti umetnika (koji zna-šta-radi), zato je o umetnosti

moguće govoriti ne samo u ključu istoričara/faktografa nego i teoretičara ili filozofa. Zato je moguće da tu ulogu preuzme i sam umetnik, ako ne na neki tematizovani, onda bar na intuitivan način.



Prazna sveska, hartija. Privlačnost beline, neispunjenog.



Praznina u postojećem.

Praznina oko kosmosa.

Praznina u biću.

Moguće je, mada je to ređa pojava, da se i sam umetnik odluči za eksplicitno teorijsko ili, čak, filozofsko razmatranje ne samo vlastitog opusa, nego i mnogih drugih stvari i događaja u umetnosti. Takav slučaj imamo u brojnim spisima Vladana Radovanovića, među kojima se ističu rani tekstovi: *Pipazoni* (1957), *Metod pisanja Pustoline* (1960), zatim knjige: *Vokovizuel* (1987), *Samopredstavljanje umetnika* (1990), *Projektizam* (2010), *Muzika i elektronska muzika* (2010). Važna je i monografija *Sintezijska umetnost* (2005), kao i časopis *Koraci* (2006, br. 3-4) u kojem V. Radovanović ima nekoliko značajnih osvrta na svoj rad, a koji je (kao zbornik) u celosti posvećen njegovom opusu.

Teorijski tekstovi Vladana Radovanovića, čak i ako se, možda, nećemo složiti u svim pojedinostima sa njima, od ogromnog su značaja ne samo za bolje razumevanje strateških orijentacija njegove umetnosti nego i za bolje razumevanje mnogih pitanja koja su važna za savremenu *filozofiju umetnosti*. Ovaj doprinos filozofiji umetnosti utoliko je važniji što je *najmarkantnije* obeležje filozofije umetnosti danas, u susretu sa aktuelnim stanjem umetnosti, prilična, ako ne i potpuna – zbunjenost. Filozofski je po svoj prilici najvažnija Radovanovićeva ideja o odnosu *artipetalnog* i *artifugalnog* kretanja u umetnosti. Videćemo ubrzo da ta ideja, s jedne strane, cilja na odnos između umetnosti i ne-umetnosti, u smislu "osvajanja" novih prostora/teritorija, ali da se, s druge strane, po toj ideji, artifugalno kretanje može tumačiti kao nešto što je usredišteno u samoj umetnosti, što re-interpretira i re-elaborira njene interne, pre svega višemedijske odnose.

Artifugalna pričinjavanja

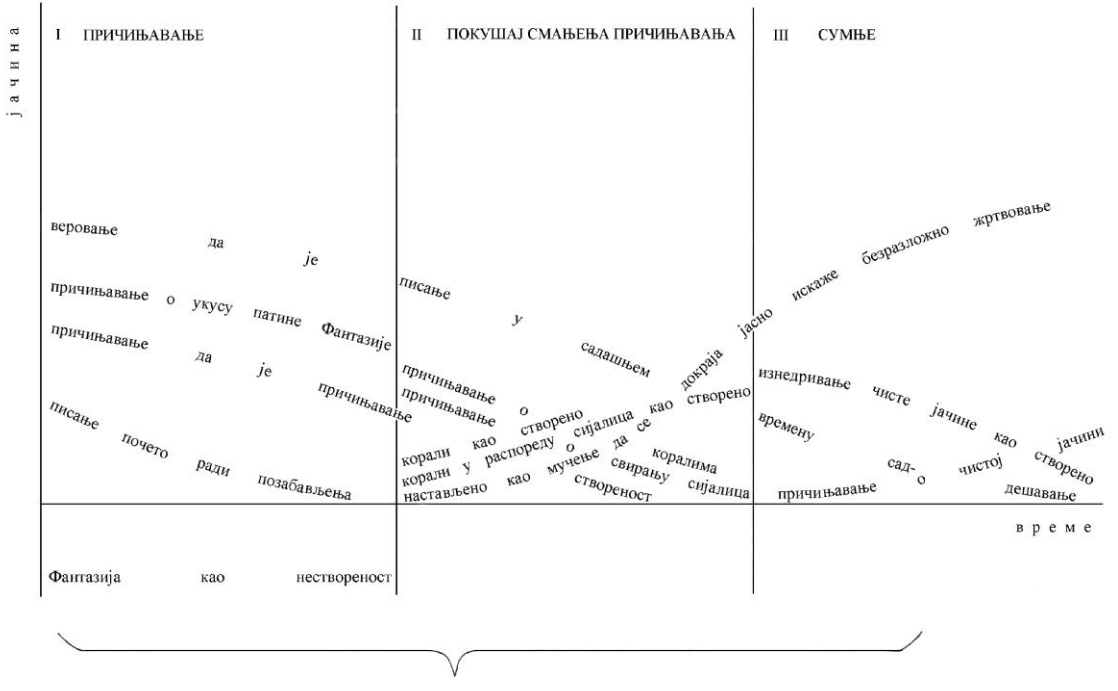
Skup radova koje je Vladan Radovanović grupisao pod nazivom *Projektizam* (Beograd, 2010) počinje programskim radom čiji naziv je *Pričinjavanja* (1955-1956: tekst i crtež tušem). Pored kratkog uvoda, *Pričinjavaju* imaju četiri dela, što sve zajedno, u knjizi, čini 13. strana velikog formata. Ovde ćemo navesti u celosti samo četvrto *Pričinjavanje* čiji naziv je *Oduzimanje*. Navešćemo i istoimeni dijagram kojim se završavaju *Pričinjavanja*. To preuzimanje će omogućiti da čitalac ima konkretniju predstavu o samim *Pričinjavanjima* koja imaju izuzetnu važnost za rani opus Vladana Radovanovića. Izvorno tekst i dijagram su pisani ćirilicom.

IV ПРИЧИЊАВАЊЕ: ОДУЗИМАЊЕ

Од досад чутог и виђеног треба одузети све за шта се чини да упућује на мене.
Одузети да су причињавање, забуна око времена, напор око постизања створености – моји.
Одузети изглед који имају баш овако изражени: причињавање, забуна око времена, и друго.
Нека причињавање, створеност, времена, мучење, жртвовање, постану сродни било којем материјалу од којег се може нешто начинити.

Задржати оно што неко други види у свему овоме, што му се образује као представа.
Нека се све то у другоме преведе као унутарње заплетен облик, као представа конструкције од променљивих значења.
Приложен графикон приближно предочава како исход одузимања треба да изгледа. Наравно, одузимање се не мора и не може извести баш на тај начин. Графикон одузимања само је пример на хартији онога што би требало да се на одговарајући начин оформи у представи другог. Тај пример је упрошћен јер је хартија, као материјал, дводимензионална и на њој су приказане само координате јачине и времена, јер је графикон речи које се пењу и спуштају израђен применом колажирања, јер се из речи у графикону, које упућују на „причињавање“, „жртвовање“ и на друго, не очитује све оно битно за одређено причињавање, одређено жртвовање и друга стања.
Осим тога, читање речи се споро одвија. Одузимање треба „креснути“ у себи, без посредства материјала, димензија, израде.
И оно најбитније*: Причињавања* као дело мање су у опазивим визуелним, звучним и смисаоним својствима. Дело је оно што се, и колико се, на основу примљених дејстава *Причињавања*, образује у представи другога.

Владан Радовановић: 1955-1956.


јачина
I ПРИЧИЊАВАЊЕ
II ПОКУШАЈ СМАЊЕЊА ПРИЧИЊАВАЊА
III СУМЊЕ
веровање да је
причињавање о укусу патине Фантазије
причињавање да је причињавање
писање почето ради позабављења
писање у садашњем доказа
причињавање о створено сијалица као створено
причињавање
корали као распореду о да се
корали у мучење свирању
настављено као створеност
јасно искаже безразложно жртвовање
изнедривање чисте јачине као јачини
времену
сад- о чистој створено
причињавање дешавање
време
Фантазија као нестворености
IV ОДУЗИМАЊЕ
одузимање одређености начина остваривања
I, II и III причињавања и њихово превођење
у "заплетен облик" у примаоцу

Pričinjavanje nije destrukcija

Očigledno je da rani umetnički radovi Vladana Radovanovića i pre svega *Pričinjavanja* nemaju ništa manji *misaoni* značaj od njegovih čisto teorijskih radova. To dolazi otuda što i sami umetnički radovi sadrže izvan-redan pojmovni (ili, ako hoćete, konceptualni) naboj. U isti mah, radovi koji se zovu *Pričinjavanja* na značajan način iskoračuju, u vremenu u kojem su nastali, iz uobičajenog, tradicionalnog (klasičnog i modernog) shvatanja umetnosti. Zato nije neobično što su *Pričinjavanja* bila „osuđena" na to da sama konceptualno osvetle uslove vlastitog postojanja kao projekta, rada ili dela. U isti mah, ona su imala centralnu poziciju za razumevanje Radovanovićevog centrifugalno orijentisanog *projektizma*. Ali, po čemu se pozicija *Pričinjavanja* postavlja kao centralna? Ne po tome što *Pričinjavanja* na „najbolji", „najadekvatniji" ili „najkompetentniji" način zastupaju (odnosno: reprezentuju) čitav Radovanovićev opus, već po tome što ona u sebi otelovljuju najvažniji problem ranog autorovog opusa, a to je problem odnosa između umetnosti i ne-umetnosti.

Šta ova deoba između umetnosti i ne-umetnosti podrazumeva? Najpre to da je u svom artifugalnom kretanju umetnost (upravo u samim *Pričinjavanjima*) bila u stanju da predmetno prekorači tradicionalnu, specifično artističku sferu i da zakorači u područje ne-umetnosti. Odnosno, da značajno inovativno proširi predmetno polje umetnosti. O kakvom novom predmetnom polju je tu reč? Pre svega o polju reči, govora ili jezika, a onda i o polju stvari, događanja, stvarnosti.

Upad umetnosti u prošireno polje stvari (što može da se definiše i kao iskorak iz slike) dogodio se najpre sa Dišanom i njegovim *ready madeom*. Međutim, iskorak (vizuelne) umetnosti u polje reči dogodio se znatno kasnije i obično se misli da se to dogodilo sa tzv. konceptualnom umetnošću. Ali, Radovanovićeva *Pričinjavanja* su nastala pre i najranijih konceptualnih radova, tako da po svom u isti mah

konceptualnom i artifugalnom zahvatu prevazilaze i samu refleksiju koja se može naći u ranoj konceptualnoj umetnosti. Konceptualna umetnost je „prihvatila“ Dišana, tj. iskorak u svet gotovih stvari, instalacija ili svet ne-umetnosti i u isti mah se opredelila za avangardnu isključivost koja je „staru“, artipetalnu umetnost jednostavno – obesmislila. To nije bilo moguće izvesti na radikalan način samo upadom u područje ne-artističkih stvari. Bile su neophodne i reči koje će osmisliti novi projekt *u samom tom projektu*. Međutim, time se produbio ili do krajnjih granica zaoštrio rascep između, s jedne strane, artipetalnog i artifugalnog i, s druge streane, između umetnosti i ne-umetnosti. Tim radikalizmom je tradicionalno shvaćena (= klasična i moderna) umetnost bila isključena, tj. prestala je da bude umetnost, a umetnost novog polja, nove teritorije ili novih medija postala je ekskluzivni „gospodar“ umetnosti... Pokazalo se da tu još jednom „trijumfuje“ avangardizam. Međutim, u isti mah se postavio i problem: da li je uopšte moguća avangarda bez avangardnog ekskluzivizma?

Upravo rani opus Vladana Radovanovića bio je obeležen tom mogućnošću. Zato njegov autor nije imao previše afiniteta ni za uži (rani) ni za širi (kasniji, i često potpuno rasplinut) pojam *konceptualizma*. Ipak, ono što njegova *Pričinjavanja* dele sa kasnije nastalim konceptualizmom jeste upad vizuelne umetnosti u polje reči, govora, jezika, dokumenta, *koji nude smisao datom projektu*. Taj upad i problem koji on sa sobom nosi mogao je da se opiše i kao problem *naglašene mentalnosti* (izraz je Radovanovićev) kojom (*naglašenošću*) se možda (videćemo kasnije dileme koje u sebi nosi to *možda*) stiže do *iskoraka iz umetnosti*. Sve u svemu, to je problem koji može da se definiše i kao problem *ispitivanja granica same umetnosti*.

Ovde moramo napomenuti da taj problem nije važan samo za *Pričinjavanja* i za Radovanovićeve *projekte*, pa ni samo za kasnije nastalu konceptualnu umetnost, i najzad ni za novu, post-konceptualnu umetnost, već je on od velikog značaja i za savremenu filozofiju umetnosti. Naime, savremena

umetnost je bitno promenila modalitet ispitivanja granica umetnosti, a time je i pred filozofiju umetnosti postavila potpuno nove probleme. Šta se time hoće reći? Tradicionalni (klasični i moderni) način ispitivanja granica umetnosti imao je strukturu inovacije koja umetnosti donosi nešto novo, ali je, pri tom, ne napušta, ostaje u njenim okvirima, unutar njenog vekovnog statusa. A to je, grubo rečeno, bio status dolikujuće slike sveta. Pritom, moderna umetnost je mogla da se uobliči u isključivu, borbenu avangardu, koja odbacuje ili negira sve što je nastalo pre nje da bi *ustanovila* (= pretvorila u ustanovu) vlastitu inovaciju, kao vlastiti „izam". Ipak, takvo radikalno kretanje nije pretendovalo na iskorak iz same umetnosti.

Problem iskoraka iz umetnosti prvi put se na „žešći" način profilisao sa Dišanovim *ready madeom.* Tek njime je ukazano na ključno pitanje: da li je iskorak iz slike u isti mah iskorak iz umetnosti? Da li je ne-tradicionalno, pomoću sopstvenih reči (ili: konceptualno) koncipirana umetnost još uopšte umetnost? Naravno, Dišan nije mogao dati definitivan odgovor na to pitanje, jer njegova anti-umetnost je bila pretežno nema, lišena reči. Otuda i njegova kolebljivost: da li je *Fontana* još uvek umetnost ili je to definitivno prestala da bude?

Pričinjavanja su pokazala da umetnosti (oličenoj *bez dilema* u slici kao slici sveta) ne donose problem samo zatečenog (ne-artističkog) sveta i gotovih stvari (*ready made*) nego i samih *reči* koje upućuju na (izvesne za umetnost važne) ideje. To su reči koje u sebi sadrže ideje, mentalnost, pa i izvesnu koncepciju umetnosti i one se mogu s dobrim razlozima nazvati *konceptima*. Sada se postavlja pitanje: da li iskorak iz slike u *ready made* (zatim: instalaciju itd.), pa i u konceptualnu priču, predstavlja u isti mah iskorak iz umetnosti? Ili to predstavlja, kako su verovali konceptualisti, uspostavljanje nove umetnosti i, u isti mah, napuštanje tradicionalne (slikarstva, vajarstva itd.)?

Pričinjavanja se razlikuju od Dišanove strategije i strategije konceptualizma po tome što u njima ne postoji pretenzija da se izvrši negacija ili destrukcija tradicionalne

umetnosti. U stvari, *Pričinjavanja*, *Pipazoni* i, uopšte, rani radovi (iz pedesetih godina) Vladana Radovanovića najbolji su dokaz da je moguće avangardno kretanje bez negacije (obezvređivanja ili destrukcije) prethodnih artističkih pozicija. To bi moglo da se nazove avangardom bez borbenog pokreta ili „izma", bez ideološke i protiv-ideološke agresije. Odnosno, avangardom bez uobičajeno shvaćene avangarde. Dobra strana takvog opredeljenja je to što tu imamo izvesnu inovaciju *bez traume*. Ipak, (uslovno rečeno) *loša* strana je u tome što bi takvoj umetnosti nedostajala inicijativa, što bi se ona teško probijala u realnom prostoru kojeg su već okupirale razno-razne oficijelne i ne-oficijelne avangarde. Tu cenu je, na svoj način, platio Vladan Radovanović, i to ne samo sa svojim ranim opusom.

Evo, dakle, problema: kako da se *Pričinjavanja* smeste u jednu hronološki i vrednosno preciziranu istoriju avangarde posle Drugog svetskog rata? Prvo pitanje u vezi s tim glasi: da li jedna takva istorija uopšte i postoji? Ili bi se, pre, moralo reći da je svaki pokušaj uspostavljanja istorije avangarde pomalo paradoksalan, nestabilan, nedovoljno pouzdan? Ako bi geneza avangardi posle Drugog svetskog rata mogla, nekako, da se shvati kao (konstativno i performativno) pouzdana ili, što se svodi na isto, standardno utvrđena Stvar, ne bi li onda imali jednu čudnu situaciju, da artifugalno orijentisana *Pričinjavanja* Vladana Radovanovića u toj priči naprosto deluju kao strano telo, takoreći anomalija, odnosno kao nešto što unosi pometnju u već ustanovljenu hronologiju i hijerarhiju vrednosti?

Ako se, međutim, priča o avangardi shvati kao igra nestabilnih pojmova, ako su u njoj sve hronologije i hijerarhije uvek uzdrmane, pomerene, ispresecane i, zapravo, *pričinjavajuće* (ili: simulirane i sablasne), onda se može reći da pometnja koju stvaraju Radovanovićeva *Pričinjavanja* danas imaju, reklo

Pričinjavanje.
Pričinjava se da je sviranjem rasporeda svetiljki na susednom brdu kamila prošla kroz iglene uši, tj. da je ostvareno nešto što je izgledalo neostvarljivo. Ostvareno izlazi van uobičajenog toliko da se posumnja nije li u pitanju samo pričinjavanje da je tako nešto ostvareno.

Prividno nemoguće.

Ipak nemoguće.
Težnja za nadilaženjem sopstvenih moći.
Izlaženje iz sebe.

bi se, savršenu potvrdu u aktuelnoj *nepreglednosti* umetnosti, čije uvećane koordinate nisu samo prostorne nego su i vremenske. Jednostavnije rečeno: ima nečeg *par excellence* nepreglednog u *Pričinjavanjima*. Reč je o izvesnom *pričinjavanju* koje pruža otpor svakoj definitivnoj, sređenoj klasifikaciji ili hronologiji.

Pričinjavanja nisu sklop racionalnih značenja koja ciljaju na neko konstativno jezgro, na neku tvrdu ili meku referencu, žarište oko kojeg bi ona sabrala svoj smisao. Ona se na neki način udaljavaju od epistemičke izravnosti i prozirnosti. Ona re-prezentuju odmak od uobičajenih semantičkih značenja svakog znaka, već zato što te znakove ne samo što upotrebljavaju, nego i posmatraju sa distance. To, dakle, nisu isti oni znaci koji se upotrebljavaju u običnom ljudskom iskustvu. Generalno uzev, *Pričinjavanja* ukazuju na diferencijalni smisao znaka unutar izvesnog činjenja pričina (ili pričinjavanja), a ne na njegov semantički, stvarnosni identitet.

Pored mnogih drugih stvari, za Radovanovićeva *Pričinjavanja* bi se moglo reći da *predstavljaju* (*re-prezentuju* – pitam se da li je ta reč dobra) svojevrsnu upotrebu *konceptualnog* koje nema pretenziju da se uobliči u nekakav *izam*, odnosno u *konceptualizam*. Danas se reč *konceptualizam* upotrebljava za sve i svašta, a najčešće kao sinonim za onaj "art" koji se sada konfrontira sa "tradicionalnom umetnošću". Ta kon-frontacija je, naravno, važna bar isto toliko koliko je i nepotrebna, a na to da je ona nepotrebna ukazuje i sama priroda Radovanovićevih *Pričinjavanja*, naravno, pod uslovom da se ona primereno shvate.

Kao i sa većinom estetskih (i post-estetskih) pojmova koji su nailazili i koji i danas nailaze na raznoliku primenu, tako se i u *konceptualizmu* suočavamo sa problemom uže i šire, dosledne i nedosledne, umesne i neumesne upotrebe tog naziva. Već rani konceptualisti uvideli su da proizvoljna upotreba reči, izvesnih pričica ili brbljanje nije isto što i umetnost zvana *konceptualizam*. Taj naziv zahteva da se zadovolje izvesna merila koja su u isti mah *nužan* uslov samog konceptualizma. Zato

konceptualizam nije sve što se tako naziva, kao što konceptualist nije niko ko samoga sebe tako iz ćefa ili zablude naziva.

Ali, pošto konceptualizam pripada istoriji u kojoj je i sam menjao svoje značenje, onda se ne može reći da postoji samo jedan konceptualizam... U stvari, u toj istoriji imamo jednu artističku uslovnost koja je donekle nezavisna od samog imenovanja. Eto zašto se artističko kretanje koje je Vladan Radovanović inaugurisao kroz *Pričinjavanja* može da nazove konceptualno-vizuelnom praksom, iako su *Pričinjavanja* nastala pre nego što se konceptualna praksa u umetnosti uopšte i (minimalno) profilisala kao borbena avangarda ili kao *izam*. Na prvi pogled, *Pričinjavanja* zadovoljavaju osnovna merila konceptualizma, ali ona poseduju i nešto što ne ulazi, bar ne nužno, čak i u najširu definiciju konceptualizma. Zato se nameće pitanje: koja su to obeležja koja *Pričinjavanjima* omogućuju da prekorače horizont konceptualizma *čak pre nego što je sam konceptualizam i nastao*?

Mrtve himere

Krajem 1957. godine Vladan Radovanović objavljuje u časopisu Vidici u dva nastavka (br. 32 i 33-34) tekst *Pipazoni* u kojem detaljno objašnjava razloge za postojanje istoimenog i, bez sumnje, neobičnog artističkog projekta, budući da, pre pojave na grupnoj izložbi "Medialna istraživanja", nešto slično (ne samo) u Beogradu nije viđeno. Pojava *pipazona* izazvala je najveći ili najžešći odjek u javnosti i medijima. Čulo dodira je temeljnije *instrumentalizovano* u svakodnevnoj praksi od drugih čula. Ono uvek služi nečemu i zato ga mi, takoreći, ne primećujemo. To, kaže i sam Radovanović u tekstu *Pipazoni*. U redim slučajevima dešava se da dodirujemo neke stvari radi samog užitka koji to dodirivanje izaziva u nama: "dlan se tada diže da uradi što inače retko radi: da dodirne radi dodira" (*isto*).

Dodirnuti radi dodira, a ne radi neke koristi, nekog spolja postavljenog cilja, to znači ustanoviti dodir kao in-

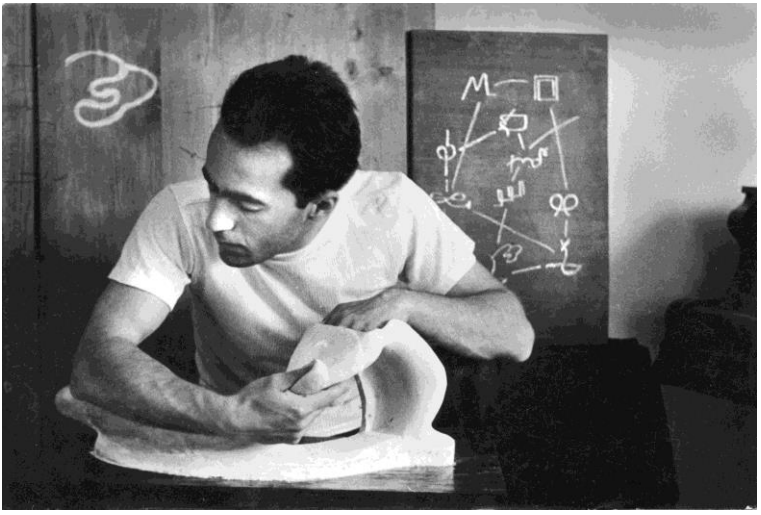
trinsičnu vrednost. U tim okolnostima, tvrdi tvorac Pipazona, "čulo
dodira se javlja kao tražilac prava koja oko i uho već odavno imaju." Reč je, bez sumnje, o samosvrhovitoj vrednosti viđenja i slušanja. O pravu na estetski užitak oka i uha. Pipazoni su pokušaj da se proširi horizont estetskog i na to suviše instrumentalizovano čulo dodira. Takođe, pipazoni su, u najuopštenijem mislu, artistička zamisao da se čulu dodira osigura pravo na kantijansku formulu o tzv. svrhovitosti bez svrhe. Vlastitim estetskim mogućnostima potaknuto, "čulo dodira obećava duhu otvaranje čitavog jednog potpuno neistraženog područja tvoračke delatnosti, samo duh traba da ima dovoljno dopuštanja i budnosti pa da to primeti." Po tom svom duhovno-istraživačkom aspektu pipazoni spadaju u projekte koji u tekuću umetnost uvode nove medije.

Umetnike koji su nastupili na izložbi "Medialna istraživanja" novinar Nina je nazvao *(možda?) budućim* i zatim je opisao reakcije koje su nastale povodom te izložbe: "za jedne oni su već – avangardisti, za druge – puki besmisličari, za treće čisti mistifikatori, za pete zanimljiv pokušaj, za šeste – klimanje glavom i sleganje ramenima, i tako redom: tek, o toj izložbi više se pričalo nego – pisalo."

Ali, ipak se i pisalo i uglavnom *negativno*. Tako, recimo, jedan kritičer s ironijom konstatuje: "Autor 'pipazona', Vladan Radovanović, izvanredno je nadaren – muzičar. Njegovi čudni objekti 'taktilne umetnosti', 'pipazoni', koji treba u sebi da ovaplote sintezu dodira, pokreta i zvuka, nikako se, i pored strasnog uveravanja njihovog autora, ne mogu shvatiti ozbiljno."

Reakcija jednog drugog kritičara (pod naslovom *"Pipazoni" – nova umetnost?*) nešto je maštovitija. On najpre formuliše jednu preliminarnu dilemu: hoće li "dodirivač" pri iskušavanju pipazona da prsne u smeh ili ne? Zatim, sledi glavna dilema: "Kad se, posle izlaska iz izložbene prostorije, 'posmatrač' nađe na ulici on se u čudu pita: da li ono što je doživeo znači začetak nečega novoga ili je to samo poslednji

apsurd umetnički prezasićenog ljudskog duha (pa zato željnog bizarnosti i ekscentričnosti) ili, pak, obična posledica jedne mentalne Aberacije." Poenta je, naravno, na mentalnoj Aberaciji.



Vladan Radovanović: Autor s Taktizonom 10 i ideogramima, 1957; snimio Dušan Radić.

Ali, šta uopšte znači *aberacija*? Sama reč dolazi od lat. *ab-errare*, što znači *odlutati*. Međutim, aberacija se najčešće upotrebljava u figurativnom i pežorativnom smislu, kao skretanje, odnosno odstupanje od onog normalnog (od standarda, konvencije) i, ukratko, kao zabluda. Postoji i pravnički izraz *aberacio kriminis* koji podrazumeva zabludu u izvršenju zločina: recimo: kad se utvrdi da je Edipov zločin u stvari oceubistvo, a ne ono što je on želeo da učini… Da li su pipazoni svojevrsna *aberacio kriminis*? Bez sumnje – ne. Oni su sopstveni "zločin" odelotvorili potpuno u skladi s idejom, kon-

ceptom, programskom ili duhovnom zamisli samog tog "zločina", koju (zamisao) je Vladan Radovanović s predumišljajem izložio u svom tekstu *Pipazoni*.

Ali, zar nije svaki zločin, sa znacima navoda ili bez njih, ipak svojevrsna aberacija? Eto razloga da se upitamo: da li su *pipazoni* zaista bili nekakvo kršenje zakona, normalnosti, običajnosti, standarda, konvencije? Odgovor, u trenutku kada su se pojavili pipazoni, mogao je biti samo: da, to je jedna "nečuvena" aberacija/zločin. Ali, zar nije umetnost oduvek bila izvesna aberacija, lutanje, skretanje sa utabanih staza i traganje za novim u predelima gde, kao vukovi ili lavovi, vrebaju čuvari konvecija i standarda? Dakle, pisac ove "kritike" ni sam ne zna koliko je bio u pravu! Pipazoni su zaista *menatalna* (i *fizička*) *Aberacija* koja otvara horizont nove senzibilnosti i novog konceptualnog/duhovnog pozicioniranja u umetnosti. I to, u Radovanovićevom opusu, srećom, nije bila jedina aberacija.

U ovom trenutku, važno je napomenuti da su pored zvanične, ideološke ili polu-ideološke kritike pipazoni doživeli i nezvaničnu, "prijateljsku" kritiku. Naime, Đorđe Kadijević je dao Vladanu Radovanoviću rukom napisan tekst u kojem postoji niz kritičkih opaski na račun Pipazona i gde, najzad, Kadijević kao jedan od zaključaka svojih analiza nudi sledeću tvrdnju: "Pipazoni su mrtve himere koje ne služe umetnosti i treba ih razbiti ili preurediti za gledanje. Oni su čak pomalo opasni, u stanju su da stvore pometnju i zablude koje oduzimaju mnogo dragocenog vremena…"

Sintagma *mrtva himera* bez sumnje može da se upotrebi u svakodnevnim, zdravorazumskim, ideološkim i drugim kontekstima u kojima teži da obezvredi objekt na koji se odnosi. Ali, ako te dve reči (*mrtva himera*) posmatramo kao dve reči sa svojim samostalnim značenjima, onda se – *u izvesnom smislu*, na koji Kadijević nije ciljao – može reći da pipazoni, ako i jesu nekakava himera, ipak nisu *mrtva* himera. I zašto nisu *mrtva* himera? Zato što su oni nezamislivi bez intervencije ljudske ruke. Zahvaljujući toj intervenciji bilo bi, dakle, umesnije reći da su pipazoni *žive himere*, bez obzira da li je to, onda, nešto

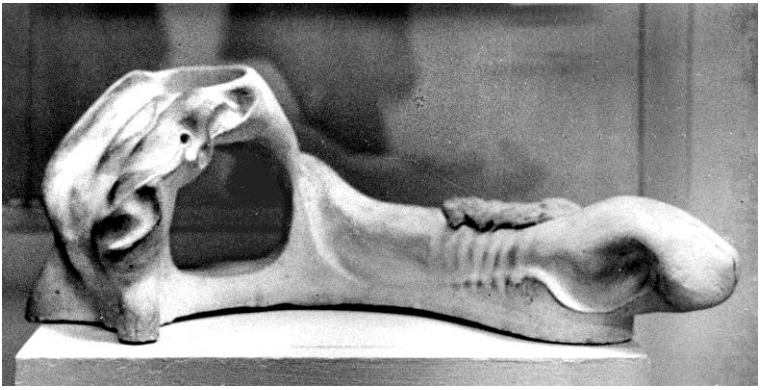
“opasno” ili ne… Ali, naravno, ostaje još pitanje: da li su pipazoni uopšte bilo kakve *himere*? Tu bi moglo da se kaže da je Kadijević u tom pogledu bio potpuno u pravu, mada, pri tom, nije znao zašto je u pravu. Naime, Kadijević je mislio da su pipazoni *himera* u opoziciji sa stvarnom umetnošću koja nije himera.

Ali, šta je, u stvari, *himera*? Predstava, slika legendarne, strašne nemani kojoj su stari Grci pripisivli svojstva: spreda lava, u sredini koze, pozadi zmaja. Himera je mitska fugura i, prema tome, ona je izvestan mentalni pričin, pričinjavanje, duhovni artefakt. Nama, sada, ostaje da se upitamo: nije li svaka umetnost pomalo *himera*?! Nije li svako vizuelno oponašanje (*mimezis*) stvarnog, zapravo, svojevrsna *himera* (ili, kako bi Platon rekao: *doksomimetika*)? Nije li, recimo Bošovo ili Pikasovo, odstupanje od strogog oponašanja na svoj način izvesno stvaranje još „većih“ himera? I najzad, nije li i ukidanje „figuracije“, tj. stvaranje apstraktne umetnosti, ukoliko cilja na stvaranje čiste autonomije vizuelnog polja, takođe svojevrsna himera? Nije li svaka umetnost, počev od Dišana i njegovog *ready madea* pa do danas aktuelne (tzv.) *kontekstualne umetnosti*, koja insistira na potiskivanju *re-prezentativne* funkcije umetnosti da bi se *prezentovala* živa konkretnost koja na najneposredniji mogući način zastupa život u umetnosti, nije li, dakle, i to svojevrsna himera?! Kojim god svojim delom da „upada“ u realnost, svojim *ostatkom* umetnost je nužno himera, pričinjavanje, duhovnost, sablast.

Štaviše, moralo bi se reći sledeće: umetnost je na prvom mestu artefakt u domenu duha, pa tek onda u domenu realnog. Zato tvrditi za pipazone da su *himera* ne nudi još nikakav razlog da se oni potisnu iz sfere umetnosti. Štaviše, reći da su pipazoni himera, u konkretnom slučaju, zapravo, znači reći da su oni izvesno *pričinjevanje* ili *činjenje pričina* koji stvarnom predmetu oduzima upotrebno-dodirnu (Hajdeger bi rekao: predručnu) vrednost, da bi u njemu (dodirom) odelotvorio estetsku ili čulno-dodirnu vrednost. To je, dakle, projekt pipazona i u isti mah pokušaj izvršenja, individuacije tog

projekta. Ako bismo rekli da je taj projekt himera, to je isto kao kad bismo rekli da je on projektovana umetnost, a zatim i to da je svaka projektovana (i realizovana) umetnost takođe himera. Bar u nekom svom *važnom* vidu.

Radovanović je u tekstu *Pipazoni*, obrazlažući vlastiti koncept samih pipazona, insistirao na tome da je njihov cilj proširivanje estetskog polja ili polja moguće artističke čulnosti. Sam tekst *Pipazoni* svedoči o pojačanoj potrebi umetnika da *zna šta radi*! Ako su pipazoni himera, oni su u isti mah himera koja zna šta radi! Oni su, dakle, izvestan projekt koji ima spoljašnji i unutrašnji vid, koji može biti ospoljen u tekstu i pounutren u samom delu. U čitavom svom opusu, Vladan Radovanović se držao tog naloga, da i pored intuitivnih, spontano ili čak slučajno nastalih artističkih intencija, umetnik „mora“ u isti mah da *zna šta radi*. Samo, o kakvom znanju je reč? To nije ili nije samo teorijska refleksija, pa nije ni samo programska refleksija (formulacija projekta, artističkog objašnjenja, manifesta itd.), već je i praktična refleksija koju Radovanović obično naziva *duhotvorstvo*. Sa duhotvorstvom smo već zakoračili u domen prakse, tvoraštva, stvaranja. Pri tom, duhotvorstvo se razlikuje kako od teorijske refleksije, tako i od (tekstualnog) rada na nekom *programu*, po tome što *neposredno* (u programskoj refleksiji se to čini *posredno*) učestvuje i u samom stvaranju dela/rada. Dakle, teorijski diskurs ima primarno konstativno obeležje, a duhotvorstvo – performativno. Sam Radovanovićev tekst *Pipazoni* ima primarno obeležje teorijskog teksta i programske refleksije, ali on je, u isti mah, izraz jednog duhotvorstva koje je odelotvoreno u samim *pipazonima*. Bez sumnje, diskurs kritičara ili teoretičara ne dopire, bar ne neposredno, do te (performativne) ravni. Ali, pored toga što trekst *Pipazoni* kao izraz jednog osobenog duhotvorstva predstavlja ne samo opis projekta nego i njegov deo, moglo bi se, takođe, reći da je on i teorijska podrška (što je više od samo neutralnog opisa) tom projektu. Ima, dakle, puno razloga da se pipazoni shvate kao projekt čiji cilj je bio tvoračko proširenje estetskog područija.



Vladan Radovanović: *Taktizon 10*, „*Fijotanb"l,* 1957; gips i krzno; 58 x 27 x 25

Nažalost, taj projekt je dočekan sa provincijalnim, palanačkim odbijanjem. Samo iskustvo odbijanja je negativno delovalo i na druge projekte koje je Radovanović zamislio u tom periodu, tako da su oni ostali duže vreme van javnosti i bez uticaja. Čak su i članovi Mediale sa kojima je Radovanović izlagao nažalost imali rezerve prema tim ranim projektima koji su se bavili *pričinjavanjim*a ili *himerama* izvan priznatih artističkih standarda i konvencija...

Reč pas ne ujeda

Rad *Pričinjavanja* izvan-redan je eksperiment u polju arta iz dva osnovna razloga. Najpre, taj rad na bitan način uvodi performativno profilisanu *reč* u polje vizuelnog; zatim, ta *reč* je nešto što ima duhotvorno ili konceptualno značenje, tj. ona je spremna da svojim označiteljskim izgledom i smislom propiše uslove-postojanja vlastitom atrističkom projektu. Kako je taj eksperiment uopšte bio moguć kad znamo da se dugogodišnja navika umetnosti sastojala u njenoj *ćutljivosti*. Sam jezik

umetnosti je imao likovna/vizuelna obeležja. Reč se shvatala skoro kao neukusni dodatak umetnikovoj veštini da samo slikovnim ili likovnim sredstvima ispriča neku (mitsku, religijsku, realističku itd.) priču... *Pričinjavanja,* naprosto, raskidaju s tom navikom. Zahvaljujući njima upad duhovne reči u vizuelnu umetnost postaje *legitiman*.

Umesto stroge analize semantičko-semiotičke prirode *reči* (koja nas, ovde, interesuje kao pojava ukoliko stupa u polje umetnosti posle dugogodišnjeg postojanja "ćutljive" umetnosti), poći ćemo od jednog, nadamo se, osvetljavajućeg primera. U pitanju je rečenica koja glasi: *pas ujeda, ali reč pas ne ujeda*. Ako reč *pas* ne ujeda, kako je onda moguća tvrdnja da *pas ujeda*? Bez sumnje, tako što, kad se ta rečenica (*Pas ujeda*) pojavi u običnom govoru, odnosno kad se u njoj reč *pas* upotrebi, tada ta reč iščezava da bi se umesto nje pojavila empirijska slika ili predstava izvesnog psa koji ujeda... Reč nije reč ako nije u stanju da prilikom upotrebe ili korišćenja iščezne, da bi mogla da se (u predstavi, vizuelno) pojavi *sama stvar* i u ovom slučaju sam pas (koji ujeda). Ali, očigledno, govor ima sposobnost da neku reč samo *pomene,* bez pretenzije da je *upotrebi*. To je slučaj sa tvrdnjom: "reč *pas* ne ujeda".

Sada se nameće pitanje: da li pored epistemičke (= koja se tiče svake vrste znanja) upotrebe reči, postoji i vizuelna, artistička upotreba? U *Vokovizuelu* Vladan Radovanović razmatra uslove pod kojima čulo vida može da se vizuelno "razmaše". Činjenica je, naime, da se u normalnim okolnostima čitanja nekog teksta to ne dešava. "Čulo vida ne prenaglašava svoje učešće u (tekstualnoj) tipografiji, vizibilnost verbalnog ne pruža priliku vizuelnoj percepciji sve dok je verbalno 'transparentno', dok se kroz reč 'prolazi' ka značenju i predstavi. Tek kada se postavi na stranicu tako da deluje i svojom materijalnošću 'kao konkretan, neposredno perceptibilan vizuelan znak koji poseduje svoju telesnost i svoj … prostor', reč izlazi na površinu i postaje zaista vidljiva. Tada se poruka, koja nije samo značenje reči nego i odnos značenja i vizuelnih okolnosti pojave reči, obraća 'direktno vizuelnom mišljenju'" (v. *Vikovizuel,* str. 22-

23; navodi u ovom citatu preuzeti su iz teksta Vere Horvat-Pinterić: *Oslikovljena reč*).

U *Vokovizujelu* V. Radovanović ukazuje na veoma različite oblike istorijskog tumačenja i vizuelne intervencije na/nad rečima, slovima i odnosima između reči/slova ukoliko se uzimaju kao vizuelno predočivi označitelji. O upadu reči u polje vizuelnog može da se govori od samog nastanka pisma i to (po svoj prilici) ne zato što je svako pismo prvobitno bilo piktogramskog karaktera, već zato što je označitljski sled pisanih reči naprosto vidljiv, odnosno vizuelno uobličen. Pisana reč može da se gleda i da se čita. Samo, da bi se razumelo šta neka reč znači, odnosno šta ona *hoće da kaže* (Derida to naziva logocentričkim voluntarizmom), potrebno je da se zaboravi ili apstrahuje od toga kako ona izgleda. Ako su prvobitne pisane reči, pa i jezici bili slikovnog karaktera, ipak samo gledanje reči moralo je biti smetnja za čitanje i razumevanje. Zato nije čudno da su se slikovna obležja manje-više u svim pismima gubila.

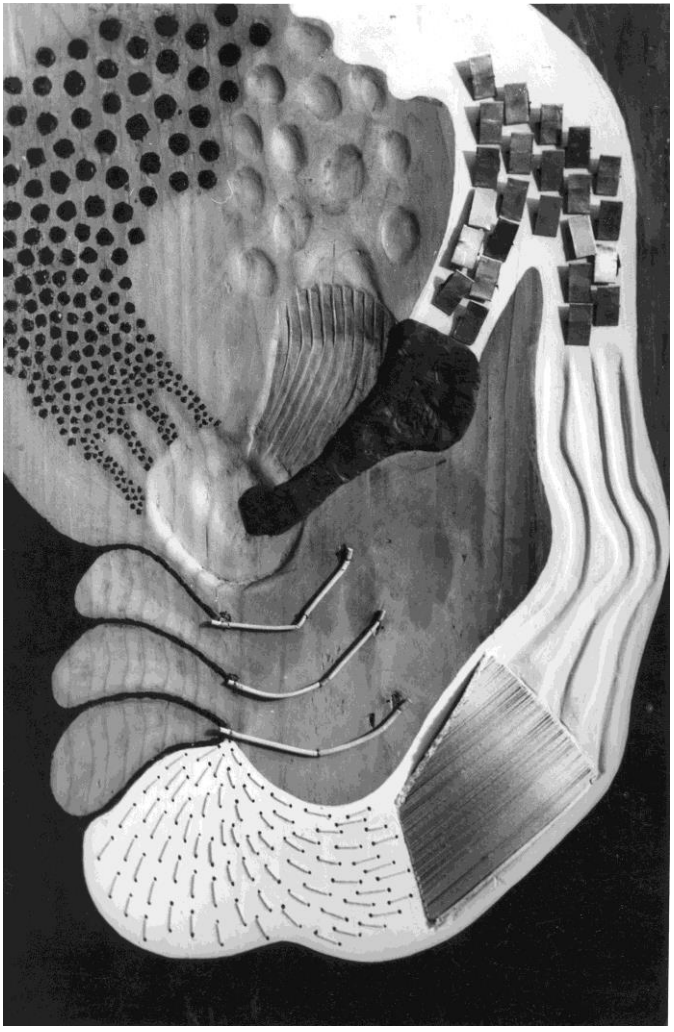
Pominjati jednu reč znači prezentovati je kao već gotovu, kao, skoro bi se moglo reći: *ready made*. Ali, ta prezentacija je u isti mah re-prezentacija. Ali, pomenuti reč moguće je na bar dva načina. Jedanput zajedno sa njenim značenjem, drugi put apstrahujući od značenja (bez obzira da li značenje te reči znamo ili ne znamo). U tom drugom slučaju pominjanje bi se *svelo* na vizuelnu prezentaciju označitelja. Tu se reč pominje (u nekom tekstu) kao vidljiv označitelj. Ipak, ako bismo hteli da zadržimo termin *pominjanje,* onda bismo mogli reći da i vizuelno predstavljanje jednog označitelja, odnosno niza označitelja, uvek može da se shvati kao neka vrsta pominjanja, ali da to nije nužno. U stvari, krajnja svrha takvog pominjanja može da bude vizuelna (a ne govorna). Najzad, svrha takvog "pominjanja" može da bude i vizuelno-artistička. U tom slučaju se profiliše i mogućnost artističke intervencije na "pomenutom", što, naravno, te označitelje još više udaljava od njihove uobičajene značenjsko-jezičke upotrebe. Pa ipak, odnos između označitelja i označenog je retko kada simetričan i naspraman. U jeziku, ta dva momenta jedan-drugom izmiču.

Označitelj uspostavlja smisao označenom iza leđa! Vizuelizacijom označitelja može da se otkrije taj smisao koji se ne nalazi u prvom, semantičkom planu (govorne) reči. Sa vizuelizacijom se pojavljuje slika-reči, odnosno reč kao slika. Ali, time se dovodi u drugi plan ili se apstrahuje od slike sveta koja je implicitno sadržana u sematičkoj dimenziji reči i predstavâ (= slika) koje semantika za sobom povlači. Vizuelizacija reči može, dakle, biti aptrahovanje od njenog vizuelnog *značenja* ili, što je druga mogućnost, može biti uspostavljanje dvosmisla, svojevrsne igre između prve (semantičke) i druge (semiotičke) scene na kojoj se pojavljuju reči. Naravno, u toj igri semiotički (označiteljski) aspekt ima primat, jer preko njega se pojavljuje sama reč-kao-slika.

Sada je umesno problematizovati sam status *Pričinjavanja* ukoliko ona pre pominju, vizuelizuju i ispituju *odnose* reči i drugih znakova nego ih upotrebljavaju kao "obične" reči? Jedno je sigurno: ta promena ima značenje odstupanja od tradicionalnog shvatanja slike kao slike sveta.

Već sama reč *pričinjavanje* ukazuje na dosta široku (ne i preširoku) mogućnost načina umetničkog pominjanja reči. Samo, tu uvek imamo izvesno odstupanje reči od stvari, tj. izvesnu drugostepenu (samo pričinjavajuću) referencijalnu (ukoliko je to još uvek referiranje) upotrebu reči. Ipak, naravno, nije samo reč o rečima, već i o znacima i zvucima, s tim što reči zahvaljujući tome što pripadaju univerzalnom jeziku imaju, sasvim "prirodno", povlašćenu poziciju u *Pričinjavanjima*.

Sama reč *pričinjavanje* je imenički oblik od glagola *pričiniti* koji može da znači: (1) izazvati, učiniti, načiniti, recimo: štetu itd; ali i (2) preinačiti, pretvoriti u nešto, pa i (u povratnom obliku: *pričiniti se*) poprimiti prividan, varljiv izgled. Otuda i samo *pričinjavanje* poseduje dva distinktna, ali u isti mah spojiva značenjska momenta: (1) činjenje, izazivanje,



Vladan Radovanović: *Taktizon 11*, „plošni“, 1958; daska, gumica,, boja, metalne „klackalice“, plastelin; 47x31x3.

delovanje i (2) pričin, privid, uobrazilja, utvara, opsena, avet, duh, sablast, simulacija. Dakle, pričinjavanje je činjenje koje može da izazove nešto u postojanju, neko dešavanje itd., ali može da stvori i neki privid, pričin, opsenu ili neku avet, duha, simulaciju.

To što Radovanovićeva *Pričinjavanja* izazivaju u postojanju su, najpre, izvesni govorni činovi, a zatim i crteži. Ti govorni činovi i crteži su *prenosnici* (posrednici, mediji) tog specifičnog odnosa-predstavljanja ili pred-nas-stavljanja koji se, tu, naziva *pričinjavanjem*. Prenosnik je nešto što se ne briše i ne zanemaruje kao čisto instrumentalna ("iskorišćena" i "odbačena") realnost pored same predstave/pričinjavanja. Sam prenosnik, tj. reči deo su rada. One prezentuju sam rad, tj. ono što on, navodno, pred-stavlja.

Svako pričinjavanje koje se događa u jeziku i kao njegov rezultat, dakle, uobrazilja, duh, sablast, simulacija, nužno je nešto više od pukog *pominjanja* nekih reči. Šta je to što je tu "više"? To je, najpre, sam *događaj* (čulna pojava, prezentacija) reči gde reč više nije vezana pupčanom vrpcom za *samu stvar*, za sliku sveta, gde ona ne re-prezentuje više ništa, već postaje prenosnik i deo izvesnog pričinjavanja.

Kad je neka reč (artistički) događaj, nju najpre imamo datu kao *označitelja* koji je odvojen od (prirodnog) označenog. Naime, taj događaj reči apstrahuje od prvobitne referencijalne funkcije reči (ili od "primitivne" svesti koja veruje da uvek nešto neposredno predstavlja, re-prezentuje). Međutim, pošto su označitelj i označeno "neraskidivo" povezani, bar u znaku, i sve dok je znak još uvek znak, onda nije čudno i to što se označitelju, ukoliko postaje događaj ili deo artističkog događaja, ono označeno nužno "vraća" u nekom obliku. Ipak, taj oblik više nema referencijalnu funkciju prvog stupnja, a nije svodiv ni na puko *pominjanje* reči. Kao artistički događaj, reč na prvom mestu pričinjava štetu standardnoj upotrebi reči, a zatim donosi "zadovoljstvo" rečima koje se uspostavljaju kao pričin, duh, sablast, ukratko kao pričinjavanje. Tu imamo, dakle, simulaciju izvesnog značenja, računajući da je "verodostojno"

Ruka preko taktizona. Taktizon. Taktilni doživljaj. Doticanje, opipavanje i hvatanje. Mešenje testa.

Objekat koji združuje taktilnost, kretnje rukama i zvuk.

Veliki zvučni taktizon projektovan na "sferičnu" temu i predviđen da se kroz njega provlači.

Puteno milovanje, stezanje i gnječenje. Putenost.

Sviranje na klaviru kao dodir i kretanje.

značenje samo značenje prvog referencijalnog stupnja,ono koje se vezuje uz svet, iskustvo, empirijsku evidenciju itd. Ali, takvu simulaciju doslovnog značenja imamo i u ready madeu, instalaciji, performansu, kontekstualnoj umetnosti itd. Onog trenutka kad bi se Dišanova *Fontana* svela na običan pisoar, pričinjavanje ili simulacija bi iščezla, a stvar bi se pojavila u svojoj doslovnosti.

Možda je, u ovom trenutku, moguće reći da je umetnost uvek, od najprimitivnijih oblika mimezisa pa do danas, bila i ostala izvesno *pričinjavanje*. Platon bi, videli smo, to nazvao *doksomimetika* i, pri tom, ne bi verovao u njenu artističku vrednost. Time bi se, u stvari, pokazalo da on ne veruje u samu umetnost kao takvu, jer, navodno, nije u dovoljnoj blizini "istine". Međutim, ako je *doksomimetika* bila vekovima nužnost različitih oblika stvaranja slike, da li to znači da je slika uvek bila inferiorna u odnosu na znanje (episteme) kojim raspolažu (ako raspolažu) nauka i filozofija? Bez sumnje, nije reč o inferiornosti. Zato ni opozicija *doxa/episteme* nije nadležna za definisanje statusa umetnosti u sistemu vrednosti. Umesnije je reći da je umetnost oduvek bila nekakvo *pričinjavanje* (*diferencijalnost* je u ovom kontekstu, rekli bismo, u punom zamahu), ali da to pričinjavanje nije *doksomimezis*, ako se pod time podrazumeva traumatično odsustvo adekvatnog znanja ili istine. Ukratko, pričinjavanje ima neke veze sa istinom, to je onda *njegova* istina, istina njegovog činjenja, stvaranja, rada ili događanja. Sve u svemu, istina samog *pričinjavanja*.

Iz rečenog, sledi da bi se i čitav Radovanovićev *Projektizam* mogao da nazove *Pričinjavanjima*. Ali, ako bi, strukturalno posmatrano, i renesansno slikarstvo, fovizam, nadrealizam, pa, što da ne, i soc-realizam mogli da se imenuju kao *Pričinjavanja*, u čemu je onda razlika? Razlika je u tome što umetnost nije uvek bila spremna da samu sebe shvati i prihvati u ključu pričinjavanja. Ona se rađe vezivala uz neko filozofsko, teološko ili ideološko shvatanje Istine. Različiti istorijski oblici oponašanja, kao i odstupanja od oponašanja (različitim iskrivljavanjima ili apstrahovanjima od figuracije) nužno su, u

izvesnoj meri, imali strukturu pričinjavanja, ali nisu znali ili nisu hteli da znaju da je imaju.

Šta znači imati strukturu pričinjavanja? Ljudi su vekovima verovali da sunce izjutra "izlazi" na istoku, a uveče "zalazi" na zapadu. Pri tom, oni su verovali u geocentrički sistem koji objašnjava tu pojavu. Danas se i dalje govori da sunce "izlazi" i "zalazi", ali se, rađe, veruje u heliocentričko objašnjenje. Mada je zamisliv i sistem u kojem se Sunce i čitav kosmos sa njim, u stvari, okreće oko Zemlje. Nas sada interesuje sledeće: može li se na sličan način govoriti o pričinjavanju u kojem umetnost veruje da, recimo, re-prezentuje neku stvarnost, a u stvari je reč o tome da ona samo stvara pričin, sablasnu ili duhovnu konstrukciju te "stvarnosti"? I onda, naravno, mi imamo pravo da volimo pričin i pričinjavanje. Nasuprot očajničke istinoljubivosti nauke i filozofije. Umetnost je, samo, srećni privid, čudno verovanje da reč *pas* ipak ujeda. A možda i nešto *više* od toga!

Performativno kretanje

Dišanova tvrdnja da to što on radi – mislio je pre svega na *ready made* – ne može da se nazove umetnošću, moguće je tumačiti na više načina; između ostalog, i kao izvestan govor (avangardnog, dadaističkog) lukavstva, čija zamisao je da *pretekne* vladajući umetnički diskurs koji je bio spreman da bez predumišljaja ustvrdi: "A ne, to nije nikakva umetnost!" U datim okolnostima, Dišanova tvrdnja ima značenje: "Imate potpuno pravo, ono što ja radim, to nije umetnost u uobičajenom smislu te reči." I to bi, onda, bilo potpuno tačno. Najzad, Dišanu se pripisuje i tvrdnja da je antiumetnost nešto što može da stvara samo umetnik. U tom slučaju, sam iskorak iz umetnosti u ne-umetnost se konstituiše kao avangardni (anti-umetnički) pokret. U svim varijantama, uključujući tu i neoavangardu, avangardno kretanje podrazumeva negaciju prethodnog stanja, bilo na "defanzivan" način: *zaista, to što stvaram nije umetnost* ili na "ofanzivan" način: *to što vi stvarate, nije (više) nikakva*

umetnost. Ukratko, svaka avangarda je moderna težnja za vrednosnim preobražajem vladajućeg shvatanja estetike i umetnosti. Ključni instrument tog preobražaja je – negacija onoga što prethodi.

Sad se, u ovom kontekstu, postavljaju dva pitanja:

(1) Da li se *Pričinjavanja* Vladana Radovanovića mogu svrstati u rano neoavangardna kretanja (neposredno posle Drugog svetskog rata)?

(2) Da li su *Pričinjavanja*, možda, predstavljala oblik (prikrivene, nedeklarisane?) negacije tada vladajuće umetniče (socrealističke) prakse?

Pretpostavimo da je odgovor na ova pitanja sledeći: *Pričinjavanja* su, bez obzira na vlastitu intenciju, dakle, već po svom neposrednom prisustvu u jugoslovenskoj kulturi posle 1948. godine, neka vrsta (objektivno datog ili obejktivno "skrivljenog") pokušaja (avangardnog) iskoraka iz sfere etablirane umetnosti, da bi se ustanovilo novo shvatanje (novi *koncept*) umetnosti. Ali – i to je sada veoma važno – *Pričinjavanja* nisu samo iskorak iz jedne umetničke prakse da bi se ustanovila druga, već su ona, *u isti mah*, iskorak iz umetnosti u ne-umetnost. Krajnji cilj te operacije je i dalje artistički, ali sam iskorak u ne-umetnost ima, slično kao kod Dišana, u njegovom *ready madeu*, s jedne strane, značenje ispitivanja odnosa između umetničkog i ne-umetničkog i, s druge strane, proširivanja polja moguće artističke intervencije.

Da li se pomenuto proširivanje može nazvati avangardnim *progresizmom*? Dišan i Dada nisu imali tu pretenziju. Ipak, ključna bolest avangardnog kretanje je, po pravilu, prejaka negacija. To je ono što Radovanović želi da izbegne. Zato *Pričinjavanja* nisu imala pretenziju da budu bilo kakva *avangarda* (u uobičajenom značenju te reči), ni avangarda u opoziciji ni avangarda na vlasti. Jer, *Pričinjavanja* nisu htela da budu ni prevratnička ni subverzivna artistička praksa. Takođe, ta umetnička praksa nije pretendovala na prethođenje, nije htela da bude prethodnica koju bi sledio, recimo, nekakav artistički pokret i tome slično.

Da li se za *Pričinjavanja* može reći da su htela-nehtela, dakle, objektivno uzev, ipak nekakva prethodnica, da prethode konceptualizmu koji se, u datom trenutku, i sam konstituisao kao izvesna avangarda? Jedno je sigurno, ni *koncept-art*, ni *konceptualna umetnost* nisu imali nikakve veze sa umetničkim eksperimentom koji je Vladan Radovanović nazvao *Pričinjavanja*. S druge strane, u uslovima u kojima je u FNRJ pedesetih godina već postojala vladajuća kulturna i politička avangarda, Pričinjavanja nisu mogla (bez težih posledica) da se profilišu kao konkurentsko avangardno kretanje, već su, u najboljem slučaju, mogla da predstavljaju neku vrstu "neobičnog", skoro "privatnog" eksperimenta koji je u svom okruženju dočekan s nerazumevanjem. Ili, u instanci komičnih nesporazuma, s pitanjem: "Šta to uopšte predstavlja?"

Prema tome, *Pričinjavanja* su stvarana u uslovima u kojima Realno ima konkretan lik *traume* koju su mogli da izazovu ili prouzrokuju iskazi tipa: "Šta to predstavlja?" ili "To nije nikakva umetnost!" Pri tom, pošto u Radovanovićevim *Pričinjavanjima* nije bila reč o bilo čemu poznatom – nauci, filozofiji, religiji ili ideologiji – onda to, za standardnu svest, nije moglo biti *ništa*. Čak ni objekt vredan napada!

Možda se može reći da su *Pričinjavanja* bila dočekana *kao da* je to izvestan (prikriven) pokušaj avangarde koji je u kontekstu vladajućih estetsko-političkih odnosa bio, naprosto, neumesan i zato nije ni mogao da nađe za sebe mesto. U tom slučaju bi se moglo reći da se taj eksperiment pojavio kao čista heterotopija, kao mesto-drugog koje se ne može ni na koji način "ukalupiti". Ipak, sama *Pričinjevanja* nisu pretendovala da bilo šta i bilo koga istisnu iz polja umetničke aktuelnosti, već su, samo, težila da pomere ili prošire granicu umetnosti. "Početkom pedesetih nastojao sam na pomeranju granica umetnosti, jer nisam znao – zbog kulturne izolacije i nedovoljnog poznavanja tadašnjih inovacija u modernoj umetnosti – dokle su one stvarno bile postavljene…" (v. Vladan Radovanović: *Projektizam, Mantalističko stvaralaštvo 1954-2006***,** Beograd**,** 2010). Kasnije se pokazalo, tvrdi dalje autor, da su *Pričinjavanja* i os

tali artistički eksperimenti rađeni od 1954. do 1957. godine u stvari bili lišeni bilo kakvog uzora u posleratnoj umetnosti u svetu, te da su zasta predstavljali izvesno pomeranje ili proširivanje granica umetnosti. A možda i izvesno prekoračenje tih granica, jer V. Radovanović takođe napominje: "U stvari, tačnije bi bilo reći ne da sam svoj mentalistički pristup sagledao kao pomeranje granica umetnosti nego da sam ga video kao *odlaženje od umetnosti* (podvukao: M. B.)."

To odlaženje od umetnosti može da se shvati i kao prekoračenje ili iskorak iz same umetnosti u ne-umetnost. Ali, s kojim ciljem se vrši to odlaženje, prekoračenje, iskorak? Da li taj cilj još uvek u sebi sadrži neku artističku motivaciju? Da li je to *iskorak u život* na kojem su mnogi avangardisti, na ovaj ili onaj način, insistirali? Nije li, dakle, moguće i za sam taj iskorak, na skoro "detektivski" način, upitati: "Šta on u stvari predstavlja?" Na ta i slična pitanja ovde nećemo moći da odgovorimo ukoliko, najpre, ne ispitamo sam pojam *predstavljanja*.

Bez sumnje oveštalo pitanje "Šta to predstavlja?" samo po sebi još nije glupost, iako u kontekstu jedne umetničke galerije ono, po pravilu, to može da bude. Naime, ovo pitanje može da se čita na dva bitno različita načina: konstativni i performativni. U prvom slučaju, cilja se na spoljašnju referencu ili stvarnost koja je ono što se putem predstavljanja (re-prezentacije) predstavlja (re-prezentuje); u drugom slučaju, predstavljanje pred-nas-stavlja jednu novu stvarnost, koja prethodno nije postojala. Umetnost je pre svega jedan takav performativ. Ona sopstvenim, umetničkim jezikom *gradi* vlastitu stvarnost, čak i onda kada sebi umišlja da je *pasivna* (referencijalna) *reprezentacija* stvarnosti, recimo *mimezisom* proizvedena slika kao slika sveta. Ukratko, umetnost je oduvek najpre bila performativ. Kao takva, ona sama (diferencijalno, a ne referencijalno) gradi sopstvenu stvarnost koja, onda, nužno prekoračuje konstativnu ravan i tek se naknadno pojavljuje/nudi kao raspoloživa za konstatovanje. To važi ne samo za umetnički nego i za svaki performativ. Recimo, brak nije nešto što se da

konstatovati pre nego što neko kaže: “Ovim vas proglašavam mužom i ženom”. Ali, posle toga, konstatovanje postaje moguće.

Vladan Radovanović: *Akcija na prirodnom taktizonu*, 1958; učestvuju Leonid Šejka, Olja Ivanjicki i Vladan Radovanović; snimio Branislav Đorđević u Rovinju.

Pričinjavanja su oblik performativnog pred-stavljanja, pred-nas-stavljanja, postavljanja, uspostavljanja jedne dvosmislene ili višesmislene stvarnosti. Onda kada su već načinjena, *Pričinjavanja* nas nužno suočavaju s nekoliko neobičnih pitanja. Najpre: šta je to? Da li je to uopšte umetnost? Zatim, ako je to umetnost, koja je tu, onda, vrsta umetnosti u pitanju? Najzad, u kakvom odnosu ta nova (izrazito “mentalistička”) umetnost stoji prema dotadašnjem, tradicionalnom shvatanju umetnosti,

odnosno prema tvrdom, čvrstom, fiksnom shvatanja statusa umetnosti?

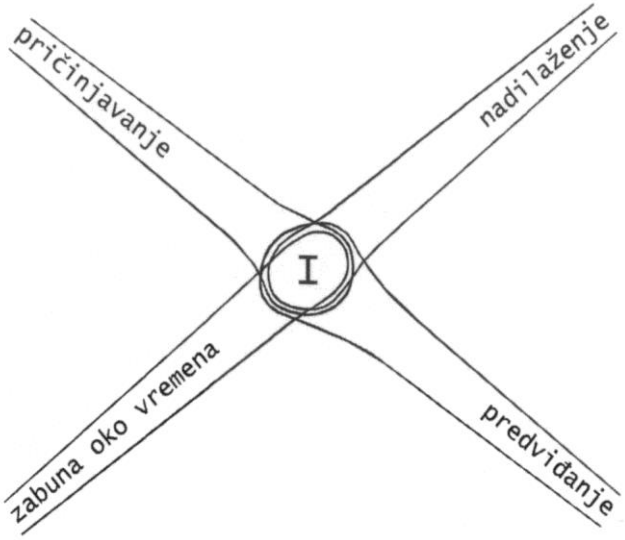
Videli smo da na slična pitanja Dišan daje izričiti odgovor: ne, to nije umetnost. U stvari, njegov *ready made* je upad umetnosti u ne-umetnost ili ne-umetnosti u umetnost. A možda i jedno i drugo, zavisno od toga s koje „tačke gledišta" se čitava stvar posmatra. U svakom slučaju Dišanovim radovima je primeren naziv: *dada*. To su, dakle, *dadaistički* radovi, što zapravo znači da su oni obeleženi izvesnim značenjem bez značenja. Naime, reč *dada* ne znači ništa. Međutim, to ne znači da je njeno značenje – ništa. Ne, značenje tog *dada* je, samo, izvesno ništa-značenja. Eto zašto dada ima *značenje bez značenja*. I bez sumnje greška bi bila reći da je *dada* Stvar bez značenja i bez ideje, jer je ona duh, koncepcija, koncept po kome umetnost ne može da služi nikakvoj ideji. Žan Arp je u ime dadaista tvrdio: „Ono što nas zanima je dada duh i mi smo svi bili dada pre nego što je dada počela da postoji." Dakle, duh dada je postojao i pre nego što je reč *dada* stekla svoje značenje bez značenja. Drugim rečima, duh *dada* imao je ideju *dada* i pre nego što je njen *koncept* nastao. Pa kad je već koncept *dada* nastao, on je mogao kao koncept da nastane samo s idejom koja glasi: biti bez ideje, bez unapred, spolja, počev od neke tradicije, utvrđenog koda, konvencije, odnosno artističke ili van-artističke Ideje.

Sam *ready made*, kao dobar primer dade, morao je da pounutri ili otelovi u sebi to značenje *dada* kao značenje bez značenja i ideju bez ideje. Dakle, ready made je otelovljeno znečenje *dade* i, prema tome, on je nešto drugo od onoga što faktički izgleda da jeste. Kao otelovljeno značenje *dade*, jedne ideje bez ideje, *ready made* je izvesno pričinjavanje, činjenje pričina, fantazme, opsene, simulacije, sablasti, duha ili fantoma.

Ta fantomska egzistencija ready madea je njegova artistička egzistencija. Ali, ta artistička egzistencija je moguća zato što vizuelizacija datog *ready madea* predstavlja u isti mah vizuelizaciju jednog označitelja koji sadrži u sebi izvesno značenje/ideju. U stvari, kao i u slučaju reči *dada*, taj označitelj

kao stvar (recimo: *pisoar*) naprosto prekoračuje svoje doslovno značenje, svoj semantički identitet i time, u isti mah, stvara zabunu koja ima dopunski artistički smisao. *Ready made* preuzima na sebe koncept *dada*, tj. on sam jeste označitelj-prenosnik-ideje i kao takav je, zapravo, *koncept*.

Koncept svojom performativnom snagom gradi sopstvenu ideju kao pričin, u ovom slučaju veoma radikalan



Vladan Radovanović: 1. shema iz *Pričinjavanja* (1955-1956)

(pošto je to *ideja bez ideje*). Dišanova *Fontana* nema u sebi nikavu drugu ideju sem da se naruga svim idejama tradicionalne umetnosti. Ali, i onda kada su sadržinski određene, konceptualne ideje su svojevrsna *pričinjavanja* ili *činjenja privida*. To dolazi otuda što, bez obzira što koncepti imaju

značenje, oni nisu znanja. Zato oni ne mogu legitimno da pretenduju da budu znanja ili istine, već mogu samo da budu pričinjavanja, tj. stvaranje izvesnog pričina, fikcije, fantazme, simulacije, sablasti itd. Upad različitih stvari, pa i samog konteksta (tzv. kontekstualne umetnosti) u konceptualno profilisani art nije upad nečega semantički prozirnog i istovetnog sa sobom, već nečega što nosi u sebi i nešto drugo od sebe samog: smisao koji (označiteljski) izmiče semantičkom identitetu stvari.

Konceptualna ideja je pričinjavanje koje vrši integraciju dela/rada, smeštajući ga u jednu privilegovanu ravan. Ta duhovnost se razlikuje od vidljive materijalne egzistenije stvari koja je uključena u art. Ta stvar po sebi uzev je, naravno, ne-umetnost. Ali umetnost nju nikada ne uzima po sebi, već kao označitelja koji u sudaru sa drugim označiteljima diferencijalno produkuje različit/drugi smisao od izravno-semantičkog.

Pričinjavajuća performativnost koncepta podjednako je za njega samog važna, kao što je važna i vizuelizacija njegove označiteljsko-materijalne prisutnosti. Konceptualna duhovnost, kao i duhovnost koja obeležava likovnu umetnost, nije samo ideogramskog karaktera, nego je obeležena i energijom, snagom samog pričinjavanja. Pri tom, pričinjavanja nisu sklop racionalnih značenja koja ciljaju na neko konstativno jezgro, na neku tvrdu ili meku referencu. Ona, na neki način, predstavljaju odmak od uobičajenog značenja znaka koji se upotrebljava u standardnom ljudskom iskustvu. Pričinjavanja, generalno uzev, ukazuju na diferencijalni, pomereni, drugi smisao znaka, a ne na njegov sematički identitet. Taj jezičko-označiteljski pomak smisla u odnosu na upotrebu znaka u njegovom standardnom (leksičkom) značenju ukazuju na primat, u pričinjavanju, semiotičkih odnosa (znaka prema znaku) vis-à-vis suviše (umišljeno) prozirnih semantičkih odnosa (znaka prema samoj stvari).

Etika pričinjavanja

Za razliku od čistih ideja, koje obrazuju prostor filozofske spekulacije i, u tom smislu, ne-umetnosti, artistički (ili: duhotvorni) koncept je ideja koja je namenjena predstavama drugih. On nije narcisoidno zagledan u vlastitu prozračnu mentalnost, već je upućen na razumevanje relacije između ideje i predstave. Zato on nije reč koja iščezava da bi se pojavila čista ideja. Koncept kao *reč*, kao događeni, urezani, zapisani, odelotvoreni označitelj uvek je tu, pred očima, prisutan i predodređen da izazove izvesne predstave.

Moguće su različite upotrebe reči u vizuelnoj umetnosti. Međutim, konceptom se nazivaju reči koje označavju izvesnu delotvornu umetničku ideju, odnosno koncepciju koja je relevantna za umetničko delo/rad. Koncept nije samo pojam (koji nešto konstatuje), već je i reč koja (performativno) gradi neki smisao (dela, rada). Ali, koncept nije ni reč sa običnim značenjem, lišena bilo kakve ideje. Još manje je on znak bez značenja. Ali, kad je reč o znaku sa značenjem, onda je moguće razlikovati bar dve vrste značenja. Najpre imamo pojmovno, a zatim i predstavno značenje. Zanimljivo je to da koncept može da preuzme i jedno i drugo. Naime, umetnička ideja/koncept može da se uobliči i kroz pojmove i kroz predstave (uključujući tu i *mentalne slike*).

Ali, *Pričinjavanja* nam sugerišu, i bez sumnje s pravom, to da je moguće *uobličenje* (ili: *razobličenje* – zavisno od toga kako se posmatra) izvesnog artističkog odnosa između pojmova i predstava. Same predstave, budući da su uvek predstave drugog, za razliku od pojmova koji imaju semantički identitet, ne mogu da na definitivan način iscrpe neki projekt, rad ili delo. To ne mogu da učine ni koncepti/pojmovi koji upućuju na te predstave. Zato je delo „ono što se, i ukoliko se, na osnovu primljenih dejstava *Pričinjavanja*, obrazuje u predstavi drugog“ (80). A predstava drugog nije pravocrtno upisana u predstavi istog ili pojmu. Dakle, nema pravolinijskog,

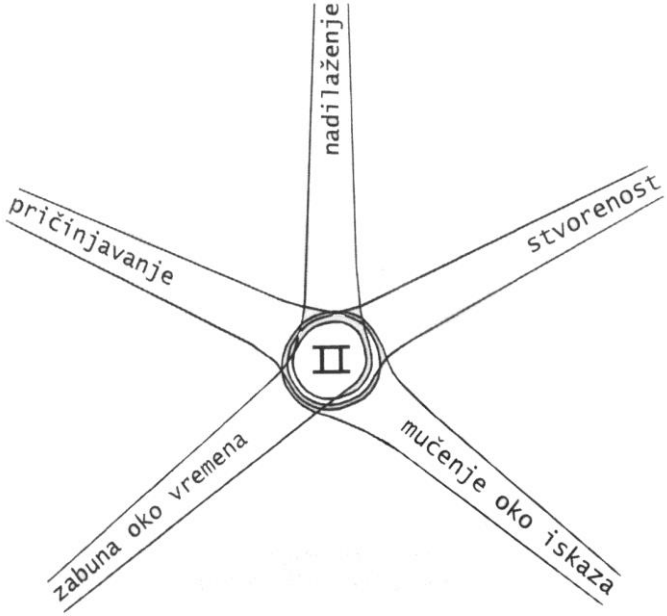
jednoumnog puta u otelovljenju konceptualnih ideja ili projekata. Zabuna je uvek moguća. Jer ona je već ugrađena u odnos između istog i različitog koji se, u umetnosti, otelovljuje kao analogija duha.

U uvodnom delu *Pričinjavanja* V. Radovanović govori o *zabuni* koju u njemu stvara osećaj vremenosti koji, svakako, „ne zbunjuje ako se na njega ne obrati posebna pažnja“, a ako se obrati pažnja, onda postaje jasno da stvari iz jednog vremena nisu istovetne stvarima iz drugog vremena. Međutim, kaže Radovanović, „ja baš želim da me trograna vremenost zbuni i da od tog materijala nešto napravim kao što bih od gline načinio nekakav oblik.“ Dakle, od te zbunjenosti ili razlike koju u stvari unosi vreme autor *Pričinjavanja* bi hteo da napravi nekakav estetski oblik/objekt sličan onome koji bi mogao da se načini od gline... Pri tom, središnju ulogu u toj operaciji igra sam *pristanak* na zabunu: reč je o pristanku, jer se na zabunu može i *nepristati*. U tom slučaju od nečeg što bi bilo slično stvaranju glinenog oblika ne bi bilo ništa. Čega god da bi bilo u *nepristalanju* na zabunu/razliku, jedno je sigurno – ne bi bilo ni estetike, ni moguće umetnosti, ali bi zato bilo zdravog razuma, tvrde racionalnosti, fanatične svesti, umišljene nauke, tvrde metafizike itd.

Dakle, onog trenutka kada se *Pričinjavanja* situiraju u vreme, kršeći tišinu, u tom trenutku nastaje zabuna. „Pristanak na zabunu jedan je od smislova ovog projekta što prebiva u meni i nikome se ne može pokazati. Osećaj zabune nije isto što i ovo pisanje o njemu. Ali, pisanje o zabuni i zabuna kao rad zajedno mogu činiti novu celinu. Zato taj osećaj pokušavam da izazovem u publici, kako bi lični doživljaj zabune i moj tekst o tome zajedno činili deo *Pričinjavanja*.“

Zabuna je dakle, s jedne strane, koncept (vremenovanja u razlici), a, s druge strane, osećaj (ili predstava) koji se izaziva u publici. Te dve strane zabune nisu podložne poistovećenju, niti su simetrične, ali one se, ipak, spajaju u jedinstveno delo koje se naziva *Pričinjavanje*. Očigledno, tim delom, sudeći već po nazivu, ne komanduje nikava analitička, tautološka, pa ni

bilo kakva druga u-računljiva racionalost, kalkulativnost. *Pričinjavanja* nisu konceptualna umetnost u njenom prvobitnom, ortodoksnom značenju. Ona sadrže u sebi jedan koncept koji odstupa od shema (analitičkih ili sintetičkih) svake racionalnosti. Pa ako je u *Pričinjavanjima* sadržana neka umna operacija, to može da bude samo umnost po analogiji, umnost koja ne beži od svojih zabuna, od neistovetnosti sa sobom, od lucidnog rada razlike.



Vladan Radovanović: 2. shema iz *Pričinjavanja* (1955-1956)

Ako se dakle upotreba koncepta ili koncepcije koju imamo u *Pričinjavanjima* može vezati uz neku filozofsku strategiju, nju onda, bez sumnje, ne bismo mogli nazvati ranom

analitičkom filozofijom, već pre filozofijom koja je nastala posle rane analitičke filozofije i koja se može imenovati kao *mišljenje razlike*. Najvažniji predstavnici te filozofske orijentacije su, bez sumnje, Žil Delez i Žak Derida. Možda je, u ovom trenutku, umesno ukazati u najsažetijem mogućem obliku na ključni, ne samo filozofski nego i etički razlog za insistiranje na konceptu *razlike*.

Već u prvom poglavlju svoje knjige *Ponavljanje i razlka* (1968) Delez govori o *filozofiji razlike* i njenom *planu*. U čemu se sastoji taj plan? Plan je u time da se ustanovi jedna *etika* razlike. To bi možda trebalo učiniti na sličan način kao što je Spinoza zasnovao svoju filozofiju kao etiku. Pri tom, znamo, od te filozofije se očekivalo sve drugo samo ne to da se nazove *etikom*. Pa kako je onda uopšte moguća jedna etika razlike? Šta nam dopušta da filozofiju/mišljenje razlike nazovemo etikom? Da li sama razlika – Derida bi rekao: *différance* (ili, u prevdu: *rAzlika*) – nosi u sebi izvestan etički potencijal, etičku boju, koja je boja svih boja, dakle, belo platno na kojem tek može da se „naslika" bilo koja „slika" ili „predstava"? U tom slučaju, razlika bi bila ono *belo* koje sadrži sve boje i ne svodi se ni na jednu posebnu/pojedinačnu boju nego je njihova diferencijalna (razlikujuća) igra… Zato bi i etička obojenost razlike, u stvari, bila osobena, singularna univerzalnost njenih intervencija.

U *Pričinjavanjima* se ne govori o etici, ali u njima se etički aspekt stvaranja pojavljuje, vidi, dolazi do reči kao samo *žrtvovanje*. „Ne samo što sam počeo da sumnjam da je neizrazivost moguće bar nekako nagovestiti, sve više sumnjam i u mogućnost dosezanja stvorenosti. Dalje mučenje oko izražavanja neizrazivog i stvaranja dosad nestvorenog predstavljalo bi žrtvovanje. Žrtvovanje, dakle, počinje s mučenjem oko bavljenja stvaranjem i izražavanjem, za šta sam se opredelio radi potiskivanja muke postojanja, a uzaludno žrtvovanje počinje od uviđanja neuspešnosti stvaranja i izražavanja" (79). Dakle, autor *Pričinjavanja* pravi jasnu razliku između uzaludnog žrtvovanja i onog koje to nije, jer ne samo što ne-uzaludno žrtvovanje potiskuje muku postojanja, već postaje i mučenje

oko izražavanja neizrazivog i stvaranja dosad nestvorenog. Kao što znamo, za svakog stvaraoca to mučenje ili te muke su drugačije, neki put slatke, opčinjavajuće, neki put uzvišene, sublimne, neki put asketske ili isposničke.

Ipak, Radovanovića u *Pričinjavanjima* ne zanima toliko egzistencijalni aspekt stvaranja. Njega, pre, zanima razlika i preplitanje između pričinjavanja i stvorenog. Zato se u *Pričinjavanju I* najpre ukazuje na to gde počinje pričinjavanje: „Pričinjavanje počinje od granice onoga kako odsvirani komad izgleda drugima“ (70). Naravno, isto važi i za svako drugo uobličenje ili razobličenje, usredištenje ili rasredištenje umetničkog rada. To je odgovornost prema drugima. To je etika. Bez izgleda-u-očima-drugog (ili: ušima) preostao bi, samo, „beznačajan muzički komad“. Taj izgled-u-očima-drugog nije nikakav fakticitet, već je pričinjavanje, s tim što je odsvirani komad beznačajan bez pričinjavanja koje počinje od granice onoga kako odsvirani komad izgleda drugima. Sam identitet komada i bilo kog umetničkog rada bio bi beznačajan kada ne bi bio posredovan pričinjavanjem, a pričinjavanje nužno nastaje u vremenu koje ga uvek diferencira, čini različitim, drugim. I koje ga re-kontekstualizuje. Zato je ono uvek i „kolebljivo“: ne da se ukrotiti, uniformisati. A sve je to, naravno, u saglasnosti s artističkim shvatanjem zabune i pristanka na zabunu. Sada vidimo da ovo pristajanje na zabunu u stvari teži da skine prokletstvo sa zabune.

I sam Delez etički aspekt razlike definiše na sledeći način: „Skinuti prokletstvo s razlike, čini se da je to plan filozofije razlike.“ Sama po sebi razlika nije etička ili bar nije to nužno. Ali plan filozofije koja bi htela da kritički dešifruje začaranost privilegovanih Hijerarhija i Identiteta (što je, bez sumnje, i prosvetiteljski motiv) zacelo je *etički*, kao što je to i pokušaj da se sa razlike skine prokletstvo, usud njenog potiskivanja. Delez i Derida veruju da je život ne samo neponovljivi izvor ponavljanja, nego i nepredstavljivi izvor predstavljanja. U stvari, on i može da bude neponovljiv i nepredstavljiv samo zato što je u isti mah *izvor* i

ponavljnje/predstavljanje. A opet, to je moguće zamisliti bez protivurečja ili paradoksa, samo ukoliko život, od samog početka, od svog počela ili izvora, shvatimo kao ponavljanje kojim komanduje razlika, a ne Isto.

Izraziti nemoguće

Videli smo da se u *Pričinjavanjima* delo shvata kao ono što se, na osnovu primljenih dejstava (samih *Pričinjavanja* kao projekta), obrazuje u predstavi drugog. Pri tom, predstava drugog nikada nije niti može da bude pravocrtno (analitički ili tautološki) upisana u samoj ideji, konceptu koji ima komandnu ulogu u datom projektu. Drugi može da teži da artipetalno, sintetički dostigne neki konceptualni nalog, bilo kao umetnik ili kao tumač umetnosti. Ali, on to nikada neće uspeti u apsolutnom smislu, jer svim ponavljanjima u krajnjoj/sudnjoj instanci komanduje razlika, a ne isto. Dakle, predstava (ili: reprezentacija) je ono što u bilo analitičku bilo sintetičku pretenziju uma uvek unosi izvesnu zabunu, a to znači razliku.

Ovo načelo – ako se to može nazvati *načelom* – pored *Pričinjavanja* naddeterminiše i druge radove V. Radovanovića, koji su nastali pedesetih godina. Dobar primer je rad JA PROKOFJEV. Ovde ćemo navesti u celosti tekstualni deo rada (bez crteža tušem):

Prokofjev sam i sviram svoj novi balet Romeo i Julija Pavlu Stefanoviću.

Ne – to je samo slika koju ja držim ispred sebe.

Ne – Prokofjev kao ja stoji u publici i sve to gleda.

Ne – ja sve to gledam.

Znam unapred: pokazaću ovo nekome i taj će me gledati kako sve to gledam.

Ne – ja ovim obuhvatam njegovo gledanje pre nego što će on biti u mogućnosti da me stvarno gleda.

Ne – on može tvrditi da je poslednji koji ima uvid u sve ovo što se ovde dogodilo kada se bude zaista dogodilo.

Ne – to mogu i ja.

Krajnje je vreme da prestanem da zamišljam šta će ko učiniti ili reći samo da bih pokazao da sam toga svestan.

I ovo sam zapisao da bih pokazao da sam svestan svoga zamišljanja.

(V. Radovanović: *Ja Prokofijev,* 1955)

Ovde, dakle, imamo seriju predstava koje se, naizmenično, isključuju. Funkciju isključivanja vrši izvesno „Ne“ koje ne poništava prethodnu predstavu, već je istiskuje kako bi na njeno mesto (u strukturi pažnje) došla neka druga. Ta druga može da totalizuje prvu, kao što je, uzvratno, moguće i obrnuto, da prva totalizuje drugu. Pri tom, totalizacija nije samo sinteza predstava, već je to sinteza predstava i izvesnog znanja: „Znam unapred...“ Pretpostavka je da tek znanje može da totalizaciju predstava učini konačnom. Ali, sada se postavlja pitanje: čije znanje? Imamo li mi predstavu o tome čije je to znanje? Da li je to „moje“ ili „njegovo“ znanje? Ko je verodostojni i ovlašćeni subjekt znanja? I ima li znanje, uopšte, nekog ovlašćenog subjekta? Može li znanje, začeto uvek u nekom subjektu, da pretenduje na dovršenu (totalizujuću) sintezu predstava koje su uvek *i* tuđe, uvek *i* predstave drugih?

Same po sebi predstave, lišene znanja, donose zabunu ili unose razliku koja ne može da se svede, izravna, obespravi nikakvim logo-centričkim kretanjem pojma, ideje, mišljenja, znanja. Da li bilo čije i bilo kakvo znanje može da totalizuje scenu predstava? Bez sumnje – Ne. Jer, da je tako nešto moguće, filozofi bi to već odavno na uspešan način obavili. To ni Hegelu, tom bez sumnje najvećem majstoru malih i velikih sinteza, nije uspelo. Totalizacijama je po pravilu suđeno da ostanu na nivou puke spekulativne samosvesti ili isprazne svesti o svom zamišljanju. Zato je poruka koja se javlja negde pred kraj navdenog rada i koja glasi – *krajnje je vreme da prestanem*

da zamišljam šta će ko učiniti ili reći samo da bih pokazao da sam toga svestan – može komotno da se uputi i filozofima, odnosno svima koji veruju u potrebu i mogućnost racionalno-prozirne sinteze/totalizacije predstava. Činjenica da predstave nemaju supstancijalno dati identitet ono je što pruža otpor umišljenim sintezama svesti i samosvesti.

Budući da je predstava uvek predstava drugog, ne samo kao subjekta nego i kao objekta predstave, to znači da nju nikakva operacija svršenosti (već-načinjenosti), makar to bila i umetnička operacija, ne može jednom za svagda da zaustavi, zakoči i onemogući-za-drugo. Velika dela prošlosti ne mogu da zaustave umetnost, da osujete budući artistički proces. Predstava drugog može da bude smetnja da se stvorenost arta primi na njoj primeren način. Ali ta primerenost, ta mera s kojom jedno artističko duhotvorstvo biva otelovljeno ne može da zaustavi predstave drugog/drugosti, ni kada su one izraz životne, vrednosne zbrke i haosa, a još manje kada su izraz artističkog skretanja, prenosa (metaforizacije), oponašanja (pričinjavanja, simulacije), analogije (poređenja) itd. Eto zašto mentalno skretanje od završenosti (bilo čega) ne vodi samo u haos predstava koje „ne poštuju“ stvorenost stvorenog, već otvara i perspektivu *nadilaženja* koje s mukom traži novu stvarnost. Naravno, upravo zbog uvek moguće dvosmislenosti skretanja, moguće je reći da je svaki iskorak iz izvesnosti već stvorenog nužno rizik koji zahteva preuzimanje *odgovornosti*.

Među Radovanovićevim radovima koji su stvoreni onda kada i *Pričinjavanja* spadaju i oni koji na skoro elementaran način pokazuju kako i najbanalniji *već-stvoreni* (*ready made*) objekt može, zahvaljujući izvesnoj predstavi/pričinjavanju, da postane drugo od onoga što jeste... Recimo, u radu *Mišelova šoljica* imamo nacrtanu šoljicu sa ručkom koja liči na kljun. Zatim u drugom crtežu imamo šoljicu koja se („iz čista mira“) naginje na ivicu tacne i, pritom, prosipa svoju sadržinu. Crtež je propraćen tekstom: „kad bi joj nešto palo na pamet da kljucne ivicu tacne, prosula bi svoju suštinu.“ Reč je o predstavi jednog već-stvorenog, upotrebnog objekta koji odjednom raskida sa

svojim upotrebnim značenjem i, povodeći se za jednom analoškom operacijom, počinje da prosipa suštinu svoje stvorenosti.

U *Pričinjavanjima* između pojma i predstave (drugog) ne postoji odnos izravne korespondencije, već, u najboljem slučaju, analoški odnos ili odnos *prenosa* (*metaforizacije*), tj. *prevođenja* (to je reč koji Radovanović u mnogim kontekstima koristi). Radovi nastali u vremenu *Pričinjavanja* imaju po pravilu analošku strukturu. Međutim, posebno mesto imaju oni radovi koji bi hteli da postignu nešto više od puke sličnosti pojma (ili: pojmljene stvari, događaja) i predstave (drugog), dakle, nešto više od *pričinjavanja*.

Umetnost je sazdana tako da samo oponaša izvesnu predstavu koja oponaša neku drugu predstavu. Njom, dakle, rukovodi pričinjavanje koje dolazi od drugih i upućuje se drugima. Međutim, radovi koji se mogu nazvati *predlozi za činjenje* pokušavaju da reše enigmu pričinjavanja, odnosno da predstavi drugog privedu nešto (= činjenje) što neće biti pričin, opsena, oponašanje, već verodostojna datost. Naravno, odmah se postavlja pitanje: da li je tako nešto uopšte moguće? Ne da li je moguće *činjenje*; niti da li su mogući predlozi za ispravno *čitanje*/*tumačenje*; pa čak ni to da li je moguće *učiniti predloženo*. Pravi problem je: da li je moguće, počev od predloga za činjenje, *ponoviti* (a ponavljanje se, naravno, uvek odvija u vremenu) *nešto kao isto*?

Evo kako u uvodu u *Projektizam* V. Radovanović vidi tu dilemu: „Predlog, kao tanka opna, razdvaja prećutni opis jednog iskustva i njegovog neizvesnog opetovanja od strane drugog lica. Ako nije značajno ono što radnja predlaže, možda je značajnija svest o toj dvosmernoj otvorenosti i krajnjoj svedenosti predloga. Njih karakteriše i uvlačenje stvarnog životnog zbivanja u projekat. Ovo je samo prisenak onog premošćenja jaza između umetnosti i života koji su pokrenuli Dišan i dada.“

Mada predlog (za ponavljanje) može da bude potpuno diskurzivan; on, ipak, predstavlja samo „tanku opnu“ koja

razdvaja dva momenta... Zadržimo se na momentu koji je naznačen kao *neizvesno* opetovanje. Uobičajeno čovekovo iskustvo, u kojem se ponovo pojavljuju (ili ponavljaju) pojmovi o nekim stvarima, moglo bi se nazvati i izvesnim ili neizvesnim *opetovanjem*. Ali zašto se, onda, ponavljanje neke radnje shvata kao *neizvesno opetovanje*? Bez sumnje, zato što pojmovi koji se učvršćuju u iskustvu idealizuju stvari/događaje, dok su same stvari/događaji podložni ponavljanju kojim komanduje razlika ili, što se svodi na isto, pričin istog. Bilo koje opetovanje je isto samo onda kada se u iskustvu ili pojmovima apstrahuje od razlike kao nečega što je „nevažno".

Pa ako pojmovi mogu, po cenu apstrahovanja, da dostignu ono isto, čini se da predstave to nikako ne mogu, jer su one uvek i *predstave-drugog*. Da li postoji projekt koji bi bio u stanju da izbegne tu teškoću? Najdalje, u tom pogledu, otišao je projekt koji se zove: *Pravljenje svog tela*. To je, bez sumnje, osobeni *predlog za činjenje*. Ako ponovljeno činjenje neke radnje nailazi na teškoće ukoliko je u njemu u pitanju ponavljanje nečeg spoljašnjeg i tuđeg, onda ponavljanje svoga, u ovom slučaju, svoga tela, deluje (zdravorazumski posmatrano) kao savršeno moguće. Ali, takva predstava stvara pričin, zavarava.

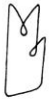
Sopstvo se ogleda u drugom, ono je uvek sposobnost da se bude drugi/druga/drugo. Ono ne može da se zarobi u identitarnoj strukturi (= opni) pojma. Najzad, i sama svršenost (već-načinjenost) tela se tome protivi. Svaki početak je svojevrsna inovacija, ma koliko bila beznačajna. Eto zašto rad čiji naziv je *Pravljenje svoga tela* pokazuje upravo to da pravljenje/ponavljanje tela nije moguće, jer nije moguće pravljenje/ponavljanje *svoga* kao opetovanje istog. Naime, pravljenje svoga tela može da se želi, ne i da se ostvari. „Zbog neostvarljivosti željenog, želja bi pristala makar i na preoblikovanje ovakvog tela u nešto drugo, na modelovanje koje ruke obavljaju s voštanom figurom. Ali šta vredi željino

Цртам, и довде некако иде, али кад заокренем

и оштро преломим - не ваља, лучно још мање. Дај

да то решим јер би линија хтела да се заврши. Овако

је простачки. Линијица би и даље трпела због тако ружног

завршетка. Овако јој не би одговарало зато што се

завоји понављају. Ни ово није њен пут. Начиниће

је преблагом, а она није тако почела. Све више се чини да
она никад неће ни бити срећна јер се наопако родила. Где од

чељадета са оваквим почетком може постати нешто

чиме ће се бити задовољан!
Једино јој преостаје да лута док не сретне неког бољег
цртача који ће јој показати прави пут.

Vladan Radovanović: *Linijica*, 1957; tekst i crtez tušem 29,7x21cm

popuštanje kad ni to modelovanje nije ostvarljivo“ (*Pravljenje svoga tela*).

Sopstvo je pukotina, rascep u biću i zato ono nikada ne koincidira ni sa sobom ni sa svojim telom. Takve koincidencije, ako su uopšte moguće, moguće su samo u registru pričinjavanja. „Udvojiću svoje telo nizom podataka o njemu samom...“ Ali, time se, naravno, neće *napraviti* nikakvo telo. Reč je o podacima o tome kako telo dodiruje samo sebe, kako stvara iskustvo samoga sebe. „Ovi podaci su ujedno verbalna uputstva za drugoga da izvrši iste radnje i iskusi slične osećaje. Uz njih se prilažu i objekti za gledanje i dodirivanje, koji metaforizuju, ili 'prevode', i dopunjuju osećaje“... U stvari, ti predmeti imaju ulogu „metaforičkog dopunjavanja izazvanih osećanja u drugome“. Dakle, čistog osećanja koincidencije tela sa samim sobom, jednostavno – nema. Potrebno je *udvajanje* tela nizom podataka o njemu...

Ali, šta znači nalog: *udvojiti telo*? To je zahtev za posredovanjem (drugim medijem: dokumentom) koje nema značenje neposrednog pravljenja bilo čega, pa ni sopstvenog tela. U načelu, opetovati jednu neposrednost kao (tu) neposrednost, jednostavno, nije moguće, jer ponavljanjem komanduje drugo, a svršenost „mog tela“ pretpostavlja identitet. Proizvesti svršenost „mog tela“ u bilo čijoj predstavi („mojoj“ ili „tuđoj“) pomoću rečenog *udvajanja svog tela nizom podataka o njemu*, s tim što ti predlošci imaju za cilj da u drugome podstaknu sličnu (analognu) predstavu i doživljaj sopstvenog tela, u stvari to je sve što je moguće učiniti sa *pravljenjem svoga tela*. Naravno, prevođenje, prenos, metafora, sličnost, analogija, oponašanje i pričinjavanje ne mogu da se shvate kao neposredan odnos prema neposrednosti. Mit o Pigmalionu kome je, pomoću Afrodite, uspelo da od mimetičke tvorevine (statue) načini živuće biće, savršenu ženu, ipak je samo mit. Oponašanje je posredan odnos prema neposrednosti, svršenosti, odnos koji, kao takav, raskida sa svršenošću bilo čega, da bi otvorio perspektivu nove prezentacije ili re-prezentacije kao izvesne inovacije. Praviti svoje telo moguće je

samo kao pravljenje drugog tela koje je u najboljem slučaju slično, a ne isto, slično tom telu ukoliko je ono već napravljeno, dato, svršeno.

I sam Radovanović je jasno uviđao da je projekt *pravljenjem svoga tela* projekt nemogućeg. „Glavni cilj mi je bio da izrazim nešto za šta mi je unapred bilo jasno da je nemoguće, neizrazivo: čudnu želju za ponovnim pravljenjem ili ostvarivanjem svoga tela. Polazna tačka je jedan od doživljaja sebe, poriv da se sopstveno telo i osećaj mojstva ponovno načine, ali ne u vidu nekakve skulpture nego baš u smislu pravljenja nečega što će se osećati svojim. Već sam nagovestio da za tako nešto ne postoji medij. Upotrebljena sredstva su bezuspešno zamenila nepostojeća – na šta se u radu takođe upozorava. Dok je taj poriv u tautološkom odnosu prema već postojećem osećanju tela, izloženi podaci – tekst i objekti – pokušavaju da taj odnos analogizuju“ (*Projektizam*, str. 56).

Mučenje umetnosti

Životom komanduje zabuna oko uvek složenog, diferenciranog smisla, a ne fanatična vera u to da sve jeste ono što jeste i da samo treba učvrstiti pojmove (putem zdravog razuma, ideološkog fundamentalizma, autoritarne discipline, poslušnosti itd.) u njihovom identititetu ili njihovoj tautologiji. Tautologija je represivna, ona potiskuje svaku razliku i svaku zabunu, pošto nudi „savršenu“ istinu po kojoj je neka stvar to što jeste, a ne nešto drugo: život je život i tu ne bi smelo da bude bilo kakve zabune... Ali, avaj! Zabuna u životu ima na pretek i po tome je umetnost njemu bliska, bliska mu je upravo zato što ona spontano ili promišljeno unosi „nered“ i „pometnju“ u vlastito bitisanje, u vlastite analoške odnose, pa i odnose između pojmova (koji teže identitetu) i predstava (koje unose razliku). Naravno, razlika je zbunjujuća, zabuna sama, dok je identitet umirujući, ali u isti mah on je i nasilan, autoritaran, beznačajan ili isprazan, pa se pre ili kasnije

pokazuje kao lišen i samog života, makar to bilo i „golo“ bitisanje.

Sve u svemu, *pristanak na zabunu* koji je upisan u sam koncept/projekt *Pričinjavanja* moramo da shvatimo kao svojevrsno preuzimanje odgovornosti u situaciji u kojoj sama stvorenost života postaje isprazna ili beznačajna. To preuzimanje odgovornosti je etička odluka u jednom estetskom domenu. Autoru *Pričinjavanja* je bilo jasno da sam projekt ima artifugalno značenje, značenje bekstva od umirujuće slike umetnosti – recimo, neke partiture koja je u sebi zauvek „zaustavila“ svoj muzički smisao – ka neizrazivoj predstavi/interpretaciji drugog, ka nužnom *pričinjavanju* koje na sam art (pa i na tu partituru) baca senku drugosti. Ili, ako hoćete: senku zabune. Nema umetnosti bez zabune, a to znači da ona neće nikada biti definitivno umrežena u bilo kakvu strategiju Istog. Među pojmovima vlada (*možda*, recimo u udžbenicima logike) izomorfizam, a među predstavama (među kojima se ističu tropi) vlada heteromorfizam. Pojam cilja na isto u različitom, dok predstava cilja na različito u istom. Ipak, predstava (recimo, u obliku metafore) može i da preraste u pojam, kao što i pojam može da sklizne u predstavu, trop, metaforu. Zašto je to moguće? Zato što u osnovi između pojma i predstave postoji izvesna sličnost, izvestan analoški odnos.

To nas još jednom vraća pitanju: šta je, zapravo, analogija? Ona je, bez sumnje, skup odnosa. Taj skup se na standardan način određuje ili svodi na elementaran oblik: a / b = c / d. Međutim, ni sam taj elementarni oblik ne daje nam do *znanja* šta se u toj jednakosti (=) poistovećuje, izjednačava, a šta se razlikuje, diferencira. Zato je analoški odnos, generalno uzev, podložan dvostrukom tumačenju: (a) kao odnos istog u različitom i (b) kao odnos različitog u istom. Odnos pod (a) je karakterističan za *pojam*; odnos pod (b) je karakterističan za metaforu. U prvom slučaju, bar kako ga shvata logika, dve stvari se shvataju kao iste, odnosno kao A = A. Ako, dakle, pojam funkcioniše pod načelom identiteta, metafora, naravno, funkcioniše pod načelom razlike.

Derida (zajedno sa Ničeom) tvrdi da je pojam, zapravo, pohabana metafora. Od česte upotrebe ona prestaje da bude različito u istom i postaje isto u različitom, tj. pojam. Zato genealoški posmatrano pojmovi nisu ništa drugo do analoški konstrukti u kojma se obavila apstrakcija od onog drugog, od slike, predstave, metafore. Vratiti pojmu njegovo slikovno, predstavno, metaforičko poreklo, značilo bi uvesti „zabunu" u njegovo postojanje. Pojmovi žive od apstrahovanja od „zabune", tj. metafore, slike, umetnosti! Ali, to ne znači da su pojmovi u stanju da jednom za svagda nađu neku stvarnost s one strane „zabune", dakle, stvarnost u punoj izvesnosti. Oni bi hteli da korespondiraju stvarnosti, ali oni uspevaju samo da je analoški oponašaju.

Oponašanje je uvek selektivno, mada ono po svojoj „prirodi" uvek naglašava slično, a zanemaruje ili odbacuje različito. Iako slično nije isto što i *isto*, ono u oponašanju teži da ostvari ideal Istog, tj. ideal „što veće sličnosti". Veličina sličnosti meri se većom količinom istog, za razliku od različitog ili drugog. Ali, količina istog u oponašanju nikad nije apsolutna. Zato oponašanje mora uvek da dopusti i izvesnu (nužnu, legitimnu) razliku. Pritom, onu razliku koja se ne smatra nužnom, oponašanje gleda da potisne. Ali, pošto je prirodni (i u isti mah naivni) ideal oponašanja Isto, u tom idealu reklo bi se nema mesta za *nužnu* i *legitimnu* razliku. Ipak, taj ideal je praktično *nemoguć*. Umetnik to zna i zato se u umetnosti nemoć čistog, idealnog, apsolutnog oponašanja kompenzuje izvesnim konvencijama koje *kao da* vrše idealnu zamenu, nadoknadu ili nadopunu.

U *II pričinjavanju* uspostavlja se opozicija između stvorenosti, recimo izvesnih *Korala*, i pričinjavanja koja moraju da se smanje kako bi ono ostvareno kao „prvi put ostvareno" ubedljivije (autentičnije, izvornije?) delovalo. Nabrajajući to što treba odbaciti i što treba prihvatiti autor na kraju zaključuje: „molim sebe da verujem u pretvaranje pričinjavanja u zaista stvoreno, u *Korale*." Tu, dakle, nikada nema pune, apsolutne izvesnosti u prvobitni identitet ostvarenog. Zašto nema? Zašto

Korali ne bi, jednostavno, bili – Korali? S gledišta stvorenosti, tvrdi dalje Radovanović, „korali su neprikosnoveni. S gledišta osveštene muzike – oni su samo zameci muzičke strukture...“ Prema tome, stvorenost je neprikosnovena u ravni svog fakticiteta i sa samog gledišta stvorenosti. Ali, tautologija stvorenosti ne može da zaustavi proces vrednovanja, niti može da nas zadovolji, pošto je isprazna. Sama ispraznost (teautologije) može da nam stvori varljivu predstavu da sve što se u nju upiše već jeste to što jeste... Problem (za tautologiju) je u tome što uvek postoji i nešto drugo, drugo gledište i drugo merilo. Postoji i uvek neko pričinjavanje koje može da se definiše kao predstava i doživljaj drugog. Na tom fonu je profilisan i sam ključni motiv nastanka *Pričinjavanja*. U uvodu u *Projektizam* V. Radovanović na sledeći način objašnjava taj motiv: „Prvi impuls je potekao iz razmišljanja o načinu na koji bi se moglo nekako ukazati na jedno neizrazivo osećanje. Prosviravajući svoju prvu kompoziciju, otkrio sam da ona, uprkos svojoj muzičkoj bezvrednosti, pobuđuje u meni ukus mojih trinaest godina koji mi nije izgledao ispoljiv ni na koji način. Neizrazivost kao povod i pričin, kao ishod sugerisali su naziv rada.“ Ali, onog trenutka kada je horizont pričinjavanja otvoren, onda postaje vidljivo da u predstavama i doživljajima drugog može biti nastanjena svakojaka neizrazivost i pričin, čime se stvorenost jednog dela nadilazi i postavlja ne neki drugi, „viši“ ili „niži“ stupanj.

U *II pričinjavanju* navodi se slučaj u kome se pričinjavanje profiliše u obliku analogije između sviranja Korala i sviranja svetiljki (na brdu). „Dok sviram svetiljke, neko za to vreme ide od jedne svetiljke ka drugoj. Pričom o svetiljkama namerno sam zaobišao stvarno zbivanje. Naime, kada sam hteo da opišem šta se dogodilo, primetio sam da nisam ubeđen da se tako zaista i dogodilo. Sećanje na događaj težilo je da se izvrgne u nešto drugo. Iako nije verodostojno u odnosu na stvarno događeno, to drugo se učinilo stvarnijim od događenog.“ Dakle, pričinjavanje ukoliko je strukturirano kao analogija omogućuje da nešto drugo postane stvarnije od već

stvorenog. Otvorenost za pričinjavanja je otvorenost za nadilaženje već-stvorenog.

Na kraju *II pričinjavanja* autor grafički prikazuje neku vrstu raskršća čiji putevi od središta označenog sa II zvezdasto vode u sledećim pravcima: zabuna oko vremena, pričinjavanje, nadiljaženje, stvorenost, mučenje oko iskaza. Ono što u bilo kom stvaranju ne može ili ne sme da se zanemari to je upravo – mučenje. Ali, mučenje u stvorenom delu ostaje neizrazivo, ono se u njemu ne vidi ili, ukoliko se ipak vidi, onda u tom delu nešto „škripi". Mučenje je u umetnosti osuđeno na to da bude neizrazivo. Pa ipak, Vladan Radovanović je našao način da negde pred kraj *II pričinjavanja* doskoči toj neizrazivosti mučenja, tako što je nacrtao prazan kvadrat, sugerišući ideju da je to, zapravo, spomen-mesto neizrazive muke.

Umetnička katastrofa

Projekti kako ih shvata Vladan Radovanović mogu da se nazovu *autorefleksivnim*, ali pod uslovom da se refleksija, u tom kontekstu, ne shvati kao saznajna (epistemička) svrha rada, već kao instrument ili momenat analoške svrhovitosti samog rada. Ta samorefleksivnost je deo performativne, a ne konstativne procedure. S druge strane, umetnikova autorefleksivnost, kao i svaka druga ima granicu u svom kontekstu. Ma koliko da pokušamo da totalizujemo jedan kontekst, on nam uvek izmiče kao granica ili horizont.

Kada, nastojeći da izbegne kontekstualni relativizam u tumačenju rada, umetnik pokuša da u svoj rad unese neke kontekstualne momente, time se on, na neki način, suočava s opasnošću da formira jednu zatvorenu strukturu koja se može nazvati *hermetičnom*. Autor *Pričinjavanja* je bio svestan te opasnosti i na neki način nju je i iskusio kao prigovor. Evo kako je on na to reagovao: "Projektima, i mojim radovima uopšte, pripisivala se *hermetičnost* u smislu čvrste zatvorenosti, nerazumljivosti. Populističko značenje ovde me ne interesuje. Važnije je pitanje šta je s hermetičnošću moga rada kao sistema

zatvorenog naspram vansistemskog okruženja. Sem jednog rada (*Tajna*) koji je namerno hermetičan i takav treba da ostane, svi ostali imaju neku referencu prema sopstvenom iskustvu i okolnom svetu" (*Projektizam,* 50). Ipak, pitanje je da li referencijalna funkcija sama po sebi garantuje odsustvo hermetičnosti u smislu nerazumljivosti. Možda je u nekim artističkim situacijama važno razumeti da tu, u stvari, nema šta da se razume, čak i onda kada igleda da se sve razume? Možda je struktura artističkog razumevanja paradoksalna?

Pogledajmo ovaj problem na jednoj konkretnoj analizi. U radu *Sve reči potrošene stop* (1986; tekst u telegramskoj koverti) – čitamo:

SVE REČI POTROŠENE STOP PREKINI SA PISANJEM STOP SA DISANJEM STOP SA STOP
VLADAN

Taj rad je dobar primer za vizuelnu estetizaciju diskursa, zato što se u njemu semantička (i referencijalna) dimenzija diskursa *vidno* podređuje označiteljskim odnosima između reči *stop* i ostalih reči u „telegramu". Naime, reč *stop* se u kontekstu telegrama koristi (upotrebićemo ovde jednu analogiju sa vizuelnom umetnošću) kao gotov označitelj, kao *ready made* koji, međutim, može da se (bez sumnje refleksivnim podvostručenjem) čita i kao deo jezika koji prekoračuje vlastitu označiteljsku (telegramsku) doslovnost. Taj pomak na meta-nivo stvara od doslovnog (telegramskog) *stop* konceptualnu, artističku metaforu. Dakle, ovaj upad u već-načinjen kontekst može se nazvati *autorefleksivnim* samo pod uslovom da se refleksija tu ne shvati kao saznajna (epistemička) svrha rada, već kao praktična (umetnikova) operacija kojom se preuzeti deo konteksta podvrgava jednoj drugoj, analoškoj "logici".

Ujedno, tim postupkom se stvara paradoks, jer susret meta-nivoa i predmet-nivoa izgleda u isti mah (epistemički) moguć i (metaforički) nemoguć. Logički paradoks je u tome što

bi zahtev *stop* za jedan niz tih *stop* na samom meta nivou podrazumevao nastavak ili nastavljanje sa *stop*. Logičar bi, ovde, mogao da „zabrani“ (mada za to nisu nađeni dovoljno dobri razlozi, pa ta zabrana može da deluje samo kao dogma) da se „mešaju“ predmet-nivo i meta-nivo. Takva zabrana, međutim, u umetnosti deluje apsurdno. Umetnost rađe *uživa* u svojim pardoksima. Ona nastavlja da radi na „nemogućem“. Ona preuzima *odgovornost za ne-moguće* (ova ideja je preuzeta od Deride).

Upravo zbog ovog dodirivanja ne-mogućeg, zbog ove nikad osigurane odgovornosti, umetnost je u registru egzistencije uvek pomalo napeta, rastrzana i sporna. Ona je fatalno lišena umirujuće istovetnosti-sa-sobom, odnosno nikad nije samo ono što jeste. Uvek je i nešto drugo, odgođeno, obećavajuće... Ukratko, njoj je nemoguće pripisati strogu saglasnost između gesta i namere, činjenja i mišljenja, stvaranja i samorefleksije. Zato umetnost jedino možemo da definišemo kao stalnu nedovoljnost, kao promašeni identitet da bi neko novo delo bilo moguće. Umetnost može i da ne teži nekom identutetu, ali, najčešće, ona to čini, i mada tu istovetnost zamišlja kao izvornu, jedinstvenu, fatalnu, ipak ona nju nikada neće moći do kraja da dostigne. Čini se da je upravo taj raskol između želje i nemoći vrhovna napetost u umetnosti.

Eto zašto je umetnost skup diferencijalnih odnosa među kojima važno mesto ima i odnos između umetnosti i ne-umetnosti. Ali to je takođe značajan izvor mogućih napetosti. U svakom slučaju, ovaj nestabilni odnos u istoriji umetnosti (kao događanju) prečesto je težio da se stabilizuje, učvrsti, fiksira počev od nekog središta koje je prvobitno imalo ne-umetničko ili van-umetničko značenje. Umetnost je, u tom slučaju, samo služila ovom dominantnom, hegemonom usredištenju i bila je uvek instrumentalizovana, tako da se može reći da je, zapravo, bila *sluškinja* ne-umetnosti.

Pa ipak, odnos između umetnosti i ne-umetnosti veoma je promenljiv i enigmatičan. Jer umetnost je po pravilu težila da se otrgne od služenja i da se uobliči u gospodaricu vlastite sud-

bine. Na zakonodavnom planu ta napetost se profilisala kao opozicija između drugozakonitosti i samozakonitosti. Postoje filozofi koji su, kao Hegel, pokušali da koncipiraju ideju progresa u umetnosti, gde onda unutrašnje protivurečnosti, i pre svega između heteronomije i autonomije, bivaju razrešene u velikoj, pomiriteljskoj sintezi. Međutim, poetska istina Hegelove *Estetike* sastoji se u tome da njegov koncept progresa koji kulminira u Apsolutu, po samu umetnost završava – katastrofom.

Zato jedna od važnih pouka Hegelove filozofije glasi: traganje za sintezom kao razrešenjem protivurečja i pronađenim rešenjem u identitetu lišenom razdora nužno završava u katastrofi. Nije reč samo o katastrofi umetnosti. To podjednako važi i za sve misaone i konceptualne strategije koje bi identitet neke pojave shvatale kao poziciju dovršenosti i isključivosti. Samo, ne znači li to, u sudnjoj instanci, da dovršiti neko umetničko delo ili rad, staviti ga u art galeriju ili prodati ga, možda upravo znači prepustiti ga katastrofi. Pa ukoliko taj zaključak deluje prejako, onda ostaje činjenica da katastrofa bar preti svakom krajnjem, radikalnom ili totalizujućem definisanju umetnosti.

Očigledno onda stavu koji glasi: "Sve može da bude umetnost" preti opasnost da nas odvede u katastrofu umetnosti. Možda svako zatvaranje umetnosti u nekakav *izam*, recimo, u *konceptual-izam*, takođe vodi, ukoliko taj sufiks podrazumeva totalizujuće kretanje, u katastrofu? Možda je to priroda same umetnosti, da gde god, u kojem god pravcu da se zaputi, a još više ako pokuša da zauvek miruje u vremenu i mestu, sve to na kraju vodi u katastrofu?! Možda je umetničko, dakle, kao takvo, u stvari samo jedna katastrofa na delu? Pa tek ako se to prizna, onda ona može da bude, posle vlastite "smrti", i neko nadživljavanje, neka afirmativna vrednost? Možda umetnosti nikada nije bio potreban definitivni pravac, izam ili apsolut, već upravo ta "smrt", taj dodir sa "sasvim drugim" koji bi joj jedini omogućio da *nadživi* samu sebe, i to upravo kao *umetnost*? Možda je

umetnost afirmativna, plodna i napredujuća tek onda kada postaje gospodar svoje katastrofe?

Projekt projekta

Artifugalno kretanje umetnosti graniči se sa mogućim iskorakom iz umetnosti u ne-unetnost. Ipak, iskorak nije nužan: on je samo moguć. Dišan bi rekao da je to, pre svega, iskorak u *ready made*. U komentarima za sintezijsku umetnost V. Radovanović kaže da za same projekte (kako ih on shvata u *Projektizmu*) težnja ka sintezi nije bitna (v. časopis *Koraci*, str. 42). To, bez sumnje, dolazi otuda što projekti imaju *artifugalno* značenje. Sama deoba između artifugalnog i artipetalnog je teorijski veoma značajna i korisna za razumevanje ne samo Radovanovićeve umetnosti, već, čini se, i za razumevanje, generalno uzev, anatomije i funkcionisanja savremene umetnosti, čiji paradoksi, bez sumnje, datiraju još od Dišana. Ti anatomsko-funkcionalni momenti su naprosto morali da se razlikuju, odnosno diferencijalno posmatraju. Jer, oni čine deobu, pa tek zatim i mogući spoj koji *nije sinteza* (a to znači da nije svođenje prijekta na artipetalnu sintezu), već je uspostavljanje u jednom radu dva opoziciona kretanja. Takav spoj može da se nazove i projekt *drugog stupnja*. Sve zavisi od toga šta u datom, konkretnom spoju ima privilegovanu, komandnu funkciju: da li artifugalno ili artipetalno kretanje.

Artipetalno kretanje, po pravilu, smera da „učvrsti“ sintezu, dok artifugalno kretanje, naprotiv, teži da sintezu de-stabilizuje, raz-središti, raz-delotvori. U samoj prirodi sinteze je, izgleda, to da ona sponatano teži jedinstvu ili identitetu, dok otvorenost artifugalnog kretanja cilja na razliku i drugo, doživljaj i predstavu drugog. Ovde je potrebno napomenuti da, sa čisto teorijske tačke gledišta, ni jedno od ovih kretanja ne može biti *apsolutno*. Iako sintezijska umetnost cilja – i svakako *s pravom*, jer to i jeste samo pravo na sintezu; i, uostalom, ko bi i mogao da *suspenduje* to pravo? – na to da uspostavi čvrsto jedinstvo, koherentnost ili identitet samog dela ili samog *izma*,

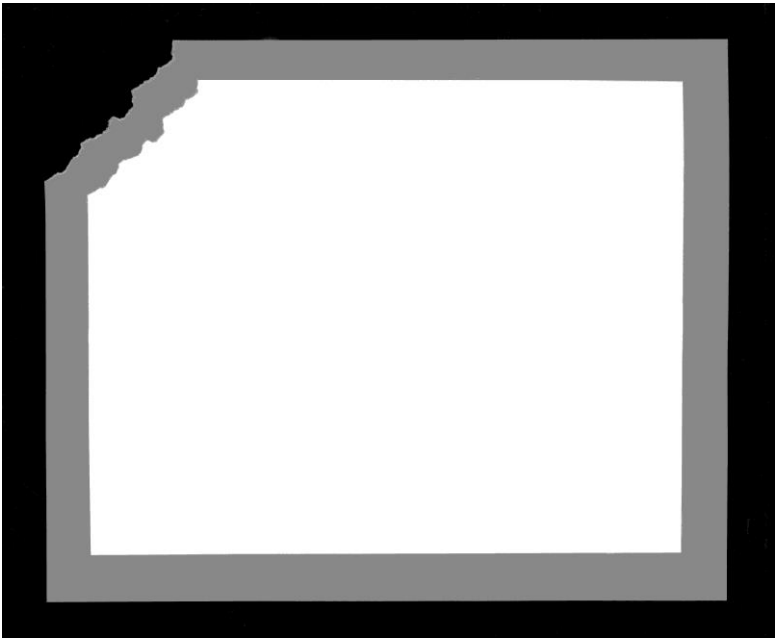
to jedinstvo ne može da se shvati kao božanstvo, apsolut. Jedinstvo koje je ustanovljeno sintezom uvek je u isti mah uhvaćeno u *mreže razlika*, tj. „kao takvo“ dato je *za-razliku-od* svega drugog što bi moglo da samo ovo jedinstvo „ometa“. Međutim, to *drugo* može da bude nešto heterogeno i heteronomno, odnosno potpuno strano ne samo konkretnoj sintezi jednog dela, već i samoj umetnosti kao takvoj. Ali, ni to nije sve. Rečeno *drugo* može da bude druga, alternativna mogućnost same umetnosti, koja se nazire u samim delima ma koliko da su ona dovršena i zatvorena.

Eto zašto artifugalno kretanje ne naznačuje samo mogući iskorak iz umetnosti u ne-umetnost, već i moguće kretanje u samoj umetnosti, recimo, kao bekstvo od jedne „definicije“ umetnosti ka drugoj. Prema tome, ono *drugo* za-razliku-od koga se uspostavlja jedna artistička sinteza može da bude drugo *u* umetnosti i drugo *izvan* nje, u ne-umetnosti, pa zatim i drugo u samoj sintezi, drugo koje izmiče savršenstvu sinteze, ali ne kao njena greška, već kao njen sinestezijski efekt u polju umetnosti ili, starinski rečeno, kao delo koje „inspiriše“, „podstiče“, „otvara“ perspektivu stvaranja nečeg različitog ili drugog, sličnog ili novog...

To nastavljanje u polju umetnosti može da bude u kontinuitetu sa prethodnim, ali i u diskontinuitetu. Drugim rečima, jedna stvar može da nas inspiriše ili otovori i za nešto sasvim suprotno! Pri tom umetnik može da (avangardistički) negira ono prethodno kao umetnost, ali i adepti prethodnog mogu da negiraju i tu „novotariju“ kao umetnost. Naravno, postoji i treća mogućnost: da ni prvi ni drugi nisu u pravu!

Zato artifugalno kretanje treba da shvatimo, pre svega, kao proširivanje polja umetnosti. Ostaje da se razmotri pitanje: dokle to proširivanje može da ide u pravcu ne-umetnosti, a da, pritom, ne iskorači u potpunosti izvan umetnosti? Naravno, znamo da je umetnost u stanju da ispituje svoje granice i da, ipak, ostane unutar sopstvene orbite. Ovde se postavlja pitanje: da li je moguće i to da ona, naprosto, iskorači iz svoje „orbite“? Taj iskorak je, naravno, zamisliv u slučajevima sasvim loše ili

nedolične umetnosti... Ali, ovde nije o tome reč. Reč je o mogućnosti da iz orbite umetnosti iskorači nešto što, onda, ima neku drugu vrednosnu poziciju? Takav je slučaj sa projektima u kojima je naglašena mentalnost. Svaka mentalnost ima svoju vrednost koja može da se u toj meri udalji od umetnosti, da je, onda, umesno reći da tu, u stvari, o njoj više i nije reč.



Vladan Radovanović: *Fotografija fotofrafskog papira razvijena na istom papiru*, 1977; fotografija; 40 x 30 cm.

Ali, kad govorimo o *meri*, onda govorimo o izvesnom uslovu mogućnosti, a ne o nečemu apsolutnom. Naglašena mentalnost, pod uslovom da nije *prenaglašena* (da ne prekoračuje *meru*), može i da ostane u orbiti umetnosti, a možda

i da samu tu orbitu na neki način proširi ili, čak, redefiniše. Isti princip *mere* važi i onda kada se mentalnom aspektu (ili: projektima, konceptima, idejama) dodaju stvari preuzete iz stvarnosti (ready made, instalacije itd.). Stvari preuzete iz stvarnosti i nastanjene u umetnosti nude empirijski aspekt onoj ideji (ili: odluci, intuiciji) koja se uspostavila kao razlog njihovog preuzimanja. Ali, sam spoj tih stvari i ideje ne može da bude bilo kakav, već to mora da bude spoj (stvari kao) označitelja i (ideje kao) označenog. Tek kada je svedena na označitelja preuzeta stvar je u stanju da raskine sa svojim *standardnim značenjem u vizuelnoj semantici sveta* i postane označitelj jedne artističke ideje. Da u izvesnom smislu postane *projekt projekta*!

Od konstativa „Ovo je projekat“ ne može da se načini projekat, jer je to konstativ. Ako je tom iskazu zaista cilj da nešto konstatuje, time se podrazumeva da je projekt već načinjen ili stvoren, odnosano da se tvrdnjom: „Ovo je projekat“, naprosto, ništa ne projektuje. Konstatovati da su jedan muškarac i jedna žena u braku nešto je sasvim drugo od izjave: „Ovim vas proglašavam mužom i ženom“. Da bi se načinio jedan projekt potreban je neki performativ, a ne konstativ. Ili je, bar, potrebno da se u naizgled konstativnim iskazima prepozna, pretpostavi ili uračuna izvesna performativna funkcija. A možda i odgovornost. To je elementarni uslov pod kojim je moguće nešto tako kao projekat, a to znači i projekat projekta.

Pogledajmo kako glasi projekt kojeg je Vladan Radovanović nazvao upravo *Projekat projekta* (1973. tekst; 29,7 × 21 cm.):

> Projekat će se izvesti tada.
> Izvođenje će biti tamo.
> Počeće, trajaće i tačno će se završiti.
> Upotrebiće se to.
> Važno je da to izgleda tako.
> Pri realizaciji se kloniti neodređenosti.

Projekt može biti realizovan na dva načina: jednom kao (mentalni) projekt, a drugi put onda kada je taj isti mentalni projekt – materijalizovan. U trenutku kada je jedan projekt završen, ostvaren, realizovan (u bilo kom od prethodno navedena dva smisla, onda je, bez sumnje, njega moguće *konstatovati*. Međutim, ukoliko bi on postao podložan izvesnoj konstataciji, ta konstatacija ili ta priča-o-projektu onda više naprosto ne bi imala svojstvo projekta. Zato i *Projekat projekta*, da bi funkcionisao kao projekt, može samo da bude performativna ideja (ili: koncept) koja tek pravi svoju stvarnost, ali ne i ideja koja nju opisuje, konstatuje i spoznaje. Iz ovoga sledi da svaki projekt, da bi uopšte i bio to što jeste, mora da svom postavu ponudi primarno performativno, a ne konstativno značenje.

Analiza nam pokazuje da *Projekt projekta*, kao i bilo koji projekt iz ciklusa *Projektizam*, ne može da zaustavi svoju artifugalnu otvorenost, odnosno ne može da se zatvori u jednu semantički prozirnu istovetnost-sa-sobom koja se, onda, u samom tom projektu da konstatovati. Svaki projekt iz rečenog ciklusa poprima smisao samo u nepoznatom, u pradstavama ili doživljaju koje o njemu stvara neko drugi. Moglo bi se reći: projekt je projekt sve dok je još-ne-neostvaren ili još-ne-materijalizovan, „tada“, „tamo“, „tu“, „itd“. Odnosno: projekt je centrifugalno kretanje koje se finalizuje samo onda kada nije finalizovan u standardnom značenju te reči, kad je upućen na predstavu i doživljaj drugog, a nipošto u nekoj svršenosti ili materijalizaciji koja bi nudila čvrst, kompaktni identitet.

Performativna realnost jednog projekta podložna je, dakle, različitim tumačenjenjima „nama“ *nepoznatih predstava drugog*. Zato V. Radovanović u *Samopredstavljanju umetnika* s pravom tvrdi: „U *artifugalnim projektima* sam pomoću poznatih sredstava: teksta, muzičkih citatata, ilustracija, činjenja – težio ka nepoznatom“ (25). I zatim: „Pokušaj izražavanja neizrazivog izazvao je u meni pričinjavanje da sam ostvario nešto dotad neostvareno“ (*isto*). Obeležje artifugalnih projekata je bekstvo

od vlastitog usredištenja, centričnosti, svršenosti. Otuda se pojavljuju „stvari“ kao što su – nepoznato, pričinjavanje, neostvareno, predstava, tumačenje drugog... Ako bi izgubio svoju neodređenost i nedovršenost, ako bi postao nešto potpuno ili savršeno istovetno-sa-sobom, ako bi se zatvorio u vlastiti i neprikosnoveni spoznajni identitet, onda bi taj i taj projekt, zapravo, izgubio smisao projekta i poprimio bi smisao diskursa o dovršenoj, gotovoj stvari, i u sudnjoj instanci: smisao hegelovske samosvesti. Naravno, performativna priroda projekta nam kaže: pune samorefleksije ili samosvesti – nema. Ili, ako hoćete: Hegel je mrtav. A s njim je mrtva i svaka epstemička pretenzija da se *u apsolutnom smislu* pounutri kontekst nekog diskursa... Umetnik mora da brine o svom kontekstu, ali on to ne može u apsolutnom smislu. Performativna *realnost* (ili: *ostvarenost*, *realizovanost*) umetničkog projekta, naročito onda kada on ima artifugalni smisao, kada „beži“ od uobičajenog, standardnog, medijski osiguranog uobličenja umetnosti, nema čvrst ontološki status, već ima, pre bi se reklo, status jednog „kao da“ koje je sazdano od nepoznatog, neostvarenog, pričinjavanja, predstava, tumačenja sa stanovišta uvek-drugog i tome slično.

Upad reči u vizuelnu umetnost

Da li *Pričinjavanja* predstavljaju avangardni umetnički gest? Ovom pitanju prethodi jedno drugo, opštije: da li svaka artistička inovacija ili transgresija mora da se shvati kao deo avangardnog kretanja? Nije li, u tom smislu, i artističko izazivanje “šoka” neka vrsta avagardnog gesta? Jedno je sigurno: inovacija, transgresija i šok mogu da budu instrument proširivanja polja umetnosti i to bez pretenzije da budu negacija ili destrukcija prethodnog shvatanja umetnosti. Radovanovićeva *Pričinjavanja* su, bez sumnje, bliska tom shvatanju.

Međutim, ključni filozofski aspekti avangardnog kretanja su: (1) negacija prošlosti, (2) projekt budućnosti, što avangardu određuje kao modernu strategiju ili strategiju novog

(koje u jednom trenutku može da bude i "šokantno") i (3) totalizacija putem ustanovljenja univerzalnog (= obavezujućeg) *izma* (kao simboličkog, institucionalnog, ideološkog ili političkog preuzimanja "vlasti" u sadašnjosti i budućnosti). Sada se postavlja pitanje da li su avangardnom kretanju nužno svojstvena sva ta tri momenta? Avangardizam je bez sumnje izvesna totalizacija, što povlači za sobom i projekt budućnosti i negaciju prošlosti. Međutim, avangardno kretanje je moguće i bez negacije prošlosti i totalizacije. Ono je moguće samo kao projekt budućeg shvaćenog kao nešto još-ne-postojeće, a možda i kao večito-sutra, u smislu nikad-sad-postojećeg. U ovom poslednjem slučaju, avagardno kretanje bi moglo da se shvati kao pričinjavajući nadolazak nečega što nikad neće doći...

Sada nam ostaje da se još jednom upitamo: da li su *Pričinjavanja* avangardna pojava u umetnosti? Za njih može, svakako, da se kaže da su u trenutku svog nastanka bili nešto radikalno novo i u tom smislu moderno. Ali u samoj prirodi *pričinjavanja* nije sadržana pretenzija da se negira prošlost, niti da se stvori obavezujući *izam*, da se totalizuje artističko polje. Ukratko, *Pričinjavanja* su suma izvesnih projekata koji, naprosto, nemaju *avangardističke* pretenzije u uobičajenom smislu te reči.

Da li se, možda, može reći da su *Pričinjavanja* takvu pretenziju kasnije stekla, da su je stekla i to onda kada je kao avangardno kretanje nastala *konceptualna umetnost*? Na početku svog obimnog uvodnog teksta za *Projektizam* Radovanović konstatuje: "Odmah u početku nailazim na poteškoće." Ovoj konstataciji prethodi naslov koji glasi: *Razvoj ideje naglašene mentalnosti*. Evo kako Radovanović vidi pomenutu poteškoću:

"Treba pisati o jednoj duhovnoj aktivnosti koju sam otpočeo 1954, pre srodnih orijentacija, koncept-arta (1961), konceptualne umetnosti (1967) i nagoveštaja koji potiču od Dišana (Marcel Duchamp) još 1913. Ta moja aktivnost otpočela je,

dakle, pre prvonavedenih, ali nije doprla do javnosti, te nije pravovremeno "ušla u istoriju" niti eventualno uticala na njen razvoj. U mome naporednom delanju u više medija, rodova umetnosti i stilskih orijentacija, menatlna aktivnost je samo jedan tok, a ne nekakav "stupanj razvoja" moga bavljenja umetnošću. Sve što sam činio u tom domenu nije čisto mentalno, ali ima manje ili više elemenata mentalnosti" (*Projektizam*, str. 5),

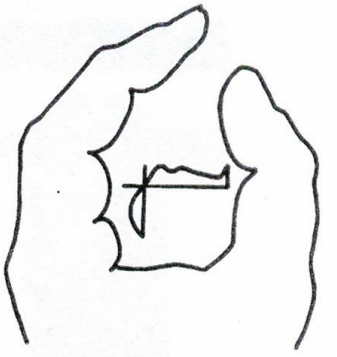
Autor *Pričinjavanja*, dakle, konceptualnu umetnost shvata srodnom orijentacijom, tj. orijentacijom koja takođe insistira na mentalnosti. Možda je ključna razlika između ranokonceptualnog shvatanja umetnosti i onog koje nudi autor *Pričinjavanja* u tome što sama *Pričinjavanja* i ostali projekti te vrste nemaju pretenziju da dostignu bilo koji "stupanj razvoja", niti da "dovrše" sam razvoj ukidanjem bilo čega. Ukratko naglašavanje mentalnog u umetničkom delu nema u Radovanovićevim projektima pretenziju na bilo kakav, rani ili zakasneli *avangardizam.*

Nije sporno to da *Pričinjavanja* predstavljaju (ili: prednas-stavljaju) neku vrstu duhotvorene umetnosti koja prethodi nastanku konceptualne umetnosti. Takođe, nije sporno ni to da je konceptualna umetnost, kao i umetnost (ako to nije neumetnost) *Pričinjavanja*, bila nova/moderna pojava u svom vremenu. Ipak, bez obzira što se temeljno razlikovala od drugih modernih umetničkih *izama*, konceptualna umetnost, odnosno konceptualizam je posedovao svojstva uobičajenog avangardnog kretanja, odnosno bio je kretanje koje negira prošlost (s izuzetkom Dišana) i totalizuje sadašnjost i budućnost. Već na samom početku te umetnosti, ali i danas, postoje umetnici i/ili teoretičari koji konceptualnu umetnost shvataju kao avangardističku (borbenu i isključivu, sveobavezujuću) *totalizaciju.*

Radovanovićeva *Pričinjavanja* i uopšte njegov *projektizam* (sam autor ne smatra taj naziv najsrećnijim) afirmišu ulogu mentalnog ili koncepta u umetnosti, proširujući na taj način granice (vizuelnog) arta, ali ona (*Pričinjavanja*) – pono-

vimo to još jednom – nemaju nikakvu avagardističku pretenziju, ni u smislu negacije tradicionalne, konvencionalne umetnosti,

ni u smislu totalizovanja polja umetnosti. Samo umetnost generalno uzev, a to podrazumeva i konceptualnu umetnost, nije progresističko kretanje. Ona nije pokušaj ispunjenja nekog konačnog cilja, Telosa ili Eshatona. Zato nije moguć ni pokušaj



(Neshvatljivost istovremenog nalaženja u dve sadašnjosti, od kojih je jedna nesumnjiva ali je druga ubedljivija.)

da se od konceptualne umetnosti načini borbena strategija – ma koliko imala "plemenite" ciljeve – jer takav pokušaj bi ovu nužno instrumentalizovao u korist nekih ideoloških i političkih ciljeva koji imaju van-umetničko ili brutalno ne-umetničko značenje.

Međutim, nikakva instrumentalizacija ne može biti poslednja reč umetnosti. Njena "poslednja" reč uvek je bila i uvek će biti otvorenost za neke druge reči ili za nova pričinjavanja i nove prodore u sferi duhovnog i duhotvorstva. No, ako sada pažljivije pogledamo tu specifično artističku otvorenost, moraćemo na prvom mestu da uočimo njenu ne-zagriženost. Jer to je otvorenost koja nije spremna da avangardu negira u potpunosti, u svim njenim aspektima, da je negira kao jednu od mogućih artističkih opcija. Takva negacija bi na meta-nivou i sama ličila na zagriženu avangardističku opciju. Naravno, ostaje i dalje činjenica da je neprihvatljiv avangard-izam ukoliko on, kao recimo soc-realizam, teži da se uobliči u vladajuću i isključivu totalizaciju. Van toga, umetnik ima prava da se, za svoj "groš", ponaša isključivo, da bude "sektaški" raspoložen prema prošlosti, ali tačno je i to da će uvek biti simpatičniji onaj umetnik koji je tolerantan i otvoren prema drugim umetnicima, bez obzira na vlastita usmerenja.

Svaki avangardizam ima razumevanje za *pričinjavanja* u sopstvenom artu, ali nema nikakvo razumevanje za pričinjavanja u zastareloj, konvencionalnoj, tuđoj i (njemu) "tuđinskoj" umetnosti. Problem je u tome što avangardno shvatanje umetnosti ono pričinjavanje koje leži u temelju prethodne umetnosti po pravilu osuđuje kao pričin, opsenu, laž, a sopstveno pričinjavanje shvata kao verodostojno, novo i kao suštu istinu. Međutim, svaka umetnost nosi u sebi sopstveno, osobeno pričinjavanje, s tim što ona ne mora toga da bude "svesna". Pa ako i jeste konstitutivni momenat umetnosti (generalno uzev), pričinjavanje ne mora svuda da bude svesno svog prisustva. Naprotiv, ono u svakom artističkom poduhvatu poseduje osobenu istinu, i ponajpre, vlastitu ne-saglasnost sa

sobom! Ipak, ovde ćemo ostaviti nerazmatranom činjenicu da je saglas

nost-sa-sobom samo idealni konstrukt, da je ona moguća tek u nedostižnoj normi, da svakoj umetnosti uvek nešto nedostaje, da je njena osobena istina naprosto nedosežna.

Reći klasičnom i modernom umetniku kako oni u stvari rade sa prividom, pričinom, opsenom, bilo je, u vremenu veličanja Istine, skoro uvreda. Pa i samo prisustvo reči u artu bilo je, takoreći, uvredljivo. Ono *bitno* umetnost mora sama svojim, dakle likovnim, sredstvima da "otelovi" i "ovekoveči", a u tom bi joj pogledu reči samo prividno pomagale. Upad reči u vizuelnu umetnost može da se nazove mentalističkom ili konceptualnom intervencijom, ali pod strogim uslovom koji nam kaže da to prisustvo mentalnog/koncepta/reči u vizuelnom prostoru ima bitnu ulogu u konstituisanju *pričinjavanja* i da, na taj način, konstituiše sam *status* umetnosti. Umetnost više nije nema, ćutljiva slika slike sveta, već *je* oblik pričinjavanja. A ta i takva njena stvorenost je, sada, performativni efekat artisitičkog govora. Danas *koncept* (kao oblik pričinjavanja) može da se, kao u visokoj moderni izloži i izvan ili pored samog rada, samo što u tom slučaju rad mora da u sebi nosi (intelektualni) trag ovog koncepta, inače bi bio proizvoljan ili, čak, besmislen.

Problem sa konceptualnom umetnošću i konceptualizmom nije u tome što ti nazivi imaju više značenja, nego što su neka od tih značenja sklona osobenom *avangardističkom* shvatanju umetnosti koju zastupaju. Problem stvara sam ekskluzivizam ili isključivost tako shvaćene umetnosti. U tom slučaju, jedno pričinjavanje želi da progna iz sfere umetnosti neka druga, "stara" i "pohabana". Neki put se misli da je prodor konceptualnog nužna posledica jezičkog obrta u filozofiji i kulturi. Ali, jezički obrt nije nikakvo avangardno kretanje. On samo traži da se ne polazi od predmeta, već od jezika ili, što se svodi na isto, da se ne zaboravi na jezik i na njegova pričinjavanja postojećeg, predmetnog sveta. Jezika ima raznih, a li-

kovni i konceptualni razlikuju se po osnovu prisustva/odsustva reči u delu/radu.

Deteritorijalizacija novog

Radovi Vladana Radovanovića su na privilegovani način prožeti i nošeni opozicijom između artifugalnog i artipetalnog kretanju u umetnosti. Videli smo već: to je opozicija koja preseca jednu drugu, onu između umetnosti i ne-umetnosti. Tome se, najzad, priključuje i opozicija između prevazilaženja umetnosti ili ostajanja u njenim okvirima. "Razumljivo", kaže Radovanović, "prevazilaženje umetnosti mi je pedesetih još izgledalo mogućno, a sve manje kasnije, kada je zavladalo uverenje da sve može biti umetnost" (*Samopredstavljanje umetnika*, str. 4). Pa ipak, poopštena estetizacija ili poopšteni artizam ne samo što bi ukinuo opoziciju između umetnosti i neumetnosti (ili van-umetnosti), pa onda i opoziciju između artifugalnog i artipetalnog kretanja, nego bi ukinuo i razlikovanje u merilima artističkih vrednosti. Sve bi bilo podjednako "vredno", a merila kritičara, istoričara i teoretičara umetnosti bi, naprosto, bila bespredmetna, jer, po tom shvatanju, jedino je sam umetnik nadležan da vlastitim gestom kojim se stvara delo/rad donosi konačan ili suvereni sud o njegovoj vrednosti. Radovanović nije spreman da "blanko" prihvati ovo opasno rasplinjavanje artističkog fenomena, budući da ono lako uvodi u proizvoljnost. Jedan od načina da se osujeti mogućnost rasplinjavanja ogleda se u zahtevu za konzistentnošću u samom artističkom postupku. Drugo, takođe važno merilo vrednosti ogleda se u odbijanju da merilom vrednosti ovlada potpuni relativizam u odlučivanju o tome šta je (zaista) umetnost. Evo kako se Radovanović bori protiv te proizvoljnosti. "Zbog dubioznosti nekih razumsko-voljnih operacija, kakve su postavke da sve može biti umetnost i da je 'umetnost definicija umetnosti', izgledalo mi je važnije zasnovati pristup koji bi mojim projektima obezbedio nezavisnost od sličnih određenja pojma umetnosti, mada ne i nezavisnost od umetnosti uopšte" (*isto*, 31).

Ali, ako umetnik u svom radu zavisi od merila umetnosti uopšte, ako ne i od same definicije umetnosti, onda to

stvara problem relativizma koji ovog puta ne dolazi od samovolje i proizvoljnosti umetnika, već od različitosti artističkih konteksta koji mogu da se ponude kao merilo za vrednovanje i povod za definisanje. Problem je u tome što je pojam *umetnosti* ("uopšte" – ako tako nešto uopšte i postoji) u sebi kontekstualno diferenciran i, neki put, do te *nepomirljive* mere u kojoj se različiti pravci, izmi itd., jednostavno – isključuju. Zato Radovanović s pravom tvrdi: "Istorija umetnosti i postojanje konteksta dekodiranja omogućili bi ispravno tumačenje rada kada bi se uvek znalo kojem kontekstu rad pripada. Zavisnost od konteksta pokušavao sam da rešim tako što bi rad 'sa sobom' nosio kontekst koji mu obezbeđuje relativno tačno razumevanje i autonomiju. Tamo gde je radu obezbeđena dovoljna jasnoća zahvaljujući učešću verbalnog, mogla mu se pripojiti i funkcija kritike. Koliko god je to mogućno i sam kroz svoje radove ispitujem neizvestan status duhovne delatnosti kojom se bavim, dovodim u pitanje lakoću kojom bilo šta može biti umetnost i podvrgavam kritici nove kriterije umetnosti" (*isto*).

Bez sumnje, "upad" jednog umetnika u kontekst "umetnosti uopšte" zapravo je riskantan upad u jedno *diferencijalno* polje u kojem se različiti momenti i konteksti određuju *za-razliku-od* drugih, tako da je svaki "upad" jedna osobena kontekstualizacija ili rekontekstualizacija. Umetnik može da pounutri naloge nekog određenog konteksta ili tradicije, ali i sama ta interiorizacija se uspostavlja kao višestruko diferencijalni postupak. Samozakonitost (ili: autonomija) je odnos prema drugom i onda kada želi da potpuno apstrahuje od drugog, od drugih konteksta. Čini se da operacije koje obeležavaju artističku praksu ne mogu da se dobro shvate ako se ne posmatraju i kroz staru i uvek novu opoziciju između starog i novog.

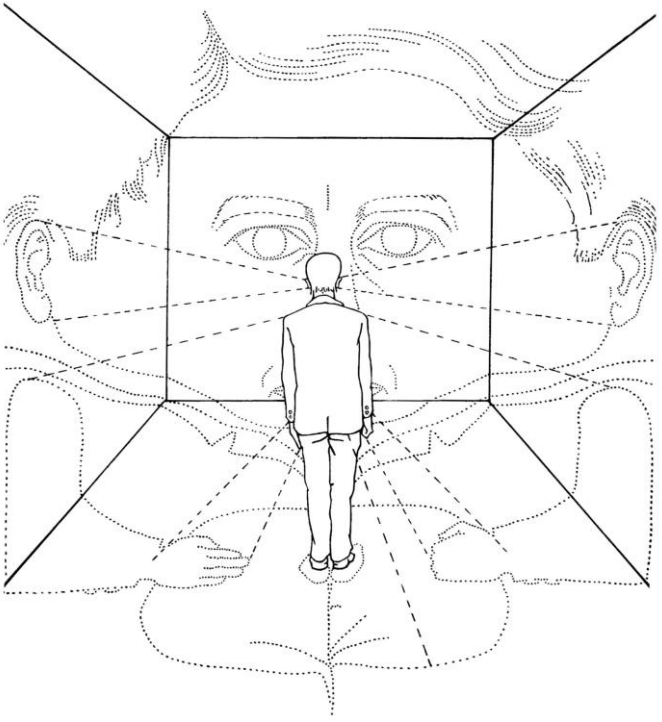
Novo ne može biti apsolutno novo, kao što ni staro ne može biti apsolutno staro. Pošto nema Apsolutnog (sem kao idealnog konstrukta), onda nema ni apsolutnog tradicionalizma. Tradicija je ponavljanje kojim komanduje razlika. To je razlika ne samo u nekom stanju stvari nego i u njegovom tumačenju. Naime, "ista" svar u jednom vremenu nije ista i u drugom, ma

koliko ta razlika bila "zanemarljiva", odnosno bez obzira što mi često od te razlike apstrahujemo kao od nebitnog. Ponavljanjem kao tradicijom komanduje razlika i onda kada od nje apstrahujemo, kad nam "sama stvar" izgleda apsolutno istovetna sa sobom. Pri tom sasvim je razumljivo da i tumačenjima tradicije (kao ponavljanja) rukovodi razlika čak i onda kada se ta tumačenja "upinju" da rekonstruišu "izvornu" tradiciju, odnosno njenu Stvar kao bezuslovno istovetnu-sa-sobom.

Isus po sebi je nužno drugačiji od onoga što je on u predstavama njegovih tumača iz "prve" ili "druge" ruke. Posredovanje nije isto što i neposrednost, sem ukoliko verujemo da procedurom apstrahovanja od razlika ipak možemo da dopremo do onog izvornog ili neposrednog. Istorija umetničkog uobličenja Hristovog lika više nego jasno pokazuje da, zapravo, nema *izvornog* Hristovog lika, već da postoje brojni likovi i uobličenja među kojima ni jedno nema onto-teološku prvenstvo.
Međutim, kao što nema bezuslovnog tradicionalizma, isto tako nema ni bezuslovnog avangardizma. Sem ako počnemo, po uzoru na Hegela, da verujemo u kraj istorije. Kada se jedan gest odvaži na prethođenje ili na avangardno kretanje i kada se on, ujedno, konstituiše kao izvestan "izam", obavezujući pravac, totalizaciju, onda on nužno zapada u kontradikcije. Jer, kako kaže V. Radovanović: "kontradikcija se pojavljuje na najvišoj opštosti, ako se uzme da novo više ne može biti novo jer je opet novo" (v. *Vokovizuel*, Beograd, 1987, str. 182). Ta kontradikcija je upisana i u sintagmi: *novo kao uvek*. Naravno, sve to važi i za avangardno kretanje, tj. ono što prethodi: kada *opet prethodi na isti način*, ono više ne prethodi. Prethođenje *kao uvek* gubi obeležje prethođenja.

Očigledno je da inovaciji i avangardnom gestu u umetnosti nisu potrebne kontradikcije, a one, bez sumnje, proizlaze iz radkalne pozicije koja bi htela da negira prošlost. Zato bi za avangardno kretanje umesnije bilo reći da ono ne negira prošlost nego da pokušava da u njoj otkrije ono potisnuto, da

ПРОЈЕКЦИЈА ЉУДСКОГ ТЕЛА



Ucrtati projekciju ljudske figure na svih šest ploha galerije.

Vladan Radovanović: Projekcija ljudskog tela, 1973; tekst i crtez tušem 29,7 x 21 cm.

"vrati" to što se u prošlosti nije videlo, od čega se apstrahovalo ili što se, čak, zabranilo. Ono novo i neočekivano nema u umetnosti za cilj da se učvrsti u svom identitetu ili da rekonstruiše jedan dominantan model (viđenja i tumačenja) vizuelnog koji *ponovo* traži logocentričko rešenje za sebe, nezadovoljno onim što je važilo u prošlosti… Rad inovativnog, avangardnog, pa čak i bezočnost i transgresija imaju danas u umetnosti smisla samo ako afirmišu jednu za razlike otvorenu, nedogmatsku, nesektašku poziciju umetnosti.

Ići *napred* ili *ispred*, ka *novom*, bez sumnje, nije po sebi loša stvar. Mada je moguće prednjačiti i u zlu; biti, recimo, ideološka, doktrinarna, totalitarna prethodnica… To, svakako, nije opcija koja bi mogla da umetnost u njenoj multidimenzionalnoj datosti zadovolji, mada, s druge strane gledano, sama umetnost je zapadala u kontradikcije avangardizma. Pri tom, ona je po pravilu "znala" i da iz njih "ispliva"… Jer inovacija je mogla da se zarobi u svakom *izmu*, ali to nije mogao da znači kraj njenog entuzijazma.

Inovacija je, naime, proces koji se kreće, koji ne želi da se zaustavi, jer on ne trpi nikakvo zaustavljanje, pa ni ono koje nalaže avangardni – *izam*. Ukratko, inovacija se uvek deteritorijalizuje, a to znači da raskida sa dogmom privilegovane teritorije. Ona se premešta od jednog pričinjavanja ka drugom. Odbacujući ideju o hegemonoj, carskoj, imperijalnoj teritoriji. Najzad, nijedna teritorijalizacija nije fatalno upisana u "biće" umetnosti. Dugo se verovalo da (vizuelna) umetnost ima fiksni status kao slika slike sveta. Ali, ona je i tada bila, a i sada je, u "sudbinskoj" instanci, bezdomno, bezavičajno biće, biće bez mesta, bez toposa i teritorije. U tom smislu, savremeni art je zapravo – a to je u njemu samo mnogo očiglednije nego što je to bilo u tradicionalnoj umetnosti – *utopija* ili *heterotopija*, dakle, nešto što, pošteno govoreći, nema mesta u svetu u kojem živimo, što je vis-â-vis tog sveta u poziciji *pričinjavanja*.

Ako zaboravimo na reprezentativne, instrumentalne, larpurlartističke i avangardističke *iluzije* koje je umetnost imala i kojih se ni danas nije sasvim oslobodila, onda se pokazuje da

ona *ne može predugo* da se veže uz bilo koje mesto, a da to, ubrzo, ne izazove potrebu za deteritorijalizacijom. U principu, iluzija može da bude i vrednost. Ali, ako je deseteračka poezija i sada vrednost, to ne znači da mi danas još uvek možemo da pišemo poeziju u desetercu.

Tvorac *Pričinjavanja* ima jasnu svest o tome da su u trenutku nastanka ti radovi, kao i mnogi drugi, bili neka vrsta "idejne avangarde" koja je u javnosti, međutim, bila "nedovoljno aktivna" (v. *Vokovizuel*, str. 192). Tu se, sada, nameće pitanje: da li idejna avangarda, onakva kakvu imamo u *Pričinjavanjima*, može ili čak mora da se nazove *umetnost*? Sam Vladan Radovanović se u tom pogledu, s izvesnim pravom, koleba. Postoji mogućnost da je to deteritorijalizacija arta koja je predaleko otišla, odnosno da je to proširenje polja umetnosti koje je već iskoračilo iz same umetnosti. Nisu li Pričinjavanja takav projekt koji je zakoračio u neku duhovnu sferu koja više nije umetnost, ali nije ni literatura, nauka ili filozofija. S tim je, naravno, vezano i pitanje o granicama umetnosti koje, svakako, nisu statične ili nepokretne.

Ipak, potpuno je umesno insistiranje V. Radovanovića da je stav po kome *sve može da bude umetnost* neprihvatljiv iz razloga što nas on uvodi u zonu pune proizvoljnosti. Iako u ređim slučajevima, podržanim dobrim estetskim razlozima, nešto krajnje neočekivano može da se imenuje *umetnošću*, ipak u većini slučajeva ta imenovanja su izveštačena, prazna i pametujuća. Gubljenje kriterijuma je nedopustivo. Naravno, samo ime *umetnosti* nije krivo za tu vrstu patologije. Čini se da su se u artu oduvek proglašavale vrednim i umetničkim čak i one stvari koje s pravim vrednostima i pravim artom nemaju mnogo veze. Ipak, i sam odnos, granica i razgraničenje između umetničkog i ne-umetničkog ne može da se svede na ovaj primitivan, patološki slučaj. Taj odnos je mnogo kompleksniji i čak neprecizan, pošto, neki put, samu razliku nije moguće odrediti.

Zato Radovanović može da tvrdi: "Ma koliko pojam umetnosti sedamdesetih bio vezan za ispitivanje prirode

umetnosti, svoja istraživanja sam *neprecizno* (*podvukao*: M. B.) nazvao 'duhovna delatnost' jer mi nije izgledalo opravdano unapred prihvatiti da će umetnost biti sve što ću istraživati, a što nije nauka, filozofija, itd. Dvoumiti se ipak može oko razlikovanja i izjednačavanja: usvojiti da je post umetnička aktivnost samo dalji razvoj umetnosti ili ne prihvatiti da je nešto umetnost samo zato što nemamo ime za stvari korenito drugačije" (*Samopredstavljanje*, 33).

Sve u svemu, dvoumljenje je moguće. Zato je, tvrdi Radovanović, moguće i to da postoje izvesna kolebanja i nesaglasnosti u njegovom ispitivanju te vrste radova koji se uspostavljaju u horizontu post-umetnosti. Crta povučena između umetnosti i ne-umetnosti nije fiksna, stabilna ili jednom za svagda povučena. Svako imenovanje, pa i nazivanje nečega *umetnošću*, sadrži u sebi jedan konvencionalni momenat. Imenovati nešto nije stvar koja se dešava sada i nikad više. Ali, konvencionalni aspekt imenovanja ima različite kontekste, koji mogu da protivureče jedni drugima. Jedna vrsta umetnika može da naziva umetnošću nešto što druga neće ni da čuje. Međutim, ako umetnici mogu da budu pristrasni, opredeljeni, subjektivni ili, čak, skloni proizvoljnosti, teoretičari i filozofi umetnosti nemaju na to intelektualno pravo. Naravno, oni po pravilu znaju za razloge artističke subjektivnosti i mogu da ostanu neodlučni, jer ne pristaju na eklektički stav, po kome, pod značenje reči umetnost, može zajedno da se stavi i jedno i drugo, odnosno i umetnost i ne-umetnost. Zato se neodlučnost (i neodlučivost, neusaglašenost, neopredeljenost i dilema) može shvatiti i kao objektivna pozicija.

Da li koncept ugrožava umetnost

U *Projektizmu* je autor izložio veoma umesnu kritiku pogrešnog ili pretencioznog samorazumevanja konceptualne umetnosti. Ta kritika je važna zato što se njom na strog način dovode u pitanje tzv. *uslovi mogućnosti* koncepta u umetnosti, a time i samog naziva *konceptualna umetnost*. Rana konceptualna

umetnost imala je značajne iluzije u vezi sa vlastitim statusom koji se konfrontira sa svime što je konvencionalno shvaćena umetnost. Ova *negacija* ključnih estetskih obeležja prethodne umetnosti, uključujući tu i mogućnost da se njom bavi izvesna estetika, odnosno filozofija umetnosti, uticala je na to da se uloga ili funkcija koncepta u umetnosti ne toliko predimenzionira koliko pogrešno shvati. Koncept u artu je dobio neka umišljena svojstva koja on u stvari ne poseduje ni u samoj filozofiji ili nauci i koja su, u graničnim slučajevima, konceptualnu umetnost dovela do nemogućeg, odnosno do vlastite dematerijalizacije.

Ključni problem, očigledno, dolazi otuda što je sama reč *koncept* višeznačna, pa je već zato moguća njena pogrešna upotreba. S jedne strane, *koncept* može da znači: *nacrt, plan, skicu, projekt*; a s druge: *pojam, zamisao, ideju*. Te dve vrste značenja se prilično razlikuju, jer druga – *pojam, zamisao, ideja* – je čisto mentalističkog tipa, dok prva – *nacrt, plan, skica, projekt* – podrazumeva izvestan *označiteljski, medijski* momenat (*medij* je označiteljski posrednik ili prenosnik čak i onda kada se svodi samo na reč). Taj medijski momenat nužno je ospoljen, objektiviran izvan čisto mentalne ravni (pojmova, zamisli, ideja). Potpuno je jasno da je umetnost, generalno uzev, nezamisliva bez izvesnih medijskih posrednika, bez prenosnika koji umetnost čine intersubjektivno dostupnom ili, što se svodi na isto, umećem namenjenim za druge. Nema solipsističke umetnosti, kao što nema ni umetnosti koja bi bila puka zamisao u glavi „umetnika". „Umetnost mora biti ispoljena, otelotvorena, ne može ostati na zamisli", tvrdi V. Radovanović (*Projektizam*, 38). A to svakako važi i za konceptualnu umetnost, pa najzad i za svako duhotvorstvo (uključujući tu i samu nauku ili filozofiju). Zato su *pretenzije* nekih konceptualnih umetnika na čisti mentalizam i potpunu dematerijalizaciju umetnosti bile samo velike iluzije. Drugim rečima, u konceptualnoj praksi te pretenzije su se osvedočavale kao uzaludne, pošto bi, u protivnom, ta praksa prestala da bude umetnost.

Vladan Radovanović je s pravom ukazao na činjenicu da su upadom koncepta u umetnost usledili procesi naglašavanja uloge mentalnosti, duhovnosti, duhotvorstva, što je, na kraju, dovelo do nedoumice: da li je tu još uvek reč o (vizuelnoj) umetnosti ili o nečemu sasvim drugom? Ukoliko koncept nije samo pojam ili ideja nego je u isti mah i vizuelizovani i materijalizovani označiteljski sklop koji se može nazvati: *nacrt, plan, skica* ili *projekt*, onda naglašavanje mentalnosti nužno ima svoju materijalnu i empirijsku granicu koja ne može da se prekorači. Drugim rečima, ako bi se koncept svodio na čisto mentalnu ravan, on bi bio samo jedan psihološki konstrukt privatnog tipa, tako da ne bi bio primeren intersubjektivnoj, javnoj saopštivosti posredstvom nekog medija, a ne bi bio ni oblik duhotvorstva kakav imamo u tradicionalnoj umetnosti, nauci i filozofiji.

Sam Radovanović smatra da projekti sa naglašenom mentalnošću, mada gube obeležja umetnosti, ipak zadržavaju oblik duhotvorstva. Razlika između duhotvorstva kao umetnosti i kao ne-umetnosti prisna nam je već u obliku razlike između umetnosti, s jedne strane, i nauke i filozofije, s druge strane. Ali, ovde nije reč o nauci i filozofiji. Projekti sa naglašenom mentalnošću, na koje cilja V. Radovanović, iako su bliski umetnosti u uobičejenom, konvencionalnom smislu, ipak nisu umetnost, ali nisu ni nauka ni filozofija.

Samu umetnost autor *Projektizma* definiše na sledeći način: „*Umetnost je čovekom samereno duhotvorstvo ispoljeno pomoću jedno ili višemedijskih pretežno namerenih struktura koje, kao opazive, svojim spregama značenja, uobličenja i kvalitetskih jedinca estetski deluju na osećanja i razum*“ (38). Duhotvorstvo je po Vladanu Radovanoviću reč koja definiciji umetnosti nudi njen *genus proximum*. Taj rodni pojam, naravno, ne važi samo za umetnosti nego i za neke druge oblike duhovnog stvaranja i, generalno uzev, za najrazličitije duhovne/mentalne operacije, istraživanja i tome slično.

Nasuprot gore predloženoj definiciji umetnosti, Radovanović zastupa uverenje da *ready made*, konceptualna

umetnost i bilo koji naglašeni mentalistički pristup naprosto *nisu umetnost*. „Sve te pojave obuhvatam izrazom umnika, a umniku definišem tako da njen viši rod nije umetnost nego duhotvorstvo. *Umnika je (čovekom samereno) duhotvorstvo ispoljeno pomoću objektnih i najčešće jezičkih namerenih struktura koje, kao prijemljive i zavisne od konteksta, svojim drugostepenim (metajezičkim) značenjem deluju na razum*. Potrebno je naglasiti da, naravno, između umetnosti i umnike ne postoje oštre razlike nego, kao i u mnogim drugim slučajevima, postoje prelazi“ (39).

Neko bi mogao da kaže kako ova poslednja rečenica relativizuje oštru razliku između *umetnosti* i *umnike*. Pošto se umnika definiše kao naglašena mentalnost ili kao artifugalni proces, onda bi se, možda, moglo reći da nju obeležava pre izvesno bekstvo iz umetnosti (šta god da to znači) nego neko opstajanje izvan same umetnosti. Radovanović s pravom naglašava činjenicu da je duhotvorstvo moguće i u umetnosti i u ne-umetnosti. Zato, „prvo treba ispitati razliku između mentalnog u umetnosti i mentalnog u naglašenoj ’mentalnoj’ oblasti. Izvesno je da se dokonceptualnoj umetnosti ne može pripisati da je uopšte uzev ’nementalna’, s obzirom na to da je proizvod aktivnosti duha u širem spektru osećanja, mišljenja i volje, u oblasti u kojoj leži i kreacija i recepcija umetnosti“ (5).

Štaviše, smatra autor *Pričinjevanja*, dokonceptualna umetnost raspolaže mentalnošću koja je šireg opsega od one kojom raspolaže konceptualna umetnost, čija mentalnost je skoro potpuno svedena na misaono-semantičke operacije. Tako da je – a to se svodi na isto – „mentalno konceptualne umetnosti (...) užeg opsega od menatlnog dokonceptualne umetnosti“ (*isto*). Dakle, dokoceptualna umetnost (u odnosu na konceptualnu) raspolaže mentalnošću šireg opsega (jer uključuje i osećanja i volju). Takođe, ona sadrži u sebi manje naglašenu mentalnost, budući da se najvećim delom oslanja uz nešto što se može nazvati misaono-semantičkom operacijom.

Naravno, tu preostaje pitanje: uz šta se oslanja mentalnost dokonceptualne umetnosti? Moguće je reći da se

dokonceptualna umetnost oslanja uz jednu (konvencionalnu, mitotvornu, religijsku, ideološku itd) duhovnost koja je realno data pre same umetnosti, odnosno pre stvaralačkog čina umetnika. Zato je veliko pitanje: u kojoj meri je klasična umetnost *duhotvorstvo*, budući da je ona, najčešće, polazila od već stvorenog, datog (takoreći: *ready made*) *duha*. Od nebeske ili zemaljske slike Sveta, koju želi da što primerenije re-prezentuje. Takav duh je u očima umetnika *morao* imati izvesno supstancijalno, metafizičko obeležje i on nije mogao da nastane *iz ničega*. U isti mah, to je bio duh kojeg je umetnik otkrivao u stvarima, ljudima, običajima, institucijama, u poretku, ukratko, u tzv. objektivnom svetu. Sa tog *klasičnog* stanovišta duhotvorstvo nipošto nije moglo biti privatna stvar bilo koga, pa ni samog umetnika. Duh se nametao kao hegemona, dominantna, privilegovana slika sveta. Zato je, u klasičnoj umetnosti, duhotvorstvo (= stvaranje duhovnih tvorevina) moralo uvek da bude samo polovično, pošto se njime – tako je bar izgledalo – samo re-prezentovao, zastupao objektivni duh sveta u subjektivnoj slici umetnika.

Da li iz prethodnog sledi da, bar u klasičnoj umetnosti, na prvom mestu nije reč o duhotvorstvu i naročito ne o umetnički samerenom duhotvorstvu, već o *preuzimanju* nekog objektivnog i hegemono datog Duha? S idejom da je možda moguće idealno preuzimanje. Samo, pošto idealno preuzimanje nije nikad bilo moguće, onda je ovo „duhotvorstvo“ moralo biti osuđeno na kompromisna preuzimanja konvencionalne, već-uobličene, olikovljene duhovnosti. Pritisak različitih nad-individualnih, istorijskih poredaka na umetnost oduvek je bio veoma moćan, tako da je to svakome, pa i samim umetnicima, izgledalo kao nešto neprikosnoveno, kao poredak jednog Duha koji ima supstancijalno obeležje. Umetnost je tu samo da „kako zna i ume“ re-prezentuje taj poredak. Naravno, kao što je tradicionalna metafizika propala, tako je propala i svaka supstancijalna slika sveta kojoj je umetnost morala da služi. Ipak, sama zabluda da ovaj ili onaj duh ima supstancijalno obeležje nije značila poricanje duhotvorstva, već samo to da je

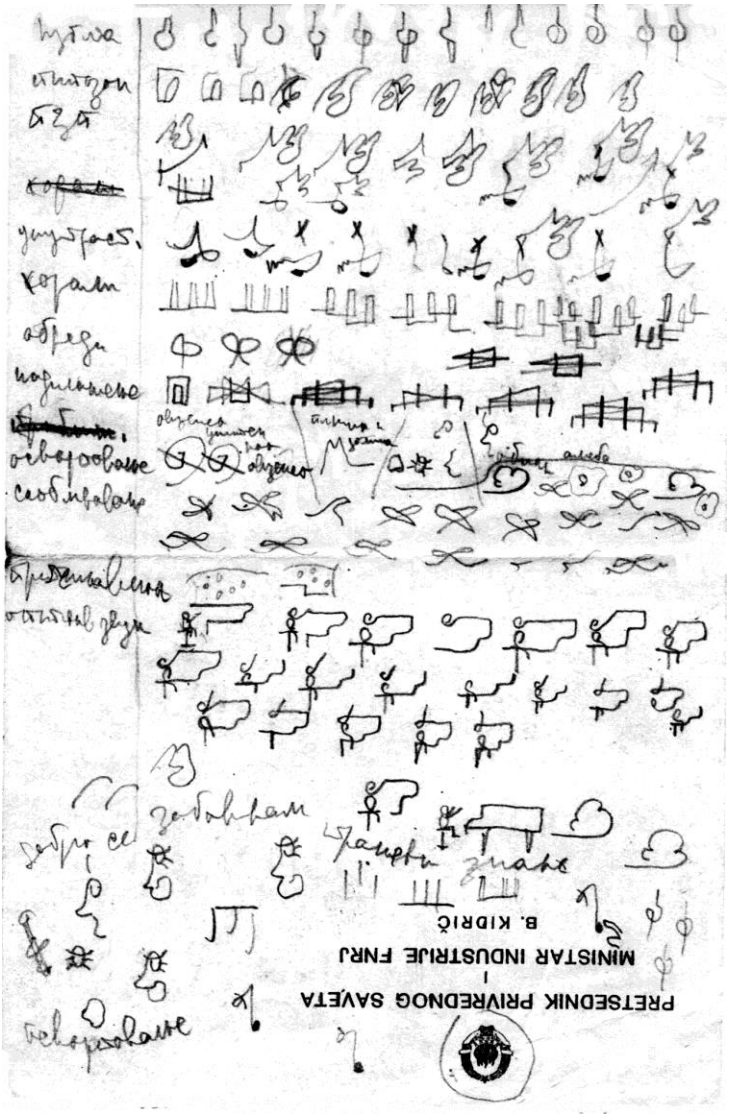
umetnik pristao na privid, pričin, utvaru, sablast ili simulaciju supstancijalnog duha, da je njegovo duhotvorstvo, zapravo, *pričinjavanje supstancijalnog*.

Najzad, klasični duh *služenja* je na pragu modernog doba izgubio iluziju o supstancijalnom karakteru Duha kojem služi, kojeg, navodno, treba/mora da re-prezentuje... Ubrzo su se pojavili oblici moderne umetnosti koji su rešili da odbace ovu (lažnu, pritvornu) logiku re-prezentacije. Tako su nastali i pokušaji (vidljivi naročito u apstraktnoj umetnosti) uspostavljanja u punom smislu umetnikom-samerenog-duhotvorstva. Sinonim za tako shvaćeno duhotvorstvo bez sumnje je samozakonitost (ili: autonomija) umetnosti. Umetnik više ne stvara po diktatu nekog duha/zakona koji mu je spolja dat; on sam stvara po diktatu sopstvenog duha/zakona. On je tvorac svog zakona kao duha svog duha.

Time je izvršena ne samo de-supstancijalizacija duha nego, u isti mah, i njegovo premeštanje, de-teritorijalizacija. Duh je postao pričinjavanje ili simulacija duha u klasičnom smislu. S tim što je za reprezentaciju ili predstavljanje (pred-nas-stavljanje) takvog duha postao odgovoran sam umetnik. Onog trenutka kada je duh izgubio uporište u supstancijalnom poretku istorije, on postaje utvara, sablast, simulacija ili simulakrum duha. I same umetničke konvencije i stilovi koji su bili „utemeljeni“ na navodno *objektivnom duhu*, sada postaju jedno duhotvorstvo u kojem subjekt preuzima odgovornost za svoju tvorevinu. Da li sve to znači da se klasična umetnost ne može nazvati duhotvorstvom, da ona nije bila subjekt duhotvorstva, već samo njen objekt? Tvrditi tako nešto ne bi bilo tačno, jer u interpretaciji „objektivnog duha“, recimo Biblije, za umetnika se uvek otvarao izvestan, ma koliko uzan, prostor slobode, utoliko pre što je, u sudnjoj instanci, svaki duh lišen onto-teološkog uporišta. Duhotvorstvo u umetnosti je samo izvestan – i bez sumnje dragocen – oblik pričinjavanja, simulacije duha. Sam duh je simulacija duha bez konplementarne apsolutne, neprikosnovene autentičnosti.

Sada smo došli do tačke kada postaje aktuelno pitanje o razlici između tradicionalnog, dakle, konvencionalnog, dakle, klasičnog i modernog duhotvorstva (umetnosti) i, s druge strane, o duhotvorstvu koje za polaznu tačku uzima samodefinišući koncept ili konceptualnost. Reč je, bez sumnje, o dva različita duhotvorstva. Da li je ovo poslednje – mentalno naglašeni „projektizam" ili „konceptualna umetnost" – još uvek umetnost ili je to nešto (sasvim) drugo? Videli smo da se po Radovanoviću duhotvorstvo sa naglašenom mentalnošću (koje autor, videli smo, naziva neobičnim terminom – *umnika*) ispoljava „pomoću objektnih i najčešće jezičkih namerenih struktura". Jezik je prenosnik nekih (ne samo značenjskih) efekata, tako da se može reći da je i umnika (svojevrsno) *medijski posredovano* duhotvorstvo. To posredovanje, dakle, nije ono što umniku razlikuje od umetnosti. Ali, *umniku* ne razlikuje od umetnosti ni to što ona, obično, zavisi od konteksta. Jer, videli smo, sama klasična umetnost je i te kako bila (duhovno) zavisna od dominantnog konteksta, „duha vremena" itd. Moderna umetnost je takođe bila zavisna od konteksta na indirektan način, tako što je težila da ovoga pre izobliči nego „adekvatno" prenese ili je, u krajnjoj liniji, *težila* da od njega apstrahuje. Ako sve to uvažimo, onda ostaje još samo činjenica da umetnost deluje na osećanja i na razum, a umnika samo na razum. Da li je to dovoljno da se povuče stroga razlika između uobičajene, konvencionalne i ove druge koja je, onda, ne-umetnost?

Jedno je sigurno. Ako bar u jednom trenutku umetnost ne poseduje estetsku sposobnost da opčinjava ili fascinira, ona onda zaista i nije umetnost. Pa ukoliko je to tačno, onda za duhotvorstvo ili umetničko pričinjavanje duha bi moglo da se kaže da je umetnost samo i samo onda kada ono u sebi nosi snagu opčinjavanja i fascinacije koja bez sumnje deluje na doživljajne čovekove strukture ili emocije. Opčinjavanje samim pričinjavanjem u jednom umetničkom radu predstavlja nužan estetski uslov da bi taj rad mogao da se nazove *umetničkim*. Ostaje još samo pitanje: da li koncepti koji imaju odlučujuću ulogu u nekom delu/radu mogu da izazovu fascinaciju? Da li oni mogu da zadovolje ovaj nužan estetski uslov koji ih *ipak*

kvalifikuje za umetnost? Eto zašto je, videli smo, Radovanović s pravom naglasio da između umetnosti i umnike ne postoje baš oštre razlike nego da postoje prelazi. Problem je u tome što je, po samorazumevanju ranih konceptualista, njihov rad težio da

Vladan Radovanović: 1. skica sa ideogramima, 1957.

iskorači iz domena estetskog (po uzoru na Dišana i njegov *ready made*), ali su oni, pritom, smatrali legitimnim da za sebe zadrže *ekskluzivno* (= avangardističko!) pravo na upotrebu termina i pojma *umetnost.*

Samo kretanje umetnosti je pokazalo da je mentalistički ekskluzivizam rane konceptualne umetnosti bio (još jedna) preterano ambiciozna – zabluda. Ali, time nije destruiran sam pojam *koncepta*, niti je uloga koncepta u novijoj umetnosti bila eliminisana. Sam Radovanović, koji je rađe upotrebljavao reč *projekt* nego *koncept*, ukazao je ipak na *bliskost* ta dva termina: „Lično, pridavao sam terminu 'projekt' značenje predloga, zamisli, ideje, nacrta, plana, sheme. Za shemu, koju – kako se u *Pričinjavanjima* traži – treba 'kresnuti u sebi', tada je upotrebljen izraz 'predstava', a mislilo se, u stvari, na predstavljanje pojma, na hipotipozis – izraz koji sam tek kasnije našao. I u projektima rađenim od početka sedamdesetih, pored ideje kao pojma koji je logička tvorevina uzimao sam da su sve više posredi ideje kao doživljeno, kao opšte predstave, u značenju bliskom izvornom, prema kojem 'idea' znači lik, izgled, čak forma. U istoj fazi rada, moje određenje koncepta u umetnosti razlikovalo se od ortodoksnog konceptualnog. Ako je u konceptualnoj umetnosti koncept jednak ideji u smislu misaonog uzora, 'pojmova čistog uma', i ako pojam predstavlja misao o suštini mišljenog, onda nijedna umetnost – zaključio sam – nije u svojoj biti čisto konceptualna osim konceptualne umetnosti, u kojoj sam, čim sam saznao nešto o njenoj poetici, doveo u pitanje izraz 'umetnost'" (42).

Ovaj poduži citat je, ovde, veoma važan zato što nas stavlja pred značajnu dilemu koja započinje pitanjem: da li je moguće drugačije shvatanje koncepta od onog koje se nudilo kao „ortodoksno konceptualno"? Naš odgovor glasi: bez sumnje – jeste. I sam Radovanović misli tako kad tvrdi da se njegovo shvatanje koncepta u umetnosti razlikovalo od *ortodoksnog*konceptualnog. Da li je ta razlika išla dotle da se, u poređenju sa ortodoksnom konceptualnom umetnošću, *Pričinjavanja* i drugi Radovanovićevi projekti, i pored njihove naglašene mentalnosti, ipak ne mogu bezrezervno prognati iz

umetnosti? Da li upotreba koncepta u umetnosti, kojom biva naglašena ulogu mentalnosti, nužno vodi jednom artifugalnom kretanju koje se, u krajnjoj instanci, finalizuje kao iskorak iz umetnosti? To, svakako, nije nužno. Da li „intelektualizam" u umetnosti nužno ide protiv njene estetske prirode? Da li je za umetnika bolje da bude „glup kao slikar" ili, naprotiv, da taj izraz prihvati s ironijom, kao što je to učinio i Dišan?

Sami po sebi koncepti ne ugrožavaju umetnički karakter umetnosti. Ali, Radovanović je u pravu kada veruje da u ranoj, analitički profilisanoj, ortodoksnoj konceptuali upotreba koncepta svedenog na pojam, ideju, zamisao ili definiciju arta nužno vodi u logicizam koji (skoro potpuno) iskoračuje iz umetnosti. Kad bi logika svojim analitičkim uputstvima bila u stanju da reši sve enigme duhotvorstva, uključujući tu i ono osobeno duhotvorstvo koje nazivamo *umetnošću*, onda zaista ništa drugo, nikakva sintetička aktivnost, nikakva nauka, filozofija, kritika, ideologija, angažovanost, razmena sadržaja sa životnim prilikama itd., jednostavno, ne bi bili potrebni. Konceptualna umetnost bi postala prazna tautologija ili prazno ništa i na taj način bi samu sebe nužno otuđila od umetnosti. Srećom, analitičko-tautološka upotreba *koncepta* nije nikakva sudbina. Zato je izraz *konceptualna umetnost* nadživeo zablude „izvornih" ili „ortodoksnih" konceptualista. U ovom trenutku ne možemo da se posvetimo pitanju šta se sve danas *legitimno* zove konceptualna umetnost, odnosno pitanju o statusu, mestu i ulozi naglašenog duhotvorstva u savremenoj umetnosti.

Preokrenuto predstavljanje

Radovanovićevi radovi iz pedesetih godimna mogla bi se nazvati protokonceptualnim radovima ukoliko oni anticipiraju *dileme* (ali ne i rešenja) koje su se u zaoštrenom obliku javile sa *ortodoksnom* konceptualnom umetnošću. Ali, u tim radovima ima nečeg višeg od ortodoksno konceptualnog tretiranja koncepta, ukoliko je on sveden na ideju u smislu

misaonog uzora, tj. nečega što je sklopljeno od samih pojmova čistog uma. U *Pričinjavanjima* se uloga koncepta, očigledno, shvata na drugačiji način, na način izvesnog postkonceptualizma.

Autor *Pričinjavanja*, videli smo, govori o shemi koju treba *kresnuti u sebi* (šta god da taj *energetski* momenat znači). U stvari, vidimo da se ključna shema, ideja-vodlja ili koncept već tu udaljava, da artifugalno beži ne samo od prekonceptualnog shvatanja umetnosti nego i od pretenzija koje će se, kasnije, formirati u ranoj konceptualnoj umetnosti u kojoj se, najkraće rečeno, *koncept* svodi na ideju ili misaonu suštinu mišljenog. Vladan Radovanović s izvesnim pravom veruje da takva upotreba koncepta u umetnosti nužno vodi iskoraku iz same umetnosti. Jer, *koncept* nije svodiv na pojam ili ideju; on u sebi sadrži i onu označiteljsku (ili: medijsku) ravan, u kojoj se, zatim, razvija kao shema, skica, plan, nacrt ili projekt. Oni konceptualisti koji su hteli da se *otresu* tog označiteljskog momenta u pojmu koncepta s ciljem da imaju posla samo sa čistim idejama naprosto su iskoračili iz umetnosti u – prazno ništa.

Pričinjavanja nisu išla tim putem. Ona se nisu prepuštala narcisoidnom shvatanju koncepta svedenog na samoogledajuću ideju, već su u samoj ideji koncepta učitavale izvesne *predstave*. Ali, šta je zapravo *predstava*? Mnogoznačnost tog termina dopušta mogućnost da se on interpretira, između ostalog, i u estetičkom ključu. Predstava je skraćeni oblik oponašanja. Šta je to što se u *Pričinjavanjima* oponaša? Ono što odmah uočavamo jeste to da u njima imamo *preokrenuto* oponašanje. Jer tu nemamo klasični epistemocentrizam u kojem („verodostojnim“) oponašanjem stižemo do ideje same stvari, već, obrnuto, ideja (koncept) je ta koja bi trebalo da proizvede predstavu ili, što se svodi na isto, predstava bi trebalo da oponaša ideju.

Ipak – a to je sada važno – autor ideje/koncepta ne može da *zna* šta će ovo oponašanje ili ova predstava da donese. Oponašanje/predstavljanje nije znanje, nema epistemocentrički

karakter ni u jednom od svojih uobličenja. Zato ni ortodoksna, analitička konceptuala nije mogla da zna šta umetnost predstavlja, bez obzira što je pokušavala da je uhvati u mrežu raznih pojmovno-tautoloških obrazaca. Sam Radovanović konceptualnu shemu ili projekt kako se ona javlja u *Pričinjavanjima* smatra realizovanom tek u predstavama koje izmiču znanju. Naime, „'radom' se u *Pričinjavanjima* smatra samo ono što se, pobuđeno mojim predlošcima, u svesti drugog obrazuje kao predstava, ali o kojoj ja ne može ništa saznati" (54).

Zašto se o predstavi drugog ne može ništa i pogotovo ne *analitički* saznati? Upravo zato što je to predstava drugog, neistovetnog sa autorom i njegovim konceptom. Zbog te svoje drugosti ili neistovetnosti, predstava samim tim, u svojoj zavisnosti od koncepta, mora biti ne-tautološki ustrojena. Zato, uostalom, ni analitički, tautološki profilisani koncept ne nudi nikakvu predstavu. On je operisan od predstave, a samim tim i od umetnosti. Pošto oponašanje/predstava, makar to bilo i u slučaju predstavljanja ideje, ima analoško, a ne epistemološko značenje ono *može* (što ne znači da i – *mora*) da ima artističko značenje. Naravno, „ja" ne znam predstave drugog, ali to nije bitno, bitno je to da bi takvo „znanje", ako bi ga bilo, nosilo u sebi uvek neko ne-znanje, neku odgodu znanja, neko pričinjavanje, simulaciju, opsenu i opčinjavanje.

Predstava je, dakle, uvek – a to znači bez obzira čija je – predstava drugog. Isto važi i za oponašanje. Ništa ne menja na stvari to što je moguće da predstava bude predstava (ili: oponašanje) nekog koncepta, a ne stvarnosti. Kada Radovanović kaže da se u *Pričinjavanjima* za izraz *kresnuti u sebi* upotrebljavala reč *predstava*, a da se pod *predstavom* u stvari misli na *predstavljanje pojma* (*hipotipozis*), onda se tu ništa bitno nije promenilo u odnosu na predstave (ili: slike) koje imamo o slici sveta. Naime, i u jednom i u drugom slučaju reč je o analoškom odnosu ili o odnosu istog/sličnog u različitom. Sa predstavom nekog pojma, ideje, koncepta mi smo u istom onom „doksomimetičkom" odnosu s kojim je morao biti i

mimezis ukoliko su njegov predmet bile Platonove ideje (koje je Platon smatrao realnošću). Jedina razlika je u tome što je ovim *skretanjem* mimezisa/reprezentacije od čistih ideja (kao bitnog poretka sveta) Platon bio razočaran, dok autor *Pričinjavanja* to svakako, i s pravom – nije.

Konceptualisti su naivno verovali da je u umetnosti moguća produkcija čistih ideja i tu mogućnost su zasnivali na analitičko-tautološkim pretpostavkama pozajmljenim iz filozofije. Produkcija čistih ideja je moguća, ali samo u filozofiji. Kant je s pravom smatrao da je takva produkcija privilegija (mada sumnjiva) tzv. *čistog uma*. A čisti um je onaj koji stvara čiste logičko-spekulativne konstrukcije. Nasuprot tome, da bi koncept bio deo jedne umetničke strategije, on ne može da bude ćista ideja, ideja lišena svoje označiteljske-empirijske prisutnosti u vremenu. Ako je verovati *Pričinjavanjima*, to znači da bi koncept morao da bude i deo izvesne *zabune*. Prva zabuna glasi: kako je moguće da označitelj iščezne? Da reč (ili skup reči) prestane da postoji kako bi postojala samo čista ideja? Umetnost je uvek imala nekog posrednika (neki medij, predložak itd.) koji prenosi smisao drugima. A to što se prenosi u svesti drugih se „obrazuje kao predstava“, o kojoj sam umetnik ne može ništa da zna zato što ta predstava ne proizlazi kao logična i nužna posledica iz same ideje/koncepta. Umetnost u sebi može da ima neku vrstu nužnosti, ali u predstavama drugih takva nužnost ne postoji. Ovde kao zaključak mora da se uvaži činjenica da umetnost nema izbora, da ona mora da računa sa predstavama drugih kao nečim što njoj može samo da se *pričinjava*.

Slika je metafora, dakle, skraćeno poređenje. U slici se poredi doslovno i prenosno značenje ili doslovna i prenosna slika. To može da se iskaže i na sledeći način: slika re-prezentuje ono što je prezentno; međutim, ono što je prezentno nije sama stvar, već slika „same stvati“. Zato je slika uvek samo slika slike. Pa najzad, i slika sveta kao doslovna slika je takođe slika, tako da je i ona uvek nekakva socijalna, običajna itd., re-prezentacija ili *objektivni duh*. Ali, predstava nikad nije pasivna

konsekvenca bilo čega što prethodno postoji u svojoj istovetnosti sa sobom, dakle, kao nekakva stvar po sebi. Naime, slika sveta je već re-prezentacija nekih slika, tako da je u njoj (slici sveta) slika prva, a ne svet, on je ono drugo (ili sasvim drugo), dakle, nedosežno u svojoj istovetnosti sa sobom. Eto zašto i sama slika sveta može da bude jedino slika slike sveta. Ona nikad ne dodiruje svet „kao takav", jer sveta *kao takvog* (a tu je umesno pitanje: kakvog?) ni nema. Ima samo naših naivnih *predstava* o svetu „kao takvom". I naravno, interferencije takvih predstava.

Primarno (= estetsko) obeležje *predstave* je, dakle, to da je ona čin, činjenje, pričinjavanje, tj. aktivnost u kojoj se nešto stavlja-pred ili re-prezentuje. Ono predstavljeno po sebi uzev, bez ovog čina, jednostavno nije ništa. Zato za samo predstavljanje ono predstavljeno nikad nije *sama stvar*. Ono je uvek drugo, drugo u istom ili, u najboljem slučaju – slično. U stvari, predstava je, epistemološki posmatrano, skraćena analogija, a ne korespondencija i izomorfizam. Ukoliko predstava ne uspostavlja pasivnu korespondenciju sa predstavljenim kao po sebi datim, to dolazi otuda što je predstava uvek samo ponavljanje, re-prezentovanje izvesnih predstava. Njeno predstavljane ili stavljanje-pred nas ima diferencijalni smisao. To je predstavljanje za-razliku-od predstavljanja. Ono *re* u re-prezentaciji samo izgleda kao pasivna posledica; ono je, u stvari, preuzimanje odgovornosti za prezentaciju. Zato je i svaka aproprijacija u isti mah, zapravo, re-aproprijacija. A svako predstavljanje je, zapravo, interferencija predstavljanja.

Razlikovanja u duhotvorstvu

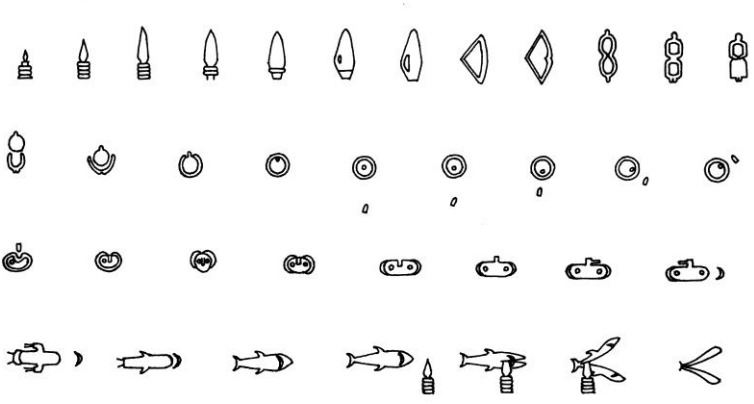
Videli smo, teorijski posao jednog filozofa, pa i naučnika moguće je nazvati *duhotvorstvom*. Međutim, uobičajeno je da se teorija shvata kao nešto što pripada području čisto konstativnog, a ne performativnog (tvoračkog) duha. Umetnost, naravno, pripada tom duhu. Ostavimo po strani moguće prigovore tom shvatanju. Razlika između teorijskog i

praktičnog možda nije apsolutna, mada ona sigurno postoji, pa je zato neophodno nju uzimati u obzir.

Kad je reč o duhotvorstvu u umetnosti, ono je, bez sumnje, izvesna sinteza mentalnog (od lat. *mentalis* – koji se odnosi na duh, dušu, um) i praktičnog, tj. stvaranja, tvorenja, rada itd. Ipak, videli smo da pored umetničkog duhotvorstva postoje i neke vrste duhotvorstva koje, po Vladanu Radovanoviću, nose u sebi *naglašenu mentalnost*. Rani radovi ovog autora, počev od *Pričinjavanja*, imaju tu zaslugu što su, još pre nastupa konceptualne umetnosti, inaugurirali, u naizgled homogeni pojam duhotvorstva, izvesna razlikovanja koja duboko zadiru u samu sudbinu umetnosti.

Time se pojam *duhotvorstva* udaljio od uobičajenog usredištenja u konvencionalnom shvatanju umetnosti (ograničene na sliku, skulpturu itd.). Da li se time *iskoračilo* iz samog pojma *umetnosti*? Zaista, da li duhotvorstvo koje ima naglašenu (neko bi, možda, rekao *prenaglašenu*) mentalnost na neki način iskoračuje iz sfere umetnosti i zakoračuje u sferu ne-umetnosti? Zar to nije „večita“ opasnost koja stoji pred svakom umetnošću? Autor *Projektizma* smatra da je to slučaj sa onim što bi moglo da se nazove *konceptualna umetnost*, uključujući tu i protokonceptualni i postkonceptualni art. To je duhotovrstvo u kojem imamo naglašenu (ili: prenaglašenu) mentalnost...

„Sve novije pojave od sedamdesetih, s njima i konceptualna umetnost, određuju se,“ kaže Radovanović, „kao umetnost a da sam pojam umetnosti nije definisan, ili to nije učinjeno na zadovoljavajući način. Stoga treba razlikovati umetnost i konceptualnu umetnost kao ne-umetnost, jer se u predložene definicije konceptualne umetnosti kao umetnosti ne uklapa umetnost stara stolećima“ (6). Kako da shvatimo ove tvrdnje? Možda postoji jednostavno objašnjenje: svi oni koji su pokušali da definišu konceptualnu umetnost ili umetnost pojačane mentalnosti *nisu* taj posao *dobro obavili*! Možda zbog težine samog posla? Možda zbog predrasuda koje su te pokušaje definsanja obeležavale?



Vladan Radovanović*: Razvojni likovi*, 1957; tuš; 29,7 x 21

Da li se, onda, može reći da je konceptualna umetnost ipak izvesna umetnost, samo što je bila i ostala – loše definisana? Naravno, za konceptualnu umetnost, bez obzira na greške u (auto) definisanju, moramo reći da se ona, u nekim svojim proizvodima, prilično udaljila od umetnosti, a možda i da je raskinula s njom, upravo zbog same te svoje *pojačane*, a neki put i *sužene mentalnosti*! Očigledno je da pojačana mentalnost u pojmu duhotvorstva vrši izvesnu preraspodelu snaga gde, onda, ono duhovno preuzima primat nad tvoračko-estetskim. Naravno, kad bi takvo duhotvorstvo stiglo do čistog duha, lišenog tvoračkog elementa (takvi *pokušaji* se, videli smo, nazivaju dematerijalizacijom umetnosti), onda bi se tu i sam koncept umetnosti prilično istanjio, ako ne i poništio. Ali to je

samo granični slučaj. Čini se da *pojačana mentalnost* smanjuje potrebu za čulno-estetskim aspektom artističke performativnosti, ali je ne ukida u nekom apsolutnom smislu.

Pojačana mentalnost pre svega podrazumeva upad reči u umetničko delo. U tradicionalnoj umetnosti reč je uvek bila izvan, recimo kao biblijska ili božanska Reč. Reč je mogla da bude u blizini samog dela, recimo, kao njegov naziv, pa i ime autora. Ali, u samoj slici reč bi se, već smo videli, smatrala lošim ukusom, pošto je pretpostavka da slika mora (i najbolje može) sama, svojom estetskom snagom da „progovori"... Nema sumnje da konceptualna umetnost na neki način „skrnavi" taj konvencionalni, estetički nalog tradicionalne umetnosti, mada je u modernoj umetnosti ponegde taj nalog već bio narušen. U stvari, moderna slika je pokazala (uzmimo, recimo, Klea) da reč može da uđe u njen sklop kao upravo estetski (označiteljski) *objekt*, a ne kao prozirni, semantički činilac nekog značenja koje upućuje izvan slike.

Konceptualna umetnost je uvela reč u polje vizuelnog i pri tom nije obesnažila njenu označiteljsku-čulnu stranu. Zato je moguće reći da je pored proširene mentalnosti u konceptualnoj umetnosti na delu i proširivanje estetskog polja koje, sada, zahvata i označiteljski sled u rečima. Pa ako prihvatimo i da su već načinjene stvari (*ready-made*) i njihovi delovi mogući sastavni deo konceptualnog rada, onda možemo da kažemo da je konceptualna strategija u umetnosti na neki način proširila sam *domašaj vizuelnosti* (bez obzira da li ta vizuelnost ima *estetsku* funkciju ili ne).

Ipak, upad reči u konceptualnu umetnost nije imao prvenstveno za cilj da se reči tu pokažu ili prikažu, već da označe samu situaciju arta, da preuzmu odgovornost za definisanje statusa umetnosti. Naravno, to je podrazumevalo da je tradicionalna umetnost bila u tom pogledu neodgovorna, da je za nju umetnost ono što je ona oduvek (ili, bar, od starih Grka) bila: dakle, estetizacija mimezisa ili, u modernoj varijanti, odstupanja od mimezisa, putem njegovog iskrivljavanja ili apstrahovanja. Sve se to, naravno, odvijalo *bez reči* ili, još

preciznije – bez reči *u samoj slici*. Modernost je uvela onu reč koja govori o statusu slike, ali samo *pored* slike (recimo, u obliku projekta, manifesta itd.).

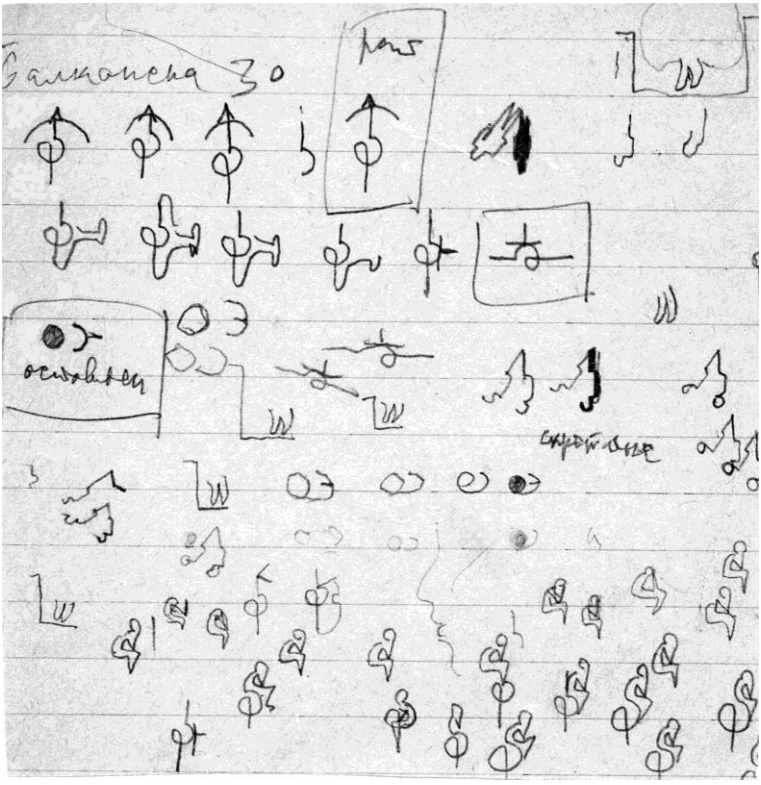
Koncept ne uvodi u umetničko delo bilo kakve reči, već samo one koje preuzimaju odgovornost u odredbenom zasnivanju umetnosti, kako u njenom najširem smislu, tako i u onom sasvim suženom u kojem se umetnost upravo tim rečima i stvara. Sve to vodi u pravcu *pojačane mentalnosti*. I na taj način te reči postaju određujuće za koncepciju samog umetničkog dela/rada, čak i u polju njegove proširene vizuelnosti (ready-made, instalacija, performans, digitalna pokretna ili nepokretna slika itd.).

Može li se iz toga izvući zaključak koji je načinio Vladan Radovanović? – „S obzirom na označavanja faza razvoja i promena u okviru ove oblasti dominantno menatalnog duhotvorstva od prvih nagoveštaja s početka 20. veka do pojave konceptualne umetnosti, metodološki je opravdanije to praćenje sprovesti pod okriljem jednog pojma šireg od pojma 'konceptualne umetnosti' – recimo, pod okriljem pojma 'mentalizam' – nego uzeti poznatiji termin i pojam 'konceptualna umetnost' kao centralni, pa prema njemu sve pojave pre toga sagledavati protokonceptualne, a sve posle toga – kao postkonceptualne."

Bez sumnje, danas se konceptualna umetnost, shvaćena u najširem smislu, svojim najvećim delom manifestuje kao proizvoljnost ili svojevrsna artističko-mentalna samovolja u kojoj je sam pojam umetničke odgovornosti ili odgovornosti za status dela postao, takoreći – besmislen. Zato je moguće reći da postoji loša konceptualna umetnost na sličan način kao što postoji loše slikarstvo, vajarstvo itd. Iz toga bi sledilo i to da postoji loš „mentalizam". Samo, to nije dovoljan razlog da odbacimo ideju da konceptualna umetnost otelovljuje *naglašenu mentalnost*. Ona, kao osobeno duhotvorstvo, svoje ideje otelovljuje, odnosno, čini konceptima. Koncept nije puka ideja ili pojam, već ideja/pojam koji je odelotvoren ili označiteljski otelovljen u samom delu/radu. Zato se za koncept može reći da

nije *čista*, već samo *naglašena* mentalnost. Ali, s druge strane, naglašena mentalnost je, takođe, *odgovorna* za proširivanje polja vizuelnog, za artifugalna pričinjavanja. Sve što se rasprskava u tom artifuhalnom kretanju, podložno je i supotnoj, artipetalnoj teži. Taj Radovanovićev termin – artipetalno – ovde nam pomaže da bolje shvatimo strukturu svake, pa i konceptualne vizuelnosti. Više puta je neophodno to ponoviti: artifugalno i artipetalno kretanje nisu nešto što se u apsolutnom smislu isključuje. Ali, artipetalna sila/teža u umetnosti nije htela, bar ne uvek, da se zaustavi samo na koherentnosti/jedinstvu jednog rada, već je htela da svoju snagu proširi na čitavo polje umetnosti.

I eto, tu se sada profiliše možda ključna opasnost konceptualne umetnosti, opasnost totalizacije i isključivosti. Naime, i sam konceptualizam, odnosno naglašeno duhotvorstvo može da se konstituiše kao modernistička totalizacija, i da pri tom poveruje da vizuelno polje koje totalizuje ne pruža niti može da pruži bilo kakav otpor integrativnoj moći koncepta. To je, naravno, zabluda. U vizuelnom polju već postoje stvari koje, evidento, pružaju otpor artipetalnoj teži koncepta, što znači da nije *sve* podložno konceptualnoj-estetici (ostavićemo po strani pitanje: da li je reč estetika u tom kontekstu sasvim umesna), odnosno da postoje stvari koje ni sama konceptualna umetnost ne može da uvuče u svoju (artističku) orbitu. Najzad, ni u samom slikarstvu nikada nije moglo *sve* da se slika, uvek su postojale vizuelna ograničenja i zabrane.



Vladan Radovanović: 3. skica sa ideogramima, 1957.

Tajne ideograma

Knjiga *Ideogrami* Vladana Radovanovića počinje uvodnom beleškom koja nema naslova i na čijem kraju se nalazi autorov potpis. Ta beleška će, ovde, biti citirana u celosti. Razloga za taj postupak ima više. Istaći ćemo dva ključna. Najpre, *Ideogrami* su knjiga koja je štampana samo u 20. primeraka. Iz toga, naravno, sledi da su kako ona, tako i njena veoma važna uvodna beleška, danas, takoreći nedostupni široj publici. S druge strane, teško je i zamisliti bolji, sažetiji i racionalniji opis onoga što su u *Ideogramima* autorova namera, postiguće i očekivanje. Zato smatram da navođenje u celosti ove beleške predstavlja najbolju polaznu tačku za ovaj tekst koji će pokušati da *problematizuje* (ne znam da li je ta reč dobra) filozofsku tajnu Radovanovićevih ideograma.

*

Ideogrami su zamišljeni i zasnovani 1957-58. godine. Oni predstavljaju otvoren umetnički jezički sistem koji se sastoji od gratičkih pravila, rečnika elementarnih ideograma i spletova ili makro-ideograma. Od 1958. načinio sam dva makro-ideograma, a tokom godina sam pravila i rečnik dopunjavao i ostvario još pet spletova. Pored foto-dokumentacije iz 1957. i 1958. godine, ideogrami su javnosti pokazani prvi put na prvoj izložbi Mediale, juna 1958. godine.

Stvaranje ideograma, koji smislove označavaju likovima a ne rečima, uklapalo se u moje tadašnje istraživanje i opštenje bez reči (neobjavljeni esej „Neposredno zapisivanje poezije“, 1957). U početku, oblikovao sam elementarne ideograme da bih sažeto označio doživljaje, stanja i smislove koje sam smatrao značajnim ili sam verovao da me oličavaju. Označeni smislovi su, dakle, bili pretežno ličnog karaktera, ali

uvodio sam i opštije koncepte. Elementarni ideogram nije bilo kakav znak nastao na osnovu konvencije, već je vizuelizacija onoga što je u smislu vizibilno. Ideogram ne označava smisao direktno nego najčešće upućuje na metaforu koja je tek neposredno vezana za smisao.

Od ideograma kao prostog skupa korak dalje bilo je zasnivanje sistema ideograma. Organizovani u sistem, ideogrami stiču poetsku funkciju. Uslov da se znaci prvo moraju upoznati da bi se potom mogli prepoznavati, odvaja sistem ideograma od mojih *razvojnih likova* (1957) i kasnije vizuelne poezije (1963). Isti uslov smanjuje komunikabilnost sistema, ali ide u prilog njegovoj samoniklosti. Sistem je otvoren za uvođenje novih elementarnih ideograma, a otvorenost postoji i u sastavljanju i njihovom tumačenju. Učestvujuću u osmišljavanju spleta, ili makro-ideograma, čitalac ga dovršava i određuje za sebe. „Čitanje“ nekog spleta ideograma ne samo što je nemušto nego ne mora biti ni unutrašnji govor sazdan od gramatički korektnih rečenica. Iako smisao svakog elementarnog ideograma mora biti predočen u rečniku u vidu gramatički artikulisanih celina, njegovo kasnije pročitavanje i uviđanje ne zahteva istu formulaciju. Uviđanje odnosa i rezonanci između ideograma u jednom spletu, uz naznake za vreme, modalitet i druge gramatičke oblike, treba da u svesti čitaoca „sevne“ na neposredan, sažet način, mimo verbalne formulacije.

Priložene tekstualne interpretacije makro-ideograma u trećem delu knjige ne treba, dakle, shvatiti kao njihove jedino dopustive verbalne transakcije nego samo kao primere mogućeg verbalnog „razmotavanja“ neverbalnih sevova smisla.

Budući da u okviru sastema ideograma funkcionišu ikonički znaci koje sam oblikovao i konvencionalizovao da upućuju na dezignativna značenja, taj sistem sam, zajedno sa delatnošću 1954. nazvanom reč-lik-zvuk, svrstao sadamdesetih godina u VOKOVIZUEL.

U fotokopiji *Ideograma* koju sam dobio od Vladana Radovanovića, negde na kraju uvodnog tekst stoji dopisano rukom da se *ideogrami ipak razlikuju od oblasti vokovizuela*.

Metaforički govor linija

U *Metafizici lepog* Šopenhauer tvrdi da je muzika „odista sveopšti jezik, koji se svuda razume". Samo, naravno, ne razume i ne voli svako *svaku* muziku. Ne razume i ne poznaje svako notni sistem muzike, koji je, bez sumnje, (zapisani, notirani) specijalni jezik same muzike. U stvari, svaki jezik, pa i jezik umetnosti, sadrži u sebi tu „sveopštu" mogućnost: da se razume ili ne razume. Jezik, bio on univerzalan ili specijalan, uvek iznova traži da bude „izgovoren", odelotvoren, da bi uopšte i mogao da se čuje i razume... On sam po sebi, bez „govora", nije još ništa. Njegova struktura njemu samom nije dovoljna. Ali, i govor bez *nekog* jezika takođe nije ništa. U govoru jezik je nevidljiv. Nema te „Reči" koja bi potpuno zaokružila i definitivno zatvorila vlastiti identitet u horizontu jezika. Jezik je otvoren sistem i ta otvorenost se interaktivno odnosi prema otvorenosti govora, izraza, artikulacije, logike i smisla. Međutim, u samom govoru jezik je, naprosto – nevidljiv. Ista ta „zakonitost" važi i u jeziku vizuelne umetnosti. U onom vidljivom same umetnosti vizuelni jezik se ne vidi, pošto je skriven, kao što je skriven notni sistem u kompoziciji koja se izvodi. Zato nije čudno što i u apstraktnom slikarstvu može da se govori o izvesnom jeziku, jeziku linija, oblika i boja koji, iako se tu „upotrebljava", ipak ostaje skriven. Da li je moguće da se taj jezik „otkrije", učiniti vidljivim, da se vizuelizuje u svojoj posebnosti? Govor o jeziku linija, oblika i boja je, bez sumnje, moguć. Da li je moguće *nacrtati* taj jezik? Ako bi to bilo moguće, onda tu više ne bi bila reč da se pomoću vizuelnog jezika umetnosti vizuelizuje nešto drugo, nešto izvan, već da se

vizuelizuje ili nacrta sam jezik umetnosti. Da li je tako nešto uopšte moguće?

Ideogrami Vladana Radovanović su, takoreći, eksperimentalni dokaz da linije mogu da (metaforički) *progovore* i da, u isti mah, konstituišu otvoren jezički sistem. U kom smislu otvoren? Najpre, postoji jedan opšti momenat koji nam kaže da je *otvorenost* svakog jezika prema svom odelotvorenju ili govoru naprosto nužna. Naime, jezik, generalno uzev, ima potrebu da bude izgovoren. Bez govora on je, naprosto, nedovoljan. Ali ta nedovoljnost je nevidljiva. Jezik bez govora nije na svom privilegovanom mestu. Ta nevidljiva heterotopija jezika je ono što pokreće govor ili artikulaciju bilo kog, pa i likovnog izraza. Ovo fatalno (artifugalno) bekstvo jezika u govor, u odelotvorenje, izraz itd. Te moći koje *nikad nisu dovoljne* i *dovršene*, predstavljaju, u isti mah, preokrenuti odnos prema svetu. Jezik ima tu čudnu osobinu da uspostavlja odnos prema svetu u kojem se svet postavlja na glavu (viđenje, mišljenje, govor) ili, drugim rečima, u kojem se svet uspostavlja kao viđeni, izgovoreni, pričinjavajući, konceptualni, misleći i, zapravo, izmišljeni svet. U pogledu te osobine, univerzalni, „maternji“ jezik i jezik umetnosti se ne razlikuju previše. Ali, ta uslovnost postaje *belodana* tek u novijem dobu, u pozno modernom ili postmodernom razdoblju, odnosno posle događenog tzv. *jezičkog obrta* u filozofiji i umetnosti.

Ipak mi sada vidimo da su *Ideogrami* Vladana Radovanovića pokušaj da se nevidljivo učini vidljivim. Naime, tu imamo eksperiment koji nam kaže da je vizuelni govor u stanju da učini *vidljivim* vizuelni jezik. Pri tom, reč je o vidljivosti umetničkog jezika njim samim. Tako se, onda, uspostavlja jedan ideogramski meta-jezik koji nije zatvoreni sistem, jer je odmah otvoren za vizuelni govor. Još preciznije: *Ideogrami* prikazuju jezik (i govor) umetnosti uopšte (dakle, ne samo likovne, već svake!) sredstvima samog vizuelnog jezika. Naravno uvek iznova može da se postavi pitanje: da li slike uopšte i imaju neki svoj jezik? Ne mitski, biblijski, običajni, ideološki itd, već jezik linija, oblika i boja? I ako ga imaju, kako

onda naslikati/nacrtati taj jezik? Da li je to, zapravo, nemoguća misija čak i za same *ideograme*?

Videli smo, Vladan Radovanović je prve svoje *ideograme* zamislio i realizovao 1957. godine, da bi ih prvi put izložio juna 1958. godine na izložbi *Mediale*. Oni su možda najneobičniji rad ovog autora. Iako je u čitavom svom opusu težio artističkoj neobičnosti i inovativnosti, Radovanović je sa ideogramima postigao nešto, bez sumnje, izvan-redno, odnosno teško uporedivo. Zato nije lako definisati to što se u složenom sklopu Radovanovićevih ideograma uopšte i odelotvorilo. Zaista, gde taj rad „spada", gde on može da se „svrsta" i da li u istoriji vizuelne umetnosti i zauzima neko posebno, osobeno mesto? Jedno je sigurno. Ideogrami se ističu po tome što predstavljaju, kako sam autor kaže, „otvoren umetnički jezički sistem".

Jezik pričinjavanja

U analizi *Ideograma* Vladana Radovanovića poći ćemo od pitanja: da li su oni, kao nacrtani jezik/govor umetnosti, uopšte i mogući? Nije li tu u pitanju, ipak, nešto sasvim drugo? Pretpostavimo da nacrtati jezik/govor umetnosti, jednostavno, nije moguće. To bi, onda, značilo da jezik vizuelne umetnosti predstavlja slepu mrlju sopstvenog oka! Dakle, on vidi, ali je sam nevidljiv, jer se ne da videti. Iz toga bi sledilo da se u umetnosti uvek nešto prikriva. A šta bi to onda bilo što se u njoj prikriva? Šta ako ne sam tajnoviti, nedosežni jezik arta?

Da li, onda, *Ideogrami* na svoj način otkrivaju ono što se u umetnosti temeljno prikriva: njen jezik/govor? Ovde je važno uočiti sintagmu: *na svoj način*. Ona ukazuje na neku partikularnost; ipak, jezik umetnosti bi trebalo da može da bude univerzalan, dakle: jezik svih artističkih jezika. Da bude, u isti mah, jedan i mnoštven... Da li je to dostupno njegovoj (ideogramskoj) moći? Možda nas je sama umetnost, u svojoj istoriji, obmanjivala u vezi s tim kojim se ona jezikom, zapravo, služi. Možda je u svim razdobljima svoje geneze jezik umetnost

stvarao samo pričin da je on jezik neke konkretne slike sveta. Time bi slikovna artikulacija slike sveta, po definiciji, bila izvesno *pričinjavanje*...

Zaista, jezik koji je osuđen da ne govori o samome sebi, da sebe ne reflektuje, jezik je (realnog, semantičkog) – pričinjavanja. Možda bi se na jedan previše uopšten, ali ovde neophodan, način moglo reći da se u umetnosti fatalno krije i prikriva ono *nesvesno*. A nesvesno je, kao što znamo, strukturirano kao jezik. Možda je umetnost uvek bila samo pričinjavanje koje ne doseže do svog adekvatnog, zadovoljevajućeg prikaza? Može li da se kaže, recimo za egipatsku i grčku umetnost, da su oličavale potpuno zadovoljenje ili ispunjenost sopstvenog statusa? To bi značilo da je (bila) moguća umetnost lišena šupljine i nesvesnog, sa potpuno odelotvorenom svrhom, ako ne u samoj sebi, onda u vladajućim, konvencionalnim oblicima života kojima je ta umetnost *služila*. Da li je takva *umetnost* uopšte i postojala ili je to, pravo govoreći, bila logocentrička iluzija koju je slika slike sveta na različite načine sebi pripisivala, koju je tražila?

Ako je život uvek bio neodlučivi izvor odluke, on onda nije mogao da se uobliči u sistemski zatvorenu, u sebi zadovoljenu istovetnost sa osobom. Pa ako je uvek i naročito u pred-modernom dobu, nosio u sebi nedostatak kao utemeljujući momenat svake odluke, on sam nije mogao da se postavi kao osnova punog zadovoljenja umetnosti, nego se to zadovoljenje tražilo u golom *služenju*, dok služenje služi. Sve u svemu, jezički status umetnosti oduvek je bio *pseudo prirodan*, pošto se njen specijalni (figurativni, likovni, vizuelni) jezik uvek na nesvestan/prorodan način „artikulisao“ kroz svoju unapred kodifikovanu sliku sveta. Ali, u tim uslovima ni jedan jezik umetnosti nije mogao da trajno zadovoljava, te, kao takav, nije bio u stanju da zaustavi umetnost. U svojim prirodnim, refleksijom neposredovanim okvirima, umetnost nije ništa govorila o sebi samoj, niti je mogla/htela bilo šta da kaže o svom statusu, pošto je on bio pred-određen važećim kodom,

skupom pravila koja nesvesno režiraju vladajuću produkciju i reprodukciju vizuelnih odnosa u društvu.

Dakle, prirodno stanje slike bilo je obeleženo nesvesnim (diferencijalnim, semiotičkim) odnosima između artefakata, a ne svesnim, semantički prozirnim odnosom subjekta prema predmetu koji stvara. Zato, u klasičnoj umetnosti, nesvesno praktikovanje vlastitog statusa, jednostavno, nije moglo biti *govor-o* bilo čemu. Ono što mi zovemo *pećinsko slikarstvo* bez sumnje je nekakav *jezik* i to je jezik na stenama opredmećenih vizuelnih predstava i priča. Ali vizuelna osobenost ovih predstava se profiliše kao nešto osobeno u kontekstu čitave istorije umetnosti. Naime, taj jezik ima svoju pozadinu (recimo: ritualnu, mitsku, zagrobnu itd.) koju mi često ne poznajemo ili samo naslućujemo, ali ga, po pravilu, (o)lako prevodimo na naš savremeni jezik i, pre svega, jezik istorije umetnosti. Naravno, istoričaru i nije drugo ništa preostalo, pošto bi ne-znanje i protiv-znanje nesvesnih, kodifikovanih determinacija nalagalo da se pred takvim „artefaktima“ i njihovim „predstavama“ zastane i ćuti! Ali, dešifrovanje koda može da bude *govor o* likovnom jeziku, ali ne može da bude samo konstituisanje gramatike, leksike itd. likovnog jezika (ili: meta-jezika) umetnosti.

Prevodivost Ideograma

Jezik je primarno delotvoran ili performativan. Kod Sosira to je nužnost koja se temelji na načelu arbitrarnosti znaka. Tek zatim iskrsava referencijalno, konstativno vezivanje znaka. To znači da je njegova konstativnost, u stvari, kroz (jezičko) ponavljanje zaustavljena, fiksirana delotvornost. A to je, onda, jezik pojmova koji su po Ničeu i Deridi, zapravo, pohabane, suviše upotrebljavane ili mrtve metafore. Izvorno, jezik je metaforički izmaknut svakoj „doslovnosti“. Prema tome, pojmovna, semantička konstativnost jezika je uvek

Čežnja za staklenom kuglom izgleda da će biti zado- voljena kad se kugla uzme, ali imanjem kugle čežnja za njom ne prestaje, a kugla se ne može jače i više imati.

Čežnja da smo pored voljene osobe. Kad jesmo, ma šta činili, ne možemo je dovoljno zaimati. Osim da se usadimo u nju.

Dok se miruje, misli se da je u putovanju. Dok se putuje, misli se da je u stizanju.

Očekivanje nekoga ko je dobrim delom drag zato što nije prisutan. Dolasku se ne zaraduje koliko se misli- lo dok se očekivalo.

Gomilanje i skupljanje nečega radi skupljanja i go- milanja. Kad se zastane, vidi se da se nema šta s t[illegible] n.

Pravljenje aviončića iz detinjstva sa kojima se nije imalo šta učiniti. Pogotovu sa onim, izlivenim iz jednog komada.

donekle pričinjavajuća, pošto je to delotvornost (performativnost) koja samu sebe prikriva. Iz ove sekundarne performativnosti (u kojoj se apstrahuje od primarne performativnosti) proizlazi u stvari i sam logocentrički efekat jezika (govora, mišljenja). Svet u kojem živimo i svet stvari u njemu, uključujući tu i Boga, samo je delotvorno, praktički ustanovljeni svet.

I u tom i takvom svetu ljudi su „osuđeni" na logocentrizam. Drugim rečima, oni su osuđeni na (logocentrički profilisani) govor, i budući da je govor, onda, naša priroda ili naša sudbina, iz toga sledi razumna hipoteza da su i naši preci svoje namere i svoja značenja strukturirali kroz svoj ne samo univerzalini jezik, nego i kroz razno-razne specijalne jezike – uključujući tu i jezik umetnosti – koje su „izmislili" i kojima su se služili. Ipak, ni jedan njihov jezik, počev od „maternjeg", nije bio, bar ne *na prvom mestu,* determinisan u horizontu onog označenog (u njemu), već u odnosu između prisutnih i odsutnih označitelja. Prema tome, govor pećinskih slika nema *primarno* značenje koje se (semantički) konstituiše u odnosu nekog znaka i spoljašnje stvarnosti na koju se on odnosi nego ima (ritualni) smisao koji se uspostavlja „iza leđa" onih koji taj znak oblikuju, dakle, „prvih umetnika". Status prvobitne kao i klasične umetnosti, naprosto, ne govori i nije izgovorljiv u samim umetničkim delima tih razdoblja. On nam neposredno ne kaže ništa o samome sebi. Ali iz toga bi pogrešno bilo zaključiti da je tu reč samo o običnom zanatu ili o pukoj veštini pravljenja „nečega". Prvobitni „artefakti" zaista nisu autonomna umetnička dela kako se ona shvataju počev od modernog razdoblja, ali imaju izvestan, makar i nesvesni, status umetnosti ukoliko u sebi sadrže nešto što, i pored heteronomne-praktične namene, može i mora da se shvati kao *ne-funkcionalno* i *suvišno*, a to u stvari znači kao (kantovska) *svrhovitost bez svrhe...*

Iz svega toga možemo da zaključimo da je sposobnost ne slepe primene jezika umetnosti, već samog (ideogramskog)

viđenja tog jezika nešto što je moglo da nastane samo u poznom razdoblju istorije same umetnosti. Umetnost je morala da se emancipuje od svoje referencijalne vezanosti uz Svet br. 1., da izvrši izvesnu de-sedimentaciju svog istorijskog statusa, da bi uopšte i mogla da stvori vizuelnu predstavu o svom vizuelnom jeziku.

U *Vokovizuelnu* Vladan Radovanović (zajedno sa Verom Horvat-Pintarić, koju navodi) definiše semantičku uslovnost jezika kao brisanje označitelja u korist označenjog : «Čulo vida ne prenaglašava svoje učešće u (tekstualnoj) tipografiji, vizibilnost verbalnog ne pruža priliku vizuelnoj percepciji sve dok je verbalno 'transparentno', dok se kroz reč 'prolazi' ka značenju i predstavi. Tek kada se postavi na stranicu tako da deluje i svojom materijalnošću 'kao konkretan, neposredno perceptibilan vizuelan znak koji poseduje svoju telesnost i svoj... prostor ', reč izlazi na površinu i postaje zaista vidljiva. Tada se poruka koja nije samo značenje reči nego i odnos značenja i vizuelne okolnosti pojave reči, obraća 'direktno vizuelnom mišljenju'» (str. 22). Ideogrami su pokušaj da se čulu vida vrati ono dostojanstvo koje ono gubi kada govor potisne pisanje, dakle, u verbalnoj transparenosti pojmova, misli, ideja. Međutim, kada se izgovorena reč pojavi na papiru onda njeno brisanje, radi transparentne misli, postaje teže izvodljivo. Vizuelni trag ili dokument o rečenom – ostaje. Onom vidljivom se, na taj način, vraća dostojanstvo. Pa ipak, ne sasvim, odnosno tek u izvesnoj meri. Otkud ta ograda?

Poznat je fenomen da su ljudi, u ne tako dalekoj prošlosti, tekstove, da bi uopšte i mogli da ih razumeju, morali da čitaju naglas. Zašto je to bilo neophodno? Zato što je brisanje označitelja radi transparentnosti misli/označenog, u stvari, navika koja se formirala kroz govor i ljudima je izgledala neodvojiva od govora, te, prema tome, i od čitanja naglas. Ali samo bezglasno čitanje ne znači da će poruka time da se „obrati" vizuelnom aspektu svog (tipografskog itd.) pojavljivanja. Ako u bezglasnom ili nemom čitanju nekog teksta postoji izvesno obraćanje njegovom

vizuelnom/označiteljskom aspektu to dolazi otuda što čitalac uvek može da se vrati na napisanu reč, koja ne iščezava kao izgovorena reč, radi sopstvene misaone transparentnosti. Sa pisanim rečima ljudi su naučili, mada ne odmah, da misle u prisustvu/odsustvu reči ili jezika. Pri tom, ipak, poruka je i dalje bila ključna svrha napisanog, imala je „intrinsično" značenje, a vizuelni aspekt napisanog je omogućavao povratak napisanom/poruci i imao je prvenstveno instrumentalnu ulogu. Međutim, time je „breša" otvorena. Bar latentno, telesnost znaka je postala vizuelni problem, a time je i vizuelno-označiteljska strana i istorija (pisanog) jezika postala svojevrsna zagonetka.

Ideogrami Vladana Radovanovića su jedan od prvih, ako ne i prvi, pokušaj da se (s meta pozicije) baci jedan likovni pogled na generalno uzev jezik umetnosti. To je ključni smisao Radovanovićeve tvrdnje da su *Ideogrami*, kako ih on vidi, „otvoren umetnički jezički sistem". Da li je to konačno rešenje zagonetke jezika (ne samo vizuelne nego svake) umetnosti? Sam Radovanović se s time ne bi složio. Ideogrami su samo jedan pogled na jezik umetnosti. Mogući su i drugi pogledi. Ne postoji jedan jezik umetnosti, kao ni jedan, jedino mogući pogled ili jedno, jednoumno, polifemsko oko upereno u jezik umetnosti. Ali, strogo uzev, ne postoji *jedan* univerzalni jezik. Ima ih više. Bez sumnje, reklo bi se da je u odnosu na specijalne jezike univerzalni jezik samo jedan. Međutim, on je koliko jedan, toliko i mnoštven. Jer, svaki živi ili mrtvi jezik – engleski, francuski, nemački, srpski, latinski, staroegipatski, staroslovenski itd. – podjednako je univerzalan jezik. Ali, ne znači li to, onda, da univerzalni jezik može da se „izrazi" samo i samo u formi pojedinačnog. Naravno, to isto važi i za druge jezičke sisteme, uključujući tu i *Ideograme* V. Radovanovića koje on naziva „otvorenim umetničkim jezikom". Da bi jedan posebni jezik bio univerzalan, on mora da bude *prevodiv* na sve druge univerzalne jezike.

Taj uslov *prevodivosti* V. Radovanović je u *Ideogramima* ustanovio tako što je pokazao da je jezik njegovih ideograma prevodiv na na izvestan metaforičko-poetski jezik.

Telootuđenje.
Telo nije moje od prsa nadole. Čudnost tog dela tela koji je često pred očima. On bi mogao i drugačije da izgleda. Sebeosećanje se odljuskava od njega jer ne vidi srodnost sa sobom.

Doživljaj nabujalosti sopstvenog tela između zgrada.

Čitavo telo nije moje. Sebeosećanje, jastvo "drži" telo u naručju kao ruka odojče.

Doživljaj da su jastva svih ljudi oko mene istekli iz svojih mesnatih "posuda" i sustekli se u jedno biće jastva.

Ta prevodivost trebalo bi da garantuje činjenicu da su *Ideogrami* posebni (likovni) izraz univerzalnog jezika umetnosti. Naravno, isto tako kao što je to i metaforičko-poetski jezik na koji se *Ideogrami* prevode.

Imenovanje arta

Očigledno, imenovanje slika ima istoriju koju niko (pa ni istoričar umetnosti) ne poznaje sasvim dobro. Suviše često, slike imena ili *nisu dobijale* ili su dobijale *naknadno*. Samo, po čemu su one mogle biti označavane i identifikovane, ako ne po imenu? Svakako, ime slike ne služi samo identifikovanju, već nam ono govori i nešto o slici ili nešto o nečemu u slici. Tek u modernom razdoblju biva uočena važnost (pa i slobodni, nedeterminisani karakter) imenovanja slike. Možda je moguće reći da imenovanjem slika preuzima na sebe odgovornost za sam jezik, svoj jezik u opštem jezičkom okruženju. Ime slike je samo prvi korak u njenom tumačenju ili samotumačenju. Zato *skok* od pojedinačne slike, od njenog imena/naziva do složenije likovne konfiguracije (recimo, nekog *izma*) nikada nije potpuno neočekivan, nego je uvek manje-više pripremljen. U taj, nazovimo ga, naizgled-skok ili naizgled-prelom uvek je ugrađen neki posredni član: moderni slikar ne imenuje samo svoje slike, već i cikluse, izložbe, vlastiti likovni credo, izbor, strategiju, pa čak i *izam*. U tome, naravno, učestvuje i njegovo okruženje koje nije samo likovno, koje priča, komentariše, kritikuje ili je, pak, indiferentno... Na kraju dolazi i nauka, istorija i teorija umetnosti. Time se, dakle, ustanovljuje vrhovni arbitar u imenovanju umetnosti – *umetnošću*. Ali, u istoriji umetnosti sama umetnost se javlja kao pasivni objekt istorijske "refleksije". Kao da sama umetnost, zapravo, i nije znala šta radi, pa je pitanje znanja (o njoj) prepustila, ali mnogo kasnije, istoriji umetnosti...

Problem imenovanja (*u*) *umetnosti* je u tome što je to moglo da se čini samo univerzalnim, govornim jezikom, a ne specijalnim jezikom same umetnosti. Sama umetnost je ostala,

takoreći, vlastitom prirodom determinisana ili nesvesno strukturirana. Njen jezik nije imao samorefleksivnu moć. Tako je, onda, status umetnosti suviše dugo bio *strukturiran* kao likovni jezik, a to je, opet, značilo kao nesvesno. U njemu intervenciju nije mogla da vrši nikakva samorefleksija, nikakav podvostručeni, u sebi prelomljeni, dakle, neki *drugi* jezik, koji više nije pasivno predeterminisan. Drugim rečima, postavilo se pitanje: da li umetnost uopšte i može da preuzme refleksivnu odgovornost za vlastiti vizuelni status? Vreme je pokazalo da je to moguće na dva ključna načina: jedan putem ideograma, onako kako njih shvata Vladan Radovanović; a drugi, sredstvima konceptualne refleksije ugrađene u sam umetnički „rad". Naravno, jasno je da postoji jasna razlika između ideogramskog i konceptualnog pristupa (jezičkoj ili, bolje, meta-jezičkoj) samorefleksiji umetnosti. Jer, ideogramska refleksija umetnosti je, u izvesnom smislu, samorefleksija. U njoj je jezik umetnosti „nacrtan", tj. izražen sredstvima same umetnosti. Kod konceptualne refleksije stvari stoje drugačije. Naime, bilo da se koncept pojavljuje u delu ili pokraj dela, on je uvek diskurzivno sazdan, a to znači da je sazdan od reči/pojmova univerzalnog jezika ili je jasno prevodiv na takav jezik. U protivnom nema koncepta. Ili: nema čitljivog koncepta. Naravno, pošto smo izvršili tu jasnu distinkciju, sada je moguće reći da su u umetnosti mogući i vidljivi prepleti ideogramske i konceptualne refleksije.

U ovom trenutku, važno je uočiti i činjenicu da je u današnjoj „nepreglednoj" situaciji umetnosti funkcija *prvobitnog* semantički-izravnog imenovanja (*dela*, *izma* itd.) skoro zaboravljena. Ipak, taj zaborav je samo prividan. Jer, ono što je najvažnije u funkciji imenovanja i danas se u umetnosti čuva, samo u drugom obliku. Reč je o preobražaju jezika, o prelazu od prerefleksivne likovne neposrednosti (i pasivnosti) u ideogramski i konceptualni meta-govor koji preuzimaju jezičku odgovornost za status dela/rada. Već sama pojava imenovanja nagovestila je mogućnost da se misaoni status umetničkog dela u sebi prelomi, reflektuje, a time i da u svojim budućim diferenci-

jacijama nagovesti mogućnost jezičkog obrta u likovnoj/vizuelnoj umetnosti. Ovaj poslednji obrt pokazao se kao uslov mogućnosti dekonstruktivnog kretanja u savremenoj umetnosti… U stvari, on nas je doveo tu gde danas jesmo.

Opštenje bez reči

Motiv za stvaranje *ideograma* Radovanović je, najpre, video u mogućnosti da se njima sažeto označe izvesni doživljaji, stanja i smislovi koje je smatrao značajnim, odnosno za koje je, kako sam kaže, „verovao da me oličavaju". Dakle, motiv je u početku bio lični, ali ubrzo se pokazalo da smisao ideograma može da poprimi i opštije obeležje. Evo kako je tu uslovnost Radovanović opisao u tekstu *Mediji i kriteriji* (časopis *Delo*, br. 4. 1977. god.): Ideogram je „vizuelizacija onoga što je u smislu likovno" (20). Već prvi pokušaji vizuelizacije toga što je u smislu *likovno* vodili su, kasnije, stvaranju umetničkog jezičkog sistema.

Međutim, ideogrami nisu samo umetnički jezički sistem. Već je rečeno da su oni i jedan *otvoreni* sistem. Šta to znači? Kako da shvatimo ovu *otvaranost*? Da li u njoj, možda, imamo naglašenu ulogu bekstva od jezika u govor, izraz, u duhotvorstvo? Ili imamo smanjenu, skoro dematerijalizovanu ulogu čulnog/vizuelnog u izvesnoj umetnosti – ali, kakvoj? možda slično ranoj konceptualnoj? Pre bi se moglo reći da su Radovanivićevi ideogrami podložni nekoj vrsti proširivanja i možda artifugalnog, pričinjavajućeg otvaranja umetnosti, ali ovog puta ne prema svetu, već prema jeziku, prema vizuelizovanom, pa i (označiteljski) materijalizovnom sistemu *jezika* i, naravno, prema mogućem razumevanju tog jezika od strane tumača. Zato Radovanović može da kaže: ne samo da je njegov sistem otvoren za uvođenje novih ideograma, nego i to da je svaki ideogram u izvesnoj meri otvoren za tumačenje. Čitalac interpretacijom dovršava smisao ideograma, s tim što to dovršavanje nije *zatvaranje* priče ili sistema.

Ipak ovaj ideogramski svet jezika poseduje neka univerzalna jezička obeležja – počev od gramatičkih, leksičkih i sl. – dakle, obeležja koja su zajednička svim ideogramima ukoliko oni pretenduju da bude deo jezika ili sam jezik. Pa iako ti ideogrami pretenduju da budu *osobeni, subjektivni* umetnički jezik, oni zbog svoje *otvorenosti* mogu da se zamisle i kao univerzalni umetnički jezik. Kako njima to polazi za rukom? Moguće je govoriti o nekoliko ključnih procedura koje ideogramima Vladana Radovanivića u načelu dopuštaju da postanu univezalni umetnički jezik.

Najpre, reč je o proceduri koja bi se mogla nazvati izražavanje ili opštenje bez reči. Nju je V. Radovanović precizno opisao u neobjavljenom eseju *Neposredno zapisivanje poezije* (1957). Da bi ideogrami mogli da „progovore“ umesto reči, potrebno je da se same reči njima naprosto zamene. O kakvoj zameni je reč? U pomenutom eseju daje se primer takve zamene. Polazna tačka je jedna Rilkeova pesma. Moguće je, naravno, napraviti prozni opis onoga što se u toj pesmi događa. Međutim, taj opis se može sagledati i „kao nešto što je i vizuelno izrazivo. Ovim se ne misli na pokušaj da se Rilkeova pesma drugačije izrazi niti ilustruje, već da se potencijalno ’zajedničko’ jezgro ispolji u drugom mediju.“ Bez obzira na veliku medijsku razliku između pesme i crteža, ipak postoji jedno „potencijalno ’zajedničko’ jezgro“ za koje medijska razlika ne bi predstavljala nepremostivu prepreku. O kakvom *jezgru* je tu reč? Da li je reč o prozno-opisno-semantičkom jezgru smisla koje svaka duhovna tvorevina bar latentno poseduje? Možda je i o tome reč. Ali ne isključivo. Jer svođenje na semantičku doslovnost izvršilo bi nasilje nad poetskim momentom same poezije. Ujedno, to bi bilo nasilje i nad inventivnim momentom vizuelnog izraza koji bi hteo da prevede ne samo semantičko nego i poetsko jezgro Rilkeove pesme, te da ga tako učini „zajedničkim“... Čini se, dakle, da je u tom prevođenju ponajpre reč o prevođenju onog osobeno poetičkog što ne poseduju sve smisaone/duhovne tvorevine, već samo one koje se ubrajaju u umetnost. Ali to je, čini se, dilema

svakog prevođenja dostojnog te reči: hoće li se prevesti samo reč ili i duh onoga što se prevodi? Naravno, ukoliko duha uopšte ima.

Ali, šta je Radovanovićev eksperiment sa prevođenjem poetskog u vizuelni izraz pokazao? Ako je moguće intermedijsko, odnosno vizuelno prevođenje jednog poetskog duha, onda je to moguće samo zato što vizuelni medij može i sam, bez prevođenja, da proizvede, otelovi dati poetski duh. Ne mora da ga pozajmljuje od poezije. Čini se da je tu *mogućnost* Vladan Radovanović neposredno proverio u pomenutom kratkom eseju *Neposredno zapisivanje poezije*. Naime, on je tu pošao od jednostavnih likova koji su kroz svoju metamorfozu (u kojoj bi svaki od tih likova „bio u zavisnom odnosu prema prethodnom i sledećem“) pričali izvesnu „priču“ (znaci navoda su Radovanovićevi). Pažljivo iscrtani, ti likovi i njihova metamorfoza na veoma uverljiv način su pokazali da je moguća samosvojna *logika* (ako je to logika) proishođenja lika iz lika. Znamo da je već Aristotel uočio sklonost umetnika da oponaša „prema danom liku nov lik“. Ipak, on nije verovao, kao ni Platon, da to potvrđuje saznajnu vrednost umetnosti, već, pre, da vodi udaljavanju od onoga što je verovatno i pravedno. U stvari, Aristotel je verovao da umetnost mora da se zaustavi u svojoj preciznoj *suštini*.

Međutim, za mogućnost uspostavljanja ove genealoške logike proishođenja lika iz lika (pa i protiv lika), ako eliminišemo epistemička uplitanja i instrumentalizacije, moglo bi se reći da čini samu nesvesnu strukturu povesti umetnosti, odnosno latentni istorijsko-ideogramski jezik umetnosti. Ipak, to u istorijskoj neposrednosti nije moglo da bude vidljivo, jer umetnost je, primarno, bila vezana za druge jezike (recimo: konvencionalno-perceptivni, mitski, biblijski itd) i druge ideologije. Tek moderna umetnost je, svojim radikalnim likovnim i protiv-likovnim metamorfozama, negovestila mogućnost „kodifikacije“ ideogramskih jezika, jednog ili više njih. Radovanovićevi *Ideogrami* su, možda, prvi i jedinstveni pokušaj te vrste. Jer, oni nisu hteli da kodifikuju ovu ili onu

vizuelnu „priču“, već sam vizuelni jezik; i to ne kao jezik obične percepcije, običnog pogleda bačenog na stvar (na mitove, religijske ili ideološke priče), već kao pogleda bačenog na sam način artističkog gledanja. Taj jezik, genealoški posmatrano, izrasta iz same likovne povesti umetnosti; ali, u isti mah, on se uspostavlja kao meta-jezik kojim mogu da se „prevedu“ ne samo sve likovne „priče“, već i sve druge umetničke priče koje nemaju primarno vizuelni karakter.

Zato *Ideogrami* svedoče o svojevrsnom kopernikanskom obrtu u vizuelnoj umetnosti, gde, onda, polazna tačka svih mogućih prevođenja, onoga što je artističko jezgro arta, više nije ni proza ni poezija, niti su to, generalno uzev, reči bilo kog jezika, već obrnuto, to je sada vizuelizovani, olikovljeni jezik umetnosti. Ova estetska reverzibilnost prevođenja svedoči o nekoliko veoma značajnih stvari. Najpre, o mogućnosti poetsko-medijskih sinteza s one strane uobičajenih medijskih podela. Zatim, o kreativnim interferencijama među umetnostima. Ali – a to nas sada ponajviše zanima – ta reverzibilnost svedoči i o samoj mogućnosti da se ustanovi jedan umetnički jezik – ne samo govor, kojeg imamo u svakom slikovnom izrazu, nego jezik – kojim bi se izražavalo ili opštilo bez reči. Taj jezik bi se upoznavao (učio) i prepoznavao putem našeg svakodnevnog jezika, ali, pri tom, on ne bi bio svodiv na svakodnevni jezik bez metaforičkog posredovanja. Ključno je to da ideogramski jezik umetnosti svoj osobeni status pre svega gradi počev od unutarlikovnih realacija koje podrazumevaju izvesne diferencijalne pomake i prenose smisla.

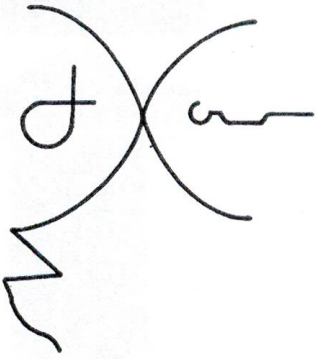
Upotreba analogije

I u dijahronom i u sinhronom preseku, svaki ideogram stoji u zavisnom odnosu prema drugim ideogramima likovnog jezika. Drugim rečima, ideogrami su i jezik i govor, i forma i sadržaj. Ali da bi bili artistički govor, oni prehodno moraju da imaju jezičko-umetničku sposobnost govora. Sličnu situaciju

imamo i u ideju *metamorfoze* (jednostavnih) likova. Ali tu još nema likovnog jezika kao razvijenog meta-jezik. Pogledajmo, za trenutak, o kakvoj *zavisnosti* može biti reči u slučaju likova koji stupaju u odnos metamorfoze. Budući da ni u kojoj varijanti nije reč o epistemičkoj zavisnosti ili o zavisnosti koja bi se uspostavljala unutar logičkih operacija koje „rade“ sa prozirnim značenjskim entitetima, tj. pojmovima, onda još preostaje zavisnost analoškog tipa, gde se prvo prema drugom odnosi kao treće prema četvrtom.

Bez sumnje, $a / b = c / d$ je razvijeni sinhroni presek onoga što se u metafori prikazuje u skraćenom obliku, odnos u obliku istog-kao-drugog ili drugog-kao-istog, shodno tome s koje strane se posmatra. Zavisnost analoškog tipa između dva lika može, dakle, da se posmatra iz bar dva „ugla“: kao odnos istog u različitom ili kao odnos različitog u istom. Ovde isto može da se shvati i kao „zajedničko jezgro“, ali i kao „pojedinačni slučaj“. Neophodno je *zadržati* jedan lik u drugom (a možda ga i hegelovski „prevladati“) da bi se analoški odnos oživotvorio, da bi postao likovna metamorfoza na delu. Ali, naravno, likovne metamorfoze, kojima se Radovanović bavi (i naziva ih *razvojni likovi*) same po sebi još nisu ideogramski jezik, nisu *likovni jezički sistem* koji bi bio podložan za prevođenje na druge jezike, uključujući tu i, recimo, jezik poezije.

Otuda se, za razliku od metamorfoze prostih ili složenih likova i za razliku od oponašanja jednog lika u drugom (gde se daje prednost bilo istom bilo razlici/drugom) pojavljuje mogućnost uspostavljanja likovnog, ideogramskog jezika (ili sistema) u kojem se, s jedne strane, smisaoni odnosi označavaju likovima, a ne rečima, i s druge strane, u kojim likovi i sama *likovnost* tih likova preuzima estetsku odgovornost za svoj jezički status. Šta ovo poslednje znači? Najpre to da ideogramski jezik koji je Vladan Radovanović stvorio nije jezik-kao-uvek, niti je samo jezik umetnosti, već je, u isti mah, i otvoreno umetničko delo. Znaci tog jezika su učinak složenih



(Strah od postojanja i od prestajanja.)

likovnih metamorfoza koje, na neki način ne prestaju, pošto se taj jezik, kao uostalom i svaki jezik, prepušta živoj reči, govoru, odnosno, u ovom slučaju, likovnoj kreaciji koja ne prestaje. Organizovani u sistem, ideogrami stiču poetsku funkciju", videli smo tvrdi Radovanović u uvodnom tekstu za *Ideograme*.
Da bi bilo moguće *učenje ideograma* (onda kada nam taj umetnički jezik još nije poznat) neophodna je pomoćna uloga svakodnevnog jezika, s tim što ona, naravno, nije dovoljna. Zašto nije dovoljna? Zato što umetnički jezik ni na predmet ni na meta-nivou, jednostavno, nije svodiv na semantičku prozu svakodnevnog jezika. Zato ne samo što je „čitanje" (znaci navoda su Radovanovićevi) nekog spleta ideograma uvek „nemušto" nego smisao ideograma nije izravno, bez ostatka prevodiv na skup rečničkih značenja. Zato se u umetničkoj kritici često koristi tzv. *impresionistička kritika*, čiji cilj je da simulira neki drugi jezik od jezika svakodnevne proze. Nasuprot tome, Radovanović smatra da čitanje ideograma u jednom spletu mora da bude pre intuitivno, nego zdravorazumsko ili „impresionističko", što znači da smisao složenog ideograma u svesti čitaoca treba da, kako autor *Ideograma* kaže, „sevne" na neposredan, sažet način, mimo svake verbalne formulacije... Pri tom, svaka takva interpretacija je podložna reinterpretaciji. Zato po Radovanoviću makro-ideogrami nemaju fiksan semantički identitet ili „jedino dopustive verbalne transkripcije". U mogućim verbalnim transkripcijama makro-ideogrami samo deluju kao da su „umotani", usredišteni u semantički prozirnoj jednosmislenosti. Ali, oni to nisu, i zato su uvek samo primeri mogućih (ne i *jedino* mogućih) tumačenja. Zato ta tumačenja, kako kaže Radovanović, predstavljaju samo „primere mogućeg verbalnog 'razmotavanja' neverbalnih sevova smisla."

Najzad, čini se da u *Ideogramima* imamo na sjajan način potvrdu Fukoove tvrdnje da mnoge stvari „govore", a ne samo jezik u užem smislu. Posle *Ideograma* postaje očigledno da i sam likovni jezik može da govori i to, upravo, govorom

artističke kreativnosti. To je važno napomenuti iz razloga što se time baca jedan sasvim drugačiji pogled na (mogući) status i ulogu koncepta u umetnosti. Pokazuje se, naime, da koncept, naprosto, nije svodiv na čistu, semantički prozirnu ideju, kao što je slučaj u ortodoksnoj konceptuali. U ovoj poslednjoj može da se veruje u to svođenje, ali u praksi je ono neizvodljivo. Zato su mnogi proizvodi ortodoksne konceptualne umetnosti posledica izvesne prakse koja, u stvari, veruje u jedno, a čini drugo. Što u umetnosti, bez sumnje, nije incident, pa bi se moglo reći da takva nedoslednost samoj umetnosti nije nikad *previše* smetala!

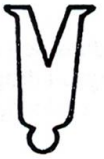
U svakom slučaju, koncept može biti shvaćen (izvorno) kao „idea", dakle, lik, izgled koji nam nešto „govori", ali, naravno, ne doslovnim govorom, već govorom prenosno-likovnog smisla. Govorom analogije, a ne tautologije. Bez sumnje, tautologija i njene analitičke konsekvence ne mogu ničim da nas impresioniraju, niti ima ikakvog smisla njih „kresnuti u sebi". Međutim, analoška produkcija smisla je sintetička ili sintezijska operacija koja, da bi bila umetnička, mora svoje (artifugalno) isto-kao-drugo ili (artipetalno) drugo-kao-isto uvek da „kresne u sebi", jer bi, u protivnom, bila svodiva na puki konstrukt bez doživljaja ili na prozu svakodnevnog govora.

Užitak u srazmeri

Pored ideja kao logičkih tvorevine, u mnogim projektima, kaže Vladan Radovanović, „uzimao sam da su sve više posredi ideje kao doživljeno", odnosno „u značenju bliskom izvornom, prema kojem 'idea' znači lik, izgled" (*Projektizam*, str. 42). Ideje se doživljavaju kroz svoju označiteljsko-čulnu, perceptivnu, likovnu ili vizuelnu stranu. Otuda sledi da projekti, kako ih razumeva pisac *Projektizma*, nisu samo semantičko-logički ispravne (pre svega analitičke) operacije, već su uvek (i) izvesno upućivanje ideje (ili: koncepta) na ono što je za nju izvorno, dakle, izvestan vizuelni izraz.

U ranom, nedovršenom ogledu čiji naziv je *Prevođenje* Vladan Radovanović razmatra pitanje o statusu izvesnih „vizija“ (znaci navoda su njegovi) ukoliko one nisu vezane za bilo koju fakturu ili medij. Takve vizije bi se mogle nazvati i „zajedničkim područijem“ medijski različitog ispoljavanja u umetnosti. Ali, budući da ove *vizije* nemaju potpuno odgovarajuće, medijski privilegovane konkretizacija u kojima „bi se vizija (ideja) ispoljila bez ostataka“, onda se za njih može reći da su međufakturnog, intermedijalnog karaktera. Da li to znači da i sami *Ideogrami*, kao svojevrstan (vizuelno-jezički) medij, iako bi možda hteli da re-prezentuju to „zajedničko područije“ artističke vizije/ideje, u osnovi, ne dopiru do njega? Pitanje nije jednostavno i na njega nije moguće odgovoriti sa jednostavnim *da* ili *ne*. Naime, *Ideogrami* teže da dopru do „zajedničkog područija“, jer već po samoj logici jezika koji pretenduje da bude podložan prevodivosti u svim pravcima. Međutim, ako bi *Ideogrami* bili u stanju da prevedu svaku umetničku viziju, to ne bi bilo tako zato što oni rečenu viziju već nose u svom „bagažu“, zato što omogućuju da se ta vizija, putem neverbalnog seva smisla, „razmota“ u onome koji koristi ideogramski jezik.

Čini se, dakle, da vizuelni jezik nije moguć bez vizije (ideje, a možda i intuicije), ali da je vizija (ideja, intuicija) moguća bez vizuelnog jezika. Kako da to shvatimo? Najpre, tako da *vizija* može da poprimi značenje opsene, pričina, utvare, uobrazilje, fantazme, sanjarije itd., ali i da ona može da se javi kao viđenje (bez oka) nekih ideja/likova, tako da vizija, očigledno, poseduje jedan prilično ambivalentan značenjski status. Zato, smatra Vladan Radovanović, vizija je „šema, nacrt, jer je u razoblju pre ispoljavanja nošena samo kao nešto što se potpuno ukvaruje i postaje buncavo. A to ’nešto’ dopušta ovaploćenje u različitim materijalima. Možda je teško prihvatiti da se može doživeti nešto, a da to ipak ne bude oblik ili šta od



Sopstveno telo.

Tuđe telo.

stvari izrazivih raspoloživim sredstvima.“ Reč šema (ili grč. *schema*) bez sumnje ima značenje držanja, oblika, slike, uzora, nacrta, skice, pregleda i, dakle, poseduje razna značenja koja bi htela da spreče „buncavo“ rasipanje smisla koje vizije zacelo imaju pre nego što se ispolje, ospolje, otelove, materijalizuju u delu. Put od „buncave“ vizije do stvorenog dela je, naravno, krajnje riskantan. Šema je važno sredstavo artističke sinteze. Ali, njeno dejstvo je ipak ograničeno, jer, kako tvrdi Radovanović: „doživljena šema je 'kao kod svoje kuće' jedino u zamisli – pojavljivanjem u bilo kojoj fakturi se menja ili više prevodi.“

Dakle, šema nije zamisao koja mora pravocrtno da se realizuje u nekom materijalu. Ona nije apsolutna samosvest dela pre samog dela. Ona je intuicija podložna korekciji. Isto što važi za refleksiju (i samorefleksiju) umetnika, to važi i za njegovu intuiciju (koja cilja na neku šemu). Naime, udeo intuicije u umetnosti nikad nije čisto epistemološka procedura, jer je intuicija tu vezana, pre svega, uz analoški, a ne tautološki ili epistemološki (korespondencijski) postupak. Drugim rečima, umetnost je pokretana intuicijom oponašanja, predstavljanja, simulacije, fantazmatske produkcije, duhovnog, sablasnog, utvarnog činjenja. Ili, jednostavnije: ona je vezana uz sopstveni *karakter* (šta god da ta reč znači). A karakter umetnosti, bez sumnje, ne bi smeo da se pomeša sa njenim opredmećenjem u nekom prenosniku (mediju).

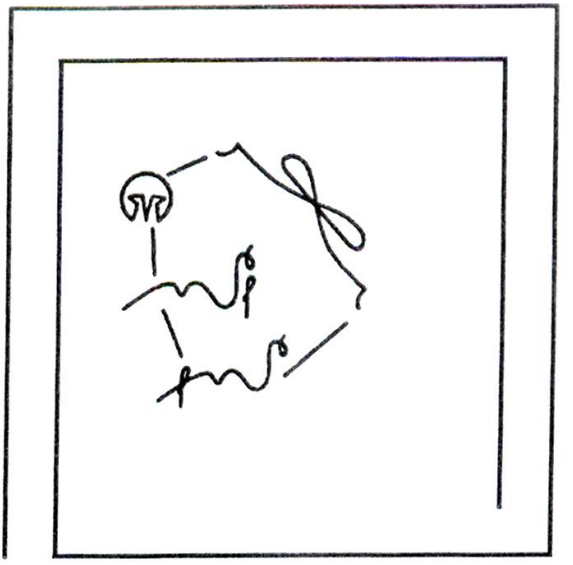
Zato se umetnost može definisati i kao drugobivstvo istog, tj. kao invencija/intuicija drugog u istom. Kao takva, umetnost uporno opstaje unutar vlastitih geneza i genealogija *drugog* (ili: *vizuelno drugog*) i to se tako (= uporno) dešava zato što je ona u stanju da veže izvesne čovekove energije, u stanju je da ih održi na okupi, da ih ne rasprši *uzalud*. Eto zašto se umetnost može definisati i kao *razložni* užitak u analoškoj srazmeri (a / b = c / d) ili u (*razložnom*) odstupanju od srazmere, odnosno u transgresiji, kršenju, „destrukciji“ same

srazmere, naročito onda kada ona poprima pohabana strandardna ili konvencionalna obeležja. Ako je, dakle, intuicija u umetnosti, zapravo, sposobnost izvesnog intuitivnog (a to znači „kod kuće“ ili u glavi umetnika) rada na analoško-artističkom polju, onda je recepcija umetničkih dela ista ta sposobnost, ali sada na planu intuitivnog tumačenja dela. Samo, to ne znači da se u umetnosti sve odvija samo na planu te dve intuicije. Jer, intuicija koja pokreće stvaranje i ona koja pokreće tumačenje nemaju izravni dodir, odnosno nisu ista intuicija, već zato što njih razdvaja medijsko opredmećenje koje nikad nije potpuno istovetno sa bilo kojom vizijom/idejom.

Medijsko posredovanje vizije/ideje bilo bi „idealno“ onda kada ga, u stvari, ne bi ni bilo, kada bi, čim obavi svoj posao-posredovanja – iščezlo. Ali, tu sposobnost iščezavanja ima samo govor ili govorni jezik. Artistički prenosnik (medij) nužno ostaje tu gde se instalira. Čak i kada se svodi na napisanu reč, medij je stvarna (opredmećena, objektivirana), a ne imaginarna, mentalna pojava. Zato je posredovanje vizije, ideje ili intuicije od početka (stvaranja) do kraja (tumačenja) u isti mah i medijski artikulisano. A medij je, kao i svako opredmećenje, podložan kontekstualnim uticajima, dakle , nečemu što prekoračuje horizont vizije, ideje, intuicije.

S druge strane, artističke intuicije se uvek formiraju kao predstave među predstavama. Ma koliko da teže izvesnoj sintezi (koja se prvobitno ogleda u uspostavljaju šeme ili šematizacije), intuicija, kao i sama predstava, mora da računa sa prvobitnim stanjem u kojem se predstave uopšte i javljaju, a to je stanje složenih interferencija i interakcija predstava. Intuicija da bi obavila svoj selektivni rad mora da bude otvorena za prvobitni „haos“ koji vlada u najrazličitijim odnosima predstava. Zato svet nužno „ulazi“ u umetnost. Pri tom, umetnik, na prvom mestu mora da se ratosilja rutinskih, standardnih, konvencionalnih predstava ili, što se svodi na isto, da im da sasvim drugi smisao. Ali, selekcija nije samo negativna. Jer, u haosu inteferencija moguće je dobiti i „dobre“ sugestije za analošku obradu...

/ Jedno moguće čitanje koje ne mora biti ni u sebi do kraja izrečeno:
Prvotno kretanje je izmedju prividno nemogućeg i nemogućeg prispelo u čudno telo koje čezne za bezdodirnim kretanjem./



(Beskonačno se zbiva da prvobitno kretanje između prividno nemogućeg i nemogućeg prispe u čudno telo koje čezne za bezdodirnim kretanjem.)

Ideje su se oduvek mogle vizuelno predstaviti i doživeti. Pa ipak, vizuelna upotreba koncepta, njegovo ugrađivanje u različite projekte značajno se razlikuje od upotrebe koju imamo u klasičnoj umetnosti reprezentacije (slike) sveta ili u ortodoksnoj konceptualnoj umetnosti. Savremene artističke ideje (ili: koncepti) ne kriju svoju vizuelnu/označiteljsku stranu, već je, pre bi se reklo, otkrivaju. One otkrivaju u identitarnim dispozicijama ideja nešto drugo i, možda, nešto što, na tragu *Pričinjavanja*, unosi „zabunu“ i, najzad, nešto što treba „kresnuti u sebi“. Da bi, naime, artistički smisao ideograma mogao da se pojavi (da „sevne“ u nama) njega je potrebno sponatano/intuitivno proizvesti u sebi kao jednu vizuelno-jezičku predstavu. To može da učini samo umetnik ili onaj korisnik ideogramskog jezika koji je spreman da se stavi u poziciju umetnika, da sledi i re-kreira artistički nalog samih ideograma.

Nevidljiva ruka umetnosti

Da li je umetnosti potreban »lek«?

Umetnost je danas, reklo bi se, izgubila sposobnost dijagnosticiranja vlastitih patoloških stanja. Kako »lečiti« bolesnika čija je dijagnoza potpuno nepredvidljiva, neizvesna i, u isti mah, preteća po njegovu egzistenciju? U kontekstu *arta* progresistička priča o skupu čvrstih pravila, razloga i naloga za kretanje napred, uobličenih u projekt, koncept ili manifest jednog avangardnog *izma*, definitivno je ispričana. Umetnost je možda prva postigla jasnu predstavu o (metafizičkoj) neutemeljenosti, ne-ukorenjenosti, ne-supstancijalnosti vlastitog statusa, o nemogućem (i zato, po pravilu, terorističkom) fundamentalizmu, bar u ovom višeglasnom i višesmernom svetu u kojem živimo... U sistemsku estetiku već odavno ne verujemo. Ali, ne verujemo više ni u sposobnost *arta* da sam sebi propiše, definiše i zaokruži uslove vlastitog postojanja. Ne verujemo u tautološko samoimenovanje umetnosti, kao ni u *čistu* samo-zakonitost (ili: auto-nomiju) umetničkog dela... Vera u konceptualnu moć samodefinisanja statusa umetnosti, čime bi se potisnulo služenje likovnoj ukorenjenosti u Svetu br. 1, izgubila je prvobitni optimizam. Zato je i poverenje u elitnu izdvojenost umetničkog gesta poprilično uzdrmano.

Posledica tog podrhtavanja tla uslovila je unutrašnje disproporcije u onome što danas umetnost još hoće i što može da bude. Povezati u artu na iole uverljiv način *alfu* s *omegom*, odavno je zaboravljeni san. U klasičnom razdoblju, povezati *alifu* s *omegom* ličilo je na stvaranje metafizičkog hrama ili piramide; u modernom razdoblju to je postalo proces koji se imenuje kao Prethođenje, Borba i Istorija. Danas je, međutim,

rečeno povezivanje izgubilo pravo na istovetnost-sa-sobom i obećanje, i tako se svelo na rizik, neizvesnost i pričinjavanje. Od rizika i neizvesnosti sada ponajviše, bez sumnje, stradaju umetnost i filozofija i to već zato što *znaju* da su u situaciji stradanja, iako ne znaju za prave razloge te situacije. U savremenoj umetnosti identitet koji bi na iole labav način hteo da poveže *alfu* s *omegom* rastače se istog onog trenutka kada biva sazdan, »utanačen«. Pokazuje se kao pričin koji vara samoga sebe. Nema pouzdanog (ili: zauzdanog) mesta za filozofiju, a još manje za umetnost. Ostaje odgovornost pred nemogućim ili ne-mestom. Pred u-topijom ili hetero-topijom. Ostaju i jadnici koji misle da još uvek nešto čvrsto drže u svojim rukama.

Čvrstina se u našem vremenu često pokazuje kao zaostala, traumatična slika ili patologija identiteta. Ako ona ipak garantuje pouzdanost jednog *pravca*, onda je filozofiji i umetnosti, kao i mnogim drugim vrednostima, često, bez sumnje, potrebna i čvrstina. Pa šta košta da košta. S tim što su ove moći ipak u stanju da paze na *cenu* čvrstine. Bez identiteta život bi bio izgubljen; ali, s njim još uvek nismo spašeni. Sa *istim* uvek apstrahujemo od onoga što je u životu živo-i-drugo, i zato smo s njim takođe izgubljeni. Ovde bismo mogli parafrazirati Kirkegarada: ko se oženi sa identitetom, kajaće se; ko se ne oženi, kajaće se. Ipak, sama potreba za identitetom je, čini se, neuništiva, čak i u uslovima lucidnosti koja zna za krajnju patologiju te potrebe. Umetnici su danas najvažniji (aksiološki) nositelji jedne takve u isti mah lucidne i uzaludne *osetljivosti*.

Stvaranju je oduvek bio važan identitet, kao i ideal konzistentnosti i pouzdan pravac plovidbe. Ali, danas je više nego ikad potrebna *istovetnost* bez iluzije da je moguća kao lišena patologije. Ta krajnja patologija ili bolest (na smrt?) identiteta, ogleda se u činjenici njegove nužne umreženosti u splet razlika, uslova i determinacija kojima komanduje nedostatak i drugo. Ona avangarda koja ne zna za svoju uzaludnost, svoju »patologiju« i najzad, za svoj »relativizam«,

svoju bestemeljnost i bez-supstancijalnost, bez-piramidalnost i ne-imperijalnost, ona, pre ili kasnije, počinje da »izvodi« sopstveni *rekvijem*. Pri tom, ne-mesto umetnosti u svetu kakav danas jeste nije *grob* ili *grobljanski mir*, ali je za pogled drugih prilično nalik na pogrebnu proceduru u kojoj se pokojnik smešta *s one strane*, možda već samim činom svog rođenja. Izgleda da živimo u dobu u kojem je patologija zauzela mesto neprikosnovenog. U dobu u kojem je umetnost počela da gubi čak i svoje ne-mesto, svoju u-topiju. Hoće li se ona ikada vratiti na svoje mesto i kakvo će to biti mesto?

Sramna rasprodaja

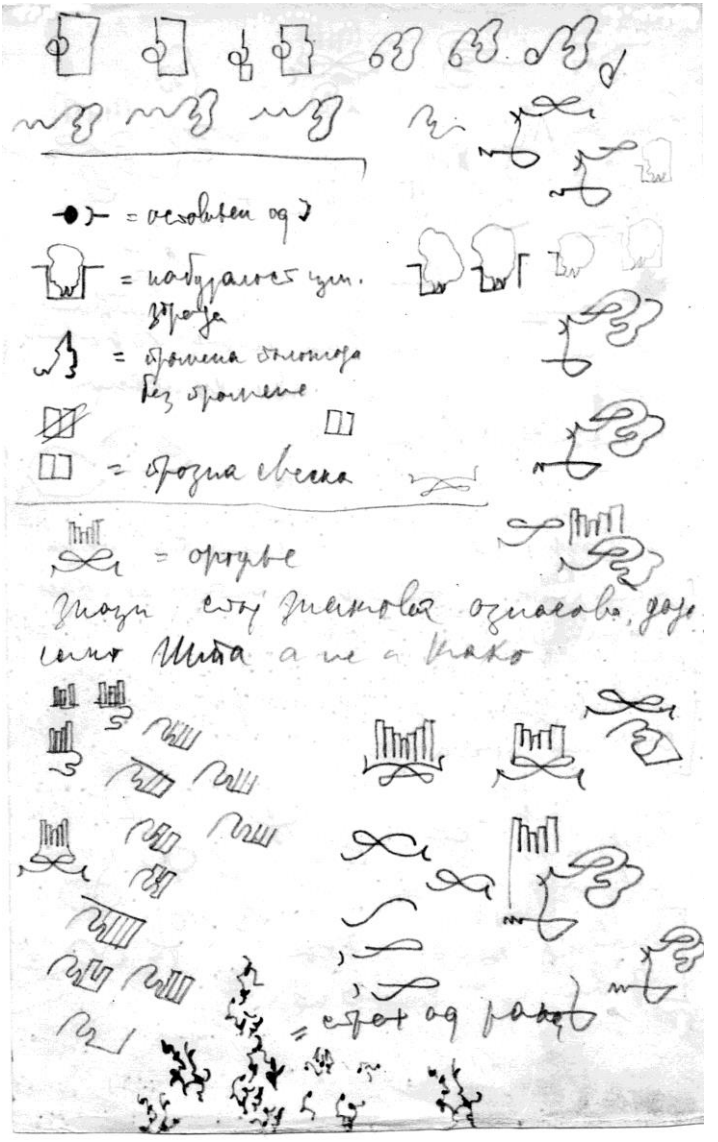
U našem dobu postalo je neizvesno već i samo pitanje: kad i gde je uopšte počeo da se *ustanovljuje* (da li je ta reč dobra?) entitet nazvan *umetnost*? Sama nedoumica nije slučajna. Jer, ako bismo (bar) *poreklo* umetnosti znali, onda bi, možda, znali i čemu je ta Stvar namenjena... U ovim nesigurnim vremenima. Ako već nije zaronjena u potpuni haos i mrak. Bez obzira da li znamo ili ne znamo šta je umetnost bila, i kad je bila to što je bila, jedno je sigurno: ona danas sa *opštom* savremenošću ne deli *sopstvenu* savremenost. I upravo ta *nesavremenost* savremene umetnosti dobar je znak da je ona u stanju da se drži na distanci, u odgodi spram sveta čije su determinacije potpuno razobručene i rasredištene. Može li se, u kretanju napred tog razobručenja i rasredištenja, tvrditi da umetnosti preostaje još samo prilično neuverljiva determinacija putem *samovolje*? Nije li umetnik, možda, kapetan jednog broda na kojem vrti krmu po sopstvenom ćefu, kako god mu padne na pamet? I onda, kud god taj brod krenuo da krenuo?!

U to je, ipak, veoma teško poverovati. Ukoliko artističko kretanje ne proizlazi iz samovolje, a ni iz sistema, niti iz avangarde ili racionalne, metafizički profilisane volje, pa ni iz bilo kakvog »diskurzivnog«, »konceptualnog« dodatka, i ako je njegova volja upućena na put bez pravca i strategije, iz čega, onda, to kretanje uopšte i dolazi? Iz čega, ako smo, već,

prinuđeni da se lišimo modernističke iluzije o stvaranju – *ex nihilo*? Da li je još uvek moguće, na neki enigmatičan način, govoriti o obnovljenom, renoviranom prethođenju, avangardi ili, možda, reinstaliranom počelu, načelu, temelju? Da li u umetnosti postoji danas jedna *posebna nevidljiva sila* ili *ruka* koja, kroz artističke susrete i razmene (sa svetom), usmerava sam art u obećanom pravcu? Možda. Ali, mi nikad ne znamo, bar ne unapred, kad, gde i u kom smeru je upravljen prst te nevidljive sile/ruke. Nije li, prema tome, vizuelna umetnost danas nedovršeni projekt te osobeno-artističke, neuhvatljive, nevidljive ruke?

U čitavoj priči nešto je ipak sigurno. Metafora *nevidljive ruke* se u artu prilično razlikuje od one koja gospodari u domenu tržišta i ekonomije. Bodrijar s pravom tvrdi da je slika danas doživela pad u realno i da se u tom realnom pojavljuje kao pojava među pojavama... »U tome je njeno magijsko srodstvo sa iluzijom sveta kakav jeste«, kaže Bodrijar (v. *Pakt o lucidnosti ili inteligencija zla*, u odeljku: *Nasilje izvršeno nad slikom*). Ali, o kakvoj je iluziji tu reč? Nešto je sigurno: o traumatičnoj iluziji! Nije neophodno konsultovati Lakana da bi se posedovala intucija koja nam kaže: Realno je trauma. A onda i nevidljiva ruka realnog/tržišta je i te kako: generator traumatičnog. Time je, bez sumnje, i sama slika – kaže nam Bodrijar – osuđena na »sramno saučesništvo« u realnom/traumatičnom. Pa ipak, ostaje pitanje: koja i kakva slika? Da li je tu reč o *doslovnoj* slici ili slici više ne likovne, već vizuelne ili, čak, digitalne umetnosti? Da li u *sramno saučesnišvo* moramo da ubrojimo i sliku umetnosti koja bi htela da se smesti (možda uzalud?) s one strane *sramnog saučesnišva*?

Moguće je, danas, reći – a to Bodrijar ne kaže – da se nevidljiva ruka umetnosti nužno suprotstavlja nevidljivoj ruci tržišta. Jer, prva, ukoliko je dostojna svog imena, isključuje mogućnost



Vladan Radovanović: 2. skica sa ideogramima, 1957.

da joj se nevidljiva ruka tržišta nametne u svojoj svodničkoj, nivelišućoj, traumatičnoj pojavnosti. Za umetnika, bilo da je vidljiva, bilo da je nevidljiva, ruka tržišta je uvek na neki način tuđinska. Ona je tuđinsko mesto i tuđinska, heteronomna želja. Umetnik je zato oduvek bio prinuđen da na »sraman« način prodaje *darove* svog talenta, iako je u isti mah osećao i znao da dar nikako ne može biti za prodaju...

A ipak, ruka Realnog umetniku se suprotstavlja kao ruka neprikosnovenog gospodara, gazde, sponzora, ako ne i komesara. Međutim, budući da je u svojoj srži dar, umetnost jedino još ima »pravo« da sebi samoj pruži ruku, da bude sopstveno merilo i sopstvena iznimka. Jedini mogući i, u isti mah, nemogući – »opšti ekvivalent«. Ili u protivnom – to više ne bi bila umetnost. Bez sopstvenih merila i obećanja, ona bi prestala da bude dar i postala bi sredstvo za nešto drugo, izgubila bi samu sebe. Zato svaka umetnost, a onda i savremeni vizuelni art, ne može bez rđave savesti i velike nužde da bude roba za prodaju. Umetničko delo, jednostavno, nema, niti može da ima, vrednost izvan one koju u sebi samome projektuje i odelotvoruje. To delo nije »integralni« sastavni deo društvene materijalne proizvodnje koja se, onda, bori za razmensku ili političku moć. Ukratko, pozicija arta u ravni »sramne« (i poopštene) *razmene* je utopijska, bezdana, neutemeljena i, svakako, od strane fundamentalnog, praktičnog ili pragmatičnog Sveta, uvek zapravo – ugrožena.

Opšti ekvivalent slike

Klasična i moderna slika su imale čvrst (referencijalni) odnos prema Svetu. Taj odnos je bio fantomski postojan i onda kada se od njega, na način Kandinskog ili Mondrijana, *htelo apstrahovati*. Danas, međutim, slika je utopljena u virtuelnoj, medijskoj ili slikovnoj, u svakom slučaju pričinjavajućoj realnosti. Ona gubi čvrst, fiksni referencijani odnos (prema Svetu) i, zapravo, nije više slika Sveta, kao ni slika slike Sveta,

već je slika slike *bez* Sveta ili, što se svodi na isto, slika (virtuelnog) Sveta slike, sveta svedenog na Sliku. Referencijalni odnos je zamenjen pričinjavanjima i, zatim, medijski posredovanim i razobručenim diferencijalnim odnosom. Slika, neki put, biva preopterećena i unižena vlastitom diferencijalnošću, rasplinjujućim odnosom prema drugim slikama. O čemu je u toj rasplinutosti reč? Reč je o gubitku uporišta, središta, suverenosti. Diferencijalnost slike ili njeno za-razliku-od neke druge slike, ubuduće, ne samo što ne stoji u funkciji konstituisanja apsolutne istovetnosti (središta, pravca, izma), već ne stoji ni u funkciji konstrukcije i dekonstrukcije bilo kakvog identiteta. Slike klize jedne ispod drugih ne obazirući se na celishodnost, na vlastiti intrinsični smisao. Time se konstituiše jedan *prividni* relativizam u svetu opšteg relativizma. Problem je u tom što taj relativizam nije sasvim *iskren*. Rasplinjavanje razlika u njemu nije gubitak bezuslovnog uporišta, središta, identiteta. Jer, u svetu iščezle slike Sveta samo iščezavanje postaje dominantni, ako ne i arogantni svet razobručenih slika.

Samo, kako je taj paradoksalni obrt bio moguć? On je bio moguć kao regulativna, a ne konstitutivna datost. Gubitak realnog kompenzuje se virtuelnom realnošću, u kojoj prava, a to znači traumatična priroda realnog biva *naizgled* izgubljena. Gubitak slike Sveta kompenzuje se performativnim uspostavljanjem sveta Slike. Trauma time biva dvostruko skrivena. Ozlede sveta posmatraju se kao bezbedna informacija, zabava ili zanimacija. Samoj ozledi biva promenjeno i potisnuto značenje. Sve do trenutka dok se ne dogodi eruptivni, siloviti povratak potisnutog, sve dok ponovo ne uskrsne *realno* u svom traumatičnom liku...

Ne znači li to da je u svom veoma značajnom aspektu, ako ne i u samoj suštini, slikovna, virtuelna realnost sveta u stvari samo privremeno osujećeni doživljaj zla?! Zlo u svakom slučaju *ostaje*. Realno je rana, povreda, ožiljak koji ne može da se sakrije. Zato ni slika bez slike Sveta nije rešena enigma jednog potpuno novog slikovnog Procesa. Naime,

oslobađanjem od referencijalne ili predstavljačke funkcije spram Sveta, slika je dostigla avetinjsku diferencijalnost. Jer, sam duh ili pakao vremena pokazuje da i sama diferencijalnost slike pati od izobličenja onda kada uspostavlja, kako kaže Bodrijar, »sramno saučesništvo sa realnim«. To saučesništvo je sramno zato što ideološki veruje u vlastiti »srećni pozitivizam«, vlastito realno lišeno bola i povrede, u jednom svetu koji je i dalje povređujući i koji trpi razobručenu, razmensku diferencijalnost kao ideološku uvredu, ako ne i čistu lagariju.

Danas je umetnost *donekle* podložna rasplinutoj, kliznoj, kružećoj diferencijalnosti, a time i skrivenim ideologemama i ideološkim aparatima koji režiraju njenu drugu scenu, to zaleđe artističke *heteronomije*. Predstava o svetu koji se predstavlja samo i samo *za razliku* od sebe samoga postaje pre ili kasnije predstava jednog-te-istog: obezličene dosade. Postaje razlika-kao-uvek i novo-kao-uvek. Novo sa tv. upravljačem u ruci... To bi bio svet koji fatalno ostaje u orbiti proširene reprodukcije Dosadnog. U rasplinutoj razmenskoj kvazi-diferencijalnosti kružećih slika imamo srušen mit o apsolutnom uporištu i carskoj istovetnosti-sa-sobom Sveta. Ali, pri tom, u vladavini razmenski svedene i obezličene diferencijalnosti uspostavlja se jedan drugi mit, mit o klizećoj diferencijalnosti kao apsolutu. Što, moramo odmah reći, nema nikakve veze sa dekonstrukcijom, jer tu imamo jedan renovirani, novokomponovani, pritvorni i lukavi *fundamentalizam* koji se izdaje za nešto drugo, i čak, za jedino merodavnu slobodu. To je fundamentalizam koji vodi brigu samo o bogatstvu razmenske površnosti i bljutavosti.

Globalizovana razmenska diferenicjalnost – kojoj je potreban uvek neki opšti ekvivalent (novac ili moć) da bi bila sverazmenljiva i time poopštena, ne samo što obesmišljava sve apsolute, već i izravnava sve aksiološke nabore: umesto afirmisanja različitosti sveta, ona svet, »neočekivano«, uvodi u luku monotone bez(raz)likovnosti. Razmenska diferencijalnost (ili: rasprodaja razlika), u stvari, samo na prvi pogled afirmiše koncept drugog, a u stvari drugo tu mora da plati cenu razmene

sa opštim ekvivalentom i cenu uklapanja u raspoloživi ideološki sklop. Tako da ono pre ili kasnije postaje žrtva jednoličnog sveta, usidrenog kao i uvek u dominantnoj (infra) strukturi novca ili moći... Tu »mitopoetsku« situaciju danas *trpe* kako slike tako i pojmovi.

Savremena umetnost, bar po svom najboljem opredeljenju, nedvosmisleno pruža otpor kako recidivima i recikliranju odbačene slike Sveta, tako i pristanku na aktuelnu hegemoniju razmene. Taj dvostruki otpor sasvim je razložan, ukoliko su pomenute strategije na izravan ili okolišan način podjednako inficirane mitom gospodarenja. Reč je, možda, o najsuštinskijem problemu savremene umetnosti: kako izači na kraj sa svetom vizuelnog koji lagano gubi osećaj za ozledu realnog. Kako izaći na kraj sa nevidljivom rukom virtuelne realnosti, ukoliko se ona, u sudnoj instanci, pruža kao produžena ruka opšteg razmenskog ekvivalenta? Kao što nikad nije mogla sasvim iskreno da istrpi nevidljivu ruku metafizičkog Apsoluta, umetnost isto tako ne može danas da trpi nevidljivu ruku razmene iza koje se infrastrukturno profiliše arogantni postav novca i moći.

Operator slobodne razmene

Tamo gde umetnost pristaje na integrisanje u svet razmene ili na ideološku podršku tom integrisanju, ona, naravno, postaje to što u rečenom kontekstu jedino i može da bude, kako bi funkcionisala, a to je naprosto *rad*, rad među radovima (i radnicima), tako da umetnički proizvodi, ubuduće, *moraju* da se zovu ne u metaforičkom nego u doslovnom smislu *radovi*. To su (najamni) radovi koji u isti mah prikrivaju i otkrivaju cenu koju artisitičko stvaranje mora da plati da bi postalo deo ozbiljnog, uvaženog, jedino priznatog i, dakle, realnog sveta. Umetnik nije tu da misli nego da radi. U najboljem slučaju on samo može da simulira mišljenje, kritiku, konceptualnost. Pravo mišljenje je, takoreći, kažnjiva pojava. Ono je subverzivna, opterećujuća, nepotkupljiva i nekupljiva

roba. I zapravo, zanemarljiv nus-produkt sveopšte proizvodnje života. Eto zašto danas umesto misaone, kritički usmerene umetnosti imamo različite oblike integrisanog brbljanja, jeftine rasprodaje razlika, besmisleno pomeranje tačke gledišta itd. Imamo *sramotno saučesništvo sa realnim*. Zato je prvi zadatak umetnosti da povuče distancu, da izvrši deobu, demarkaciju, da se postavi na ne-mesto, »s one strane« apologetskog saučesništva sa realnim. To ne znači da je potrebno da u oku, u viđenju, u pogledu umetnosti ono realno iščezne, da izgubi svoje mesto i naročito da ga izgubi onda kada se to mesto profiliše kao mesto bola, rane, ozlede...

Polazna tačka (mada još uvek nedovoljna, a videćemo ubrzo i zašto) savremenog umetnika, ukoliko nije podmitljiv, ukoliko je spreman da se distancira, glasi: šta god da *radim*, ja to činim počev od sopstvene odgovornost... Taj stav je početni, inauguralno prihvatljiv ukoliko se, kako smo već videli, distancira od služenja, korupcije i samovolje, s ciljem da se prostor ispred samog umetnika definiše kao prostor upitne i odgovorne slobode. Reč je o odgovornosti pred krajnjim, nevidljivim u polju vizuelnog. Zato je vizuelna umetnost, pravo govoreći, umetnost nevidljivog. Za vidljivo samo po sebi umetnost nije nimalo odgovorna. Vidljivo je takvo kakvo jeste. Za njega je, po pravilu, odgovorna heteronomija. Zato, u svetu rasprodaje, mode i reklame, vrednosti nikad nisu onde gde jesu, njihov identitet uvek klizi u ništavilo... U isti mah, on proizvodi iliuziju da nije uhvaćen u mreže razlika koje ga čine mogućim, jer je sveden na diferencijalni momenat razmene koja ga homogenizuje. Ta razmenska diferenicjalnost kad je naglašena ima, u stvari, svodnički, patološki karakter. U njoj je data izvesna »sublimacija« Realnog iza koje se krije ozleđeni svet. Patologija diferencijalnosti ogleda se u tome što se njom, u najboljem slučaju, nudi vašarska, modna ili turistička rasprodaja razlika.

Srećom, s one strane sublimacije Realnog postoji jedna diferencijalnost *koja nije drugobivstvo Istog.* Savremena umetnost cilja na takvu diferencijalnost iz koje proizlazi

dekonstrukcija. Stav *mišljenja razlike* ne podrazumeva beskrajnu, digresivnu ili u sopstvenom (»slepom«) krugu vrteću diferencijalnost, već podrazumeva jasnu *razliku* između *istog i različitog*. Istovetno-sa-sobom je naš metafizički usud koji nećemo izbeći putem destrukcije (odnosno: putem negacije, dijalektičke ili ne), već pre njegovim umreženjem u polje razlika. Dekonstrukcija ne uništava *isto*, ona ukazuje na njegovu relativnost koja ni sama ne može da se uobliči u aspolut. Dekonstrukcija je post-metoda i pred-metoda, tj. postupak koji naizmenično gradi i razrađuje, koristi i napušta metodu. Metoda je njoj sredstvo ne i cilj. Pogledajmo šta to u konkretnoj ravni znači.

Čovek je životinja koja je izmislila operator identifikacije, taj početni mehanizam metodičnog mišljenja. Dugi niz godina bila je reč o tome hoće li ova čudljiva životinja da postane korisnik ili žrtva tog operatora. Predugo je ta životinja bila opsednuta nemogućim: velikim, zauvek ispričanim Identitetom. Sada se profiliše problem: kako izbeći sudbinu žrtve pred lukavstvom razobručene, rasplinute diferencijalnosti iza koje se krije jedan drugi, mnogo pritvorniji operator poistovećenja? Zacelo, reč je o operatoru globalne razmene koja se finalizuje kao spekulativno, bespredmetno bogatsvo. Ispod te spekulacije sve vrednosti klize kao na seoskoj kaljuzi...

Nevidljivi deo

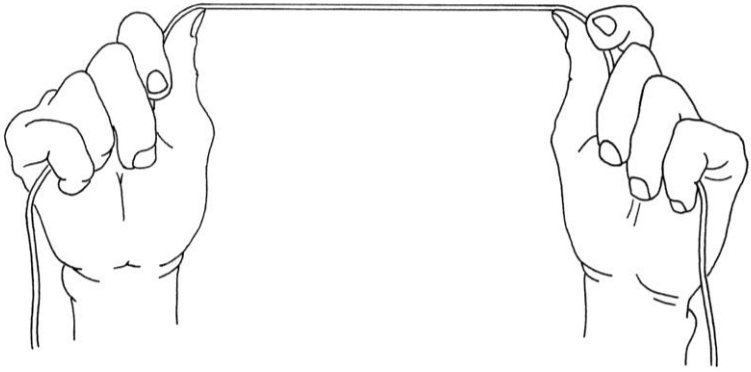
Kad se zna da je identitet vidljivog uvek uhvaćen u mreže razlika i odgoda, te da nikad nije dat sam po sebi (»kao kakav«), onda postaje jasno da je vidljivo u stvari pričinjavanje za koje je uvek odgovoran neki nevidljivi deo, neka nevidljiva ruka koja vrši diferencijalnu intervenciju i koja u identitetu vidljivog najčešće ostaje neprepoznatljiva. Ima, dakle, nešto nevidljivo u vizuelnoj umetnosti i ono, naprosto, uvek komanduje vidljivim. To je uslovnost koja se ne da izbeći. Problem je u tome što ta uslovnost može da operiše u korist

umetnosti, ali i na njenu štetu. Ono drugo (ili: drugobivstvo vidljivog) može da bude i heteronomija i heterotopija. Pri tom, te dve perspektive ne idu u istom pravcu. Važno je, za savremenog umetnika, to da ovu razliku oseti, odnosno da te perspektive ne pobrka.

Ali, kako izbeći *opasnost* ukoliko u samom *viđenju* ono komandujuće-drugo – bez obzira da li je stvar heteronomije ili heterotopije – ostaje uvek neprozirno, skriveno? Možda je moguće reći da je *neskrivenost* (ili: vidljivost) neviđenog u vizuelnoj umetnosti njena jedina, ali, po svoj prilici, i *nemoguća istina*! Čak i kada *služi* po definiciji heteronomnoj ideologiji, umetnik može samo intuitivno da »napipava« svoju nevidljivu komandu. Isto važi i za otvaranje prema prostorima koji iskoračuju iz heteronomije, prema hetorotopiji. Za pristup još-ne-viđenom u umetnosti ne postoji obavezujuća metoda, jer to je Stvar intuicije, Stvar koju umetnik intuitivno »napipa« kao ono *drugo u istom*. Sa heteronomijom stvar stoji lakše. Pre ili kasnije, ona će umetniku da se – ogadi. Ali, i logika njenog *naukusa*, njenih estetskih »bljuvotina« (reč je Kantova, a Derida je ponavlja) u osnovi je determinisama nevidljivom rukom heteronomnog. Pri tom, ta ruka nikad neće biti data u diskurzivnom (racionalnom, logičko-analitičkom) obliku, i naročito ne pre samog »napipavanje«. Kad bi bila unapred, diskurzivno profilisana, makar i kao »dodatak«, nevidljiva ruka umetnosti ne bi kao takva ni postojala. Nju bi zamenio racionalizam jednog sistema za koji bi se, pre ili kasnije, ustanovilo da je izgubio dodir sa živom materijom stvaranja, sa (označiteljskom) empirijom i, na kraju, sa samim životom.

Iz prethodnog sledi da umetnik ne može, u vlastitom delu, *unapred* (*a priori*) da definiše status umetnosti kojom se »bavi«. On to, naime, ne može da učini do kraja, bez ostatka i rezerve, bez otklona i mogućeg skretanja. Ali nevidljiva ruka umetnosti, ipak, ne može da se shvati ni po modelu aproksimacije: ići stalno u (metodički) zadatom pravcu i nikad ne stići do cilja... Kretanje umetnosti ne podrazumeva fatalnu usmerenost ka normi, bez obzira da li će ta norma da se

VEŽBA SA UŽETOM



Nastojati da se odstrani taktilno slućenje protezanja između palčeva, dakle uopšte postojanje užeta, te da ostane samo razdvojen pritisak na palčeve u dvema tačkama.
U mraku držim zategnuto uže koje se useca u palčeve. Uže ne vidim i ne bi trebalo ni da ga osećam kao protezanje. Ipak, protezanje slutim taktilno.

Vladan Radovanović: *Vežba sa užetom*, 1957; tekst i crtež tušem; 29,7 x 21 cm.

prihvati u svom »dovršenom« obliku ili će da se zamisli kao ono što se (nikad) ne dovršava. Zato u umetnosti ne funkcionišu više klasici, sveci i genijalci koji bi imali privilegovano pravo na savršenu priču. Svakom delu, pa i »remek-delu« uvek nešto nedostaje, neki brkovi ili neko zrnce soli... Svaka veličina uvek je opsednuta, rascepljena, otvorena prema nečemu isključenom, prema onome što će se tek dogoditi i što nikad ne dolazi u definitivnom smislu, jer čim dođe, odmah se već (hetero-topijski) smešta u odgodu. Eto zašto umetnost ne nosi u sebi svoj ideal kao obećanu i ispunjenu *istovetnost sa sobom*. Ako bi i htela da bude približavanje Istom, umetnost bi brzo uvidela da to Isto nije njeno i da je svaka istovetnost sa sobom samo jedna idealna opsena ili realna trauma. Eto zašto art može samo da bude hod napred, odnosno koncept ili projekt jednog hoda u kojem, međutim, konačnog, fiksnog cilja naprosto nema, čija vizuelnost je nedogledna. Umetnost nije osuđena-na, nego je odana nepreglednom pluralizmu, mnoštvenosti, raspršenosti.

Odgovornost za ne-mesto

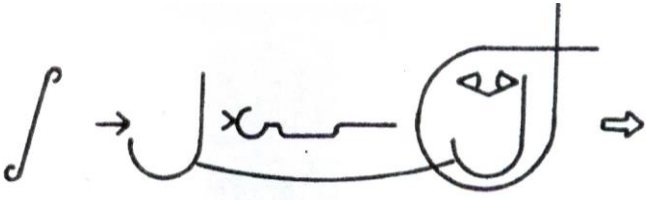
Danas istoriju živimo kao višak pometnje. Zato je u vizuelnoj umetnosti koja se u ovom trenutku priklanja *služenju* (Niče bi, verovatno, tvrdio da je umetnost suviše često bila *sluškinja*) na delu pre *skretanje* od bilo kog cilja nego sam cilj. Naime, i sama heteronomna konstitucija stvarnosti je u haosu. Ako se nevidljiva ruka realnog doskora obilato služila načelom korisnosti, sada to više nije slučaj. Služenje je izgubilo svoje carsko, imperijalno ili ritualno dostojanstvo, ako ga je ikada i imalo, ako je to uopšte i bilo *dostojanstvo*. Heteronomija danas izneverava svoj *nomos*. Nekada je likovnoj/vizuelnoj umetnosti bila moguća iluzija o uzvišenom ili dovršivom ili, čak, dovršenom poretku vrednosti. Danas takva iluzija nije moguća. Uvek postoji *ostatak* povrh svega što aktuelno artističko kretanje hoće i može da učini. Tu dakle nemamo kraj, jer pre

imamo beskraj. Služenje ima gorak ukus, pre nego ukus zavodničkog obećanja. Nema više u istoriji, a još manje u artu – konačnog Telosa ili Eshatona. Nema pred-modernog ili modernog shvatanja o afirmativnoj, ozbiljujućoj *utopiji* kao obećanom poistovećenju esencije i egzistencije. Bilo u komunizmu, bilo kapitalizmu! Savremena umetnost koja ne želi da *služi* razmenskoj heteronomiji shvata se kao ne-mesto u realnom, u svetu kakav jeste. Ipak, ukoliko je zaista odgovorna, umetnost zna za činjenicu da u svetu *kakav jeste* nema kamena mudrosti, da kamen temeljac tog sveta nije nađen i da je ona (umetnost), na svom mestu samo i samo onda kad nije na svom mestu, kad je lišena realnog mesta, kad je ne-mesto, u-topija. Odnosno: kad je izvan sebe. Svakoj umetnosti oduvek je bila, u manjoj ili većoj meri, potrebna neka luda nekoincidencija sa svetom. Danas značenje te nekoincidencije dopire do transgresije svih konvencija, a neki put i do artističke bezočnosti!

Eto zašto je baza savremenog arta: biti-bez-mesta, tj. imati to radikalno *bez*, o kojem je već Kant tako sjajno govorio. Naravno, to bez-mesta i bez-baze ne znači biti (ideološka) nadgradnja (kao neko funkcionalno ili strukturalno određenje), već biti radikalno *bez*, ili bez Oca i Majke, biti (na sreću!) *siroče*. Zabludeli sin. Možda kako je to Arto govorio: biti svoj sin, svoj otac, svoja majka i on sam: Antonin Arto.

S one strane instrumentalizma i funkcionalizma to znači hteti biti nešto isključeno, nešto što izmiče ili što nije taj pozitivitet koji okupira sve što jeste. Dakle, pripadati jednoj sferi koja se radikalno distancira od bazične ideologije ili ideološke aparature, i pre svega od neoliberalnog mita o konačnom zadovoljenju ili kraju Istorije gde bi, onda, i sama umetnost trebalo da ima osigurano mesto, ulogu, svrhu. I naravno – cenu. Prema tome, neophodno je reći: na žalost ili na sreću, mesto umetnosti u svetu totalizujuće razmene je rasredištujuće, heterotopijsko, artifugalno i pričinjavajuće, što, zapravo, znači da je mesto-drugog, mesto iskoraka ili, jednostavno, ne-mesto u odnosu na postojeći, dominantni i

hegemoni raspored mesta. U tom slučaju, ne-mesto umetnosti je u sebi osigurana sloboda, sloboda-od i sloboda-da, a to je, mora se odmah reći, ludost jedne transgresivne slobode i inovativne odgovornosti. Artistička sloboda ne svedoči o savršenoj, zatvorenoj, blindiranoj samozakonitosti (autonomiji) arta. Njena samo-zakonitost nema metafizički, već pre anti-metafizički profilisani zakon, nomos ili, što se svodi na isto, ona ima jednu nevidljivu ruku koja nju ne samo što pokreće, već uvek i suočava s vlastitom upitnom-odgovornošću.



(Možda ćemo i posle smrti postojati u nekom vidu i posedovati svest o identitetu jastva sa onim postojanjem pre smrti.)

Sadržaj

Predgovor
Jedan osobeni pluralizam
Preuranjena inovacija
Artifugalna pričinjavanja
Tajne ideograma
Nevidljiva ruka umetnosti